



**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO ARQUITECTURA Y ARTES**  
**CARRERA DE DISEÑO DE ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS**

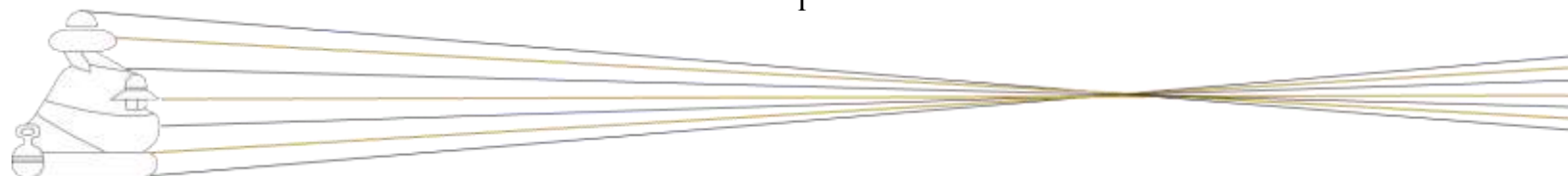
Proyecto de Investigación previo a la obtención del Título de Arquitecta  
Interiorista

**“Arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño como recurso sensorial  
en el proceso de conceptualización del espacio interior”**

**Autora:** Tipán Murillo, Leslie Tais

**Tutor:** Núñez Torres, Sandra Hipatia

**Ambato - Ecuador**  
**Febrero - 2019**



## CERTIFICACIÓN DEL TUTOR

En mi calidad de Tutor del Proyecto de Investigación sobre el tema: **“Arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño como recurso sensorial en el proceso de conceptualización del espacio interior”** de la alumna Tipán Murillo Leslie Tais, estudiante de la carrera de Diseño de Espacios Arquitectónicos, considero que dicho proyecto de investigación reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la evaluación del jurado examinador designado por el H. Consejo Directivo de la Facultad.

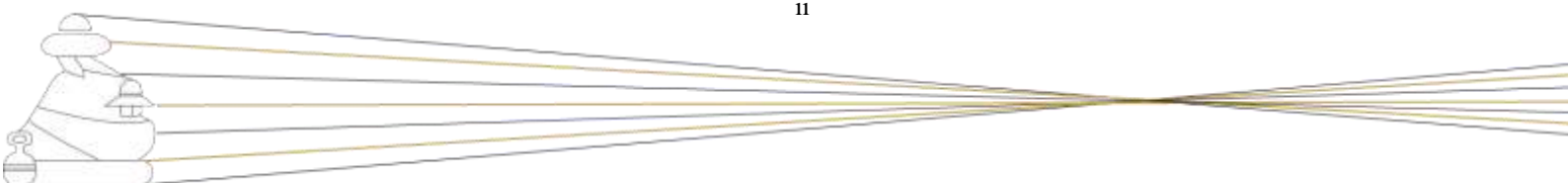
Ambato, Febrero, 2019

LA TUTORA



Sandra Hipatia Núñez Torres

C.C.: 1803770137



## AUTORÍA DEL TRABAJO

Los criterios emitidos en el Proyecto de Investigación con el tema: **“Arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño como recurso sensorial en el proceso de conceptualización del espacio interior”** como también los contenidos, ideas, análisis, conclusiones y propuesta son de exclusiva responsabilidad de mi persona, como autora de éste trabajo de grado.

Ambato, Febrero, 2019

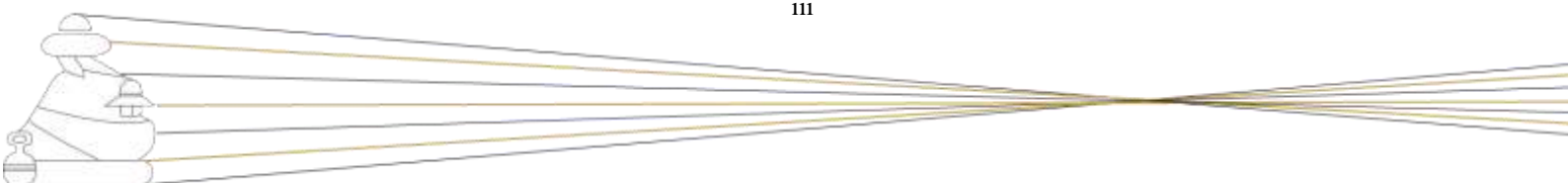
### LA AUTORA



.....

Leslie Tais Tipán Murillo

C.C: 1727625103



## DERECHOS DE AUTOR

Autorizo a la Universidad Técnica de Ambato, para que haga de éste Proyecto de Investigación o parte de él un documento disponible para su lectura, consulta y procesos de investigación, según las normas de la Institución.

Cedo los derechos patrimoniales de mi Proyecto de Investigación, con fines de difusión pública, además apruebo la reproducción de esta tesis, dentro de las regulaciones de la Universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica y se realice respetando mis derechos de autora

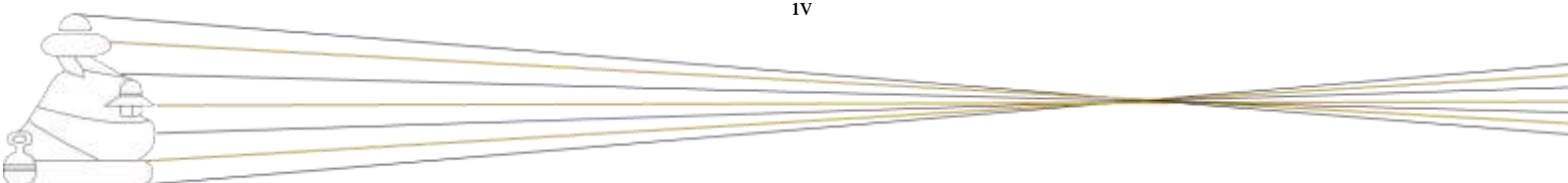
Ambato, Febrero, 2019

## LA AUTORA



.....  
Leslie Tais Tipán Murillo

C.C: 1727625193



## APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO

Los miembros del Tribunal Examinador aprueban el Proyecto de Investigación, sobre el tema: **“Arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño como recurso sensorial en el proceso de conceptualización del espacio interior”** de Leslie Tais Tipán Murillo estudiante de la carrera de Espacios Arquitectónicos, de conformidad con el Reglamento de Graduación para obtener el título terminal de Tercer Nivel de la Universidad Técnica de Ambato

Ambato, Febrero, 2019

Para constancia firman

---

M.Sc. Juan Paredes  
PRESIDENTE

---

M.Sc. Paola Velasco  
MIEMBRO CALIFICADOR

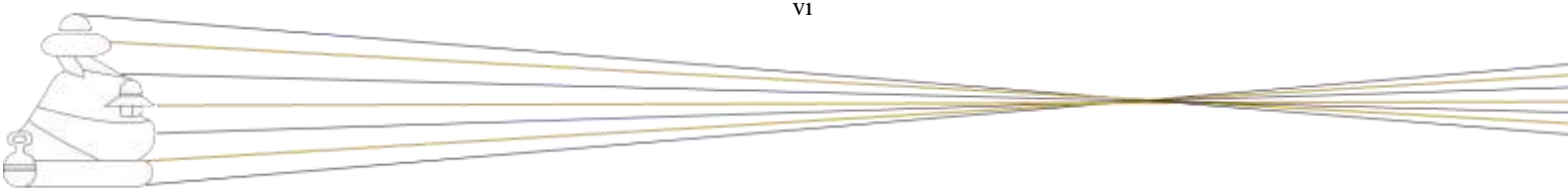
---

M.Sc. Eliska Fuentes  
MIEMBRO CALIFICADOR

**DEDICATORIA**

*A Lúa, mi rayo de luz de luna*

*Leslie Tais Tipán Murillo*

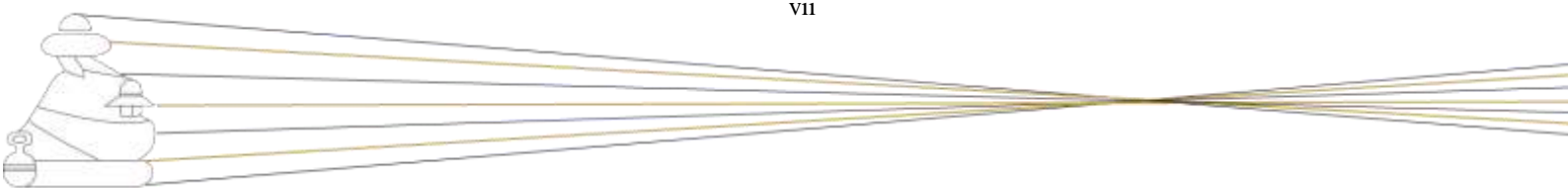


## **AGRADECIMIENTO**

*Al sol por la mañana  
Y también en el ocaso  
A la tierra en que pisamos  
A los volcanes y nevados  
A la cosecha y el agua  
A los taitas  
A las mamas*

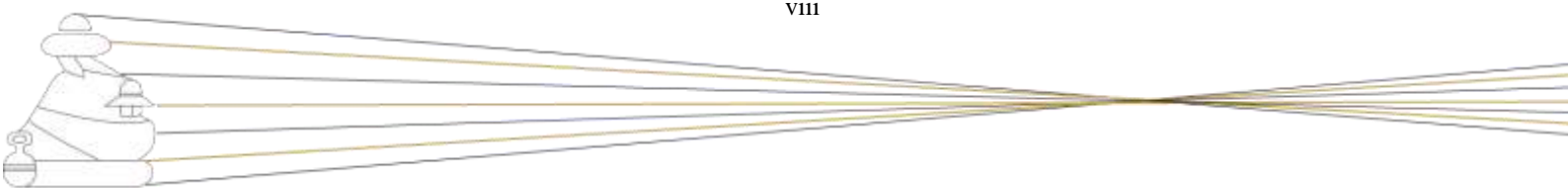
*Tejer fragmentos,  
Urdir historias  
Hilar la vida*

*Leslie Tais Tipán Murillo*



## ÍNDICE GENERAL

<b>PORTADA</b> .....	i
<b>APROBACIÓN DEL TUTOR</b> .....	ii
<b>DECLARACIÓN DE AUTORÍA.</b> .....	iii
<b>DERECHOS DE AUTOR</b> .....	iv
<b>APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO</b> .....	v
<b>DEDICATORIA</b> .....	vi
<b>AGRADECIMIENTO</b> .....	vii
<b>ÍNDICE GENERAL</b> .....	viii
<b>ÍNDICE DE GRÁFICOS</b> .....	ix
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	x
<b>ÍNDICE DE TABLAS</b> .....	xi
<b>RESUMEN EJECUTIVO</b> .....	xii
<b>ABSTRACT</b> .....	xiii
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1





## CAPÍTULO 1

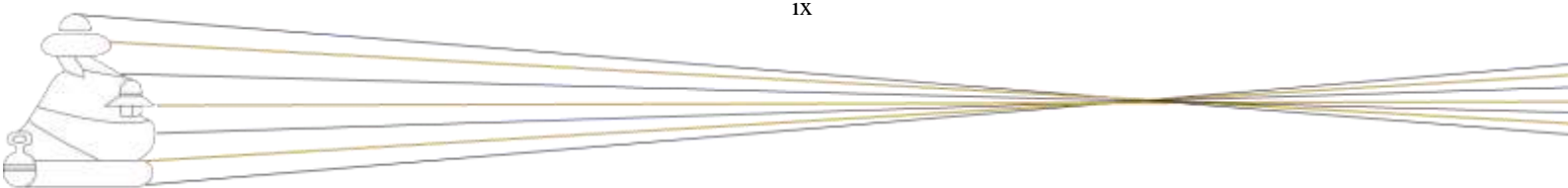
### 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Tema.....	3
1.2 Planteamiento del problema .....	3
1.2.1 Contextualización .....	4
1.2.2 Árbol de problemas .....	17
1.2.2 Análisis crítico .....	18
1.2.3 Pronóstico .....	20
1.2.4 Formulación del problema .....	21
1.2.5 Preguntas directrices .....	21
1.2.6 Delimitación del objeto de investigación.....	21
1.3 Justificación.....	22
1.4 Objetivos .....	23
1.4.1 Objetivo general.....	23
1.4.2 Objetivos específicos .....	23

## CAPITULO 2

### 2. MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes investigativos .....	24
2.2 Fundamentación filosófica .....	38
2.3 Fundamentación legal .....	39
2.4 Categorías fundamentales .....	42
2.4.1 Redes conceptuales.....	42
2.5 Variable independiente .....	43
Cosmovisión andina .....	43
Identidad cultural .....	44
Arte textil del pueblo indígena Otavaleño .....	45
2.5.1 Análisis diacrónico .....	47
2.5.2 Análisis sincrónico .....	55
2.5.3 Semiótica del Diseño Andino.....	59
2.5.4 Antropología simbólica.....	70
2.5.5 Producción textil artesanal .....	83
2.5.6 Implementos para tejer .....	89

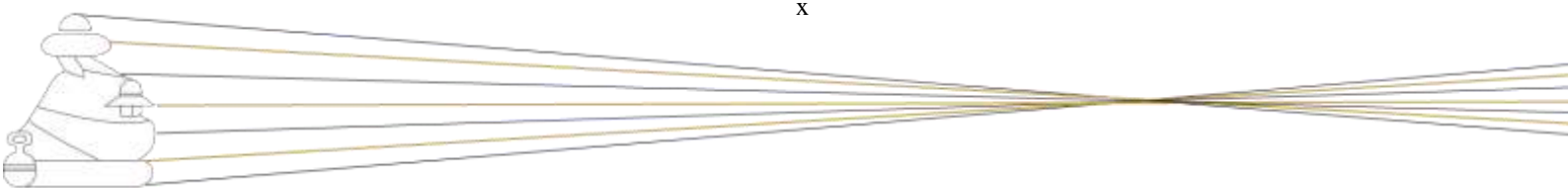


2.5.6.2 Urdidor .....	91
2.5.6.3 Torno de hilar .....	92
2.5.7 El artesano tejedor.....	93
2.5.8 Revitalización cultural.....	94
2.6 Variable dependiente.....	96
Semiótica del diseño .....	96
Semántica del diseño.....	97
Recursos sensoriales en el proceso de conceptualización.....	98
2.6.1 Relación objeto-sujeto-cultura .....	101
2.6.2 Espacio interpretativo.....	110
2.6.3 Re significación.....	111
2.6.4 El diseño como experiencia.....	113
2.5 Hipótesis.....	115
2.6 Señalamiento de las variables .....	115
2.6.1 Variable Independiente: .....	115
2.6.5 Variable Dependiente:.....	115

## CAPÍTULO 3

### 3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Enfoque.....	116
3.2 Modalidad básica de la investigación.....	116
3.3 Nivel o tipo de investigación .....	117
3.4 Población y muestra.....	117
3.5 Operacionalización de variable independiente: Arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño.....	120
Operacionalización de variable dependiente:.....	121
3.6 Técnicas e instrumentos .....	122
3.7 Plan de recolección de la información.....	123
3.8 Plan de procesamiento de la información.....	124
3.9 Perfiles de profesionales .....	135



## CAPÍTULO 4

### 4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

4.1	Análisis del aspecto cualitativo .....	139
4.2	Interpretación de resultados .....	139
4.3	Verificación de hipótesis .....	192

## CAPÍTULO 5

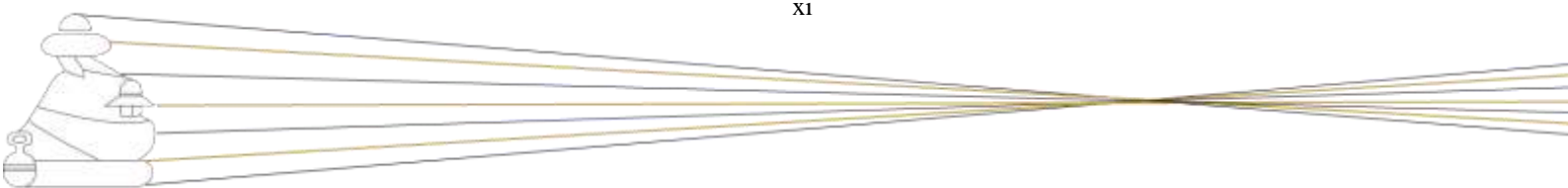
### 5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1	Conclusiones.....	195
5.2	Recomendaciones .....	197

## CAPÍTULO 6

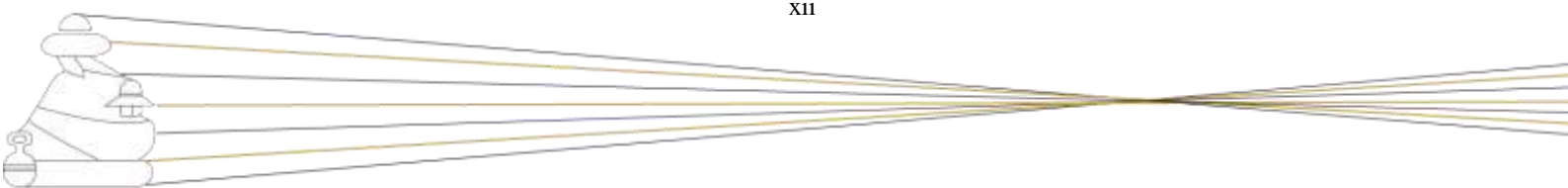
### 6. PROPUESTA

6.1	Título de la propuesta .....	200
6.2	Datos informativos .....	200
6.3	Justificación .....	200
6.4	Objetivos.....	201
6.4.1	Objetivo general .....	201
6.4.2	Objetivos específicos.....	201
6.5	Catálogo de aplicaciones textiles.....	201
6.6	Conclusiones .....	202
6.7	Recomendaciones.....	203
BIBLIOGRAFÍA.....		204
ANEXOS.....		215



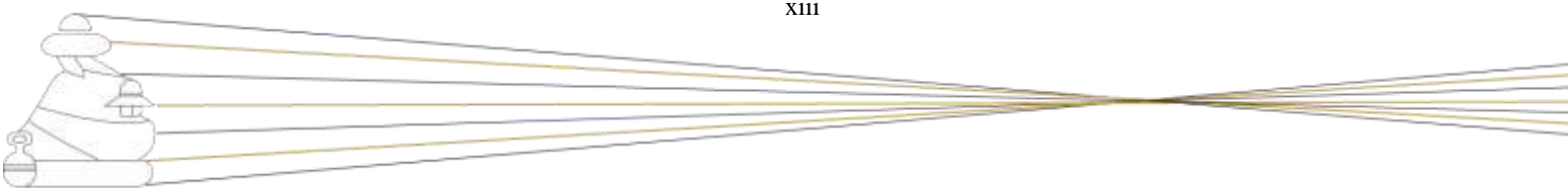
## ÍNDICE DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b> Constelación de ideas, variable independiente .....	46
<b>Gráfico 2</b> Trazado Armónico Binario .....	61
<b>Gráfico 3</b> Trazado Armónico Terciario.....	62
<b>Gráfico 4</b> Cuadrado y círculo, representan la unidad.....	62
<b>Gráfico 5</b> Signo de dualidad.....	63
<b>Gráfico 6</b> Representación de la Tripartición .....	63
<b>Gráfico 7</b> Representación de los tres niveles de la visión cósmica andina .....	64
<b>Gráfico 8</b> Representación de la Cuartipartición .....	65
<b>Gráfico 9</b> Bordados de 1955-1970 .....	76
<b>Gráfico 10</b> Bordados de 1965-1970 .....	76
<b>Gráfico 11</b> Bordado de 1990 .....	77
<b>Gráfico 12</b> Mujer Otavaleña realizando técnica de hilar algodón.....	87
<b>Gráfico 13</b> Telar de cintura o callua .....	87
<b>Gráfico 14</b> Otro tipo de telar de cintura .....	90
<b>Gráfico 15</b> Partes del telar de pedal .....	91
<b>Gráfico 16</b> Partes del urdidor.....	92
<b>Gráfico 17</b> Tejedor formando el hilo en el torno de hilar .....	93
<b>Gráfico 18</b> Relación triádica de Charles Morris.....	98
<b>Gráfico 19</b> Constelación de ideas, variable dependiente.....	100
<b>Gráfico 20</b> Ejemplo de Interacción Simbólica: Grupos Andinos.....	103
<b>Gráfico 21</b> Estructura relacional-Metáfora1: arboles-construcción arquitectónica, Metáfora 2: tejido del danzante- propuesta futura de diseño .....	113

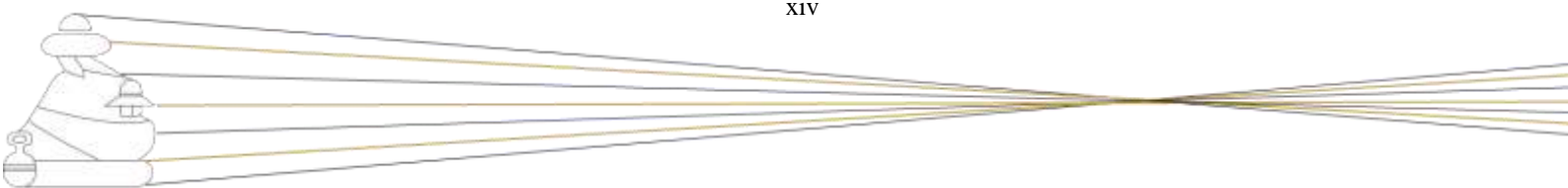


## ÍNDICE DE IMÁGENES

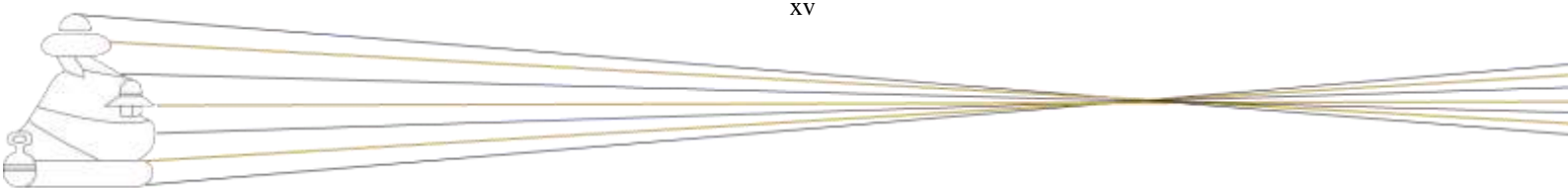
<b>Imagen 1</b> Instalación del artista Gabriel Dawe: Arcoíris hipnótico 1 .....	4
<b>Imagen 2</b> Instalación del artista Gabriel Dawe: Arcoíris Hipnótico 2 .....	5
<b>Imagen 3</b> Fransje Gimbrére junto a su obra “Standing Textiles” .....	6
<b>Imagen 4</b> “Standing Textiles en espacio interior” .....	6
<b>Imagen 5</b> Standing Textiles como mobiliario .....	7
<b>Imagen 6</b> Tube Innsbruck desde el interior .....	8
<b>Imagen 7</b> Tube Innsbruck, proyecto de Numen/ For Use	
<b>Imagen 8</b> Persona dentro de Tube Innsbruck .....	8
<b>Imagen 9</b> Interior de Tube Cologne .....	9
<b>Imagen 10</b> Interior de Tube Cologne .....	9
<b>Imagen 11</b> Tube Cologne Carlswerk, proyecto de Numen/ For Use .....	9
<b>Imagen 12</b> , Vista de la instalación Site-specific en Espacio Odeón, Bogotá. Leyla Cárdenas .....	10
<b>Imagen 13</b> Vista desde planta baja, Instalación Site-specific en Espacio Odeón, Bogotá.....	11
<b>Imagen 14</b> Vista desde planta alta, Instalación Site-specific, hilos tensados desde el suelo ..	11
<b>Imagen 15</b> Vista desde planta alta, Instalación Site-specific en Espacio Odeón, Bogotá.....	12
<b>Imagen 16</b> Iconografía de los Carangues, Otavalos y Cayambes “poderosos, ceremoniales y productivos” .....	13
<b>Imagen 17</b> Mujer tejedora Salasaca vistiendo bayeta de color rojo .....	14
<b>Imagen 18</b> Intervención del textil en el espacio publico .....	15
<b>Imagen 19</b> Esquema de una talega mostrando la disposición simétrica de las bandas. ....	29
<b>Imagen 20</b> Talega en tonos naturales. Se ha utilizado el tono ocre para resaltar el centro .....	29
<b>Imagen 21</b> Paño de seda con técnica ikat, Gualaceo, Ecuador.....	32



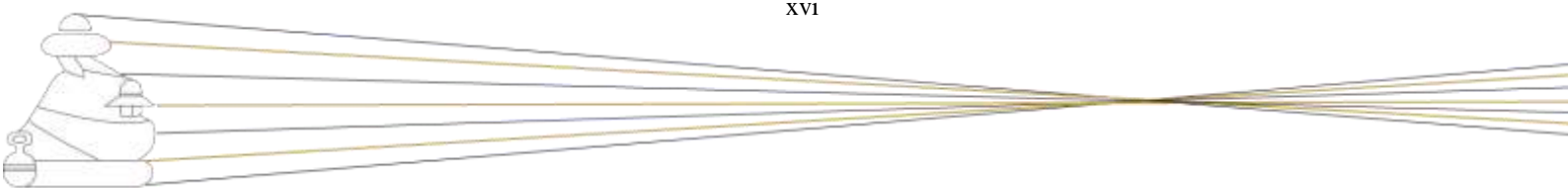
<b>Imagen 22</b> Indígena Otavaleño urdiendo lana en el proceso del tejido .....	48
<b>Imagen 23</b> Mujer Otavaleña hilando lana en un huso junto a un maizal .....	49
<b>Imagen 24</b> Padre tejiendo un poncho en el callua e hijo cardando lana.....	49
<b>Imagen 25</b> Familia de Otavaleños, sirviéndose alimentos después de haber hecho actividades todo el día.....	50
<b>Imagen 26</b> Jóven Otavaleño tejiendo una faja en el telar de cintura.....	50
<b>Imagen 27</b> Indígenas Otavaleños ocupando el telar de pedal e hirviendo la lana para proceder a formar el hilo .....	52
<b>Imagen 28</b> Otavaleño ocupando el torno para formar ovillos de lana .....	53
<b>Imagen 29</b> Indígena Otavaleño tejiendo en telar de cintura.....	54
<b>Imagen 30</b> Grupo de Otavaleños dando la bienvenida a turistas .....	55
<b>Imagen 31</b> Mama Rosa junto a Linda D’Amico, .....	56
<b>Imagen 32</b> Tres niveles de la visión cósmica delos Andes .....	64
<b>Imagen 33</b> Tejido llamado “Las chismosas” .....	71
<b>Imagen 34</b> Mujeres Otavaleñas realizando artesanías.....	71
<b>Imagen 35</b> Mujeres Otavaleñas realizando artesanías.....	71
<b>Imagen 36</b> Tapiz Otavaleño representando por danzante “El Coraza” .....	72
<b>Imagen 37</b> Mama cargando a su hijo .....	73
<b>Imagen 38</b> Tejido de lamas en el paisaje de Imbabura .....	73
<b>Imagen 39</b> Tejido de cóndor, volando en las alturas del Taita Imbabura .....	74
<b>Imagen 40</b> Tejidos de peces .....	74
<b>Imagen 41</b> Tejido de cruces escalonadas .....	75
<b>Imagen 42</b> Tejido de estrella andina .....	75
<b>Imagen 43</b> Vestimenta de la mujer Otavaleña en la época colonial.....	77
<b>Imagen 44</b> Padre e hija vestidos con la indumentaria que les caracteriza.....	78



<b>Imagen 45</b> Mujer y hombre indígena Otavaleño utilizando el sombrero blanco, símbolo ya casi extinto.....	81
<b>Imagen 46</b> Diablos huambos en las festividades del Inti Raymi.....	82
<b>Imagen 47</b> Danzante “El Coraza” .....	83
<b>Imagen 48</b> Lana de oveja siendo secada al sol	
<b>Imagen 49</b> Lana de oveja hecha ovillos .....	84
Imagen 50 Método para lavar la lana en agua hirviendo .....	85
<b>Imagen 51</b> mujer Otavaleña cardando lana .....	86
<b>Imagen 52</b> Lana teñida con plantas .....	88
<b>Imagen 53</b> Lana teñida manualmente.....	89
<b>Imagen 54</b> Tejedor del Chimborazo, ocupando el telar de cintura .....	94
<b>Imagen 55</b> Instalación llamada “La vida es un cuerpo del que formamos parte” de Ernesto Neto en el Museo Guggenheim de Bilbao .....	99
<b>Imagen 56</b> La casa Giraldi de Luis Barragan .....	107
<b>Imagen 57</b> Obra de Ernesto Neto: Laberinto de los sentidos.....	109
<b>Imagen 58</b> Analogía de una escultura con el torso helicoidal del ser humano .....	112
<b>Imagen 59</b> Taita Lucho tejiendo en telar de cintura.....	202
<b>Imagen 60</b> Mujeres tejedoras en el Museo Viviente Otavalango.....	202
<b>Imagen 61</b> Tejido en telar de pedal .....	202
<b>Imagen 62</b> Ovillos de lana para tejidos .....	202
<b>Imagen 63</b> Hilos tensados en telar de pedal .....	202
<b>Imagen 64</b> Momento en que la lana está siendo urdida .....	202
<b>Imagen 65</b> Artesano Otavaleño tejiendo en telar de cintura .....	202
<b>Imagen 66</b> Taita Lucho tejiendo poncho de una cara en callua .....	202
<b>Imagen 67</b> Detalle de telar de pedal .....	202



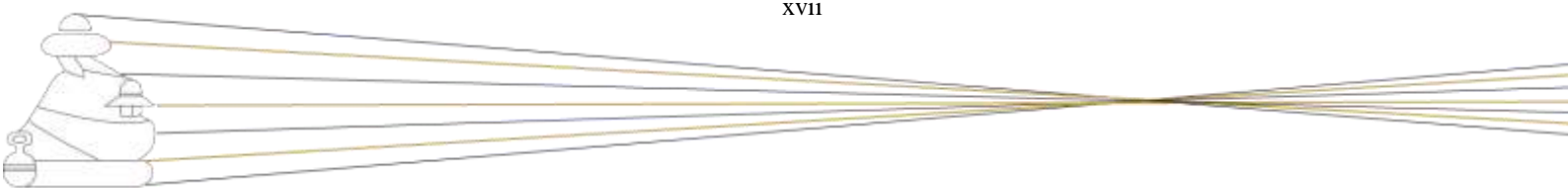
<b>Imagen 68</b> Taller de arte textil en Museo Viviente Otavalango .....	202
<b>Imagen 69</b> Herramientas de tejido .....	202
<b>Imagen 70</b> Momento en que una faja se esta tejiendo en telar de pedal .....	202
<b>Imagen 71</b> Convivencia con los tejedores en el Museo Vieviente Otavalango .....	202
<b>Imagen 72</b> Ovejas en el Museo Viviente Otavalango .....	202





## INDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1</b>	Clasificación de signos que pertenecen a la Estructura de formación .....	67
<b>Tabla 2</b>	Clasificación de signos que pertenecen a la Estructura de síntesis .....	69
<b>Tabla 3</b>	Operalización de la variable independiente .....	120
<b>Tabla 4</b>	Operalización de la variable dependiente .....	121
<b>Tabla 5</b>	Técnicas e instrumentos .....	122
<b>Tabla 6</b>	Plan de recolección de la información .....	124
<b>Tabla 7</b>	Triangulación de datos -variable independiente.....	192
<b>Tabla 8</b>	Triangulación de datos - variable dependiente.....	194



## RESUMEN EJECUTIVO

El proyecto se centra en estudiar el arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño ya que existe una limitada relación entre diseño interior y los procesos de fabricación, técnicas ancestrales, implementos y sus significaciones; mismos que pueden ser potenciales recursos en el proceso de conceptualización del espacio interior. En tanto, la investigación tiene por objetivo el análisis de estas características para vincularlas con la generación de sensaciones mediante la aplicación en el diseño interior.

La propuesta busca resignificar el valor simbólico-cultural del trabajo artesanal textil a través de la metodología que plantea un enfoque cualitativo basado en el involucramiento y la convivencia para detectar fenómenos, hechos y recursos que están inmersos en el arte textil Otavaleño. Para esto, se utilizó como método de análisis la postura de Yuri Lotman sobre el estudio de la cultura y sus significaciones desde tres dimensiones por parte de Charles Morris, las mismas que buscan interpretar y transmitir el conocimiento ancestral desde una perspectiva semántica, sintáctica y pragmática que persigue realizar composiciones modulares y secuenciales de principios simétricos conjuntamente con la esquematización, relación e interpretación de signos primarios del lenguaje presente en los tejidos. Además, se utilizó la metáfora como recurso en la conceptualización del diseño para clasificar aspectos perceptivos y semánticos del objeto de estudio y su influencia en las emociones, sensaciones y actitudes del usuario a partir de la interpretación del sentido de la aplicación textil.

La trascendencia del trabajo de investigación radica en revitalizar el arte textil a través de la innovación implícita en el proceso de conceptualización del diseño llegando a elaborar un catálogo de aplicaciones textiles que se utilice como herramienta para generar posibles propuestas de diseño interior con representación identitaria y a la vez contemporánea.

**PALABRAS CLAVES:** RE-SIGNIFICAR- ARTE- TEXTIL-CONCEPTUALIZACIÓN- OTAVALO

## **ABSTRACT**

The Project focus on studying the artisanal textile art in the indigenous town of Otavalo since there is a limited relationship between interior design and manufacturing processes, ancestral techniques, implements and their meanings; same as they can be potential resources in the conceptualization process of the interior space. Meanwhile, the investigation is aimed at the analysis of these characteristics to link them with the generation of sensation through the application of interior design.

The proposal seeks to resignify the value cultural-symbolic of artisanal textile work through the methodology which raises a qualitative approach based on the involvement and coexistence to detect phenomena, events and resources that are immersed in the textile art of Otavalo. For this, it was used as an analysis method the position of Yuri Lotman based on the study of culture and its meanings from three dimensions for Charles Morris, that seek to interpret and transmit ancestral knowledge from semantic perspective, syntactic and pragmatic that pursues to reach modular compositions and sequential of symmetrical principles together with the schematization, relationship and interpretation of primary signs of language present in fabric. In addition, it was used the metaphor as a resource in the conceptualization of design to classify perspective aspects and semantics of the object of study and its influence on emotions, sensations and attitudes of user from the interpretation of meaning of the textile application.

The significance of the research lies in revitalizing textile art through implicit innovation in the conceptualization of the design process coming to elaborate a catalog of textile applications that is used as a tool to generate possible proposal of interior design with identity representation and at the same time contemporary.

**KEYWORDS:** RESIGNIFY- ART-TEXTILE- CONCEPTUALIZATION-OTAVALO

## INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación ha permitido dar a conocer el arte textil artesanal Otavaleño, mediante un análisis semiótico se ha llegado a configurar aplicaciones textiles que sirven de recursos en el proceso de conceptualización del espacio interior.

El siguiente proyecto contiene seis capítulos, que se distribuye de la siguiente manera:

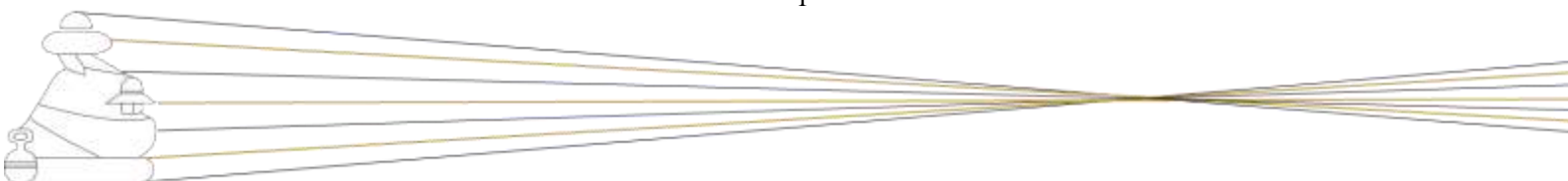
**El Capítulo I**, contiene el Problema de Investigación, se conforma por: Tema, planteamiento del problema, contextualización, análisis crítico, prognosis, formulación del problema, interrogantes, delimitación del objeto de investigación, justificación, objetivo general y específicos.

**El Capítulo II**, se compone por el Marco Teórico: Antecedentes investigativos, fundamentación filosófica, fundamentación legal, categorías fundamentales, señalamiento de variables.

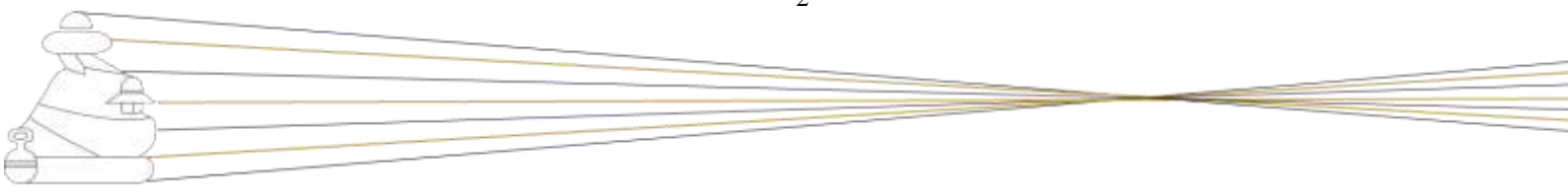
**El Capítulo III**, incluye el Marco Metodológico, se incorporan los métodos, técnicas e instrumentos de investigación: Modalidad básica de la investigación, nivel o tipo de investigación, población y muestra, operacionalización de las variables, plan de recolección de información, plan de procesamiento de la información.

**El Capítulo IV**, consta del Análisis e Interpretación de Resultados de acuerdo al estudio de campo y entrevistas.

**El Capítulo V**, Conclusiones y Recomendaciones.



**El Capítulo VI**, es donde se ejecuta la Propuesta a la solución al problema: Catalogo de aplicaciones textiles que servirán de recursos para la conceptualización del espacio interior, incluyendo justificación, objetivos y metodología de análisis.



## CAPÍTULO I

### EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

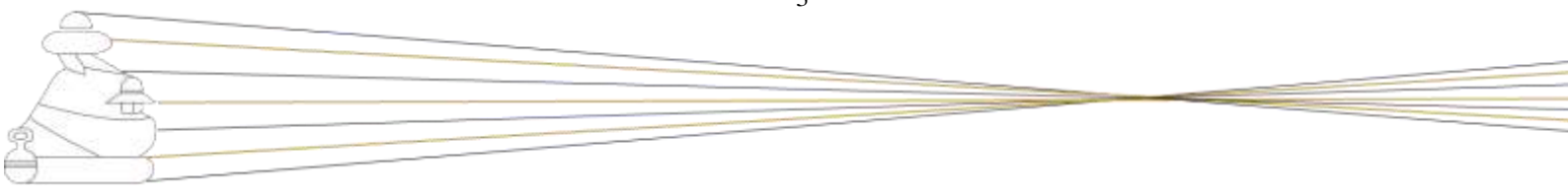
#### 1.1 Tema

“Arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño como recurso sensorial en el proceso de conceptualización del espacio interior”.

#### 1.2 Planteamiento del problema

En el contexto en el que vivimos, los tejidos contienen una fuerte carga simbólica debido a su valor y contenido cultural, son un conjunto de expresiones que transmiten varios mensajes, la aplicación entre diseño interior y el arte textil es escaso, solo comparten ciertos espacios como la tapicería, cortinaje, accesorios decorativos, entre otros, es poco inconsecuente imaginar que el arte textil puede llegar a ser una herramienta para conceptualizar un espacio interior, es importante señalar que los estudios realizados acerca de los pueblos indígenas y sus habilidades textiles no están involucrados totalmente en el interiorismo.

Diseñar es imaginar, descubrir, proponer, solucionar, pero también conciliar, comunicar, transmitir, aportar y ser un instrumento de revitalización. A veces hay que trabajar en base de prueba-error y cada vez son menos los diseñadores que se atreven a explorar otras disciplinas y que a su vez estas sirvan para ser parte de una contribución para la identidad cultural de nuestro territorio. De la misma manera el textil artesanal Otavaleño se ha convertido en un elemento que se involucra en la elaboración de producto con propiedades y características específicas, con el fin de satisfacer diversas necesidades humanas, como la obtención de insumos para el desarrollo de otros productos en los campos de la confección, indumentaria, decoración, entre otros y sin mencionar que mayormente es un objeto de comercio.



### 1.2.1 Contextualización

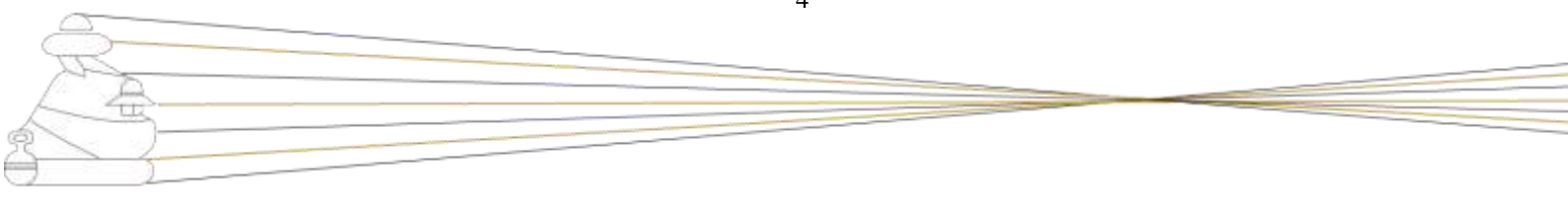
A nivel mundial la reducida utilidad de los textiles en la conceptualización del diseño interior es evidente y se ha convertido en una situación real en algunas partes del mundo, tras esta situación el artista mexicano Gabriel Dawe maneja y concibe instalaciones hechas a base de hilo tensado, explora diferentes perspectivas y profundidades inspiradas en la cultura textil y el folclor mexicano.

Las obras del autor han sido participes en diversas publicaciones, incluyendo el libro "Raw +Material= Arte" del autor Tristan Manco, incluso fue portada del libro "Fundamentos de arte" de los autores Otto G. Ocvirk, Robert E. Stinson, Philip R. Wigg, Robert O. y David L. Cayton, donde se mencionan elementos del arte y la sensibilidad para generar conceptos. (Cultura Colectiva, 2013). Es notorio que se está desarrollando trabajos a partir de los tejidos, no solamente son un objeto de decoración, sino que podrían ser un recurso conceptual incrustado en un espacio interior.



*Imagen 1 Instalación del artista Gabriel Dawe: Arcoíris hipnótico 1*

**Fuente:** (Cultura Colectiva, 2013)

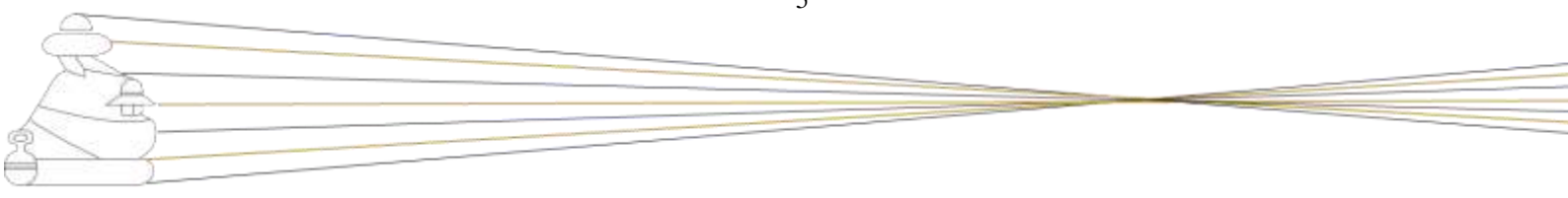




*Imagen 2 Instalación del artista Gabriel Dawe: Arcoíris Hipnótico 2*

**Fuente:** (Cultura Colectiva, 2013)

Al mismo tiempo Fransje Gimbrère es la autora de Standing Textiles, la diseñadora holandesa explora nuevas formas de utilizar los textiles en espacios interiores, vincula métodos artesanales empleando un telar hecho a medida con relación a las dimensiones del espacio, no solo ocupa fibras naturales sino también plásticas, el sistema consiste en ir tejiendo hilo por hilo con las diferentes fibras hasta formar un volumen tridimensional. El procedimiento permite una gran cantidad de formas y colores basadas en patrones hasta formar entramados configurados. (Gherardi, 2018). Es evidente concebir que cada pieza de la artista transmite un lenguaje significativo, pese a la desintegración de elaborar tejidos manualmente. Fransje Gimbrère, (2018) afirma: “Quería aportar un aire diferente al textil, a través de un uso para interiores distinto al de la tapicería”.







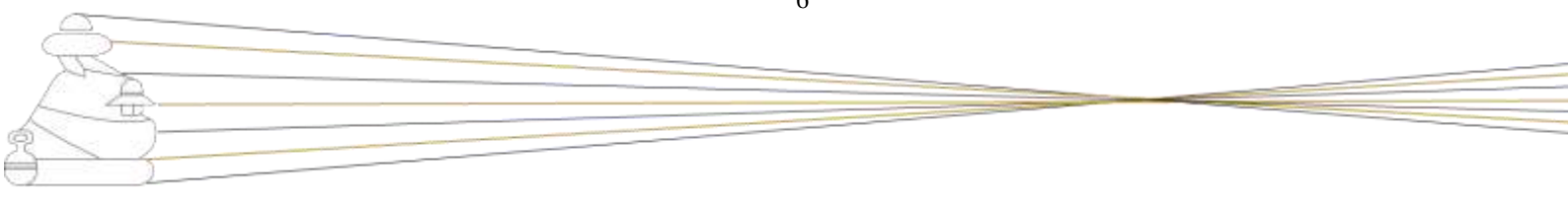
*Imagen 3 Fransje Gimbrère junto a su obra "Standing Textiles"*

**Fuente:** (Gherardi, 2018)



*Imagen 4 "Standing Textiles en espacio interior"*

**Fuente:** (Gherardi, 2018)



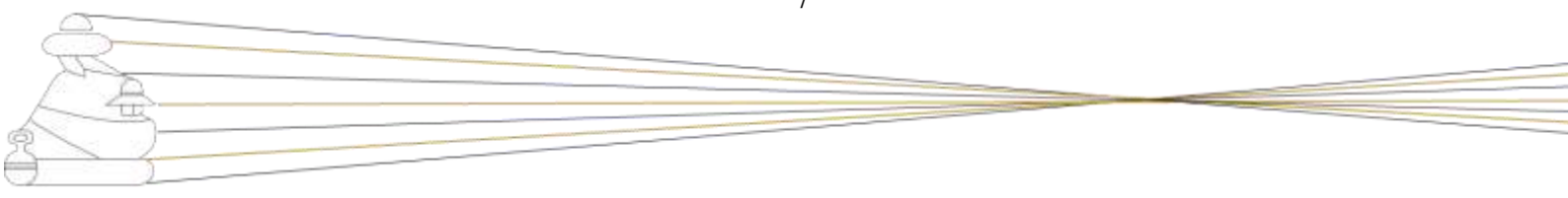


**Imagen 5** *Standing Textiles como mobiliario*

**Fuente:** (Gherardi, 2018)

Numen/ForUse es un colectivo croata-austriaco formado en 1988 entre los diseñadores industriales: Sven Jonke, Christoph Katzler y Nikola Radeljković, el grupo trabaja en campos del diseño industrial, la escenografía y arte conceptual. Se caracterizan por la experimentación en el diseño espacial, generalmente realizan instalaciones a base de redes elásticas que están suspendidas en el aire. El uso de materiales livianos es primordial para generar nuevas experiencias y sensaciones visuales a través de transparencias y la cromática.

El equipo de proyectistas han realizado algunos proyectos como: *Tube Innsbruck*, donde se utilizan cuerdas elásticas de color negro, las mismas que se adaptan al usuario y a la forma en que él le explora, formando parte de un todo, el soporte estructural que posee la instalación permite diferentes sensaciones, entre ella, sentir que la persona está flotando en el espacio. “La geometría irregular de la malla, definida por la disposición variable de las cuerdas de soporte lo convierte en un paraíso perfecto, universalmente adaptable a nuevos contextos y espacios”. (RevistaMetalocus, 2015).





*Imagen 7 Tube Innsbruck, proyecto de Numen/ For Use*

**Fuente:** (RevistaMetalocus, 2015)



*Imagen 6 Tube Innsbruck desde el interior*

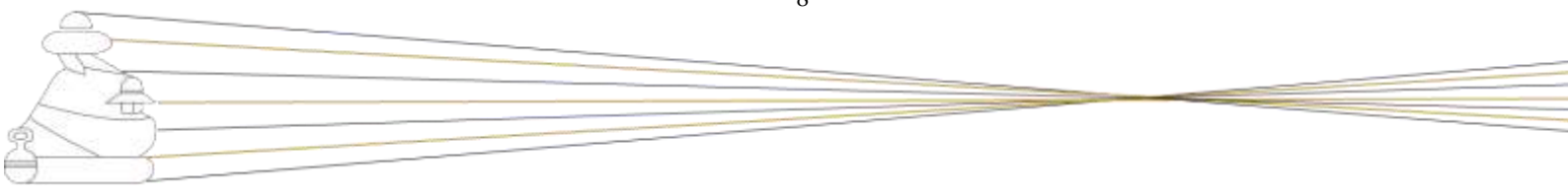
**Fuente:** (RevistaMetalocus, 2015)

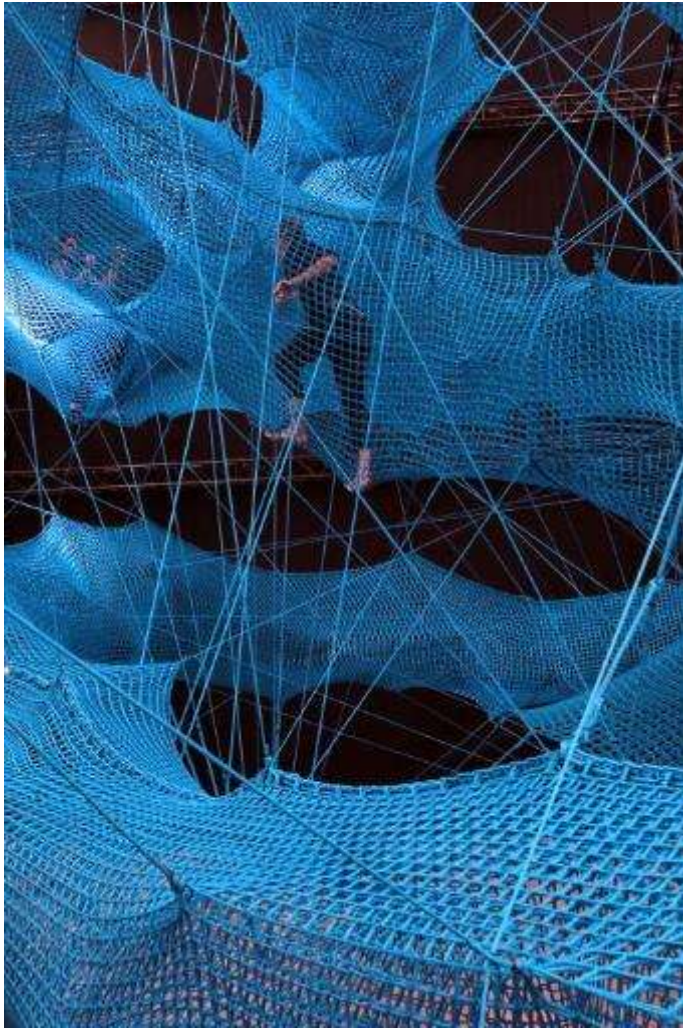


*Imagen 8 Persona dentro de Tube Innsbruck*

**Fuente:** (RevistaMetalocus, 2015)

*Tube Cologne Carlswerk*, fue un proyecto que se realizó en Septiembre del 2016, es una instalación de malla que representa la prolongación y la infinitud del universo. La parte superior de la estructura consiste en espacios más grandes, mientras que la parte inferior de la instalación presenta túneles angostos de entrada y salida. Dos partes que fusionan hasta formar un espiral gigante de color azul. Estas propuestas se han convertido en un concepto diferente donde el individuo experimenta nuevas percepciones a través de configuraciones tanto táctiles como visuales, el esquema ortogonal del espacio está fracturado por diagonales irregulares y perspectivas oblicuas creadas por la progresión situada en el tubo.





*Imagen 11 Tube Cologne Carlswerk, proyecto de Numen/ For Use*

**Fuente:** (RevistaMetalocus, 2015)



*Imagen 9 Interior de Tube Cologne*

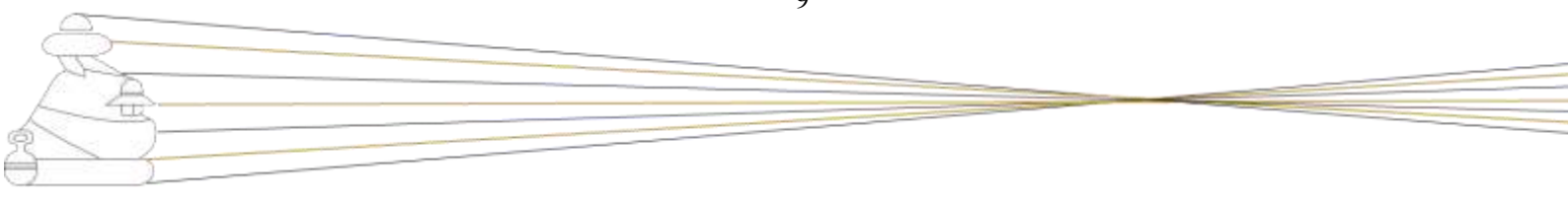
**Fuente:** (RevistaMetalocus, 2015)



*Imagen 10 Interior de Tube Cologne*

**Fuente:** (RevistaMetalocus, 2015)

Desde el 2008 el grupo trabaja en proyectos sugestivos y genera la posibilidad de percibir configuraciones en el ambiente donde los sentidos juegan un papel importante, cabe señalar que los proyectos no tienen un uso definido o predeterminado y eso le haciéndole más exquisito a la exploración del huésped. “La finalidad es configurar espacios surrealistas donde el movimiento humano y su relación con el espacio, resignifica las formas comunes de ver y habitar los espacios”. (RevistaMetalocus, 2015).



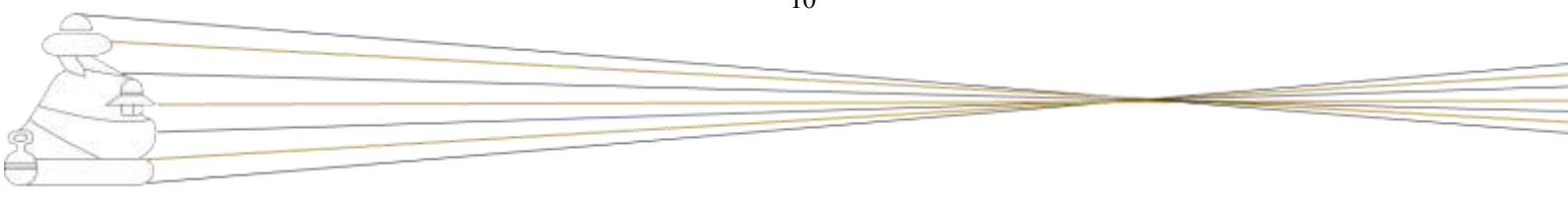
El trabajo titulado *Trama* de Leyla Cárdenas transforma el espacio en un lugar poético, donde la historia y el arte se mezclan homogéneamente. A través de pinturas de lugares que fueron sepultados por proyectar una ciudad moderna como la es Bogotá, experimenta colocando hilos desde fotografías que plasman el antes de la capital, estos cruzan por todo Odeón, un edificio antiguo que fue construido antes de la masacre modernista, de un extremo a otro cada hilo representa relatos de lugares que aún no han llegado a construirse, transcribe una memoria y no se habla de recuerdos ni de olvidos, sino de conmemoraciones.

Tras esta circunstancia, la artista propone una obra que rememora a ciertos sitios de la ciudad de Bogotá, cuyo panorama fue cambiado por cuestiones políticas y de desarrollo urbanístico. Algunos ríos desaparecieron, en el caso del río San Francisco desapareció al igual que el puente que lo atravesaba, Cárdenas ocupa una imagen de este puente y teje varias hebras inspirada por revitalizar ese emblema de la ciudad y ocupar un espacio en la edificación. (Artishock, 2015)



*Imagen 12, Vista de la instalación Site-specific en Espacio Odeón, Bogotá. Leyla Cárdenas*

**Fuente:** (Artishock, 2015)





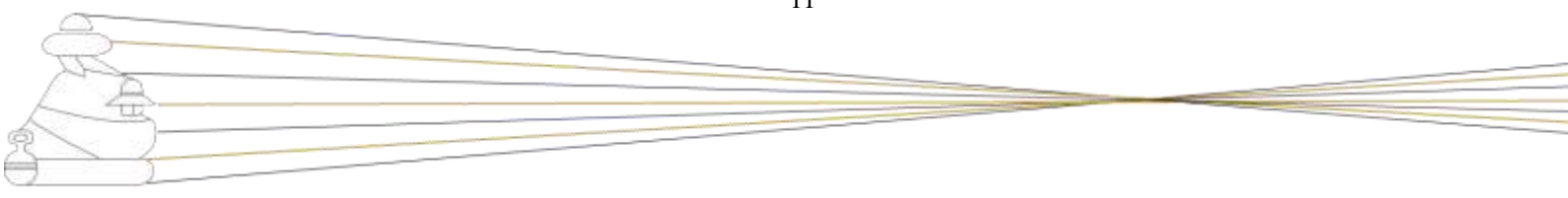
**Imagen 13** Vista desde planta baja, Instalación Site-specific en Espacio Odeón, Bogotá.

**Fuente:** (Artishock, 2015)



**Imagen 14** Vista desde planta alta, Instalación Site-specific, hilos tensados desde el suelo

**Fuente:** (Artishock, 2015)



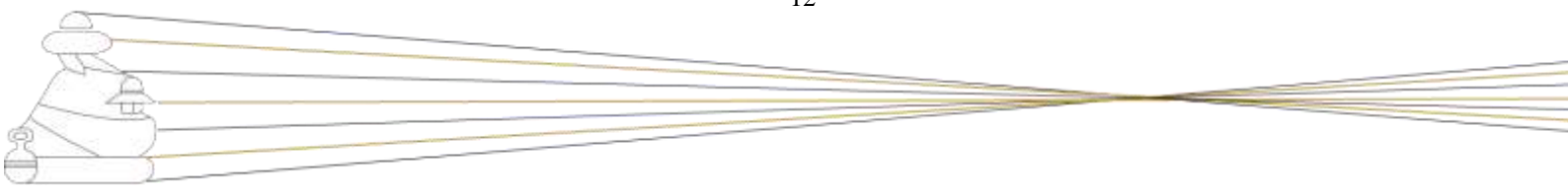


*Imagen 15 Vista desde planta alta, Instalación Site-specific en Espacio Odeón, Bogotá.*

**Fuente:** (Artishock, 2015)

**El Ecuador** es uno de los países con más actividad artesanal, es la región donde se encuentran pueblos indígenas ecuatorianos que comparten similitudes en cuanto a ideologías, creencias, tradiciones y costumbres. De este modo el proyecto “Artesanías de los Pueblos en la mitad del Mundo: Ecuador” con el apoyo de de La Fundación Sinchi Sacha, el Ministerio de Industrias y Productividad, la Unión Europea, y el Consorcio de Gobiernos Autónomos Provinciales del Ecuador, se enfoca en retomar la identidad ancestral del Ecuador y establecer un intercambio interdisciplinario entre artesanos y estudiantes universitarios especialmente de Arte y Diseño, quienes tendrán que estudiar la iconografía e iconología del Ecuador Antiguo.

La mirada al pasado aborigen tiene los atributos necesarios para repensar la creatividad desde nuestras cosmovisiones, mitos, símbolos e identidades; tiene la cualidad de la diversidad de opciones y estrategias de diseño; guarda una enorme armonía con el ambiente y sus materias primas; y tiene la calidad, belleza y capacidad de colocarse en la retina del mundo. (Valarezo, 2014).



Además, el proyecto presenta: el Primer Catálogo de Iconografía del Ecuador Antiguo, que cuenta con más de 2000 imágenes y representaciones de una diversa recopilación de símbolos que han sido sometidas a un proceso de interpretación chamánica<sup>1</sup>, contienen importantes hallazgos y generan muchas interrogantes con el objetivo de provocar ahínco en explorar y revitalizar la iconografía de los pueblos. (Proyecto: "Artesanías de los Pueblos Ancestrales en la Mitad del Mundo: Ecuador", 2015)



*Imagen 16* Iconografía de los Carangues, Otavalos y Cayambes “poderosos, ceremoniales y productivos”

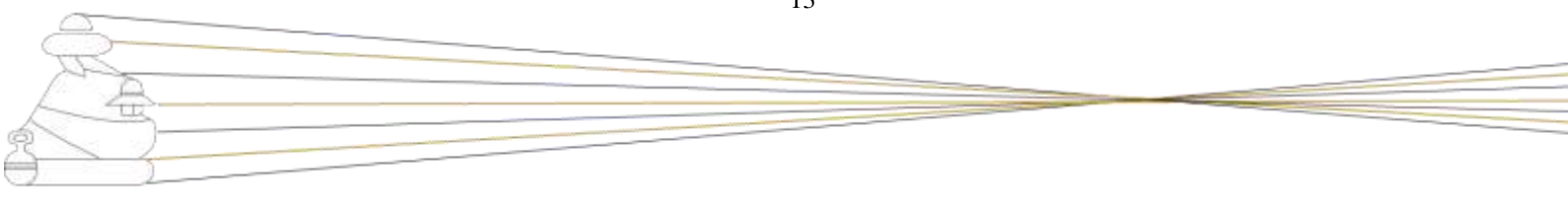
**Fuente:** (Catálogo de Iconografía del Ecuador Antiguo, 2015)

Como es natural el arte textil también es considerado una artesanía, al llegar a este punto se puede decir que existen distintas provincias donde se trabaja manualmente, en el Carchi por ejemplo, la ocupación textil más importante es la del tejidos de cobija, el telar que ocupan es conocido como telar de mujer, por ser una tarea exclusivamente femenina, así mismo se utiliza el telar de pedal <sup>2</sup> donde solo los hombres campesinos lo utilizan, actualmente se tejen cobijas, chalinas y ponchos, tanto de lana como fibras acrílicas.

---

<sup>1</sup> **Chamánica:** Es una tecnología de transformación paleolítica, de ámbito mundial, que utilizaba el acceso controlado a los estados de éxtasis de la conciencia para comunicarse con las plantas, los animales, los antepasados, los espíritus y los cuatro elementos (Salasama, 2016)

<sup>2</sup> **Telar de pedal:** Con la conquista española, se introdujo en todo el Altiplano el telar de pedales desarrollado en Europa desde el año 1000. Este telar modifica uno anterior creado en el Asia oriental para producir telas con hilos finos de seda y algodón, como señala (Broudy, 1993)





Se continuará la exploración de las provincias textiles con los indígenas Salasacas de Tungurahua, las mujeres tejen shigras<sup>3</sup> de cabuya y bayetas<sup>4</sup>, tanto para su propio uso como para la venta, los ancianos siguen tejiendo, pero los jóvenes van perdiendo las costumbres.



*Imagen 17 Mujer tejedora Salasaca vistiendo bayeta de color rojo*

**Fuente:** (Diario La Hora, 2016) y fotografía editada por investigadora

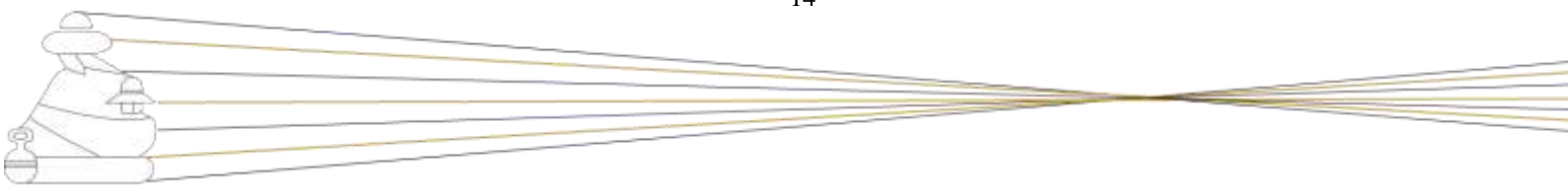
Detrás de un telar de cintura se encierra la tradición de toda una cultura, no solo de su familia, sino de todo un pueblo milenario, manifiesta Kuri Caizabanda, artesano Salasaca, a quien el arte del tejido le ha permitido mantener y transmitir en cada generación los saberes, símbolos y signos de los abuelos. (Diario La Hora, 2015).

Se suma a lo anterior la provincia del Azuay en la que se realizó una intervención por parte Elisa Guillén docente de la Universidad del Azuay de la Facultad de Diseño y sus alumnos, generando un nuevo sentido urbano mediante el diseño textil.

---

<sup>3</sup> **Shigras:** Bolsas hechas de cabuya y de lana de borrego son producidas a mano por comunidades indígenas de Cotopaxi, Tungurahua y Chimborazo. Sin embargo, la tradición va desapareciendo poco a poco, explica Jorge Silva, de la Secretaría de Cultura de Saquisilí. (El Comercio, 2016)

<sup>4</sup> **Bayetas:** Prenda de vestir, símbolo de la mujer Salasaca, pureza, luto, tristeza o alegría son los significados que tiene este atuendo ancestral. La bayeta las llevan puestas las mujeres cruzadas en la espalda cubriendo el hombro y es sujeta con un tupo en la altura de su pecho para evitar que se caiga (Diario La Hora, 2016)



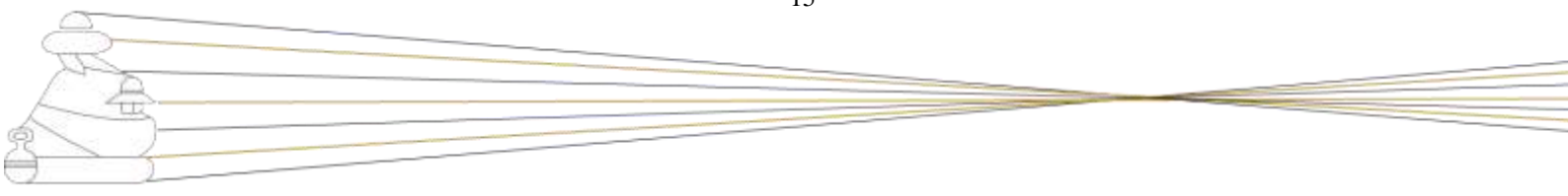


*Imagen 18 Intervención del textil en el espacio publico*

**Fuente:** Diseñadora Elisa Guillén Serrano

Es evidente que falta mucho por explorar, en este caso el espacio urbano es la base para proponer otra manera de comprender al textil, el producto final dependerá de la experiencia, creatividad y técnica de cada artesano o diseñador. “El artesano atesora conocimientos ancestrales únicos que se han transmitido de generación en generación, combinar esto con la creatividad y las fortalezas técnicas y teóricas del diseño sin duda aportará a la innovación de los productos artesanales para llegar con mayor fuerza al mercado contemporáneo.” (Guillén, 2018)

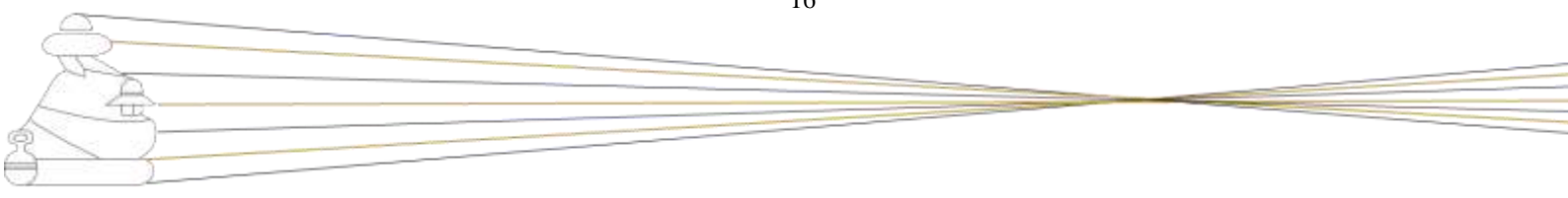
Llegando al núcleo de Imbabura, se encuentra **Otavalo**, una de las ciudades pluriculturales con mayor actividad textil de la sierra ecuatoriana, donde el arte del tejido es un oficio vigente, se conservan técnicas y herramientas de orígenes prehispánicos y a su vez introducidos por los conquistadores en el periodo de la colonia y a su vez en el presente se han convertido en un elemento identificador de este grupo.



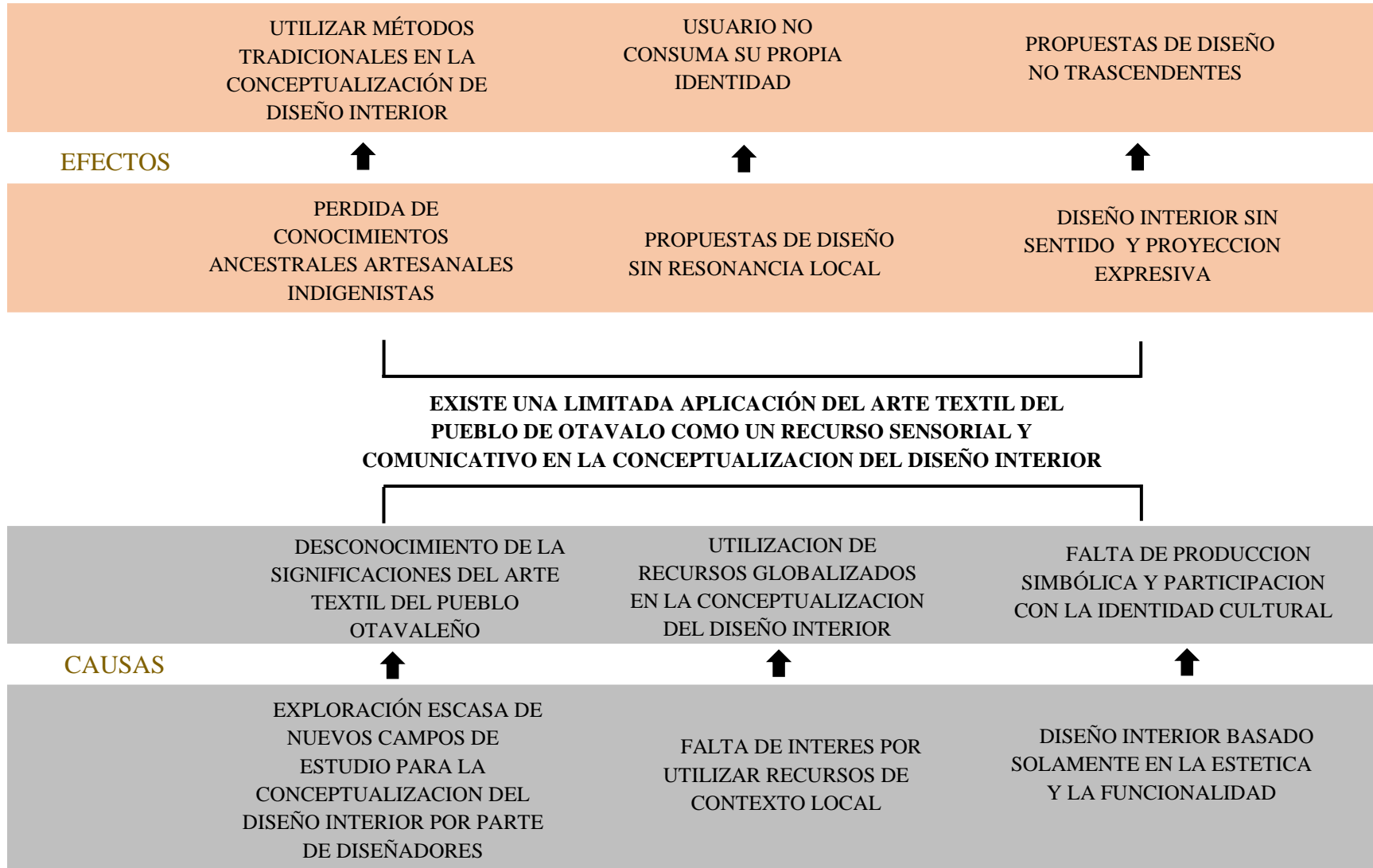
La actividad artesanal textil de Otavalo ocupa un lugar predominante en todo el Ecuador siendo difícil que no se lo reconozca por sus múltiples riquezas simbólicas. La publicación titulada “Otavalo: la tierra del arte andino” señala que el trabajo que realizan los tejedores Otavaleños es la muestra de la habilidad que poseen para crear los espléndidos y llamativos textiles que cautivan a propios y extraños. Los detalles con los que se elaboran las cobijas, bolsos, manteles, chompas y bufandas llaman la atención de quienes visitan este sitio, indica el reportaje del diario de noticias británico. (BBCMundo, 2015)

Cabe señalar que la adquisición de máquinas, terminaron por reemplazar los procesos artesanales de pequeñas y medianas industrias, facilitando el posicionamiento del indígena Otavaleño no como un artesano, sino como un comerciante diligente conocido a nivel mundial. Sin embargo los procesos artesanales se mantuvieron debido a su técnica de trama, no fue posible mecanizarla. El reto es encontrar un mecanismo de desarrollo que unifique el arte textil Otavaleño a partir del reconocimiento de los múltiples y vivos saberes ancestrales, en una tarea constante revitalizadora e intérprete de su lenguaje. Solamente de esta manera podremos reencontrar elementos comunes entre el arte textil Otavaleño y el diseño interior y en los procesos de conceptualización. Las culturas también tienen derecho a evolucionar ¿el diseño interior podría ser un medio de comunicación de esta cultura? De esta pregunta nace otra interrogante ¿el diseñador puede llegar a comprender el arte textil Otavaleño y trasladarlo hacia el espacio interior?

Se puede notar que los textiles se ocupan gran parte en la indumentaria y en otros aspectos decorativos, a pesar de todo el contenido cultural, aun no se exploran en el ámbito del diseño interior, se podría exponer un contexto más objetivo y real de la actualidad en la que se encuentra el tejido, con todos sus matices y contenido simbólico siendo participe en la interpretación a un espacio interior.



### 1.2.2 Árbol de problemas

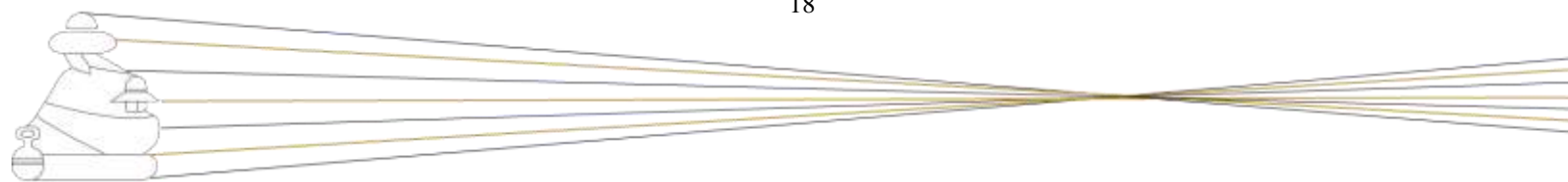


### 1.2.2 Análisis crítico

La idea de incrustar el textil Otavaleño en el diseño interior puede llegar a hacer una probabilidad un poco convencional y desaliñada, debido a que ciertos diseñadores conocen muy poco acerca de la riqueza pluricultural que abarca el arte textil de los pueblos del Ecuador, en este caso el de Otavalo, el resignificar el arte textil de un pueblo vinculado con el espacio interior, se ha transformado en un camino desconocido por explorar ¿Por qué no plasmar el indigenismo textil de nuestro territorio en un espacio? Y como diseñadores llegar a ser un intérprete de las culturas de nuestros pueblos. Acaso el diseñador se ha convertido en mediador que busca métodos de conceptualización ajenos a la identidad cultural de nuestro país.

De la misma forma la utilización de recursos globalizados en la conceptualización de espacios se ha convertido en una herramienta básica en las propuestas de diseño interior, el diseñar a base tendencias o estilos que están en auge es el día de hoy un método común que ocupan los “agentes de innovación”. A pesar de que no existen límites en cuanto a la magnitud de la extensión o expansión de la sensación de identidad, es evidente el escaso empeño de algunos diseñadores en implementar recursos de contexto local en sus trabajos de diseño.

De la misma forma las propuestas de diseño interior se han olvidado de provocar nuevas sensaciones en el usuario debido a la poca carga simbólica que contienen sus trabajos, probablemente en el proceso de diseño solo se toma en cuenta la estética y la funcionalidad y se deja a un lado el sentido del diseño. Y cuando nos referimos a los sentidos nos apoyamos en el hecho de que el espacio emerge y se genera en un proceso dinámico que transmite y comunica algo investigado previamente, no solo es “bonito”. Se introduce la idea de accesibilidad y conectividad entre espacio y usuario mediante un mensaje simbólico.

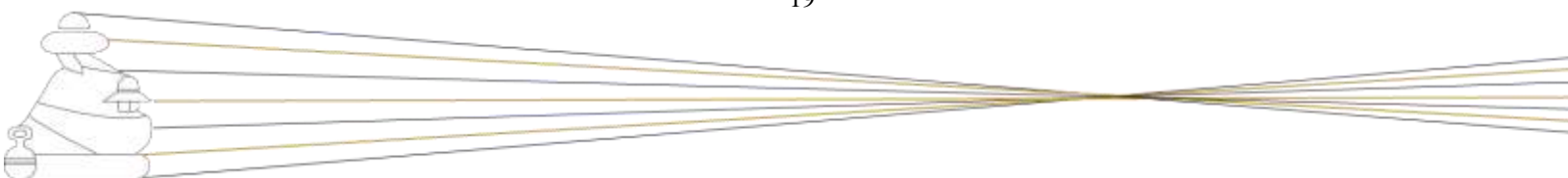


Si existe un nivel tan bajo de conexión entre identidad cultural y semiótica de diseño ¿Cómo se podrá concebir un trabajo con identidad cultural sino se involucra con el contexto? Solo daremos lugar a diseños que no trascendentales, sin sentido y escasa proyección expresiva. La idea es distribuir una nueva comprensión de ideas, tradiciones y prácticas ancestrales textiles vinculadas al diseño interior.

A lo largo de la historia la mayor parte de las culturas han valorado extraordinariamente las experiencias transpersonales<sup>5</sup>, debido a que se conoce de manera natural como son en la realidad. El trabajo que se desea realizar tampoco es ajeno a este interés, ya que la visión de transmitir un mensaje a partir de los aspectos simbólicos ponen cuidado a este tipo de experiencias normalmente incomprendidas. Es ofrecer una visión más generosa de los pueblos indígenas así como de rescatar su riqueza cultural y abrir un nuevo horizonte a posibilidades insospechadas en el ámbito del diseño interior.

---

<sup>5</sup>**Transpersonales:** Según el Psicólogo británico Michael Daniels, el término transpersonal significa más allá o a través de lo personal, y se refiere a las experiencias, procesos y eventos que trascienden nuestra limitada sensación habitual de identidad y nos permiten experimentar una realidad mayor y más significativa. (Daniels, 2005)

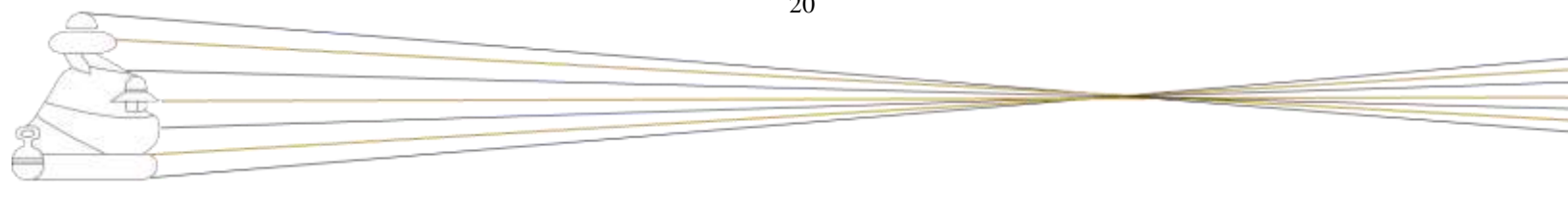


### 1.2.3 Pronóstico

Una de las consecuencias por no conocer la importancia significativa de los textiles es perder conocimientos artesanales, aunque siguen produciendo y comercializando tejidos en diferentes formas, actualmente enfrentan una dura realidad: cada vez son menos quienes se dedican al tejido artesanal; las máquinas han ganado espacio, pero lo que las máquinas no reemplazan, ni lo harán es el proceso con el cliente que tenía la confección manual. El artesano recuerda que "el tejer es un arte" y que en cada pieza se tejen costumbres, creencias y un patrimonio.

Al respecto conviene decir que existen diseñadores que no son auténticos, su trabajo consiste en realizar sus propuestas de diseño como una ocurrencia, una insinuación, un momento de genialidad, entonces el cliente y el usuario asume que diseñar consiste en tener ocurrencias. El mensaje que se transmite es que nuestro trabajo está ligado a una improvisación que la ejecutamos con unos cuantos golpes de mouse, nuestro proceso de diseño no demanda ninguna ciencia ni conocimientos especiales, y en los peores casos que el trabajo del diseñador lo puede hacer cualquier persona.

Por otro lado las propuestas de diseño no trascienden, quedan como un trabajo obsoleto, sin ser una base para poder seguir investigando, por consiguiente, carecen de características excepcionalmente interdisciplinarias, amplias e integradoras. El diseño se convierte en una labor sin sentido y proyección expresiva, no comunica nada, ni expresa nada.



#### 1.2.4 Formulación del problema

¿De qué manera se puede utilizar el arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño como un recurso sensorial y comunicacional en el proceso de conceptualización del espacio interior?

#### 1.2.5 Preguntas directrices

¿Cuál es la relación que existe entre el arte textil y el diseño de interiores?

¿Qué contenido semántico tiene el arte textil?

¿Si llegamos a realizar un catálogo de aplicaciones textiles servirá como una herramienta para conceptualizar espacios sensoriales y comunicativos?

#### 1.2.6 Delimitación del objeto de investigación

**Campo:** Diseño

**Área:** Diseño interior

**Aspecto:** Arte textil del pueblo Otavaleño

**Tiempo:** La presente investigación se realizara en un periodo de cinco meses (abril del 2018 – agosto del 2018).

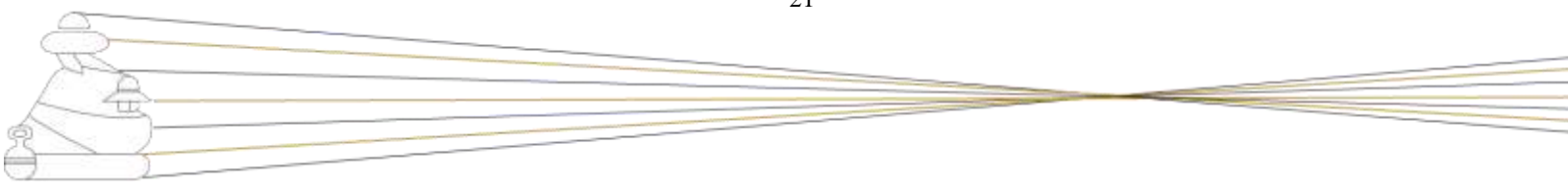
**Espacio:** “Museo Viviente Otavalango”

**País:** Ecuador

**Provincia:** Imbabura

**Cantón:** Otavalo

**Población:** Pueblo indígena Otavaleño



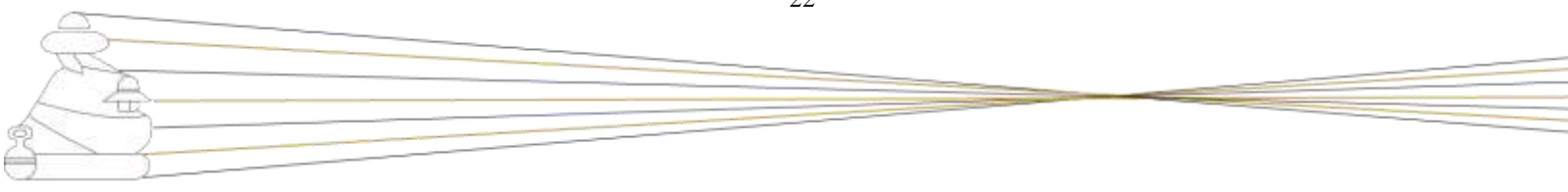


### 1.3 Justificación

Los motivos que nos llevaron a investigar los efectos del tejido en el ser humano radican en la **importancia socio-cultural** del mismo, es uno de los artes más antiguos que se ha ido perfeccionando durante años, en este sentido se encuentran variedades de técnicas de hilado y tejido que expresan una realidad pluricultural del pueblo Otavalo incluyendo no solo un sentido simbólico y social, sino además comunicativo. Durante algún tiempo se ha venido generando un cambio de pensamiento, uso y costumbres hacia el tejido ignorando su verdadero significado y convirtiéndose en una forma de comercio, en la cual pierde el valor de un proceso significativo que lleva en el trasfondo un pensamiento y una historia.

Es así que se quiere examinar la conducta de este arte incrustado en el diseño interior, una labor **novedosa** y poco convencional, interpretando la cultura Otavaleña a través de sus tejidos y trasladándole al espacio interior. En el país se ha perdido el simbolismo de los tejidos en cuanto a diseños y elaboración. Cabe señalar las palabras del maestro peruano Carlos Milla Villena el cual menciono en una de sus conferencias: ‘quien sabe tejer, sabe el arte de la vida’”. Los **beneficiarios** directos es el pueblo indígena Otavaleño, y posiblemente otros pueblos indígenas, ya que la idea es que se convierta en una investigación intercultural, base para otros proyectos con otros sujetos de estudios similares. El presente proyecto es **factible** ya que es una cultura viva y de fácil acceso a la información histórica de la misma, se puede acceder a un grupo determinado y realizar un campo de estudio para recopilar más información.

La investigación tiene **valor significativo**, debido a que es un conjunto de piezas que transmiten complejas informaciones, acerca de significados, cromática, interacciones, materiales, divinidades ancestrales e historia. De esta manera se convierte en un campo abierto de investigación que ofrece al diseñador o personas que deseen explorar más a fondo este tema



oportunidades para desarrollar óptimas aplicaciones a partir de técnicas textiles dentro del interiorismo. Es un medio de expresión, cuando uno teje, teje pensamientos que contienen una historia y lo más importante lleva una tradición ancestral.

El presente proyecto es **trascendental** porque se enfocará en estudiar los tejidos y su presencia en el diseño interior ya que el trabajo conjunto entre espacio interior y el arte textil es limitado, así mismo los estudios realizados son escasos sobre estas dos variables a pesar de que los textiles son una herramienta que comunica muchos saberes y produce sensaciones al individuo. Esto nos lleva a reflexionar y meditar el **impacto** del actual trabajo de investigación, el arte textil puede convertirse en un recurso manejable dentro del diseño interior. Se trata de abandonar el concepto de que los tejidos sirven únicamente como un objeto de indumentaria e ir más allá y analizarlo incluido en la conceptualización de espacios interiores.

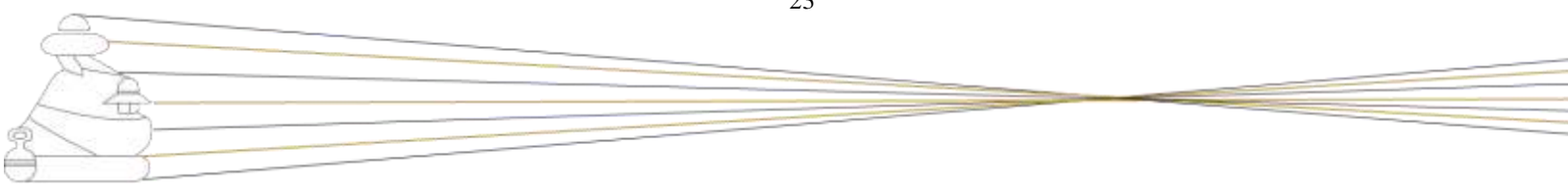
## 1.4 Objetivos

### 1.4.1 Objetivo general

- **Analizar** el arte textil artesanal del pueblo Otavalo para utilizarlo como recurso sensorial en la conceptualización del diseño interior.

### 1.4.2 Objetivos específicos

- **Determinar** las características del arte textil del pueblo Otavalo mediante un estudio bibliográfico y etnográfico.
- **Relacionar** las características del arte textil del pueblo Otavalo con la generación de sensaciones a partir de su interpretación.
- **Proponer** un catálogo de aplicaciones textiles como recurso conceptual en el diseño interior.



## CAPÍTULO II

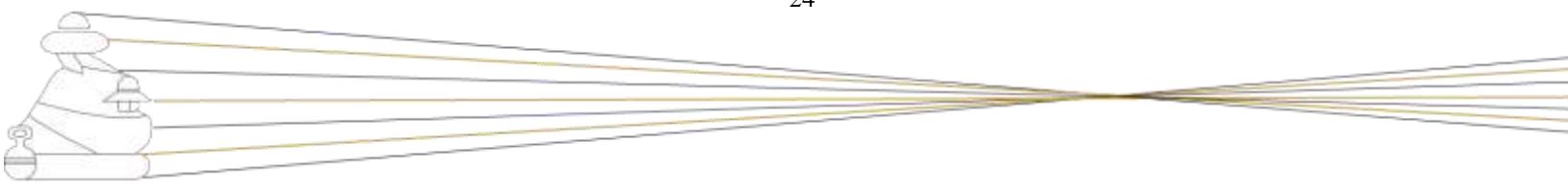
### MARCO TEÓRICO

#### 2.1 Antecedentes investigativos

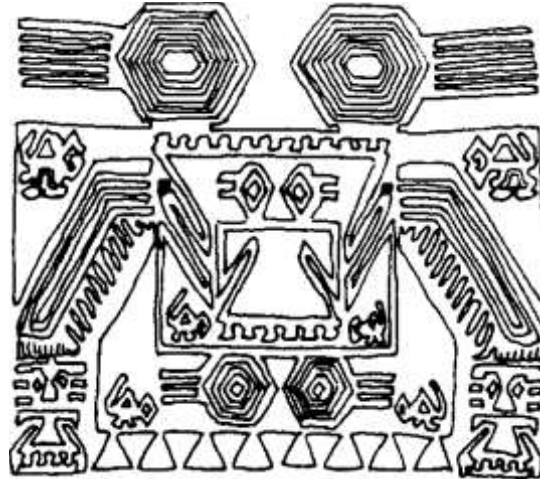
El presente proyecto de investigación se ha sustentado en fuentes bibliográficas con contenido científico y teórico-práctico de varios trabajos similares que servirán de soporte a la nueva investigación. Los trabajos expresan argumentos importantes sobre la relación entre arte textil y diseño, cosmovisión andina de pueblos indígenas y elementos textiles en el espacio interior.

Se puede ver claramente que el tejer no es solamente un conjunto de procesos para crear artesanías, en los que se utilizan diferentes materiales para construir objetos prácticos o decorativos. Por esta razón la importancia de los tejidos en las tradicionales culturas de los Andes ha sido analizada por **John Murra (como se citó en Sánchez-Parga, 1995)** en su libro *“Textos Textiles de la Tradición Cultural Andina”* al estudiar sus funciones y significación en las estructuras sociales, económicas, políticas y religiosas de los Incas. El autor se apropia del hecho de que el tejido andino se convirtió en un Arte Mayor, debido a que no solo era parte de su cultura sino un medio en el que se comunicaba un lenguaje simbólico de la misma.

Es evidente que el textil andino es parte de la memoria cultural de un grupo específico, complementa la identidad étnica, parentesco, linaje, valores, creencias y costumbres que comprometen a un universo. Su riqueza no solo se encuentra en el contenido táctil-visual sino en la difusión de símbolos que transmiten un mensaje cultural, los encargados de difundir y comunicar dicho mensaje es el artesano tejedor, transmitiendo y precisando los significados de su contexto. A pesar de todo lo dicho sobre los tejidos, conviene mencionar que es una práctica

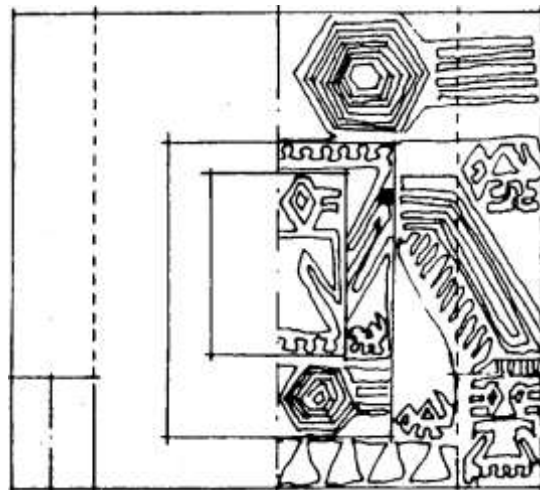


ancestral heredada y todo el contenido simbólico está desvaneciéndose y busca sobrevivir ante la modernidad. (Sánchez-Parga, 1995)



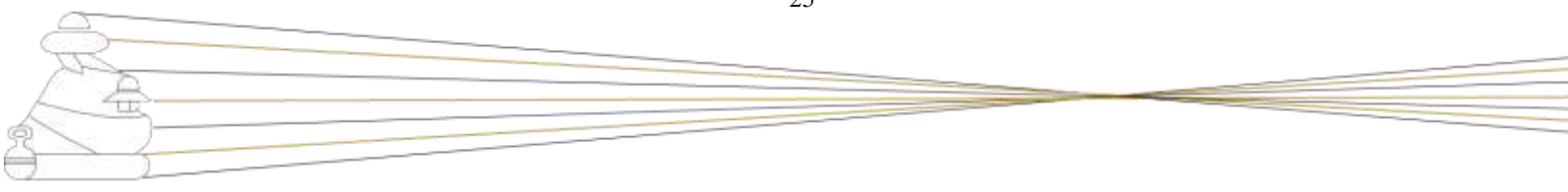
*Figura 1* Dibujo del ave de doble perfil

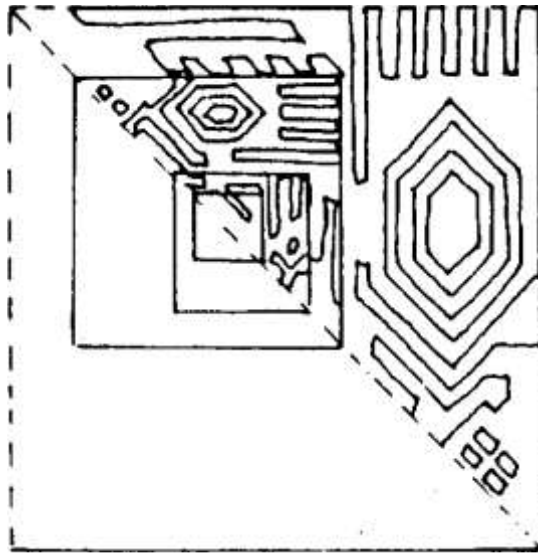
**Fuente:** (Sánchez-Parga, 1995)



*Figura 2* Corte vertical del dibujo del ave, mostrando la perfecta simetría entre los dos segmentos paralelos correspondientes.

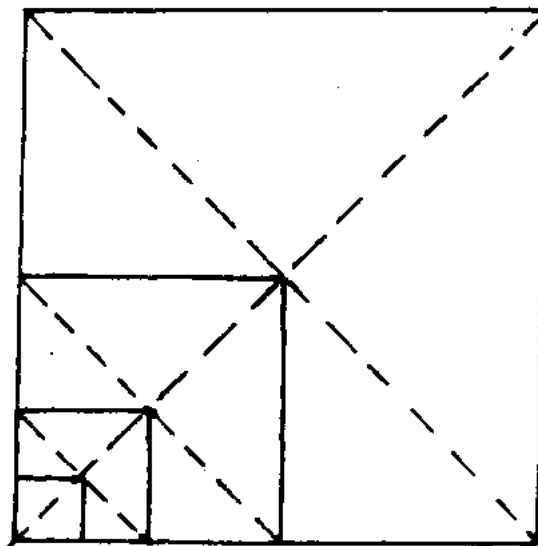
**Fuente:** (Sánchez-Parga, 1995)





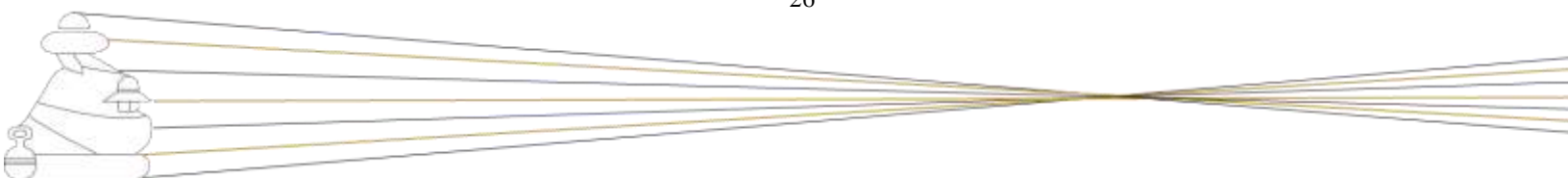
*Figura 3* Corte diagonal de la figura del dios alado, mostrando la perfecta simetría entre los segmentos de ambas partes,

**Fuente:** (Sánchez-Parga, 1995)



*Figura 4* Esquema geométrico de la escala de proporciones del dibujo/figura del dios alada.

**Fuente:** (Sánchez-Parga, 1995)

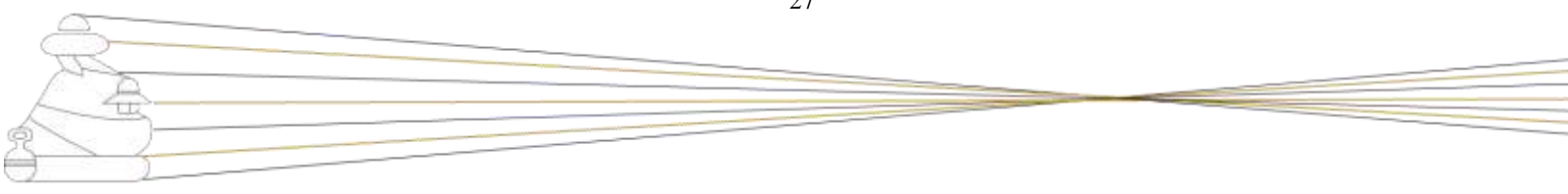


Aquí conviene detenerse un momento a fin de observar al textil como un espacio, por ende puede configurarse dentro del espacio interior, pudiendo ser una herramienta en la conceptualización, ya que los tejidos se muestran múltiples características. El tejido artesanal ofrece así una forma autónoma y completa de representar sus expresiones y su vez comunicar el pensamiento de un pueblo, contando historias que existen detrás de las manos artesanas, tras esta situación abordemos el hecho que se podría utilizar el mismo sistema con fines comunicacionales y desarrollar experiencias a través de los tramados.

Existen otros trabajos similares como el de (Gisbert, 1989) “*Función Ritual del Tejido en el Mundo Andino y en el Imperio Inca*” involucra el preservar los valores socio-culturales de los tejidos en los pueblos de los Andes y colocándolos como el emblema de los diferentes grupos étnicos. La autora manifiesta que la importancia de los textiles radica en la sensibilidad de transmitir historias míticas ancestrales a través de sus tramados y también analiza los diferentes términos que tienen los textiles como “cumbi” y “ahuasca” y los descompone según su calidad, función y técnica.

Los aspectos básicos del tejido: disposición espacial, los colores y forma, unidos al uso de una determinada técnica, se estructuran de manera que el resultado visual varía de una zona a otra o dentro de un eje temporal, pero que expresan valores culturales comunes del mundo andino. (Gisbert, 1978, p.24)

Se considera importante y excepcional al trabajo que realizó hace algunos años (Cereceda, 2010) titulado “*Semiología de los Textiles Andinos: Las Talegas de Isluga*”, trata desde luego sobre los tejidos andinos y las características de confección, materialidad y otros aspectos de los



mismos, la autora encuentra adecuado estudiar el tema bajo el "pensamiento textil"<sup>6</sup>, comprendiendo al textil como un conjunto de comunicaciones que entretejen un objeto socio-cultural-simbólico, decodificando la semántica del tejido con todos sus sistemas de representaciones y simbolismos, en los que se encuentra transcrito no sólo un universo de concepciones cosmológicas y sociales, sino incluso las expresiones vivas de las culturas andinas y al mismo tiempo estudia las propiedades del arte textil.

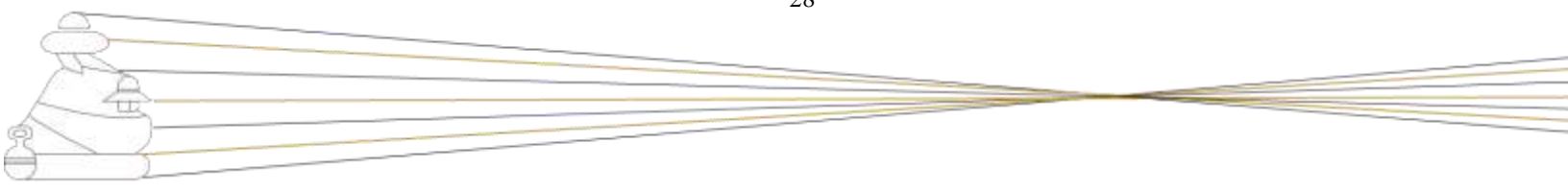
Se trataría de comprender a un textil andino como un sistema de mensajes y no solo como una ilustración específica. Para esto Cereceda, (2010) construye varias interrogantes: “Si estamos frente a un código, ¿cuáles son sus convenciones, cuáles sus unidades mínimas?, ¿hasta dónde se extiende la comprensión de un diseño tejido más allá de las comunidades andinas que lo elaboran?” (p.181)

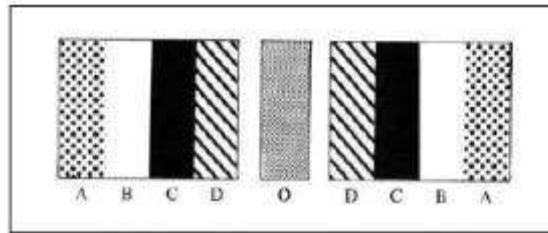
En el libro se estudia a profundidad las talegas<sup>7</sup> y el diseño de su composición textil, las líneas verticales son protagonistas en las estructuras de las mismas. Algunos datos curiosos de estos accesorios radican en que la costura siempre va por fuera y hay un centro a donde siempre llegan las bandas o tiras, que generalmente se combinan bajo un contraste de colores. Esto quiere decir es importante estudiar el lenguaje de los tejidos, examinar minuciosamente las expresiones vivas y los conceptos contemporáneos semánticos textiles, en otras palabras visualizarle al textil como un medio de expresiones, con el fin de entender al arte textil como sistema de conceptos que nos posibilitan modos de ver el mundo y de configurarlo bajo interpretaciones personales.

---

<sup>6</sup> **Pensamiento textil:** Decodificar semánticamente al textil y considerarle como parte la cultura de un pueblo con una fuerte carga simbólica (Cereceda, 1978)

<sup>7</sup> **Talegas:** Especie de bolsas tejidas, elaboradas por los artesanos de Isluga-Bolivia, su diseño consiste en bandad y filas tejidas. (Cereceda, 2010)





**Imagen 19** Esquema de una talega mostrando la disposición simétrica de las bandas.

**Fuente:** (Cereceda, 2010)

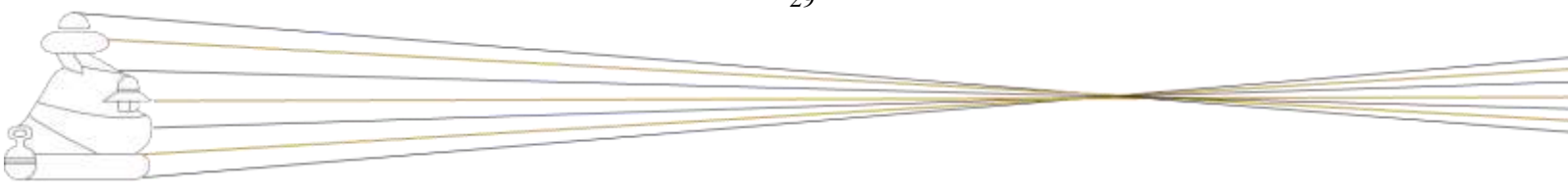


**Imagen 20** Talega en tonos naturales. Se ha utilizado el tono ocre para resaltar el centro

**Fuente:** (Cereceda, 2010)

Hay otra investigación analizada por **Annie Marie Hocquenghem** “*Iconografía Mochica*”, la autora interpreta los productos que realizan los mochicas<sup>8</sup> e inicia un estudio semiótico de la iconografía de la cerámica de este pueblo mediante aspectos antropológicos y cosmológicos de la cultura. (Hocquenghem, 1987) Afirma: "Estamos frente a un sistema de imágenes que, además de provocar emociones de orden estético corresponde a una unidad conceptual de base: si bien

<sup>8</sup> **Mochicas:** Es una cultura arqueológica del Antiguo Perú que se desarrolló entre los 100 a. C. y los 800 d. C. alrededor de los valles de la costa norte del actual Perú, conocida por su arte en pulir cerámica y la bella orfebrería (Hoyle, 1942)





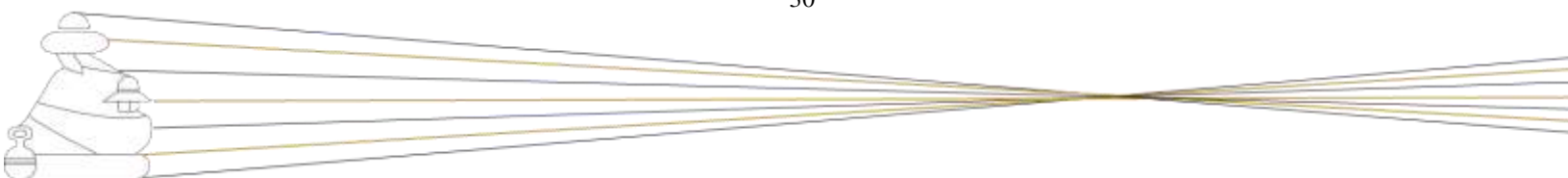
cada representación tiene un significado particular, se integran todas en un mismo conjunto ideológico" (p. 40)

**(Galindo Johanna, 2016)**, *“Diseño de elementos textiles para la ambientación de espacios interiores del hogar en base al tejido autóctono Otavaleño”*, (Tesis de Grado) Universidad del Azuay, Facultad de Diseño, Proyecto de graduación previo a la obtención del título de Diseñadora Textil y Moda, menciona que:

Actualmente ciertas fases de la producción artesanal textil se han mecanizado, con el propósito de satisfacer la gran demanda de artículos textiles para el comercio, por lo que poco a poco ha ido cambiando el tradicional trabajo artesanal por sistemas industrializados.

Por esta razón la investigación resalta la importancia de no desarrollar propuestas de diseño aisladas de la carga simbólica que poseen los pueblos indígenas ecuatorianos, en este caso el Otavaleño, sino de resignificar la cultura y sus elementos iconográficos, es natural que la interdisciplinariedad es la nueva forma de comunicación, formando una red de expresión simbólica en el espacio interior y el diseño textil, sin duda será un medio para posicionar la cultura textil Otavaleña a nivel global.

**(Rodríguez, 2015)**, *“La importancia de la cosmovisión andina en el desarrollo de textiles de la comunidad indígena de Salasaca”*, (Tesis de pregrado). Universidad Técnica de Ambato, Facultad de Diseño, Arquitectura y Artes, Proyecto de Investigación previo a la obtención del Título de Ingeniera en Procesos y Diseño de Modas, plantea:



En los pueblos indígenas el conocimiento sobre la cosmovisión andina se ha ido deteriorando con el pasar de los años debido a causas latentes como la migración, la aculturación<sup>9</sup> y avances tecnológicos han hecho que las nuevas generaciones pierdan el interés por la tradición y habilidades tejedoras ancestrales. Otro factor que incide en la problemática, es la presencia de artesanías extranjeras, ya que poseen un costo menor al de las artesanías locales, son preferida por los usuarios, por eso es importante mantener las raíces del lenguaje andino al momento de tejer.

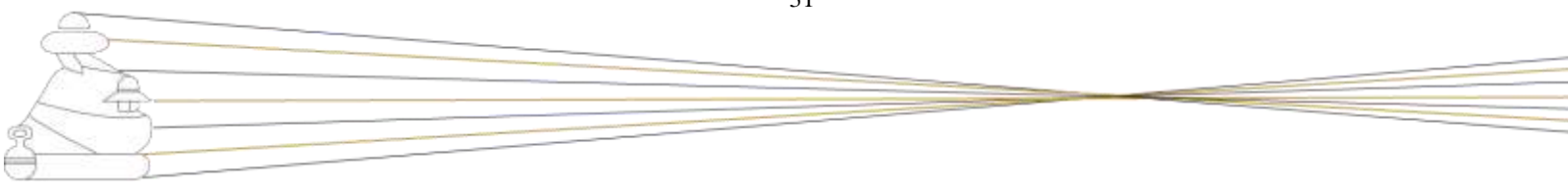
Sobran razones para mencionar a la provincia del Azuay como un lugar en que se destacan los tejidos, especialmente realizados con la técnica de la macana<sup>10</sup> o ikat: ponchos, cobijas chalinas, zapatos, telas coloridas con figuras geométricas y que forman parte de la identidad de la chola cuencana. Así mismo con hilos sintéticos, cáscaras de frutas, plantas y los redondeados y pequeños insectos de tierra llamados cochinilla se impregna en el bordado un color que difícilmente desaparecerá con los años. En toda la provincia es común encontrar en los caminos a mujeres campesinas “cholitas cuencanas<sup>11</sup>” hilando lana con sigse y cubiertas con su vestimenta tradicional.

---

<sup>9</sup> **Aculturación:** Proceso de recepción de otra cultura y de adaptación a ella, en especial con pérdida de la cultura propia. (Definición ABC, s.f.)

<sup>10</sup> **Macanas:** Macana o ikat (una terminología del idioma malayo, hablado principalmente en el sudeste de Asia. Su significado es atar, anudar). La técnica ancestral fue declarada como Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador el pasado 24 de junio de 2015 a través de un Acuerdo Ministerial, del ministro de Cultura y Patrimonio, (Miller, 2016)

<sup>11</sup> **Cholitas Cuencanas:** Mujeres indígenas de la provincia del Azuay, se caracteriza principalmente por su colorida y elaborada vestimenta. Su traje está compuesto por una blusa blanca, un bolsicón, la pollera, el paño y, finalmente, un sombrero de paja toquilla. (Diario La Hora, 2015)





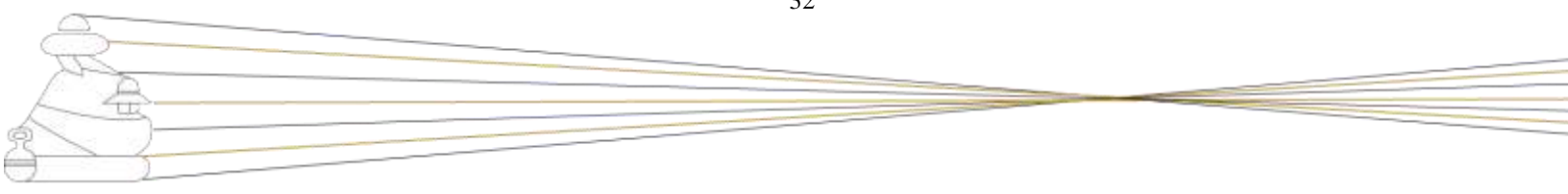
*Imagen 21 Paño de seda con técnica ikat, Gualaceo, Ecuador*

**Fuente:** Libro: Artesanías, lo útil y lo bello (Malo González, 2008)

Es por esto que, (**Genoveva Malo, 2009**), en su trabajo de maestría titulado “*Interacción entre diseño y artesanía: Hacia una nueva significación*”, (Tesis de maestría) Universidad del Azuay, Facultad de Diseño, Proyecto de investigación previo a la obtención del Título de maestría en proyecto y producción del diseño, profundiza en preservar y revalorizar la artesanía e involucrala en el diseño, en su trabajo de investigación. Malo (2009) afirma:

Tramando, urdiendo, enredando es el nombre de este proyecto que busca construir nuevos significados en la relación diseño-artesanía. Una mirada diferente sobre analizar, descubrir e intentar resolver problemáticas de diseño es lo que se plantea en esta propuesta, que, desde una visión del pensamiento contemporáneo, entiende al mundo como un entramado de relaciones. (p.4)

La investigación se realizó en la provincia del Azuay, abarca a la artesanía del austro como un precursor de la identidad y como medio de expresiones culturales, una fuente de significaciones, el potencial entre artesanía y diseño es enorme pero hace falta trabajar arduamente para un mejor encuentro entre estos dos objetos de estudio. Esta investigación

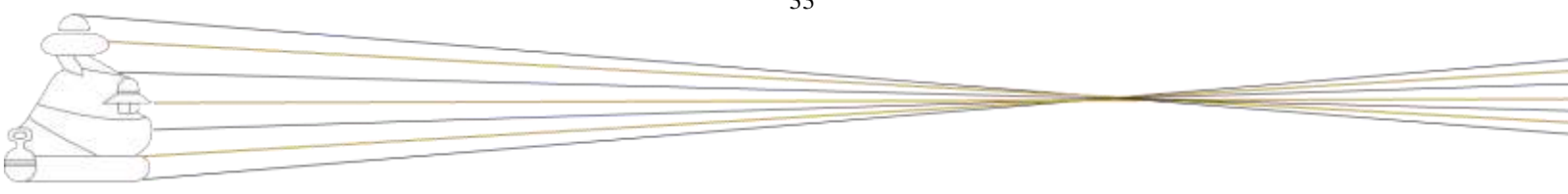


muestra diferentes posibilidades de conectar las distintas características simbólicas del tejido con el usuario y el espacio en sí. Es evidente que se podría utilizar cualquier tipo de artesanía, en este caso el textil Otavaleño, como un recurso en el proceso de conceptualización del diseño.

Más allá de los aspectos culturales, existe un campo abierto para analizar y comprender la cultura andina textil como lo es la semiótica, donde el textil ocupa un espacio relevante bajo una perspectiva codificada y premeditada, por esto (Roca & Zúñiga, 2005) en su trabajo *“La Semiótica de Lotman en la Caracterización conceptual y Metodológica de la Organización como Cultura”*. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, plantea:

Esta investigación tiene como objetivo general una perspectiva semiótica sobre la “cultura” basada en la postura del semiólogo Yuri Lotman, la cual se enfoca en encontrar códigos simbólicos que representen la memoria del pueblo, también resalta la importancia de relacionarse con el grupo de estudio en base a un estudio antropológico y encontrar condiciones cambiantes que han obtenido durante el pasar del tiempo. Además de apoyarse en tres perspectivas bien estructuradas y teóricas: estética formal, teoría general de sistemas y la teoría de la comunicación. La idea de este estudio es servir de fuente para problemáticas de investigación complejas que están alineadas con disciplinas lingüísticas, envolviéndolas en un sistema dinámico, racional y con “sentido”.

Al llegar a este punto se maneja a la cultura como resultado de un sistema de comunicación donde se entretrejen expresiones y lenguajes en relación a la condición humana, el entorno que nos rodea y, por último, la relación entre los puntos mencionados.



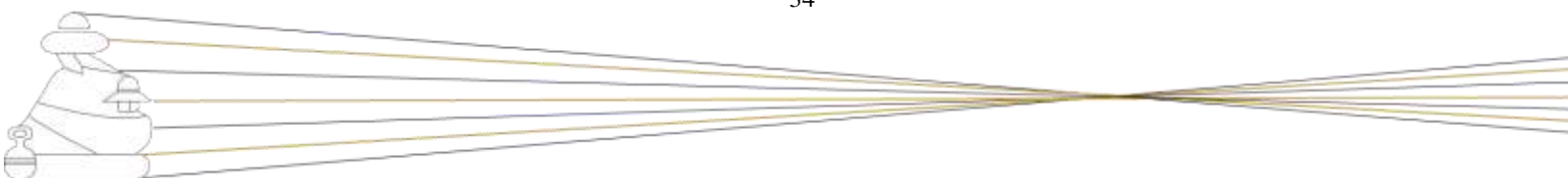
El semiótico (Morris, Fundamentos de la teoría de los signos, 1985) en su tesis doctoral “*Fundamentos de la teoría de los signos*” en la que se puede percibir tres dimensiones que buscan interpretar y transmitir los signos desde una perspectiva semántica, sintáctica y pragmática, donde la concepción formal del lenguaje es el hilo conductor hacia una estructura lingüística significativa y la relación con la interrelación entre seres humanos.

En el caso de la investigación presente, se desea realizar composiciones modulares y secuenciales de principios simétricos conjuntamente con la esquematización, relación e interpretación de signos primarios del lenguaje presente en los tejidos.

(Malo González, 2008) En su libro titulado: “*Artesanías, lo útil y lo bello*” asocia a las artesanías ecuatorianas como identidad cultural y patrimonio inmaterial, el trabajo consiste en no solo pensar, sino también hacer, refiriéndose al trabajo manual, expone puntos como: la diferencia entre artesanía e industria, el valor simbólico de la artesanía y como forma de vida, la relación que tiene el diseño y la artesanía. Otro punto que el autor aborda es sobre la tecnología y artesanía, estudia el problema de la supervivencia artesanal, avances tecnológicos, nuevos materiales e alternativas industriales positivas, diversidad artesanal, artesanías efímeras y permanentes, entre otros. Malo (2008) afirma en su texto: “Las artesanías no son estáticas, cambian a lo largo del tiempo pues la cultura de la que forman parte también cambia”. (p.117).

De igual forma Malo (2008) argumenta:

Si diseñar es cambiar, no tiene sentido que el diseño se limite a reproducir con exactitud el pasado. Alguien que reproduce con sorprendente exactitud una pieza de cerámica precolombina, no diseña sino copia, al igual que el joyero que reproduce una joya diseñada en Roma.



Ciertamente esta investigación ha sido un gran aporte para el presente proyecto, se observa una construcción simbólica y cultural que parte desde la artesanía y en su transcurso va relacionándose con la tecnología, nuevos paradigmas y el diseño.

Sumando lo anterior (Papanek, 1971) en su libro *“Diseñar para un Mundo Real”* define el diseño como: “El esfuerzo consciente para establecer un orden significativo” fundamentando que es necesario palpar la realidad de las personas para proceder a generar una propuesta de diseño. Esta investigación contiene reflexiones sobre el diseño en función a la necesidad, la responsabilidad del diseñador y lo que hoy denominaríamos diseño ecológico y diseño universal<sup>12</sup>, lo que llega a conformar una serie de acciones basadas en la comprensión del individuo.

Papanek (1971) afirma en su libro:

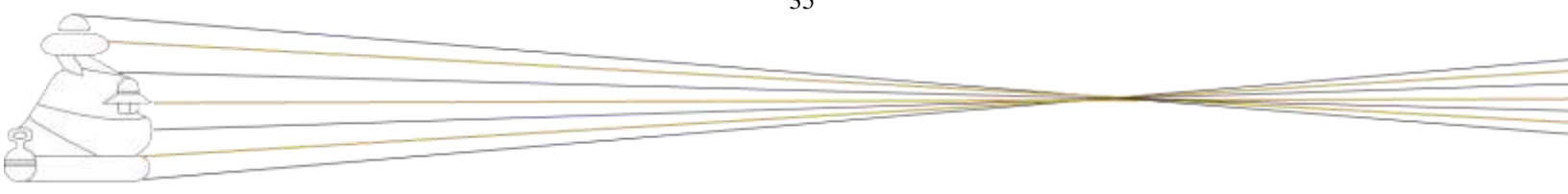
Todos los hombres son diseñadores. Todo lo que hacemos casi siempre es diseñar, pues el diseño es la base de toda actividad humana. La planificación y normativa de todo acto dirigido a una meta deseada y previsible constituye un proceso de diseño. Todo intento dirigido a aislar el diseño, a convertirlo en una entidad por sí misma, va en contra del valor intrínseco del diseño en cuanto a matriz primaria subyacente de la vida. (p, 10)

(Pallasmaa, 2014) En su obra *“Los ojos de la piel”* giran en torno a los sentidos del ser humano. El libro surge por resaltar otras cualidades sensoriales a parte de la visual, el autor cree inapropiado no tomar en cuenta el resto de sentidos y critica la arquitectura que se limita a construir edificios meramente visuales. Pallasmaa (2014) señala:

En nuestra cultura tecnológica, se separa con más claridad aún los sentidos. Vista y oído son los socialmente privilegiados, mientras que se considera a los otros como restos sensoriales arcaicos con una función meramente privada y normalmente, son suprimidos por el código de la cultura.

---

<sup>12</sup> **Diseño universal:** Es relevante a la accesibilidad, son elementos clave para lograr la igualdad de oportunidades y la no discriminación de las personas con discapacidad en todos los ámbitos lleva a la autora a analizar el estado actual de la normativa que los regulan en el contexto internacional. (Fernández, 2012).



En el caso del proyecto actual se podría identificar la profunda sensibilidad que posee el arte textil Otavaleño y la generación de un espacio conceptual y sensorial a través de sus características puede ser una alternativa de revitalización de esta práctica.

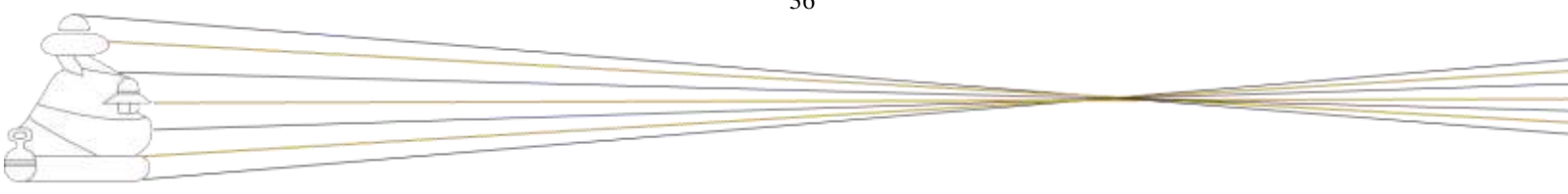
“La vista necesita de la ayuda del tacto, que proporciona sensaciones de solidez, resistencia y protuberancia; separada del tacto, la vista no podría tener idea alguna de distancia, exterioridad o profundidad, ni, por consiguiente, del espacio o del cuerpo” (George Berkeley, filósofo y clérigo irlandés del siglo XVIII).

(Pallasmaa, 2012), en su obra: *La mano que piensa*, analiza la esencia del trabajo manual y su papel esencial en los procesos en el pensamiento del ser humano y la trascendencia que ha tenido en la escritura, la artesanía, la producción de arte y arquitectura. Así mismo revela la evolución de las capacidades conceptuales del hombre a través de la mano. El libro contiene temas como: La mano como símbolo y lenguaje, el trabajo manual, la mano del artesano, la artesanía colaborativa, la fusión entre el ojo, la mano y la mente, la experimentación y el arte del juego, la mano que dibuja, la primacía del tacto: hapticidad<sup>13</sup> de la propia imagen, el tacto inconsciente en la experiencia artística, el pensamiento corporal y la manera en cómo se fusiona creativamente, pensar a través de los sentidos, la memoria corporal y el pensamiento, el conocimiento existencial, el espacio existencial en el arte, el arte y la emoción, entre otros.

Es así que Juhani Pallasmaa (2012) menciona: “La verdadera arquitectura materializaría, por tanto un espacio mítico y poético que supera la mera construcción, generando un lugar evocador para

---

<sup>13</sup> Hapticidad: termino que se refiere a la tactilidad según Pallasmaa, en sus escritos ha enfatizado el rol de la hapticidad en las experiencias de la intimidad, la participación y la pertenencia.



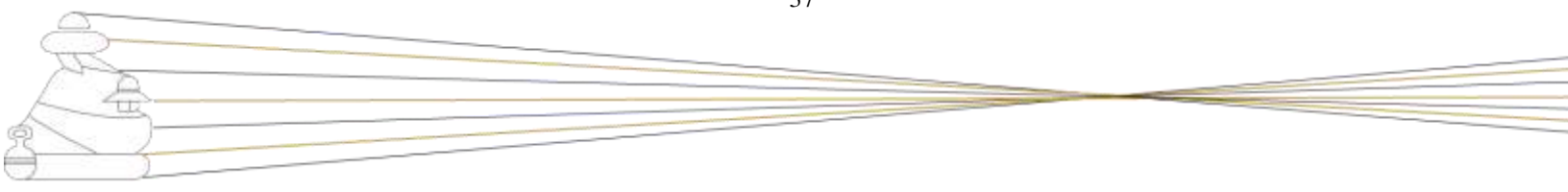
la existencia del hombre junto a sus acciones personales y colectivas en este mundo”. El autor se refiere a conectar todo, equilibrar la mente y el cuerpo, y si somos diseñadores o arquitectos el trabajo es aún más minucioso, unir capacidades mentales, intelectuales y emocionales de los sentidos con el diseño y el espacio es una tarea ardua y humanizada.

(Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008) en su libro: *“Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino”* ,estudia a la semiótica del diseño andino bajo tres aspectos fundamentales: El lenguaje, la Composición y el Simbolismo, con la estética y la simbología del arte que a través de aspectos iconológicos forman una composición simbólica aborda temas como la forma de expresión de los pueblos es tomada como el lenguaje que les caracteriza, composición, simbolismo, imagen cosmológica andina, la iconología, composición modular y colocando al Diseño Andino como configuración base de las Artes visuales por medio del lenguaje.

El edificio simbólico de la iconología mítica figurativa Andina, se presenta en el diseño como una resolución del signo a partir de un encadenamiento de inferencias lógicas, cuya piedra angular es la analogía, que establece correspondencias entre los planos diversos de realidad. (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008, pág. 15)

De acuerdo con Euribe, la semiótica andina es expresada a través del lenguaje visual que está presente en los símbolos iconográficos de objetos, astenias, vestimenta. El pueblo indígena Otavaleño trasmite estos símbolos a través de los tejidos que elabora, ya sean tapices, indumentaria o accesorios decorativos.

(Milla Villena, 1986), en su libro: *“Génesis de la Cultura Andina”* redacta que el pensamiento andino se fundamenta en la estructura de la unidad y el Sistema Operativo y están estrechamente





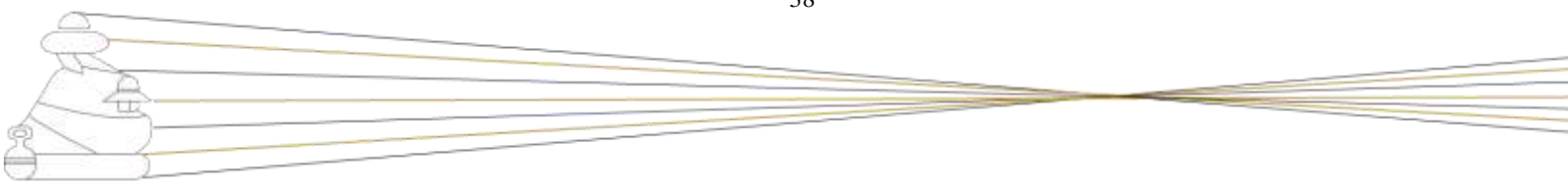
relacionadas con la Cruz Cuadrada, también menciona muchos aspectos de la vida individual y comunitaria de los pueblos indígenas. Milla menciona que existía el mundo andino vivía bajo un sistema geométrico proporcional de medidas, cuyo factor de cambio o variación fue "pi", representada en la fórmula geométrica de la cruz cuadrada (la chakana), el libro gracias al importante sentido simbólico obtuvo el primer premio en la tercera bienal del colegio de arquitectos del Perú en 1977.

## **2.2 Fundamentación filosófica**

El presente proyecto “Arte textil del pueblo indígena Otavaleño como recurso sensorial en el proceso de la conceptualización de espacios interiores” estará bajo análisis crítico-propositivo, es necesario basarse en el hecho de que la vida social es dialéctica, por tanto, el estudio debe abordarse desde el carácter cualitativo, pues permite que el investigador tenga una visión más real sobre la dinámica del cambio social, el objetivo es establecer una nueva perspectiva hacia la utilidad de los textiles Otavaleños y de esta manera llegar a interpretar el sentido del arte textil.

Por otro lado, se sabe que la argumentación ontológica explica en concreto al beneficiario de estudio, en este caso al pueblo indígena Otavaleño, esto permitirá dilucidar cuáles son las características del mismo para un mejor estudio y a su vez puede haber una transferencia de conocimientos ancestrales hacia diseñadores y usuarios del diseño interior. La realidad es clara, entendida como un mundo cambiante y dinámico, los seres humanos son conceptualizados como agentes activos en la construcción de la realidad, siempre él está abierto a nuevas comprensiones.

Al mismo tiempo la fundamentación epistemológica se enmarca en contribuir hacia la construcción del conocimiento sobre el diseño y su vinculación con las expresiones culturales,



para llegar a transmitir al sujeto las significaciones del arte textil a través de la comunicación que permite la práctica del diseño.

Como fundamento final esta analizar el proyecto axiológicamente, impulsa el conocer y valorar la diversidad y los conocimientos de cada cultura de nuestro país, revitalizando y manteniendo conocimientos, costumbres, tradiciones ancestrales de cada una.

### 2.3 Fundamentación legal

El presente proyecto de investigación se apoya en artículos de la (Constitución Política de la República del Ecuador, 2008) , Registro oficial N° 449,20 de Octubre 2008 por la Asamblea Constituyente, Objetivos del Plan de Desarrollo 2017-2021 “Toda una vida” dirigido por (Senplades, 2017) y la (Ley Orgánica de Cultura, 2016).

En la sección cuarta de la **Constitución Política de la República del Ecuador**

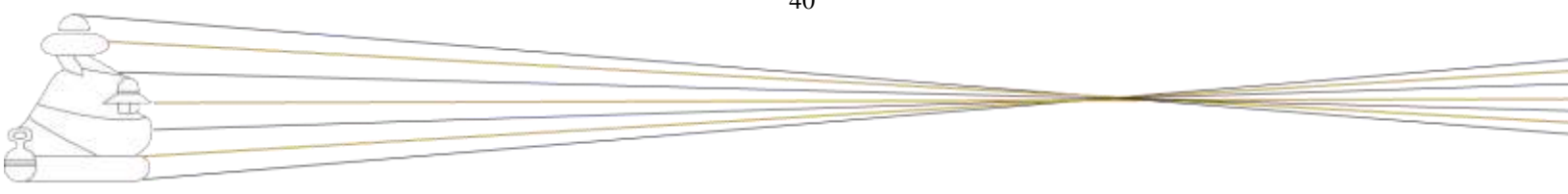
- **Art. 21.-** Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. (Constitución Política de la República del Ecuador, 2008)
- **Art. 22.-** Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría. (Constitución Política de la República del Ecuador, 2008).



- **Art. 25.-** Las personas tienen derecho a gozar de los beneficios y aplicaciones del progreso científico y de los saberes ancestrales. (Constitución Política de la República del Ecuador, 2008)
- **Art. 57.-** Se reconoce y garantizará a las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, de conformidad con la Constitución y con los pactos, convenios, declaraciones y demás instrumentos internacionales de derechos humanos, los siguientes derechos colectivos: (Constitución Política de la República del Ecuador, 2008)
  1. Mantener, desarrollar y fortalecer libremente su identidad, sentido de pertenencia, tradiciones ancestrales y formas de organización social.
  2. Mantener, recuperar, proteger, desarrollar y preservar su patrimonio cultural e histórico como parte indivisible del patrimonio del Ecuador. El Estado proveerá los recursos para el efecto.
  3. Impulsar el uso de las vestimentas, los símbolos y los emblemas que los identifiquen. (Constitución Política de la República del Ecuador, 2008).

Esta investigación se encuentra además reforzada por (Senplades, 2017) y los **Objetivos del Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021 “Toda una vida”** han sido tomados en cuenta:

- **Objetivo 2:** Afirmar la interculturalidad y plurinacionalidad, revalorizando las identidades diversas (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo-Senplades, 2017)
- **Objetivo 5:** Impulsar la productividad y competitividad para el crecimiento económico sostenible de manera redistributiva y solidaria. (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo-Senplades, 2017).



Estos objetivos impulsan el fortalecimiento de la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad, mediante la preservación y revitalización de la cultura y de las diversas memorias colectivas e individuales, así como mediante el impulso de industrias culturales con contenidos diversos incluyentes.

- **Art. 52.-** Del patrimonio intangible o inmaterial.

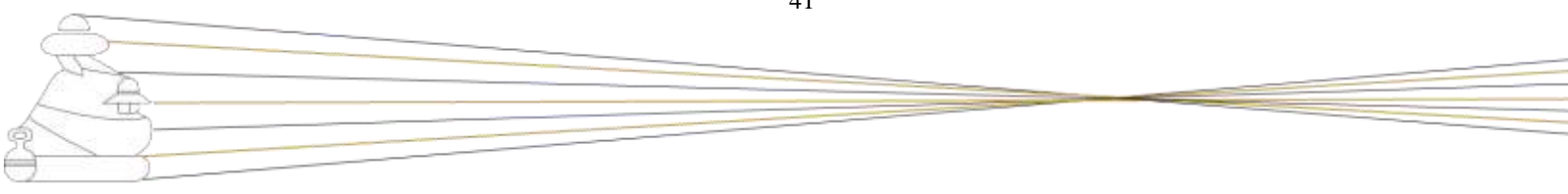
Son todos los valores, conocimientos, saberes, tecnologías, formas de hacer, pensar y percibir el mundo, y en general las manifestaciones que identifican culturalmente a las personas, comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades que conforman el Estado intercultural, plurinacional y multiétnico ecuatoriano.

- **Art. 54.-** De los bienes y objetos pertenecientes al patrimonio cultural nacional.

En virtud de la presente Ley se reconocen como patrimonio cultural nacional y por tanto no requieren de otra formalidad, aquellos bienes que cumplan con las siguientes consideraciones:

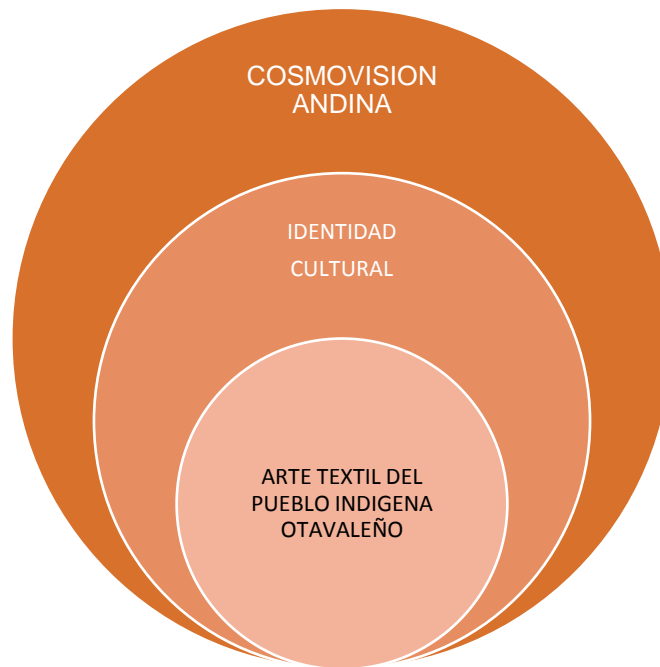
- g) Los objetos de uso artesanal, industrial o mecánico que cuenten con al menos cien años de antigüedad como herramientas y maquinaria agrícola e industrial, trapiches, alambiques, relojes, campanarios, telares, mobiliario urbano y público y otros de similar naturaleza.

Es evidente que las leyes amparan y dan importancia a la preservación y difusión de la cultura y por lo tanto de las técnicas ancestrales artesanales que son también una expresión de los pueblos, por lo que este proyecto toma como motivo gestor a la identidad para la generación de conceptos a través de las características del arte textil Otavaleño.



## 2.4 CATEGORIAS FUNDAMENTALES

Redes conceptuales



Variable independiente



Variable dependiente



## 2.5 VARIABLE INDEPENDIENTE

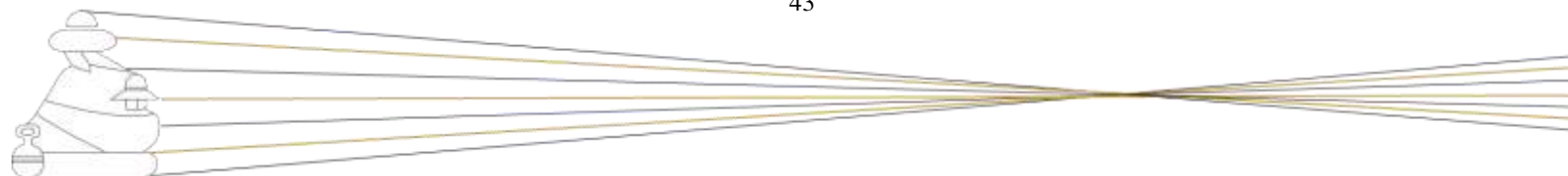
### Cosmovisión andina

Cada cultura tiene su propia concepción sobre el mundo, es decir una visión e interpretación sobre lo que les rodea, misma que han ido construyendo durante su extensa trayectoria. Según la historia, en el caso de los Incas, tenía una concepción conectada directamente con la naturaleza, el espacio y el tiempo, elementos sagrados y míticos, de igual manera creían en la existencia de tres universos, los siguientes eran:

- UKU PACHA: Mundo de abajo, mundo de los muertos, de los niños no nacidos y todo lo que estaba debajo de la superficie de la tierra o el mar.
- KAY PACHA: Mundo del presente o terrenal, donde los seres humanos viven.
- HANAN PACHA: Mundo de arriba, celestial o supraterrrenal, bajo mundo celestial y solo las personas justas podía entrar en ella, cruzando un puente hecho de pelo. Lugar donde habitaban los dioses como Viracocha, Inti, Mama Quilla, Pachacamac, Mama Cocha, etc. (García & Roca, 2013).

Según (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008) menciona: “La cosmovisión es la manera en como se observa el entorno natural y social, y que se representa en la Iconografía Naturalista. Hombres, animales y plantas conviviendo en un mismo hábitat “La cosmovisión se fundamenta en cosmología, para esto (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008) también argumenta:

La cosmología expresa los conceptos de orden, número y ritmo, cohesionando lógica y orgánicamente a las concepciones del espacio en una visión integral del todo y sus partes reflejado en la unidad de la multiplicidad de la composición. Se manifiesta en la Iconología



Geométrica y en la Composición Simbólica del Diseño, como una forma de abstracción de las leyes de Ordenamiento Universal.

Por otra parte (Estermann, 1998) expresa:

En el caso de los pueblos andinos, esta cosmovisión posee figuras que se pronuncian en una cadena de imaginario propios de “buen vivir” en relación colectiva. Una manera especial de entender el universo, donde todo se relaciona con todo en un espacio-tiempo cíclico, donde el hombre es solo un elemento más.

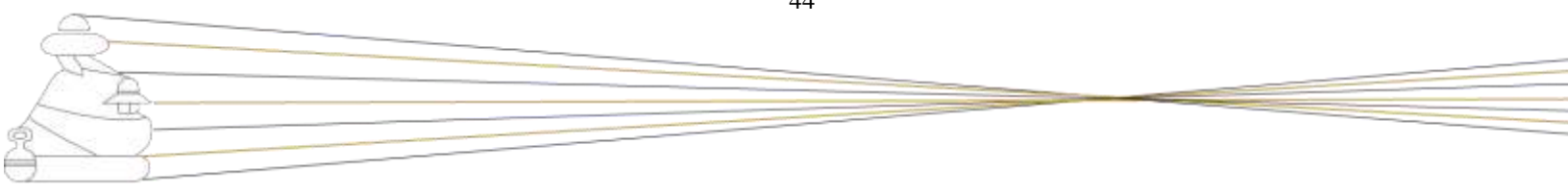
Por dichas razones la Cosmovisión Andina ha sido interpretada como el equilibrio entre el hombre y la Pachamama (Madre Tierra), son un todo que viven relacionados estrechamente. El hombre se adapta a la naturaleza para coexistir armónicamente, de esta manera los accidentes geográficos, como los nevados, volcanes, montañas, cerros, ríos y lagos, etc., eran objetos de culto y de celebración en festividades. Los lugares elevados eran donde se realizaban habitualmente rituales religiosos para agradecer a los Dioses por todo lo obtenido para su sobrevivencia.

## **Identidad cultural**

Para poder comprender el concepto de identidad cultural, es necesario conocer el concepto de cultura e identidad por separado.

*Cultura:* Según el análisis de (GuerreroArias, 2002) menciona: “La cultura es posible porque existen seres concretos que la producen desde su propia concretos que la producen desde su propia cotidianidad, en respuesta a una realidad en continua transformación”. (p.35).

La cultura es el resultado de las costumbres, tradiciones, producción simbólica o material que ejecuta el ser humano y la colectividad con la que vive. (GuerreroArias, 2002). Por otro lado (Roca & Zúñiga, 2005) afirman: “La cultura es, por consiguiente, la determinación del contexto de interacción con base en la manera en la que lo entendemos pero, también, de las formas en las que nos relacionamos unos con otros”. (pag.221).



*Identidad:* Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. (Real Academia Española, Diccionario de la Real Academia Española, 2018). De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, el concepto de identidad se comprende como una red de relaciones sociales, no es un concepto fijo, sino que se produce de manera singular y colectivamente.

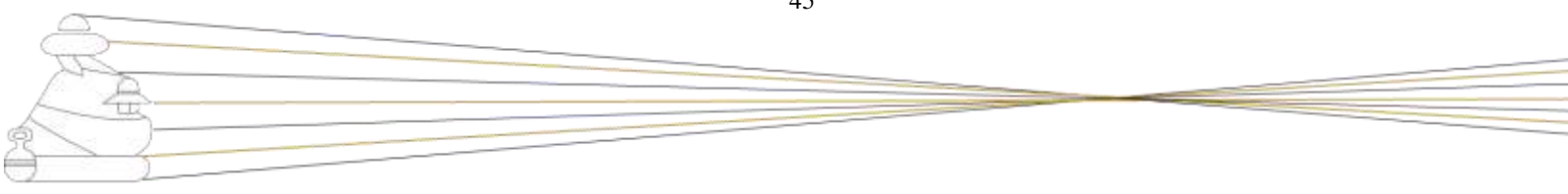
La identidad es pues el fenómeno que está presente en la forma en que los miembros de un grupo se definen y son definidos por los otros. Estas definiciones y circunstancias concretas, se constituyen en función de necesidades e intereses estratégicos de sobrevivencia, (alianza, afinidades, relaciones de parentesco...) propios de cada cultura, se inventan y se recrean mediante recursos múltiples; y están, sobre todo, determinados por la relación entre "nosotros" (inclusivo/el "otro" exclusivo) con los "otros". (Carrasco, 2003, pág. 11)

En resumen, el concepto de identidad cultural abarca las características, manifestaciones culturales, creencias y convicciones de un grupo social, y se comprende a través de su desarrollo y evolución. Puede ser visto como un acuerdo comunicativo entre sus integrantes, los mismos que compartir similitudes y viven bajo ideales semejantes. (Molano, 2007).

### **Arte textil del pueblo indígena Otavaleño**

*Pueblo indígena:* El concepto de pueblo indígena, tiene un claro origen prehispánico, Según (Stavenhagen, 1992), argumenta “Son indígenas los descendientes de los pueblos que ocupaban un territorio dado cuando éste fue invadido, conquistado o colonizado” (pág. 88).

Cuando mencionamos arte textil, nos referimos a la riqueza total del tejido antes y después de su elaboración, existe una serie de elementos socioculturales y simbólicos que lo integran, mediante lo que observan, interpretan y expresan los artesanos tejedores. La destreza del tejido del pueblo Otavaleño se encuentra en sus técnicas e instrumentos de trabajo, significaciones y en sus extraordinarias habilidades tejedoras y comerciales que han conquistado varias partes del mundo.





### CONSTELACION DE IDEAS

Variable independiente

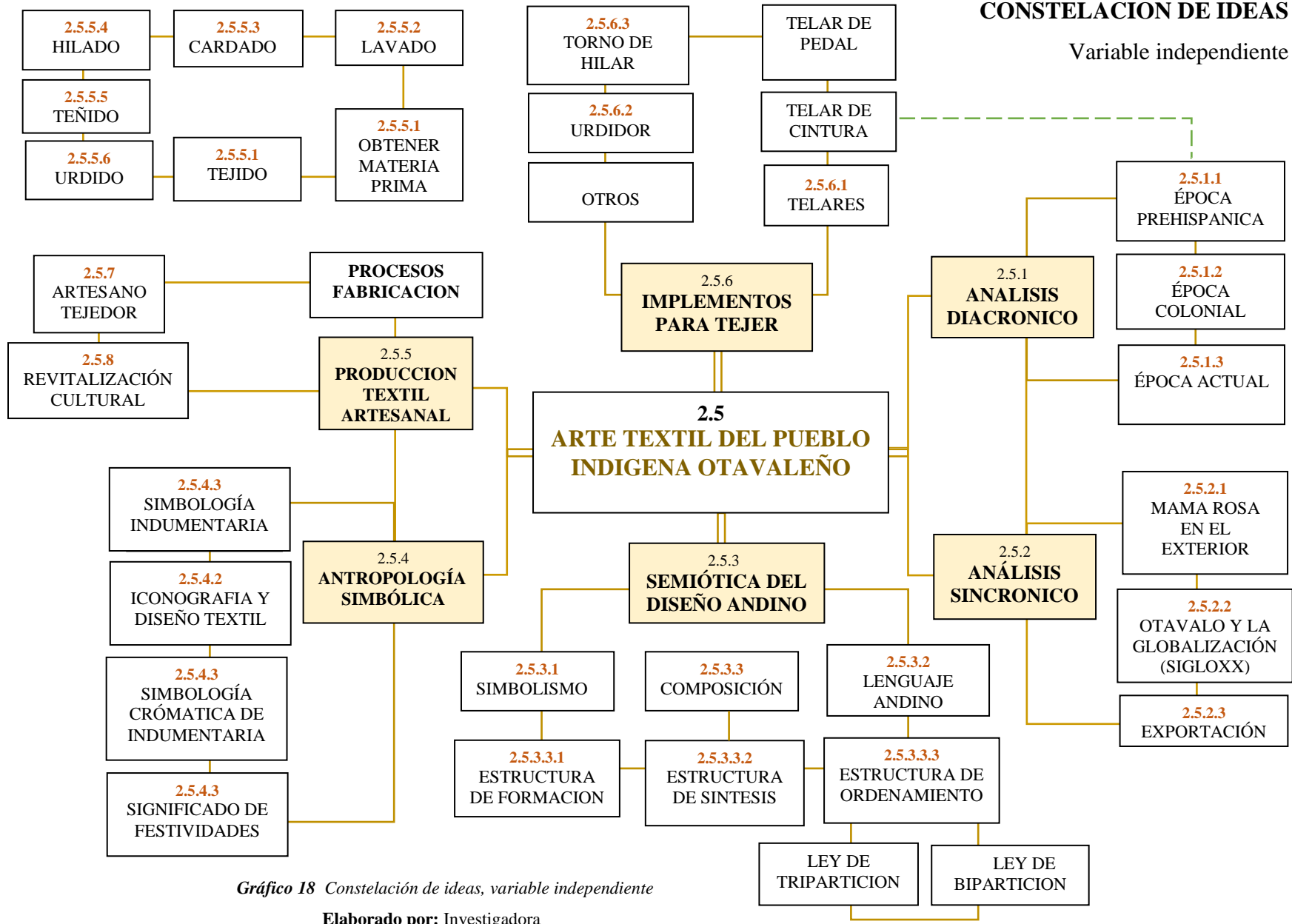


Gráfico 18 Constelación de ideas, variable independiente

Elaborado por: Investigadora



## **Análisis diacrónico**

Según (Diccionario Real Academia Española, s.f.) Dicho de un fenómeno: Que ocurre a lo largo del tiempo, por oposición a sincrónico, en resumen es un análisis histórico, aquel que estudia los fenómenos tal como están dispuestos en un sentido secuencial o línea de tiempo. En este caso realizaremos un análisis diacrónico del arte textil Otavaleño en la época prehispánica, colonial y actual.

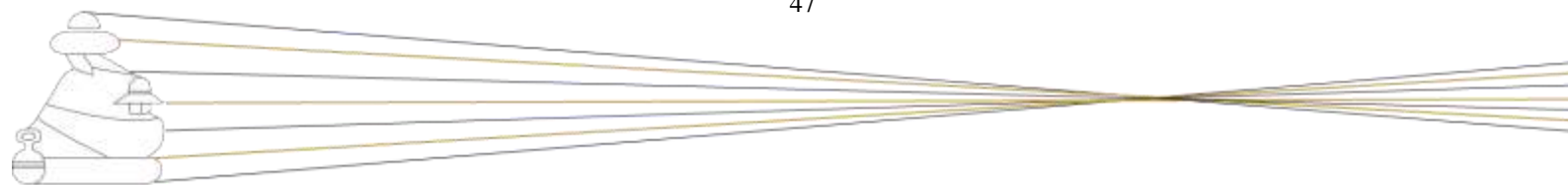
### **2.5.1.1 Arte textil Otavaleño en la época prehispánica**

Las tradiciones textiles de Otavalo, son el resultado de un proceso acumulativo de varios milenios, tienen su origen previo a la presencia Incaica.

La cultura textil de los Otavaleños se remonta al comienzo de la historia de los indígenas andinos. Antes de la conquista y antes de la llegada de los incas, los Otavaleños y otros indígenas de otras tribus del Ecuador tejían mantas y frazadas con algodón que obtenían del comercio con agentes de la jungla amazónica” (Meier, 1996, pág. 70)

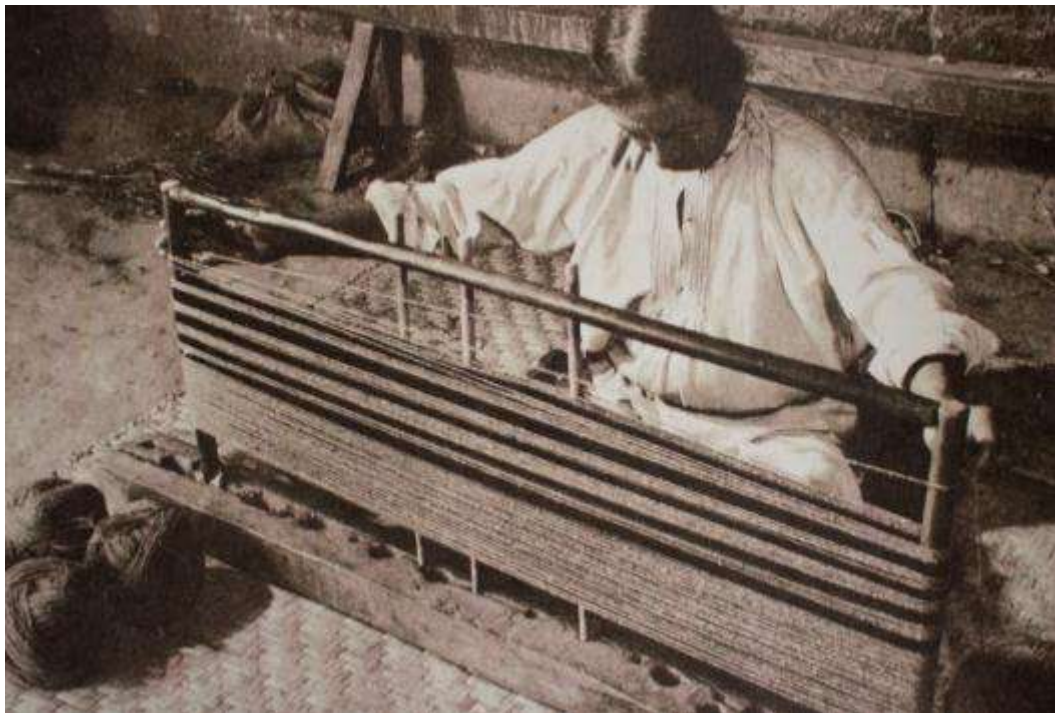
La práctica textil, como todas las manifestaciones artísticas, relata historias, de hombres de la época y como realizaba sus labores cotidianas, el tejer se convirtió en un elemento ligado al pensamiento del pueblo Otavaleño, cuyo desarrollo se puede percibir a través del tiempo, desde sus inicios hace, hasta la actualidad."La figura de la campesina del Altiplano con el niño en la espalda hilando con el uso en la mano, mientras camina en las rocas para ir a cuidar a su rebaño es una imagen diaria y familiar." (Concuera, 2010).

En Otavalo antiguo, se ocupaba únicamente el telar de cintura o callua, como también se le denomina, consta de una estructura de madera con diferentes varas, en las mismas se envuelve la lana para proceder a tejer, se ocupa una faja que va colocada en la cintura del tejedor. Es un instrumento utilizado antes de la llegada de los españoles, es considerada una técnica ancestral debido a las magníficas habilidades y fuerza que se necesita para manejarla.



En la zona de Otavalo antes de la llegada de los incas, existían distintos pueblos indígenas, siendo los primeros pobladores de la provincia de Imbabura Los Angos y Los Imbayas<sup>14</sup>. La presencia incaica en este territorio se inició en el año de 1480 y que duraría alrededor de 40 años, que posteriormente llegó a su fin con la invasión española. (Meier, 1996).

La importancia de la presencia de los Incas en el territorio ecuatoriano radica en la inserción de animales como las llamas y alpacas, siendo suministros de materia prima para posteriormente elaborar la lana. (Salomon, 1981). Se puede observar claramente que el tejido se ha convertido en un componente histórico, además de contener una memoria colectiva, identifica y distingue a los Angos. La producción del tejido se orientaba al autoconsumo, lo que sobraba se intercambiaba por otros productos o se vendía, el arte textil se lo consideraba como una actividad familiar.

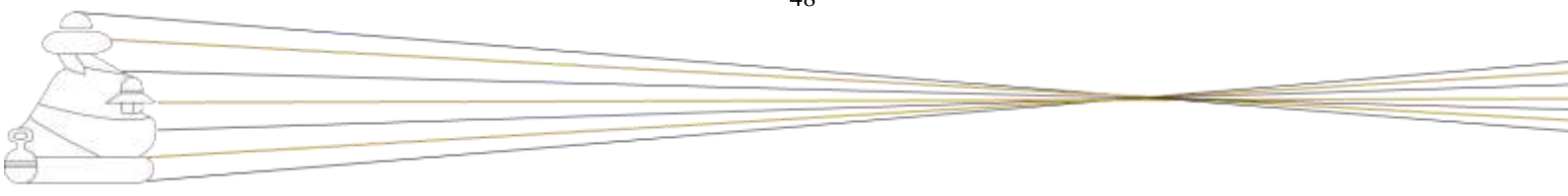


*Imagen 22* Indígena Otavaleño urdiendo lana en el proceso del tejido

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango

---

<sup>14</sup> **Angos e Imbayas:** Primeros pobladores en la zona de Otavalo, antes de la llegada de los Incas al territorio. (Meier, 1996)





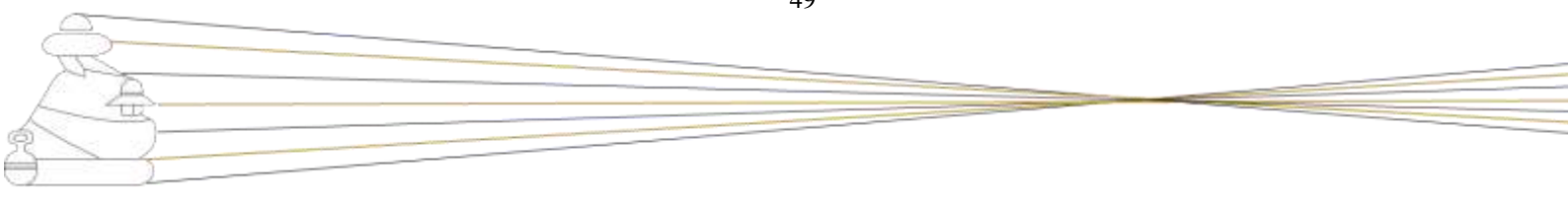
*Imagen 23 Mujer Otavaleña hilando lana en un huso junto a un maizal*

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango



*Imagen 24 Padre tejiendo un poncho en el callua e hijo cardando lana*

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango





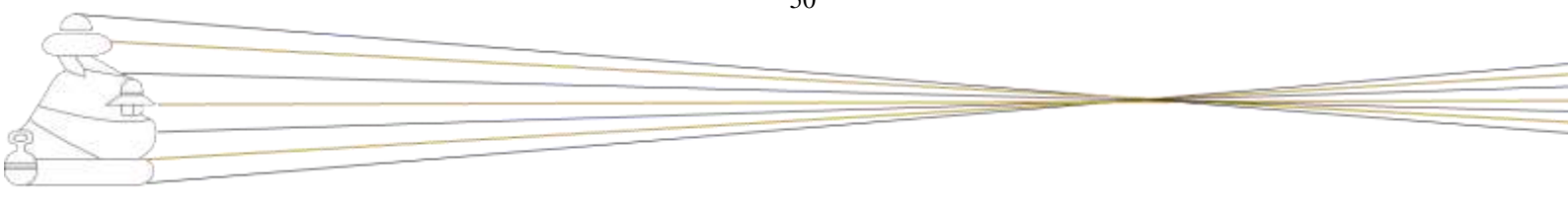
**Imagen 25** Familia de Otavaleños, sirviéndose alimentos después de haber hecho actividades todo el día  
*Tejer era sinónimo de encuentro familiar, todos ayudaban.*

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango



**Imagen 26** Joven Otavaleño tejiendo una faja en el telar de cintura.

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango.



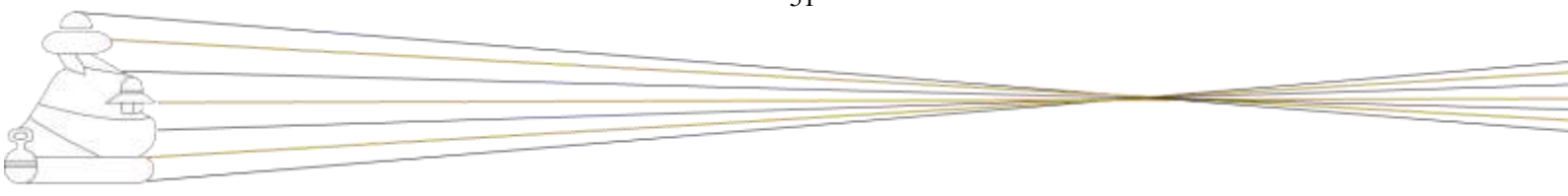
### 2.5.1.2 Arte textil Otavaleño en la época colonial

Para los nativos del territorio de Otavalo la llegada de los españoles es sinónimo de opresión y abuso, los atropellos a los que estuvieron sometidos fueron innumerables. “La geógrafa Linda Newson estima que la población de Otavalo se redujo de aproximadamente 150 mil a menos de 25 mil habitantes en los 65 años después de la invasión” (Newson, 1995, pág. 341) . Alrededor de esos sucesos, los colonizadores introdujeron productos europeos, ciertos animales y el ámbito textil, el telar de pedal, con el fin de expandir la producción textil, agrícola e incrementar el comercio.

Se sabe que los oriundos realizaban tributos a sus nuevos patrones por medio de productos textiles elaborados artesanalmente. "Los tratos que hay entre ellos, es hacer mantas de algodón y venderlas por oro a españoles y a indios para pagar sus tributos". De esta manera, el pago de tributos a las autoridades provocó el asentamiento de los obrajes.

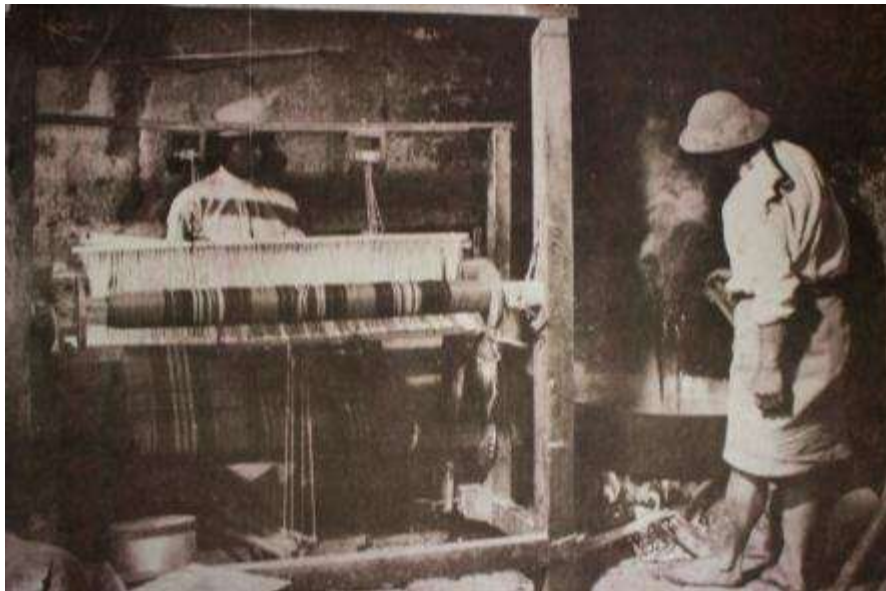
Los extranjeros tenían la costumbre de exigir el tributo a falta de moneda, en ropas e hilaturas a los indígenas. El obraje como unidad de producción aparece desde los primeros momentos de la colonización. Supone una adaptación del sistema productivo europeo, en manufactura textil, a las condiciones socioeconómicas y demográficas americanas. Los orígenes de los primeros obrajes son oscuros, pero parece que datan de la década de 1560, cuando la producción de oro había comenzado a disminuir. (Silva Santisteban, 1964).

Los telares manuales y artesanales fueron sustituidos por los mecánicos, en una primera etapa se ocupó el telar de pedal, como su nombre lo dice, consta en un sistema donde se ocupan los pies para pedalear y las manos para tejer, permite hacer diseño con una trama más fina., debido a esta transformación textil, el trabajo era más rápido y se podría tejer más prendas en menor tiempo. Posteriormente se incorporó la máquina industrial para tejer, gracias a este cambio drástico se importaban centenares de tejidos manufacturados al exterior del país. (Cisneros, Técnicas textiles artesanales en Imbabura, 1990).



Se puede manifestar que a pesar de la explotación y abusos que sufría esta comunidad indígena, sus ánimos de trabajo no decayeron y trabajaban durante el día, y en cualquier momento que estuvieran libres, para fabricar la mayor cantidad de productos posibles para vender en el mercado local o exportar a Colombia. (Meier, 1996, pág. 17)

Es notorio que tras la ocupación de los europeos, la situación cambio en Otavalo, en ciertas zonas del hermoso valle de Otavalo, las familias seguían hilando la lana con sus dedos y ocupaban el telar de cintura; en otros lugares, en cambio, se empleaba el torno de hilar <sup>15</sup>y los telares de pedales que introdujeron los españoles. Sin embargo los diseños que los artesanos plasmaban en los tejidos eran un icono de la identidad Otavaleña. (Meier, 1996).

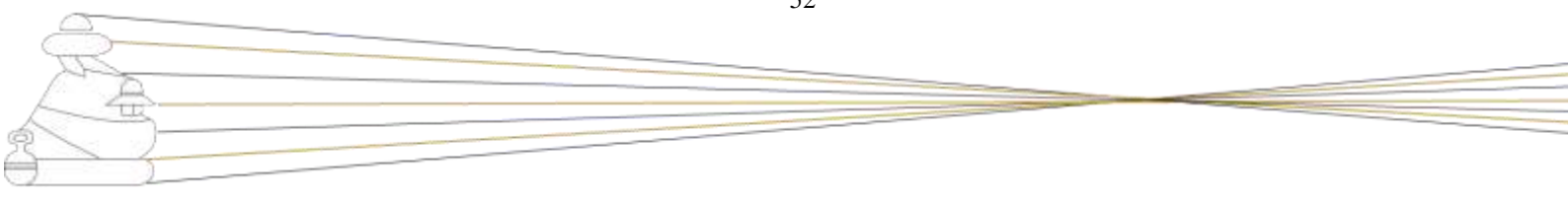


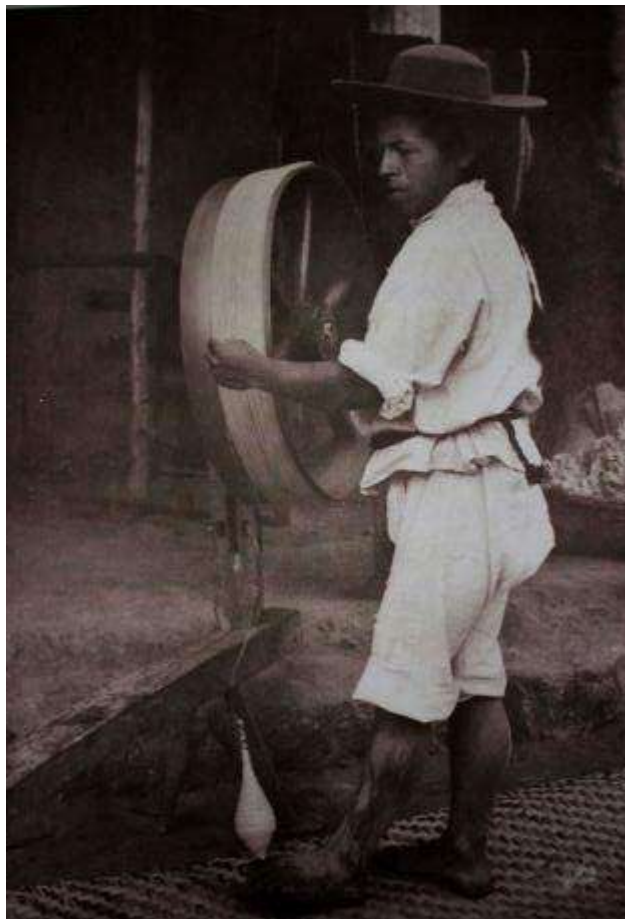
*Imagen 27 Indígenas Otavaleños ocupando el telar de pedal e hirviendo la lana para proceder a formar el hilo*

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango.

---

<sup>15</sup> **Torno de hilar:** También llamado rueca o hilador, es un instrumento para hilar manualmente fibras textiles. Esta herramienta es articulada por medio de un sistema de poleas, donde se enrolla la lana para formar el hilo, que incorpora una rueda, un pedal o manivela y una devanadera pequeña o soporte giratorio fijo en el cual se enrolla la fibra ya hilada.





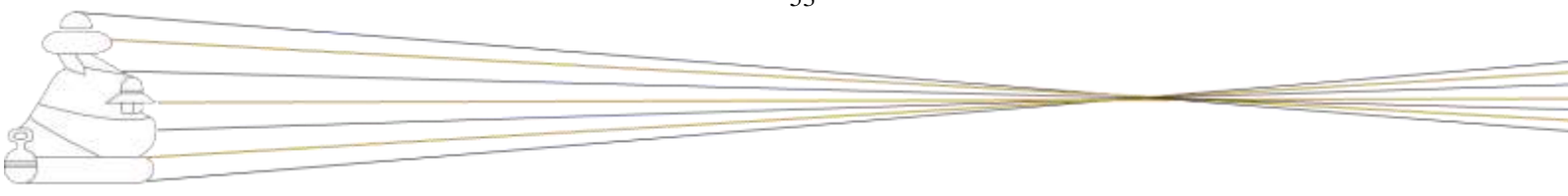
*Imagen 28 Otavaleño ocupando el torno para formar ovillos de lana*

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango.

### **2.5.1.3 Arte textil Otavaleño en la actualidad**

La producción textil actual, en su gran mayoría trabaja con tecnología, con el objetivo de incrementar la manufactura y abastecer a los mercados nacionales e internacionales, los tejidos son realizados en máquinas industriales, sin embargo todavía se puede admirar productos hechos a base de un proceso meramente artesanal, a un costo más alto pero con un valor simbólico y cultural incalculable.

Es así que, con el afán de mantener las técnicas ancestrales, el “Museo Viviente Otavalango”, es un proyecto que busca preservar la cultura Kichwa Otavalo, hombres y mujeres del campo y de la ciudad son participes y trabajan y exhiben como es su vida cotidiana en el lugar. Uno de las aspiraciones es enseñar el arte del tejido a jóvenes o personas interesadas, para que se queden registrado los conocimientos milenarios y no se





desvanezca con el tiempo. Según René Zambrano presidente del (MuseoVivienteOtavalango, 2010) menciona: “Todas las prendas como los ponchos, los pantalones, los anacos y hasta los sombreros eran elaborados con la lana de borrego en telar de cintura”.

Sumando a lo anterior APAK (Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas) junto a la UNESCO-Quito, ha promovido la historia de los Otavaleños a través de un video documental, para esto se realizó una investigación etnohistórica, los protagonistas en el estudio fueron los mindalae. El documental “Mindalae<sup>16</sup>” expone acontecimientos históricos desde aproximadamente 110 años y resalta el significado de la producción de los tejidos artesanales, el comercio de artesanías y todo lo que hay detrás de este grupo. (UNESCO, 2011).

En síntesis la cultura textil constituye una expresión de identidad de los indígenas Otavaleños, dueños de grandes habilidades y capacidades de trabajo, es una herencia histórica que proviene de generaciones atrás. Finalmente (Garcés, 2014) argumenta: “La revalorización de la artesanía como factor de desarrollo está vinculada a la nueva noción del papel de la cultura en el desarrollo humano”.

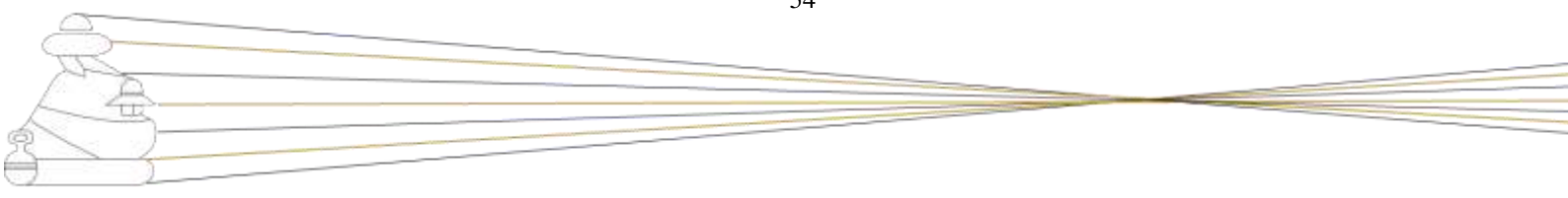


*Imagen 29* Indígena Otavaleño tejiendo en telar de cintura

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango.

---

<sup>16</sup> **Mindalae:** Primeros indígenas Otavaleños, productores, tejedores, artesanos y grandes viajeros





*Imagen 30 Grupo de Otavaleños dando la bienvenida a turistas*

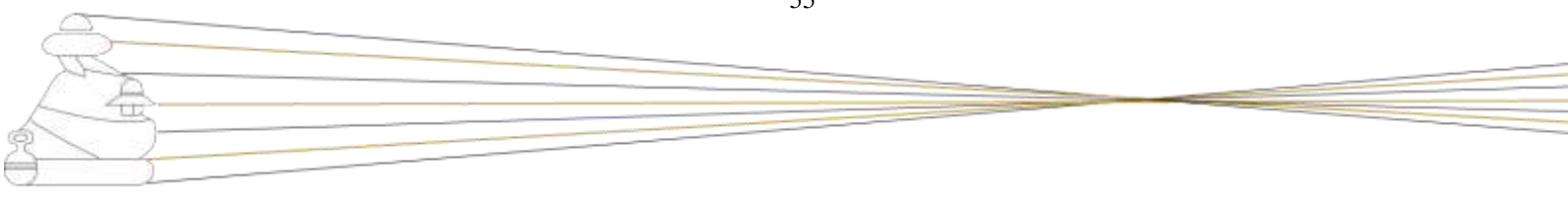
**Fuente:** Foros Ecuador

## **Análisis sincrónico**

Explica los fenómenos sobresalientes tal como están dispuestos en el eje de la simultaneidad. En este caso analizaremos eventos relevantes que se dio en cada época propuesta y su relación con el arte textil Otavaleño.

### **2.5.2.1 Mama Rosa en el exterior**

Aproximadamente desde 1930, Rosa Lema o conocida como Mama Rosa, se establece como una eminente representante de los Otavaleños, en el gobierno del presidente Galo Plaza, viajo a Estados Unidos como embajadora, a fin de promover la manufactura textil de su pueblo y destacarlo como destino turístico por su gran diversidad. Es así que (D'Amico, 2014) menciona: “En cambio, su viaje plantó las semillas para el renacimiento cultural y la política indígena de identidad que tardaría otras cuatro décadas en florecer plenamente”. (p.22).



En 1949 *The New York Times* y *El comercio* le otorgaron el nombre de “Princesa indígena”, debido a su espíritu emprendedor y a su labor como comisionada de su cultura. Realizó varios viajes importantes, a las Naciones Unidas, al Ayuntamiento de New York y a la Casa Blanca de Truman, durante el año de 1949. “Esta octogenaria afirmaba haber mejorado por sí sola las oportunidades de los Otavaleños nativos, al notar cómo sus contribuciones generaron el auge de la economía cultural global que benefició a muchas familias de Peguche durante la década de 1990”. (D'Amico, 2014, pág. 23).

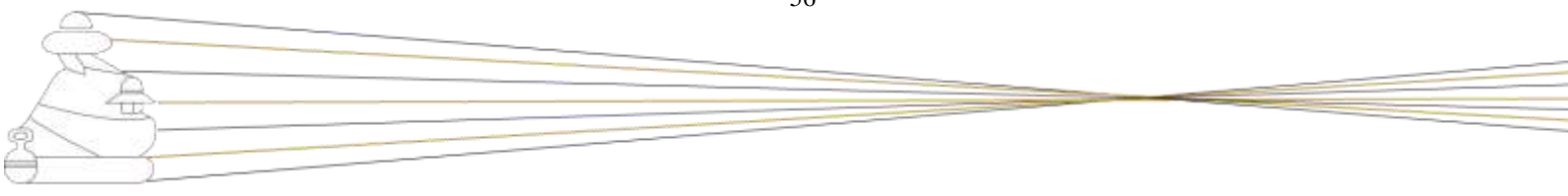
Presento a las mujeres tejiendo, de forma creativa, ciertos valores básicos en la tela que representa sus vidas, a la vez que se muestran dispuestas a aceptar nuevas hebras. Como lo demuestro, las mujeres están a la vanguardia de la continuidad y el cambio cultural, ya que constantemente enfrentan situaciones difíciles de la vida contemporánea. (D'Amico, 2014, pág. 38)

Tras esta situación Otavalo resultó beneficiado en la línea textil, la travesía que realizo esta eminente mujer, sirvió para abrir camino para que otros indígenas Otavaleños comenzarán a viajar a otros países, sea para comercializar sus tejidos o para radicarse en esos lugares y establecer talleres. Mama Rosa expuso la contribución de la mujer indígena en espacios sociales, políticos y culturales y no solo domésticos. (D'Amico, 2014).



*Imagen 31* Mama Rosa junto a Linda D'Amico,

**Fuente:** (D'Amico, 2014)



### 2.5.2.2 Otavalo y la globalización (siglo XX)

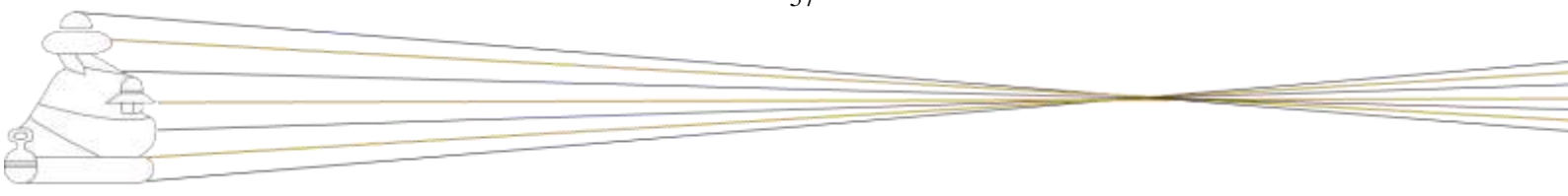
Las primeras migraciones se dieron por algunos miembros de comunidades de Peguche y Quinchuqui hacia las ciudades de Ibarra y Otavalo, tras el trayecto que realizó Mama Rosa como se mencionó en el anterior punto, sin embargo existen otras causas que provocaron el desplazamiento de los indígenas radican en el deseo de establecer talleres artesanales y de esta manera incrementar la producción textil y mejorar sus ingresos. En vista de estos sucesos otros oriundos comenzaron a desplazarse en dirección a países vecinos, posteriormente llegaron a territorios más alejados como Estados Unidos y países Europeos.

Por otro lado la migración es por lo tanto un fenómeno positivo para el desarrollo social y económico de los Otavaleños porque les permite trascender fronteras y difundir su cultura a lo largo del mundo entero, situación impensable décadas atrás. El trabajo familiar los ha llevado a superar la marginalización rural mestiza y a buscar posiciones económicas y políticas que los revaloricen frente a las autoridades tradicionales e indígenas. (Goycochea, 2001)

El sociólogo Juan Flores Ruales señala que la migración en Otavalo, responde a ciertos factores como la artesanía, la reforma agraria de 1962, que liberó la fuerza de trabajo en el campo y movilizó a las masas hacia las ciudades, y al auge del turismo latinoamericano y mundial experimentado en los años 70. (ElComercio, Migración de Otavaleños lleva ocho décadas, 2017).

Resulta difícil darse cuenta de que los Otavaleños son las mismas personas que un día trabajaron como esclavos en las haciendas. El éxito de El valle de amanecer aún no ha alterado el concepto despectivo del hombre blanco sobre los “indios irremediables”. Sin embargo, aquella caracterización no se ajusta a los Otavaleños, porque un cambio de economía los ha vuelto un pueblo nuevo. (Buitrón & Collier, 1971, pág. 160)

No cabe duda que los Otavaleños experimentaron nuevas oportunidades tras el crecimiento en su economía, sus bienes aumentaron, como también la ola de migración. El objetivo de los comerciantes por llegar al mercado local e internacional hizo que los artesanos tejedores se dedican exclusivamente al ámbito mercantil.



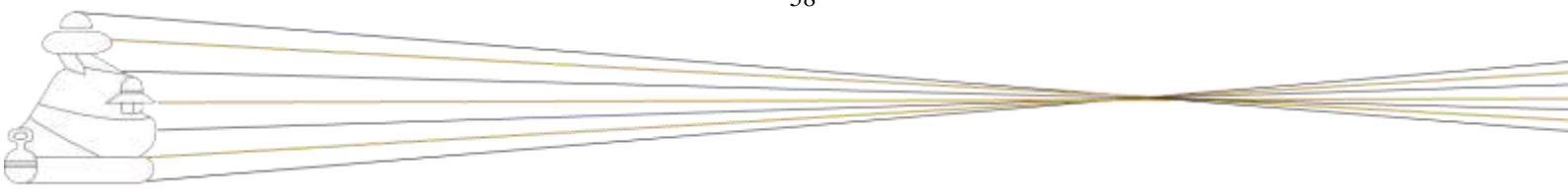
### 2.5.2.3 Exportación

En los años 90, después de la masiva migración que se dio en Otavalo, en el mercado de Otavalo ya no se vendía cuyes, borregos o plantas nativas como pencos, en su lugar se vendía artesanías indígenas diseñadas para atraer al turista. Es así como el antiguo mercado de Otavalo, tomo el nuevo nombre “La Plaza de los Ponchos”. (Muenala, 2007)

La presencia de redes migratorias, transforma los vínculos de interacción social, transfieren recursos, canalizan y traspasan información y expectativa. En las comunidades de origen, el efecto de demostración de los logros económicos de los migrantes, conduce a la propagación de la decisión migratoria (Cfr. Pellegrino 2001).

Es evidente que la situación económica de los Otavaleños cambio drásticamente en las décadas de los años sesenta y setenta, es así que la exportación estaba en su máximo esplendor, “La artesanía campesina (paulatinamente) desaparecía, y la artesanía empresarial, controlada a mediados del siglo XX por unas cuantas familias, estaba experimentando un auge, junto con el éxito de la economía nacional, y el crecimiento del turismo” (Korovkin, 2002, pág. 51)

Es decir que, la artesanía industrializada se convirtió en el prototipo del progreso económico, los comerciantes manejaban el comercio a niveles transnacionales, ya no era solo una producción doméstica. A partir del florecimiento de la exportación, en los últimos treinta años se produce en Otavalo cambios drásticos en el ámbito social, cultural, económico y político, se formaron “elites intelectuales y económicas”. En este contexto, la mayoría de comerciantes construyeron sus propias fábricas textiles generalmente son negocios familiares y forman una sociedad, formando una estrategia descendiente comercial. Los indígenas kichwas otavalos en la actualidad presentan una organización social constituida a partir del desempeño de roles de cada integrante de la familia, a los cuales se insertan las habilidades adquiridas durante el tiempo. (Muenala, 2007).



## Semiótica del Diseño Andino

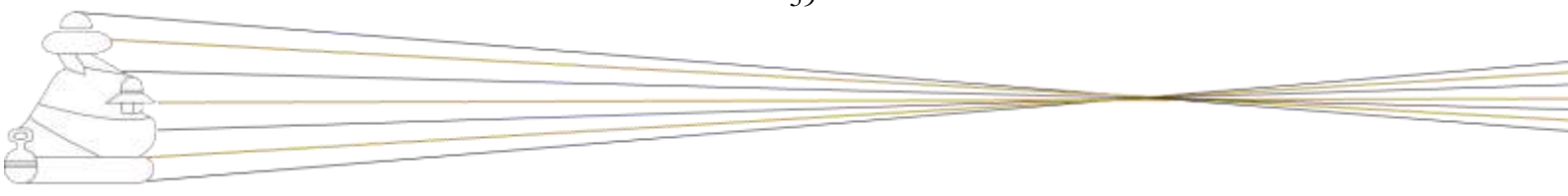
El propósito de la semiótica es traducir el fundamento, el proceso y la interpretación del lenguaje simbólico del diseño Andino. Como nos dice el Investigador Zadir Milla, de la *“La Semiótica del Diseño Andino tiene como objeto de estudio general las manifestaciones del Arte Precolombino, centrándose específicamente en su aspecto conceptual, para lo cual se tratan tres aspectos fundamentales: El Simbolismo, el Lenguaje, la Composición”*. (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008).

### 2.5.3.1 Simbolismo

Es el medio por el cual se comprende la iconografía del Arte Precolombino, la cual se clasifica en tres niveles según la interpretación que se le dé:

- **Cosmovisión Andina:** La representación del contexto. Hombres, animales y plantas son un todo. se representa en la Iconografía.
- **Cosmogonía:** Manifiesta los orígenes y conocimientos de los pueblos, saberes mágico-religiosas y míticas, el vínculo entre lo conocido y desconocido, entre lo real y lo sobrenatural.
- **Cosmología:** Conceptos de orden, número y ritmo de la coherencia lógica del hombre y el espacio. “Se manifiesta en la Iconología Geométrica y en la Composición Simbólica del Diseño, como una forma de abstracción de las Leyes de Ordenamiento Universal” (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008, pág. 8)

Es importante resaltar lo que (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008) expresa: “Cosmovisión, cosmogonía y cosmología constituyen los planos de significación de los cuales se genera el naturalismo, el simbolismo y la abstracción geométrica como una respuesta estética de la forma al contenido”. (p.8).



### 2.5.3.2 Lenguaje Andino

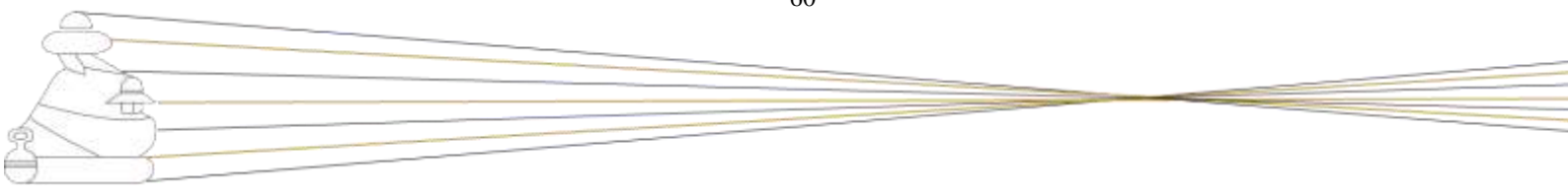
Es el medio de comunicación que utilizan los pueblos andinos para comprenderse entre sí, es un conjunto de signos y símbolos, se organiza a partir de una forma de expresión formal y objetiva, la misma que se relaciona con códigos peculiares de cada grupo. (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008). Todo mensaje andino contiene tres niveles de mensaje:

- **Lenguaje visual:** Aspectos morfológicos y sintácticos, que delimitan el universo grafico de la imagen.
- **Lenguaje Plástico:** Concepción estética de la forma, definiendo su carácter estilístico figurativo o abstracto.
- **Lenguaje Simbólico:** Signo, discurso y contenido, con carácter representativo, interpretativo o creativo y su forma de expresión visual.

Según (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008) afirma: “La decodificación de los valores lingüísticos correspondientes a cada nivel de expresión, si bien ordena el análisis semiótico, debe comprenderse como un proceso metodológico, puesto que en realidad se trata de un discurso único e insoluble”. (p.6).

### 2.5.3.3 Composición

Es el proceso de organizar el espacio del Pensamiento Andino según su configuración simbólica, plástica y visual. Es el resultado de la formación de un numero delimitado de esquemas principales basados en la Geometría Simbólica “En la Composición Simbólica, las estructuras iconológicas geométricas, construyen el principio de organización de los elementos sobre el plano básico y de construcción de las formas del diseño. Cada composición está formada por estructuras:



de ordenamiento, proporcional y formal. (Euribe, Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino, 2008, pág. 7)

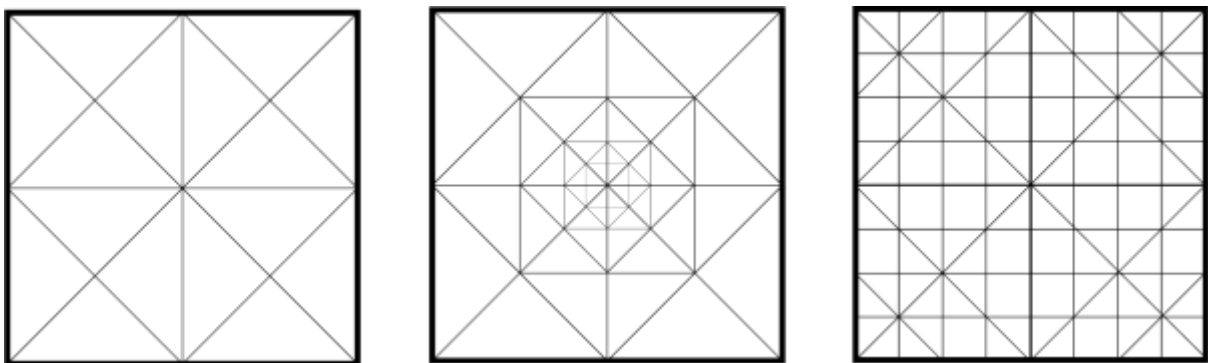
### 2.5.3.3.1 Estructura de ordenamiento

Define un análisis más detallado respecto al espacio básico lo que nos facilita su distribución simétrica. La estructura “cuadrado” o “Pacha”, que representa la “unidad”, es generadora de otros conceptos básicos como la “dualidad”, “tripartición”, “cuatripartición”. *que están basadas en el Trazado Armónico de la Bipartición y Tripartición del Espacio.*

De dicha cuadrícula se determina dos mallas básicas: Ley de Bipartición y Ley de Tripartición, tal como explica los conceptos dados por Zadir Milla a continuación:

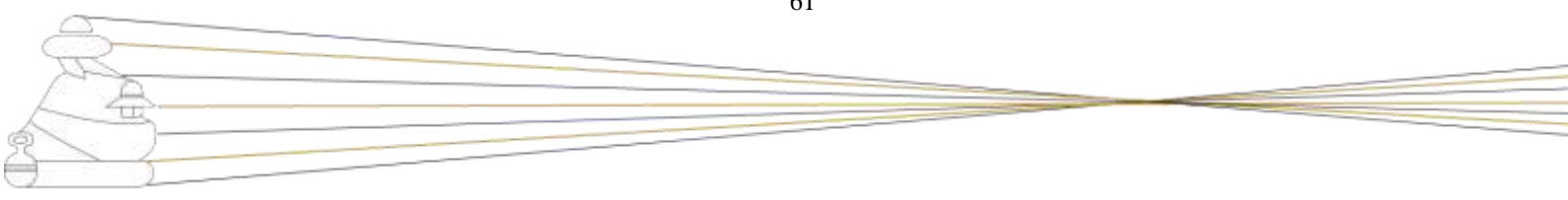
#### **Ley de Bipartición o Trazado Armónico Binario**

Se genera por la modificación de rombos y cuadrados intrínsecos por medio de giros cuya proyección lineal forma la malla de construcción binaria.



*Gráfico 2 Trazado Armónico Binario*

**Fuente:** (Euribe, 2008). **Elaborado por:** Investigadora





## Ley de Tripartición o Trazado Armónico Terciario

Es el resultado de la articulación de diagonales que nacen del cuadrado, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas.

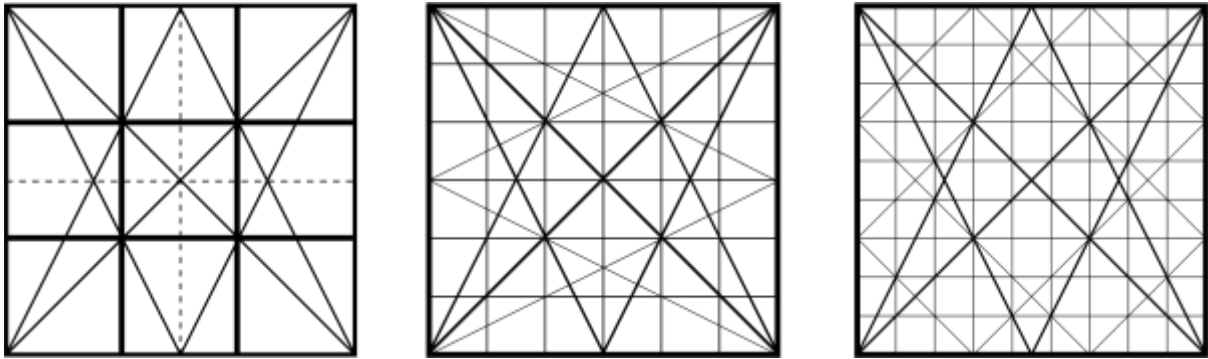


Gráfico 3 Trazado Armónico Terciario

Fuente: (Euribe, 2008). Elaborado por: Investigadora

## Redes Unitarias

A partir formas básicas se puede generar redes modulares que construyen la medida estructural de la iconografía andina. Las simetrías y ritmos de distribución de la forma y el color parten del sistema de oposiciones complementarias de las formas. Con estos tejidos estructurales, obtenemos proporción y armonía del espacio, es la base para los cuatro principios de ordenamiento explicados por (Euribe) a continuación:

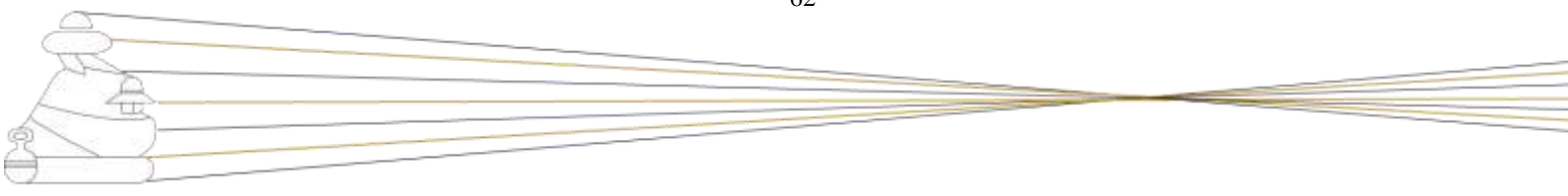
### A) Unidad o Pacha

El concepto de unidad, constituyen un sistema lógico ordenador del espacio y su relación con la igualdad, oposición, equilibrio, complementariedad y alternancia, se expresa en la forma del *circulo* y el *cuadrado*, los que son considerados principios del orden geométrico andino.



Gráfico 4 Cuadrado y círculo, representan la unidad

Fuente: (Euribe, 2008). Elaborado por: Investigadora



## B) La dualidad

La concepción del ordenamiento de los planos en arriba y abajo, coexisten los pares de opuestos y complementarios, por su sentido y movimiento. La dualidad se presenta en las leyes de simetría que ordenan las partes respecto a uno a más ejes: Traslación, Rotación, Reflexión y Extensión, y sus combinaciones.

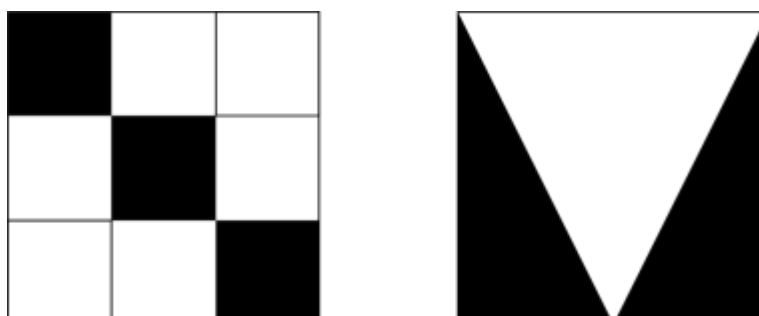


*Gráfico 5 Signo de dualidad*

**Fuente:** (Euribe, 2008). **Elaborado por:** Investigadora

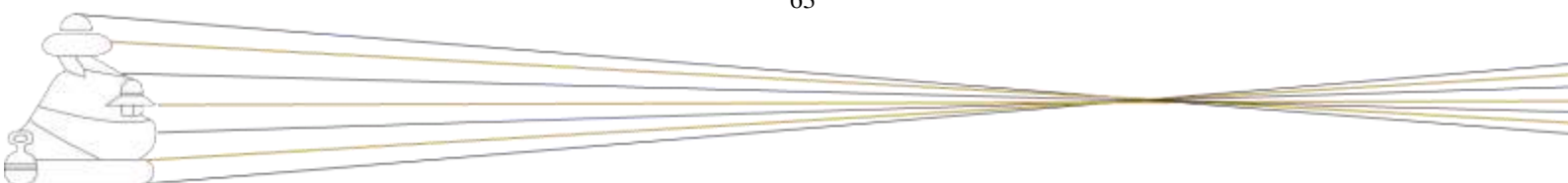
## C) La tripartición

El concepto espacial, de la “tripartición” se lo vincula a la configuración impar, proviene de la idea de dualidad ordenada a partir de un centro originario o de encuentro. Da como origen a una serie de estructuras formales que resultan de las composiciones ortogonales y diagonales.

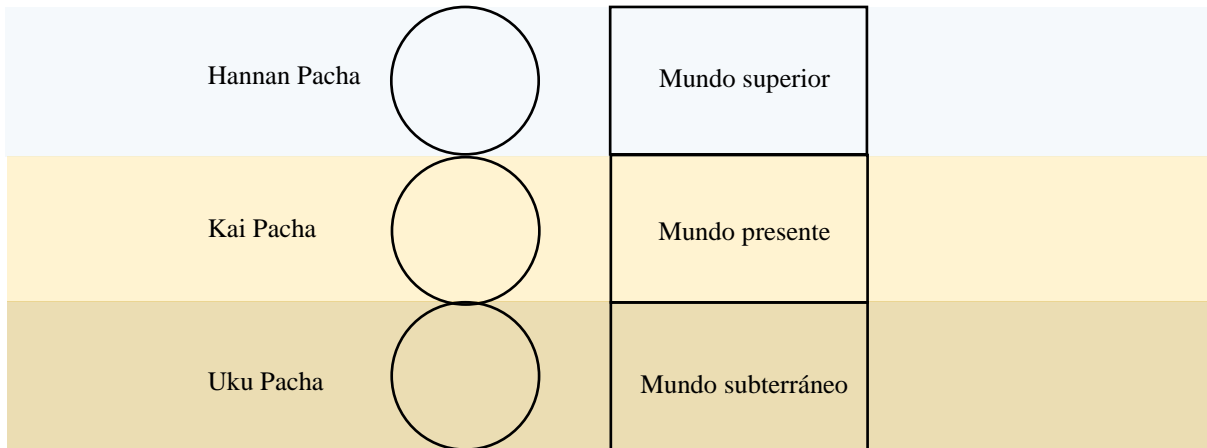


*Gráfico 6 Representación de la Tripartición*

**Fuente:** (Euribe, 2008).



El principio de la tripartición se representa con los tres niveles de Visión Cómica Andina: el mundo superior, presente y el mundo subterráneo (Hannan Pacha, Kai Pacha, Uku Pacha) (Cusicanqui, 2015).



*Gráfico 7 Representación de los tres niveles de la visión cósmica andina*

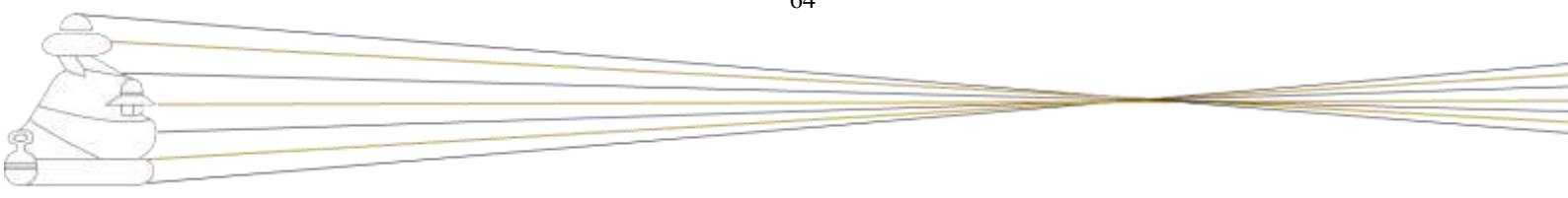
**Elaborado por:** Investigadora

**Fuente:** (Cusicanqui, 2015)



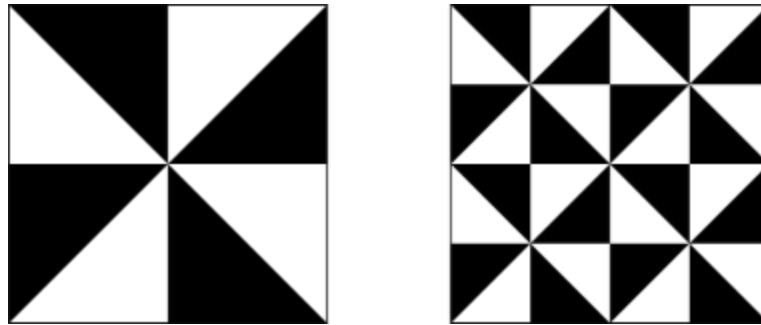
*Imagen 32 Tres niveles de la visión cósmica de los Andes*

**Fuente:** (Tatzo & Rodríguez, 1998, pág. 72)



## D) La cuatripartición

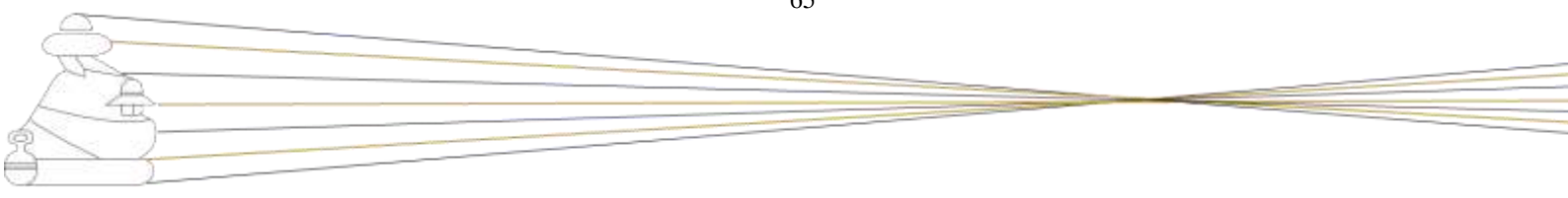
La composición cuatripartita, se obtiene al dividir el cuadrado en cuatro partes proporcionales; también llamada centro cruz, ya que es la basa para formar esta estructura. Está asociada al concepto de TINKUY = Encuentro de los extremos en el centro.



*Gráfico 8 Representación de la Cuatripartición*

**Fuente:** (Euribe, 2008).

Los signos andinos registran un lenguaje basado en principios de la cosmovisión, esto se puede ver plasmado en los diseños de los tejidos que realizan. Todo es parte de todo, no existe nivel jerárquico, es una interacción armónica y subjetiva.



### 2.5.3.3.2 Estructura de formación

La estructura de formación nace de la estructura de ordenamiento, contiene los signos más representativos de los Andes. (Euribe, 2008), los clasifica de la siguiente forma:

NOMBRE	CONCEPTO	SIGNO
Diagonal “QUATA” o Diagonal del cuadrado	Representa la fuerza del movimiento. De esta figura surge la división y la multiplicación geométrica de módulos espaciales unitarios.	
<b>a) Diagonal escalonada</b>	Expresa el sentido de ascensión a la divinidad andina	
<b>b) Diagonal - Triangulo</b>	Es el resultado de la unión de un triángulo escaleno y un triángulo equilátero, parte de la diagonal.	
<b>c) Diagonal - rombo</b>	Expresa simultáneamente los valores resultantes de la diagonal y los cuadrados.	

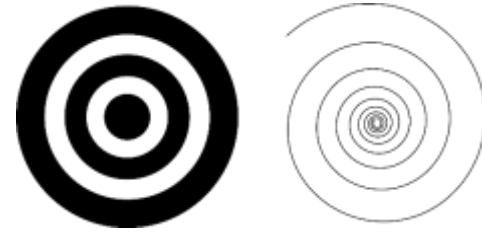


ESPIRAL “PCHACUTI”

Es una estructura dinámica, que representa la noción del ciclo, la progresión del tiempo

a) **Espiral dialéctico**

Simboliza oscilación eterna del tiempo



b) **Espiral doble**

Simboliza míticamente a la “serpiente bicéfala”.  
Representa la dualidad en la unidad.



c) **Doble espiral**

Simboliza a las “serpientes entrelazadas” y el movimiento de la dualidad. Convergencia de dos fuerzas hacia un mismo centro.



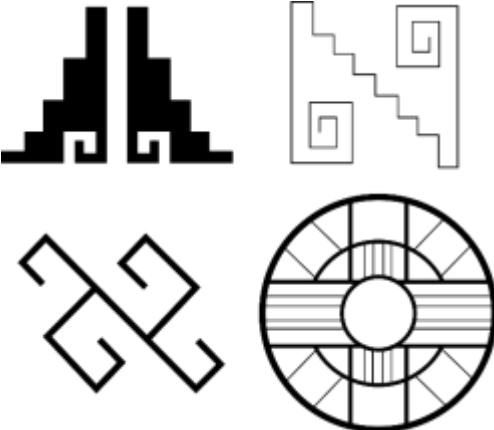
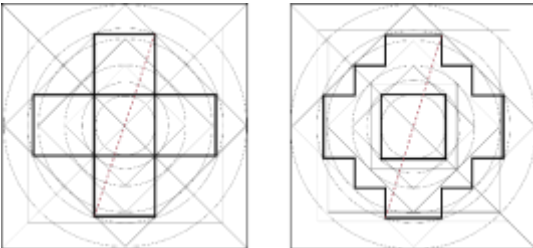
**Tabla 1** Clasificación de signos que pertenecen a la Estructura de formación

**Fuente:** (Euribe, 2008)



### 2.5.3.3.3 Estructura de Síntesis

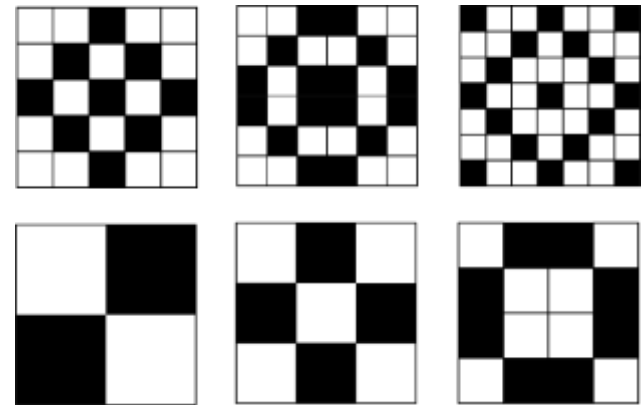
Es la unión de todas las estructuras mencionadas anteriormente, que se formaron a través de la conjunción de las figuras básicas para dar lugar a formas estructurales más complejas. Entre las estructuras de síntesis fundamentales por su carácter totalizante se encuentran el signo doble “escalera espiral” y el signo complejo “cruz cuadrada” (Euribe, 2008) los analiza de la siguiente manera:

NOMBRE	CONCEPTO	SIGNO
LA ESCALERA Y ESPIRAL	Se generan los principios de movimiento entre el cuadrado y el círculo, generando el crecimiento por medio de la escalera o chakana y la espiral simboliza el tiempo	
CRUZ CUADRADA	Síntesis geométrica, mítica y naturalista del pensamiento andino. Se expresa geoméricamente como una operación mediante la cual se logra la “cuadratura de la circunferencia”.	



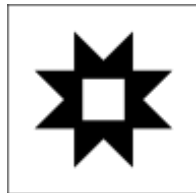
**a) Cruces unidades en red**

Mediante la descomposición en red de la estructura cuadriculada se forman nuevas cruces cuadradas.

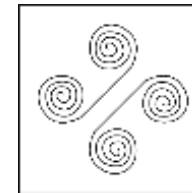


Formas de cruces que se forman por las figuras básicas (espiral, diagonal):

**b) Variaciones de cruces**



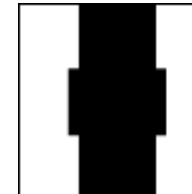
**Cruz estrellada:** Dualidad y representa la diagonal que integran los tres mundos.



**Cruz espirada:** Representa el centro integrador.



**Cruz escalonada o Chakana:** Símbolo que sintetiza el sistema ordenador y en el que se ensambla la iconología andina.



**Cruz espirada:** Representa el centro integrador.

*Tabla 2 Clasificación de signos que pertenecen a la Estructura de síntesis*

**Fuente:** (Euribe, 2008)





#### 2.5.4 Antropología simbólica

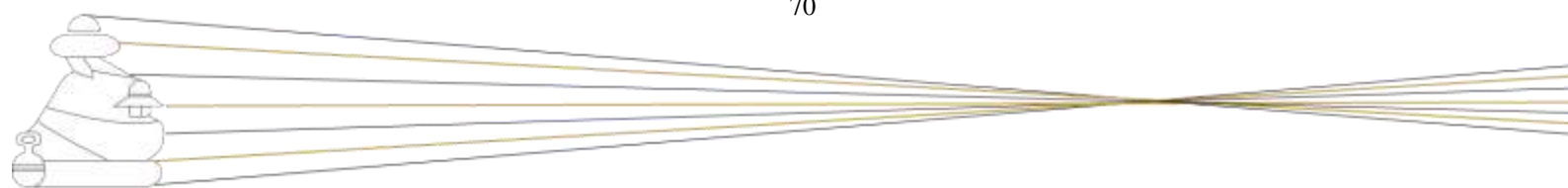
La antropología simbólica “Estudia la forma en que las culturas humanas se manifiestan a través de símbolos y la relación entre esos mismos símbolos, como factor de gran influencia en la acción social” (Vallverdú, 2008, pág. 30). Los símbolos son representaciones de pensamiento de un grupo específico y que adquiere distintos significados e interpretaciones en diferentes contextos, por ejemplo, el cóndor es el símbolo de los pueblos Andinos, debido a su majestuosidad y esplendoroso tamaño.

Los símbolos permiten mantener viva la memoria colectiva con la cual se construye y fortalece su identidad. Asimismo, (Ibídem, 2018) afirman: “Traducir ideas abstractas o significados difusos a cosas mucho más concretas, entender cosas complejas desde perspectivas mucho más simples, o facilitarnos el conocimiento de lo que no es desconocido a lo que no es más familiar.” (p. 32).

##### 2.5.4.1 Símbolos textiles

Los tejidos transmiten mensajes por medio de codificaciones, a partir de la interpretación de cada tejedor. El enriquecimiento está en la materia prima que se ocupa, en el proceso pre diseño, las técnicas ancestrales, la cromática y otros aspectos, son marcas culturales, huellas de una unidad simbólica. En los textiles Otavaleños se pueden encontrar conceptos andinos, distintivos que representan al entorno. (Tinizaray, 2014)

Cuando mencionamos el significado de los tejidos nos referimos a la gran riqueza que estos contienen, consta en una serie de elementos socioculturales que los integran. De esta manera se pueden sintetizar tales elementos dentro de lo que esta cultura observa, razona y expresa. Y la manera que interpretan refiere a aquellas conclusiones filosóficas que este pueblo establece a partir de la observación mencionada anteriormente. (Tinizaray, 2014).



#### 2.5.4.2 Iconografía y diseño textil Otavaleño

La riqueza de los tejidos Otavaleños no solo se encuentra en las técnicas, calidad y variedad de sus diseños, sino también en la representación simbólica que cada uno contiene. Según (Mendoza & Moncayo, 2012) afirma: “Los diseños que encontramos en los tejidos Otavaleños, ya sean de carácter netamente estético o de representación geométrico, antropomórfico o zoomórfico, son una forma de expresión cultural y una fuente de conocimiento de las sociedades andinas”. Existen infinidad de motivos figurativos ya sea representando formas naturalistas como paisajes, flores y animales, junto con elementos de carácter religioso o de cotidianidad como danzantes o mujeres indígenas con sus hijos en la espalda, que atraen la mirada del turista. (Mendoza & Moncayo, 2012).

##### *Figuras antropomorfas*

**Las “chismosas”:** Representan a un grupo de mujeres indígenas sentadas conversando entre ellas, realizando artesanías, tejiendo o cualquier otro oficio.



**Imagen 33** Tejido llamado “Las chismosas”

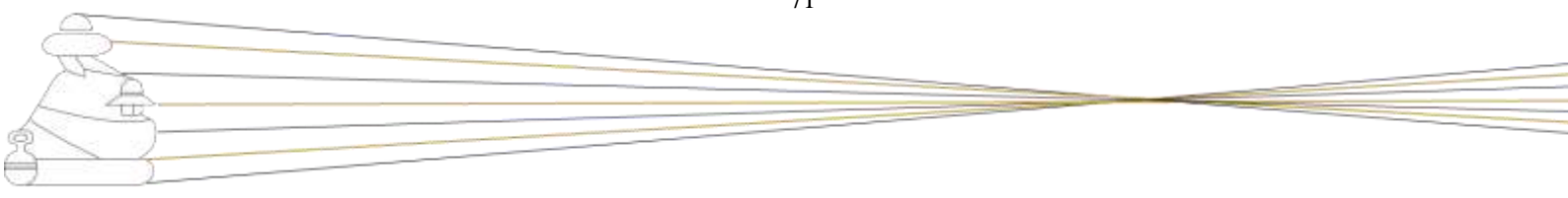
**Fuente:** (Mendoza & Moncayo, 2012)



**Imagen 34** Mujeres Otavaleñas realizando artesanías

**Fuente:** (Mendoza & Moncayo, 2012)

**Danzantes:** “EL CORAZA” es una autoridad simbólica que realiza la apertura de las festividades más importantes del pueblo kichwa Otavalo como Fiestas del sol, entre otras.



Ellos son elementos fundamentales que complementan el ciclo, guiados por los ritmos, reproducen el movimiento de traslación y rotación de la tierra, sus danzas en los corridos, imitan el movimiento la serpiente, la misma que en el pueblo kichwa simboliza sabiduría. Los danzantes imitan la voz de la naturaleza, a fin de no ser reconocidos y unirse con el lenguaje de los vientos.

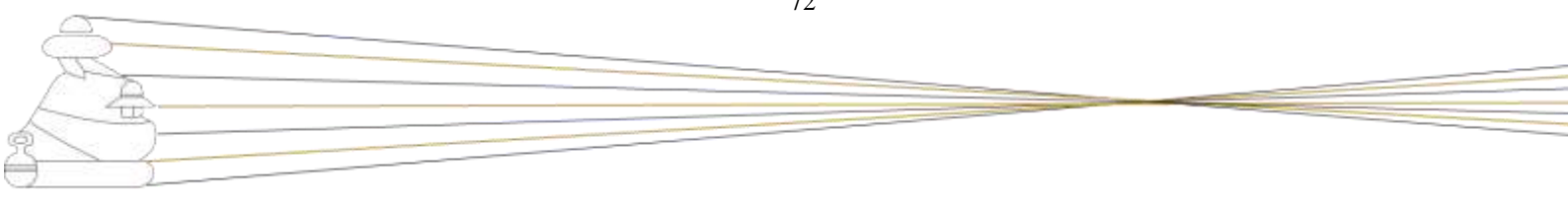
La vestimenta también tiene su significado, representa la alegría, siempre utiliza una máscara que cubre su rostro en sinónimo de la divinidad. (Mendoza & Moncayo, 2012).



*Imagen 36 Tapiz Otavaleño representando por danzante “El Coraza”*

**Fuente:** (Mendoza & Moncayo, 2012)

**Mamas y wawas:** Representa la maternidad, son mujeres que cargan en la espalda a sus hijos con el rebozo o también llevan objetos pequeños.





*Imagen 37 Mama cargando a su hijo*

Fuente: (Mendoza & Moncayo, 2012)

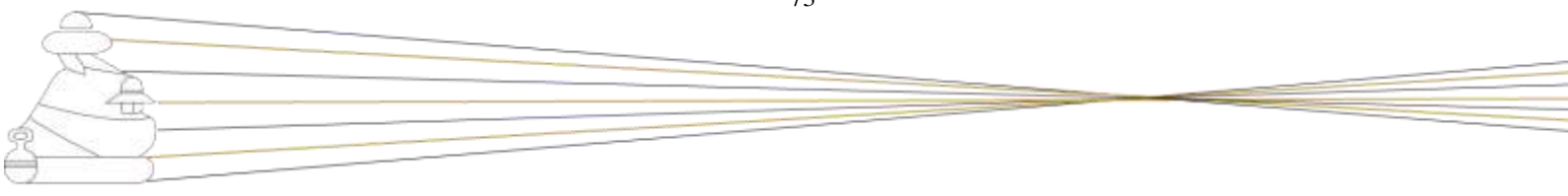
### *Figuras zoomorfas*

**Alpacas o llamas:** Animales que se encuentran en la provincia de Imbabura, su lana sirve de materia prima para los tejidos.



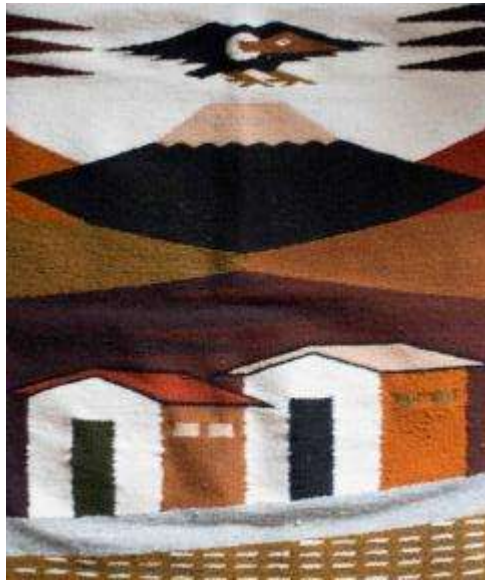
*Imagen 38 Tejido de llamas en el paisaje de Imbabura*

Fuente: (Mendoza & Moncayo, 2012)



**El cóndor:** Animal que representa la fortaleza, es venerado por su capacidad de volar a grandes altitudes acercándose a los picos nevados.

El mito nos cuenta que tienen la capacidad para atraer las lluvias mediante gotas de agua que llevan en las plumas de sus alas. Su significado es de fuerza, majestad, el cóndor ha encontrado un soplo divino, de realeza, de libertad y de poder. (Mendoza & Moncayo, 2012)



*Imagen 39 Tejido de cóndor, volando en las alturas del Taita Imbabura*

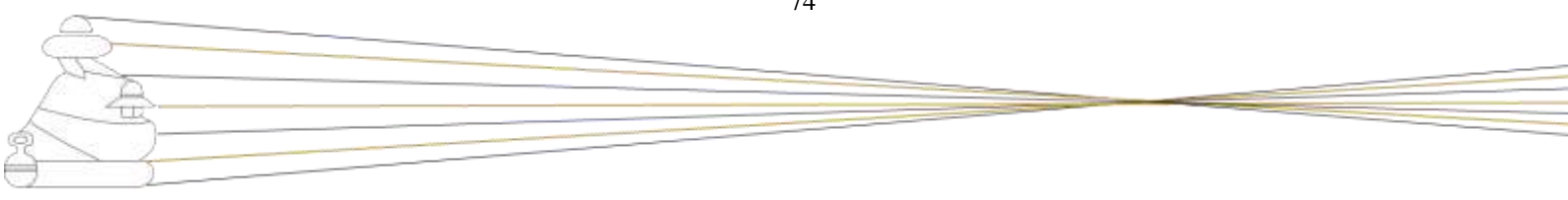
**Fuente:** (Mendoza & Moncayo, 2012)

**Peces:** Representan los animales como truchas y tilapias que se encuentran en los lagos de Otavalo. Según (Mendoza & Moncayo, 2012) afirma: “Estas formas de representación constituyen signos de reproducción, fertilidad y riqueza”.



*Imagen 40 Tejidos de peces*

**Fuente:** (Mendoza & Moncayo, 2012)



### *Figuras geométricas*

El último grupo corresponde a las formas geométricas, y son figuras que llevan los signos primarios como líneas, espirales, rombos y cuadrados. Existe una diversidad de diseños, algunos más difíciles de interpretar que otros. Por ejemplo, uno de los motivos gráficos reiterado es el del paisaje andino. Este tejido es muy fácil de entender y forma parte de esta clasificación por las formas geométricas de su diseño.



*Imagen 42 Tejido de estrella andina*

Fuente: (Mendoza & Moncayo, 2012)



*Imagen 41 Tejido de cruces escalonadas*

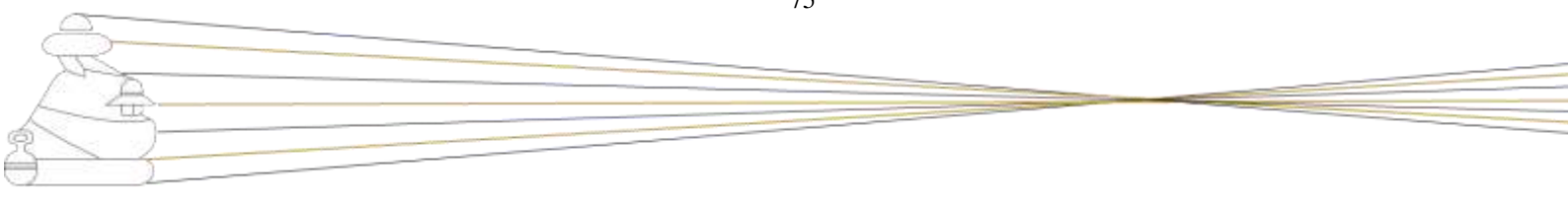
Fuente: (Mendoza & Moncayo, 2012)

### **2.5.4.3 Simbología cromática de la indumentaria Otavaleña**

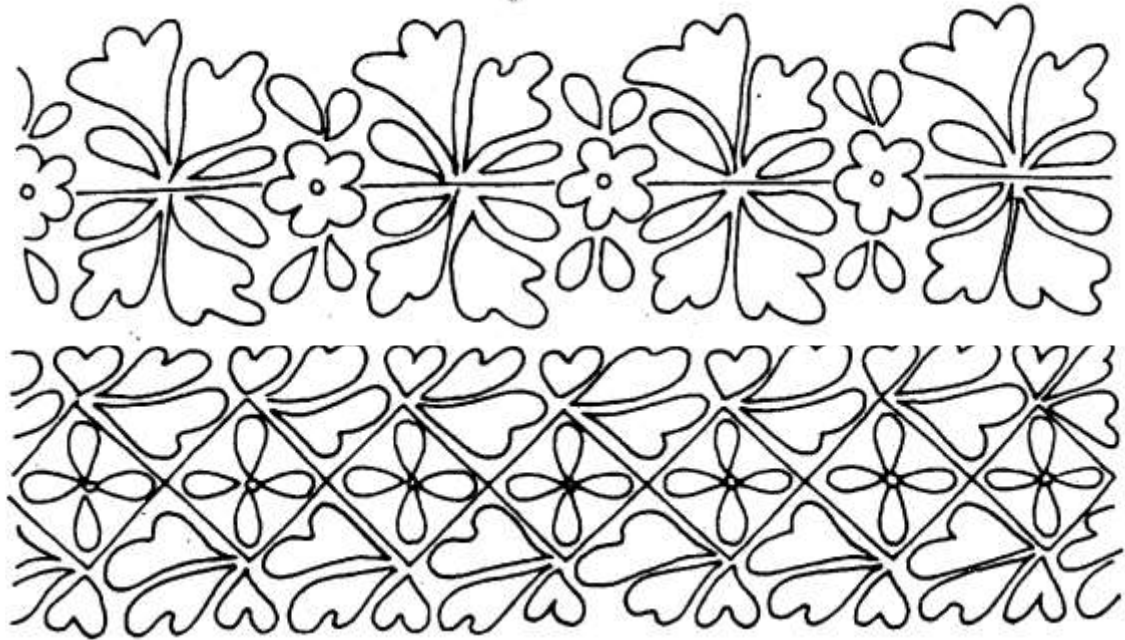
#### *Indumentaria femenina:*

- **Blusa de color blanco:** *pureza del espíritu*

“Una larga camisa de lienzo blanco, adornada con bordados de motivos florales a la altura del pecho, la espalda y las hombreras, con anchos encajes en el escote y en las mangas”. (Cisneros, 1990, pág. 132).

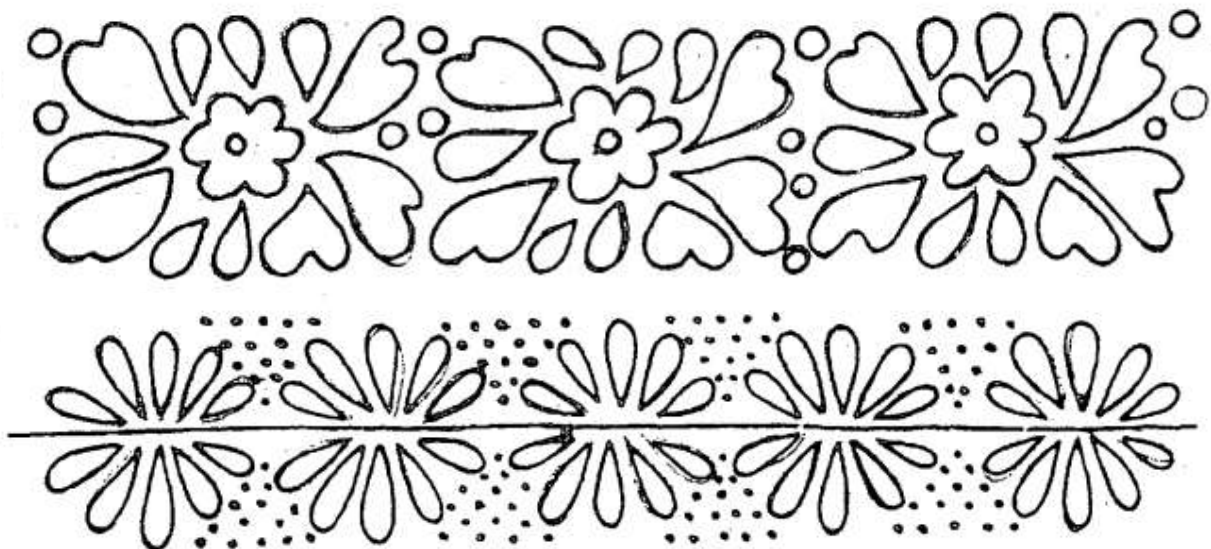


Actualmente ya no se puede diferenciar a las mujeres por la localidad en la que viven, años atrás existía un bordado autóctono para cada mujer según su comunidad, la industrialización una vez hace que este sentido simbólico vaya deteriorándose, ya que algunas indígenas comparan sus blusas, en lugar de bordarlas. (Cisneros, 1990)



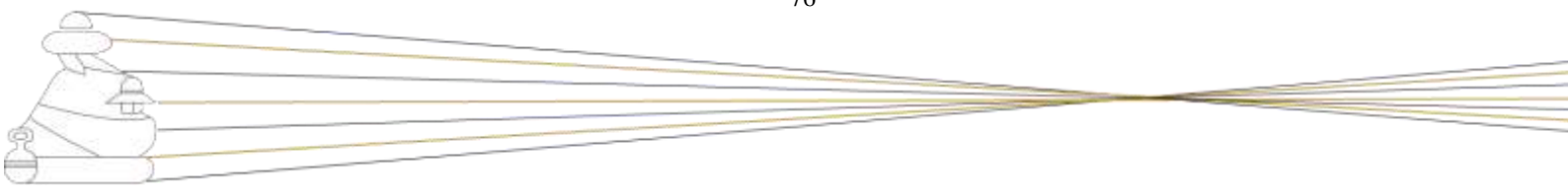
*Gráfico 9 Bordados de 1955-1970*

**Fuente:** (Cisneros, 1990)



*Gráfico 10 Bordados de 1965-1970*

**Fuente:** (Cisneros, 1990)





*Gráfico 11 Bordado de 1990*

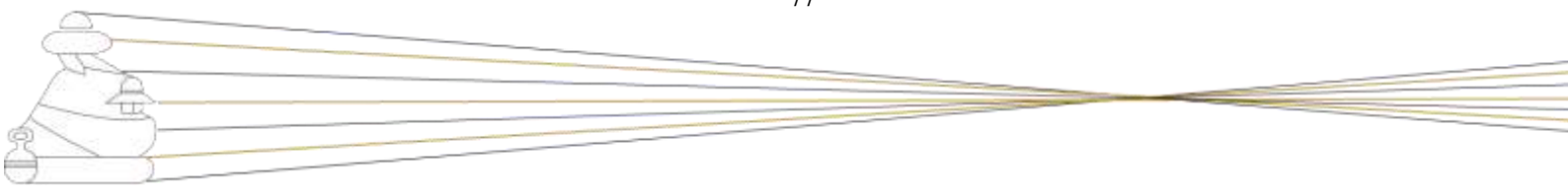
**Fuente:** (Cisneros, 1990)

En cuanto al material con el que se hacen las blusas también ha variado, generalmente eran hechas de lienzo de algodón de producción artesanal, en la actualidad se ocupa telas sintéticas o industrializadas. (Cisneros, 1990).



*Imagen 43 Vestimenta de la mujer Otavaleña en la época colonial*

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango





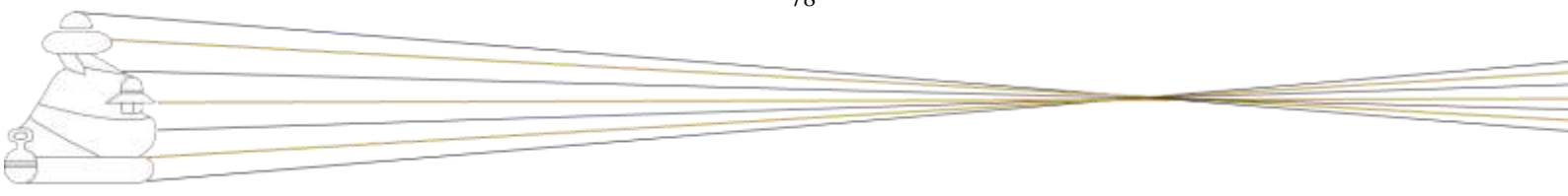
- **Anaco negro y blanco:** *estado civil de la mujer y dualidad andina*

Una prenda que cubre toda la parte inferior de la mujer indígena, desde la cintura hasta los tobillos, el anaco de color blanco (ucunchina) se lo lleva debajo del otro de color oscuro, generalmente de color negro. El anaco contiene un bordado en la parte inferior con motivos florales y colores que contrastan sobre la prenda. (Cisneros, 1990). Las mujeres solteras cubren completamente el anaco blanco, mientras que las mujeres casadas dejan al descubierto algunos centímetros del blanco para dar a conocer su estado civil. (Chicaiza, 2013).



**Imagen 44** Padre e hija vestidos con la indumentaria que les caracteriza

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango



- **Fajas:** *fortaleza (rojo y colores encendidos)*

Se utiliza como base la Mama chumbi (faja madre) de color rojo y otra más delgada llamada wawa chumbi (faja niña), estas a su vez tiene motivos diseños con colores encendidos y los símbolos son generalmente animales y elementos del entorno.

- **Fachalina:** *(colores representativos: turquesa, lacre, celeste, fucsia)*

Consiste en una pieza rectangular que se amarra a la altura del pecho de la mujer, antiguamente eran de algodón puro, actualmente son fabricadas con paño blanco.

- **Rebozo:** *Cubrimiento (colores representativos: blanco, habano)*

Antiguamente era fabricado de lana pura, actualmente son de terciopelo o paños finos, se emplea para llevar objetos y niños en la espalda.

- **Tocado (sucu fachalina):** *Identidad entre mujeres*

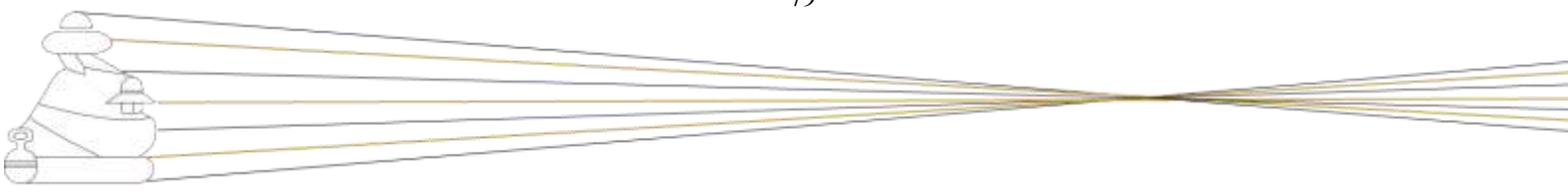
Existen dos formas de llevar el tocado, generalmente las mujeres adultas llevan esta prenda doblada, cubre la frente y la cabeza y las mujeres jóvenes suelen llevar la cabeza descubierta y además llevan el cabello envuelto con una faja angosta y delgada.

- **Alpargatas:** *Dualidad andina (blanco y negro)*

Prenda que cubre el pie, la suela es de cabuya o de caucho, con capellada de paño o terciopelo de color azul marino o negro, representa la dualidad, ya que las mujeres llevan negro y los hombres indígenas usan alpargatas blancas.

- **Sombrero:** *Cobertura (blanco)*

Elaborado de fieltro, es pieza indispensable eventos especiales como matrimonios, bautizos, etc. Es de forma redonda y. ala volteada hacia arriba.



La vestimenta femenina se complementa con walcas<sup>17</sup>, antes se las fabricaba con plata, oro u fibra de vidrio, ahora son de mullos; anillos y artes, de materiales de fantasía. Las manillas, son de color rojo y se las colocan en las dos muñecas. (Cisneros, 1990).

### *Indumentaria masculina*

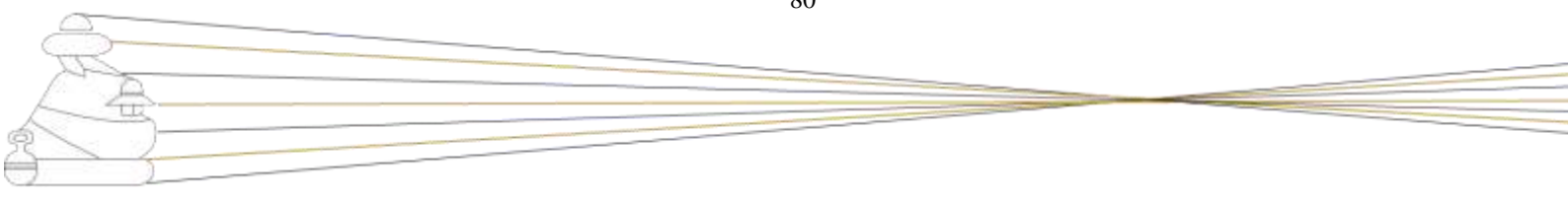
- **Camisa blanca:** (*pureza del espíritu*) Camisa con mangas largas
- **Pantalón negro:** (*dualidad andina*) Ancho de bastas, sin bolsillos, ni bragueta
- **Alpargatas:** (*dualidad andina*) Suela de cabuya, similares a las de la mujer Otavaleñas, la diferencia está en el color, el hombre lleva alpargatas blancas.
- **Poncho negro:** (*estado civil*)

Poncho de dos caras utilizan los hombres que están casados, color oscuro en el haz y color claro en el revés, en cambio los indígenas solteros utilizan el poncho de una cara, un color uniforme.

- **Sombrero negro:** (*cubrimiento*) Antes los indígenas ocupaban sombreros de lana abatanada, de copa redonda y amplia, de color ocre o blanco, en la actualidad ha desaparecido esta prenda, en su lugar ocupan un sombrero de fieltro con raíces europeas. (Cisneros, 1990, pág. 141).

---

<sup>17</sup> **Walcas:** collares dorados, su color representa al dios Inty y al maíz. (Cisneros, 1990)





*Imagen 45* Mujer y hombre indígena Otavaleño utilizando el sombrero blanco, símbolo ya casi extinto

**Fuente:** Museo Viviente Otavalango

#### 2.5.4.4 Significado de Festividades

En Otavalo se celebran cuatro grandes Raymikuna<sup>18</sup> que se realizan en los dos solsticios y los dos equinoccios que se presentan en el año, donde lo humano y lo divino se juntan.

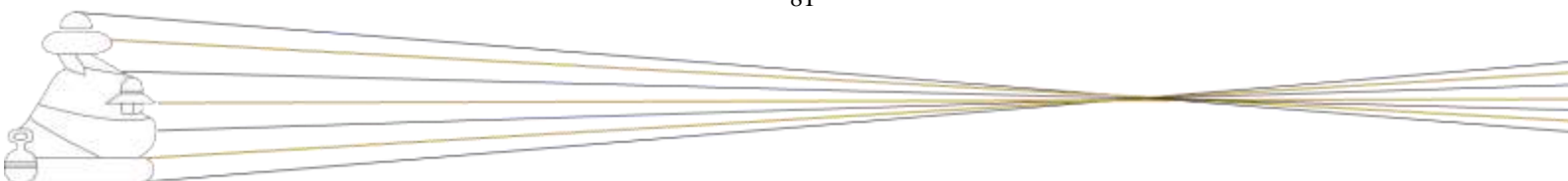
Estas fiestas están estrechamente vinculadas con el ciclo agrícola andino en la que el maíz es el principal elemento, pues viene a constituir un símbolo de la fertilidad y es el componente vital dentro de la cosmovisión indígena local así también como el referente esencial dentro del calendario festivo religioso – cultural. (Muenala, 2007).

Las siguientes celebraciones son:

- **Koya Raymi:** Es el ritual de la luna y la tierra, estos dos elementos que constituyen el símbolo de la fecundidad. Un poco antes del equinoccio de otoño, fecha exacta para celebrarlo, en la ciudad.
- **Fiestas del Yamor:** Esta fiesta es la más grande del año, se realiza durante los primeros días de septiembre. El Yamor propiamente es una bebida especial del ritual

---

<sup>18</sup> **Raymikuna:** Según (Muenala, 2007) afirma que son fiestas rituales del pueblo indígena Otavaleño.



del Koya Raymi, esta bebida se la elabora con siete variedades de maíz. Y de este brebaje se origina el nombre de esta gran festividad. La autoridad que da apertura a la celebración es el danzante “El Coraza”, un personaje mítico y principal representante de Otavalo.

- **Capac Raymi:** Es un evento que en la actualidad ha desaparecido, pero la comunidad desea revitalizarla, se lo hacía en el solsticio de invierno.

**Pawcar Raymi:** Se lo realiza durante el mes de febrero en honor a la nueva etapa del ciclo de la vida, y a la cantidad de flores silvestres que han nacido. (Muenala, 2007).

- **Inti Raymi:** Llamada también “Fiesta de sol”, se lo celebra en el mes de junio en donde las comunidades indígenas agradecen a la madre tierra y al sol por las cosechas. Uno de los personajes que se puede observar en esta conmemoración es el diablo huma<sup>19</sup>.

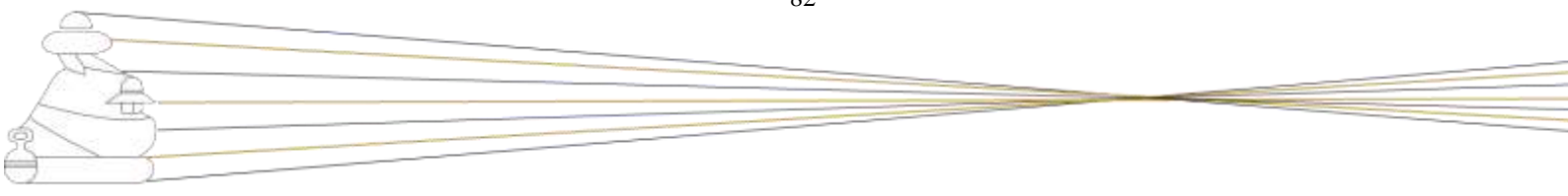


*Imagen 46 Diablo huma en las festividades del Inti Raymi*

**Fuente:** (DiarioLaHora, 2017)

---

<sup>19</sup> **Diablo huma:** Significa cabeza de diablo, pero inicialmente al diablo también se lo conocía como ‘haya’ (o ‘aya’) o supay, que en kichwa significa espíritu sumergido. (DiarioLaHora, 2017)





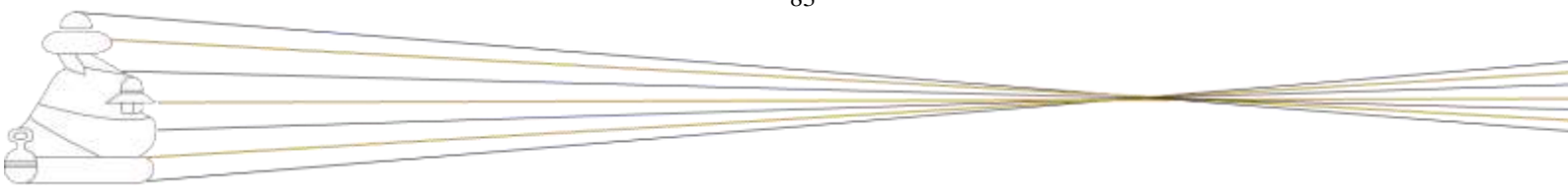
*Imagen 47* Danzante “El Coraza”

**Fuente:** (DiarioLaHora, 2017)

### **Producción textil artesanal**

La producción artesanal responde a etapas históricas anteriores de la cultura textil. Actualmente se sigue utilizando esta denominación para referir a aquellos procesos, de hoy en día, en los que no se ha hecho una gran incorporación de tecnología (máquinas, organizaciones, etc.). (Guioteca, 2010).

El Instituto de Antropología de Otavalo define a la artesanía textil como elementos producidos en forma predominantemente manual con o sin ayuda de herramientas y máquinas, generalmente con utilización de materias primas locales y procesos de transformación y elaboración transmitidos de generación en generación, con las variaciones propias que le imprime la creación individual del artesano. Es una expresión representativa de su cultura y factor de identidad de una sociedad, en este caso del pueblo indígena de Otavalo. (Cisneros, 1990).



### 2.5.5.1 Materias primas

En Otavalo se han empleado, tradicionalmente, las fibras de algodón, lana y cabuya para la elaboración de tejidos. Desde la década de los 60 se introdujo al mercado una fibra de origen químico, el orlón, que ha reemplazado a la lana y se ha convertido en la principal materia prima utilizada en la región. (Cisneros, 1990)

En climas benignos, como el de Ibarra, la planta es mediana, pero da el algodón más fino, y apetecido para los hilados. En los calientes, y húmedos, se vuelven arboles grandes, y dan capullos disformes del algodón menos fino. El más común, y general, es blanco. Hay otro pardo atabacado y otro morado oscuro, que es más raro. (Velasco, 1977, pág. 22)

Los españoles introdujeron la lana como materia prima, antiguamente la ocupaban en los obrajes coloniales. Actualmente las fibras naturales han desaparecido por que se ocupaban en tejidos hechos en telar de cintura, donde esta necesaria esta materialidad, han sido reemplazados por el hilo de orlón que se ocupa para textiles hechos a máquina industrializada.



*Imagen 48* Lana de oveja siendo secada al sol

Fuente: (REDLANA:Enredandoideas, 2014)

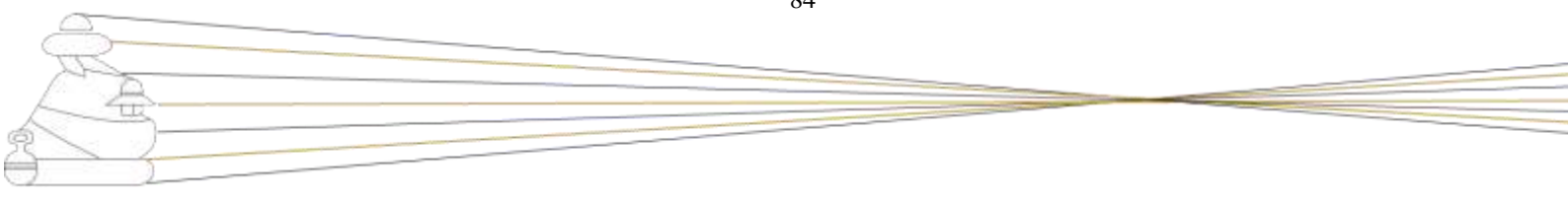


*Imagen 49* Lana de oveja hecha ovillos

Fuente: (REDLANA:Enredandoideas, 2014)

### 2.5.5.2 Lavar

El proceso artesanal textil es una actividad familiar



Después se lava el material, utilizando agua muy caliente para disolver la capa de grasa que recubre la fibra y con ayuda de la lejía, o con detergentes; puede utilizarse el zumo de las hojas del penco azul. Se completa el lavado con varios enjuagues con agua fría, hasta eliminar por completo el detergente. (Cisneros, 1990, pág. 26).

Posteriormente, después de lavar se deja secar al sol durante algunos días y se ocupa la lana seca para proceder a cardar la misma.



*Imagen 50 Método para lavar la lana en agua hirviendo*

**Fuente:** (REDLANA:Enredandoideas, 2014)

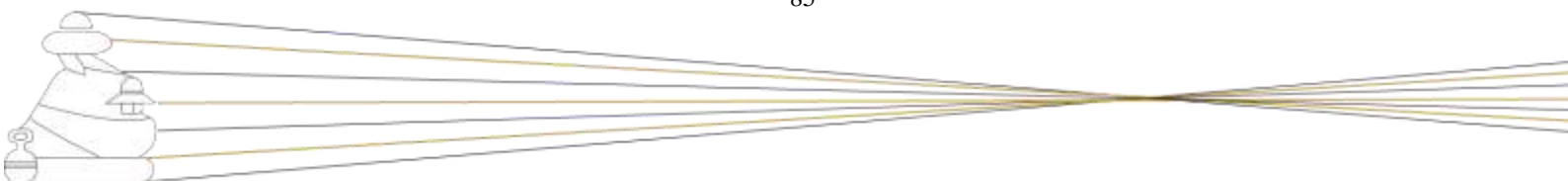
### 2.5.5.3 Cardar

Para tener una lana de buena calidad, hay que retirar las impurezas que contiene, se ocupa las cardas<sup>20</sup>, para desenredar las fibras, además de suavizar la materia. El objetivo es formar enrimas<sup>21</sup>, que unidos u nos con otros, formar hebras de hilo. Hay otra técnica para formar el hilo, se hila en el torno o rucua de hilar, trabajo que se generó a partir de la conquista española. Es una actividad que se la realiza durante varias horas al día, se necesita de mucha paciencia y habilidad para utilizar el torno, es considerada una práctica ancestral y principalmente los niños son los encargados de retirar las impurezas de la lana con las manos previo a la cardada. (Cisneros, 1990)

---

<sup>20</sup> **Cardas:** Dos pequeñas tablas, provistas de mangos, recubiertas de una guarnición de puntas metálicas. La acción de las púas, cuando actúan en sentido contrario, una de la otra, paraleliza las fibras y las separa casi individualmente.

<sup>21</sup> **Enrimas:**







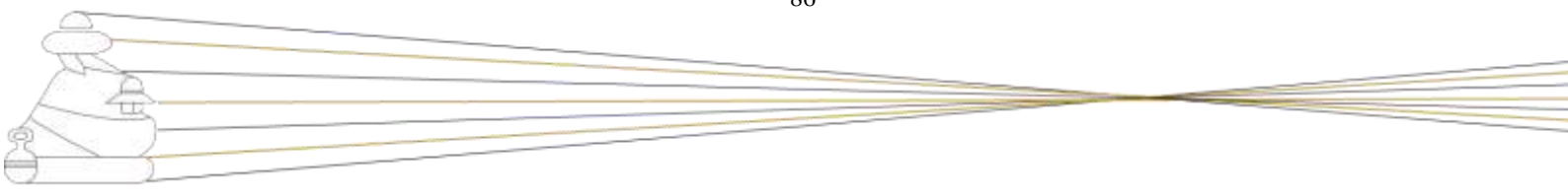
*Imagen 51* mujer Otavaleña cardando lana

**Fuente:** (REDLANA:Enredandoideas, 2014)

#### 2.5.5.4 Hilar

Según (Cisneros, 1990) “El hilo es una hebra o material fibroso, largo y delgado, formado mediante diversas operaciones de hilatura. Se caracteriza por su regularidad, su diámetro y su peso; éstas dos últimas especificaciones determinan el número o título del hilo”. (p.25).

En la provincia de Imbabura, formar el hilo de manera artesanal, es una actividad que está escondida debido a la industrialización de tejidos, el proceso de hilar consiste en: trasquilar la lana de borrego, lavar con agua hervida y secar al sol, se obtiene una cantidad de capullos de algodón extraído del valle de Otavalo, para proceder a la separación de las fibras de la materia prima, en una operación llamada regionalmente desmotado. En algunos casos también se ocupa la lana de alpaca, que se encuentran en Cotacachi y otras provincias fuera de Imbabura. (Cisneros, 1990).





*Gráfico 12 Mujer Otavaleña realizando técnica de hilar algodón*

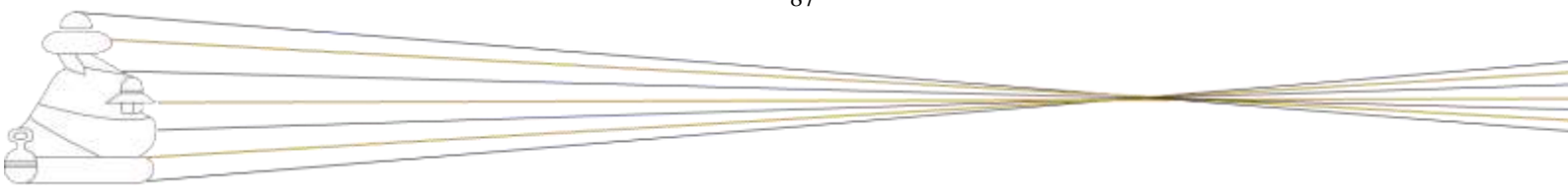
**Fuente:** (Cisneros, 1990, pág. 25)

Las fibras de algodón, sujetas al extremo de una vara delgada y lisa, llamada ulca, son retiradas por la hiladora con su mano izquierda, con la cual distribuye las fibras para dar un diámetro determinado a la hebra. Con la mano derecha, mientras tanto, gira el huso para conferir la torsión necesaria al hilo y, luego, procede a envolver sobre el huso esa porción de hilo. Esta operación se repite de manera continuada durante las horas del día en que la mujer indígena no tiene otras ocupaciones o se traslada de un lugar a otro. (Cisneros, 1990, pág. 26)

Es posible hilar simplemente con los dedos, pero para hacerlo con mayor exactitud y rapidez se utiliza un huso<sup>22</sup>. Esta ocupación es muy ardua y debido al tiempo que se ocupa es un producto con un costo. Es así que (Cisneros, 1990) menciona: “En otros lugares de Imbabura, de forma preferente donde se teje ponchos en telar de cintura, se produce hilos en la forma aquí descrita aunque en títulos más altos y con mayor torsión. Para otro tipo de tejidos, se utiliza hilos de lana de producción industrial”.

---

<sup>22</sup> **Huso:** El huso de mano es un palillo con un pequeño disco en su extremo. El disco se llama tortera, nuez o volante, y suele ser de madera, arcilla o piedra.



### 2.5.5.5 Teñir

Para teñir se ocupan plantas o yerbas de monte que se encuentran en los alrededores de Otavalo, generalmente en el cerro Imbabura: ñachag<sup>23</sup>, eucalipto, buganvillas<sup>24</sup>, coca, mora, entre otras. (Cisneros, 1990, pág. 28)

El proceso de tintura del tocte o nogal es el siguiente:

Se saca la corteza del tocte y se lo reduce a trozos pequeños. Se los coloca en un recipiente con agua fría, donde se introduce el hilo de lana en madejas. Se eleva la temperatura hasta la ebullición, donde se mantiene el material por cinco minutos. Se saca las madejas para que el aire oxide al colorante. Si no se consigue la tonalidad deseada, se vuelve a introducir el material en el baño y se repite la operación cuantas veces sea necesario. Una vez que se consigue la tonalidad requerida, se sacan las madejas del baño y se las lava en agua fría. (Cisneros, 1990, pág. 29).

En síntesis, los artesanos utilizan plantas debido a la resistencia a la luz y al lavado, es un proceso que requiere más tiempo a diferencia de una lana tinturada industrialmente. Actualmente el teñido con plantas se está desapareciendo por la era industrializada.



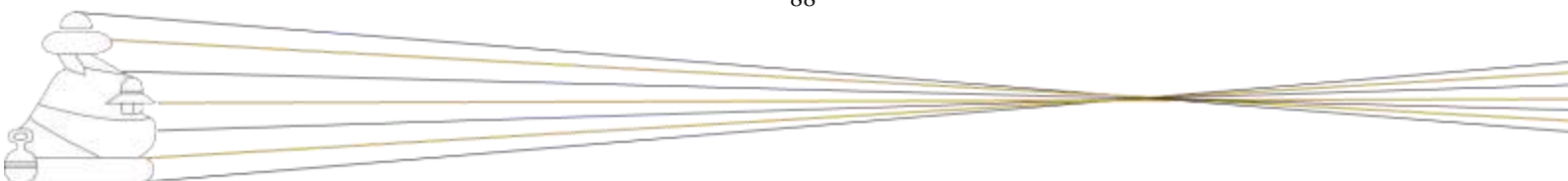
*Imagen 52 Lana teñida con plantas*

**Fuente:** (Pinterest, 2018)

---

<sup>23</sup> **Ñachag:** Para Carlos Rúaes, catedrático de la Universidad San Francisco y experto en plantas endémicas, es una de las flores más bonitas que existen en el Ecuador, de un amarillo encendido. (ElComercio, 2010).

<sup>24</sup> **Buganvillas:** Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, son enredaderas de porte arbustivo que miden de 1 hasta 12 m de altura, y que crecen en cualquier terreno, de diversos colores.





*Imagen 53 Lana teñida manualmente*

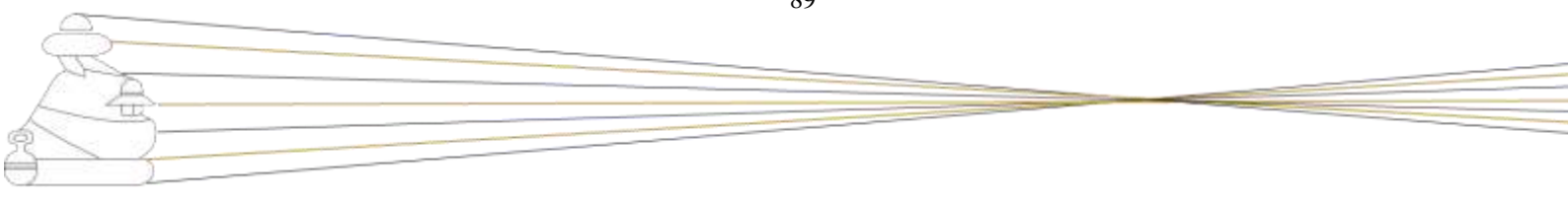
Fuente: (Pinterest, 2018)

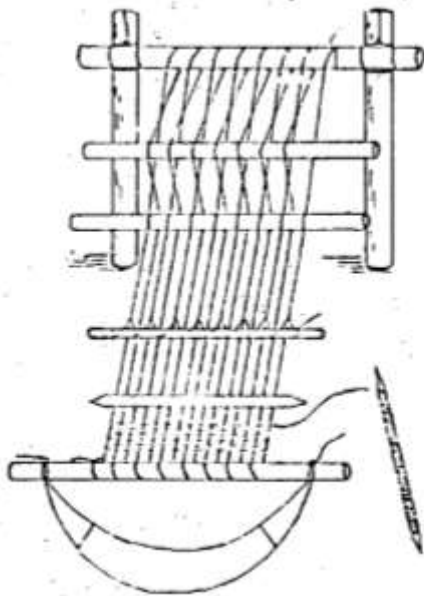
## 2.5.6 Implementos para tejer

### 2.5.6.1 Telares

#### Telar de cintura

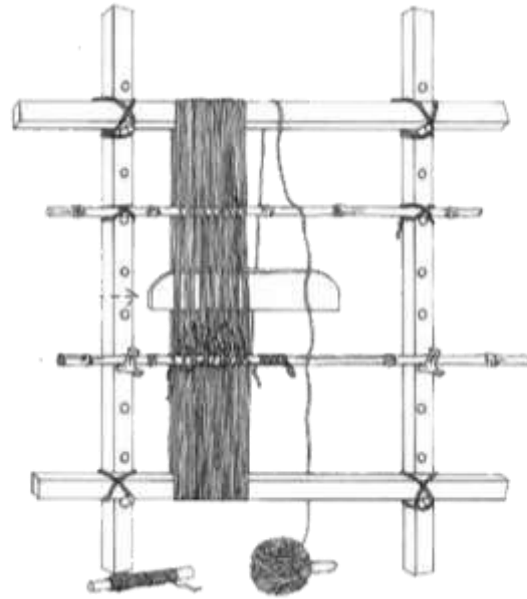
El telar está formado por un conjunto de mecanismos que permite enlazar hilos: la urdimbre (en sentido longitudinal) y la trama (en sentido transversal). Para (Cisneros, 1990, pág. 31) “Los telares de cintura, en la provincia de Imbabura, generalmente son de dos tamaños: uno pequeño para tejer fajas y otro grande para tejer ponchos”.





**Gráfico 13** Telar de cintura o callua

**Fuente:** (Cisneros, 1990, pág. 25)

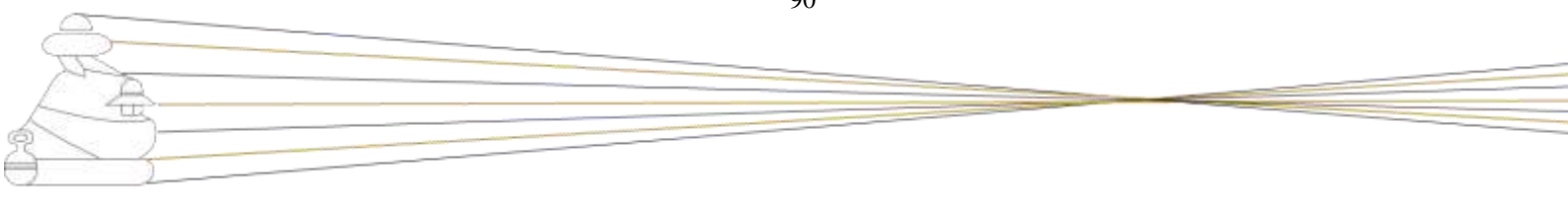


**Gráfico 14** Otro tipo de telar de cintura

**Fuente:** (Cisneros, 1990, pág. 25)

El telar de cintura, para el tejido de ponchos, está formado por las siguientes piezas: dos soportes verticales o (*chaquiquiru*), enterrados en el suelo, para evitar que puedan moverse; a estos soportes se amarra fuertemente, en sentido horizontal una pieza llamada (*panga cáspi*), que tiene como función sostener la urdimbre por uno de sus extremos, en esta se colocan otras dos estacas (*cumiles*), que se sujetan a la cintura del tejedor con un ancho cinturón de cuero, llamado (*huashacara*). Otros componentes del telar son: los cruceros, colocados en los lugares por donde pasa la trama, es decir en cada una de las caladas; la (*fúa*), varita en donde se envuelve la trama; el (*inguil*), que sujeta cada uno de los hilos pares de la urdimbre, para separarlos de los impares; el prendedor, vara delgada o pedazo de carrizo que tiene como función mantener el ancho del tejido, mientras está en el telar. Las (*callúas*), en número de cinco, de diferentes tamaños, sirven para apretar la trama y dar mayor consistencia al tejido. (Cisneros, 1990).

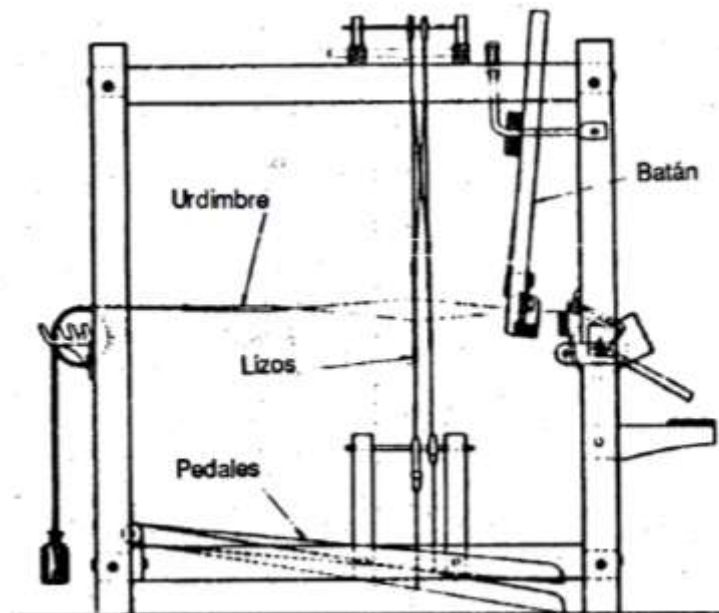
En resumen cada pieza del telar es importante al momento de tejer, el trabajo previo al tejer, consiste en urdir bien el hilo, ya que de aquí partirá la forma y la calidad del tejido. Es un arte que requiere de mucho esfuerzo físico y la dedicación de largas horas de trabajo, dará forma a una pieza de lana pura, lo que da un valor agregado (que los distingue enormemente de las producciones sistematizadas) y además representa única llena de valor simbólico y cultural.



## Telar de pedales

El telar de pedales fue introducido en América a raíz de la conquista española, a pesar de ello se lo considera una actividad netamente manual

En este telar se mantienen tensados los hilos de la urdimbre por medio de, dos enjulios, uno posterior donde está devanada la urdimbre y otro delantero en el que se enrolla la tela. Cada hilo. Pasa por el ojo central de las mallas, cuyo conjunto forma los lizos, que están unidos a los pedales colocados en la parte inferior del telar. El batán suspendido como un péndulo, contiene un peine, que mantiene ordenado los hilos de la urdimbre y aprieta el hilo de trama a la tela ya hecha. El hilo de la trama, devanado en una camilla que va dentro de la lanzadera se desenrolla por sí mismo cuando el tejedor, al pisar los pedales, separa los hilos pares de los impares, formando una abertura llamada calada, por donde la arroja de un orillo a otro del tejido. (Cisneros, 1990, págs. 36-37).

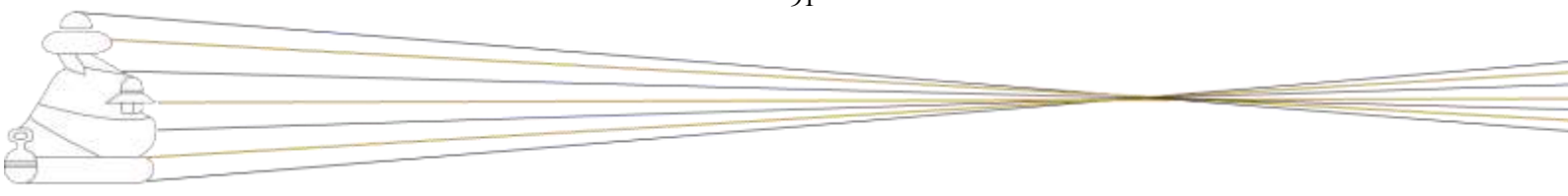


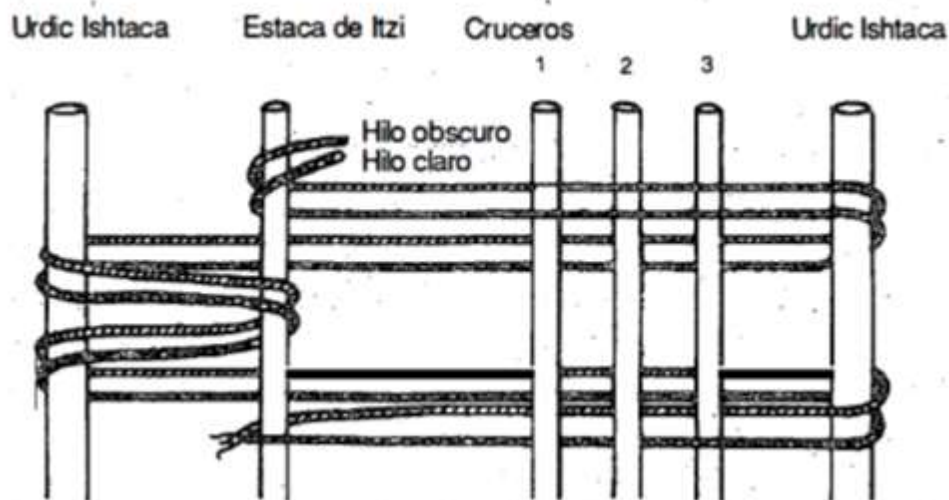
*Gráfico 15 Partes del telar de pedal*

**Fuente:** (Cisneros, 1990, pág. 36)

## Urdidor

El urdidor está formado por un banco de madera, con varios orificios para colocar las diferentes estacas que permiten cruzar los hilos de la urdimbre. Los nombres de cada una de las partes del urdidor, lo mismo que del telar de cintura, son dados por los tejedores en quichua o en castellano, indistintamente. (Cisneros, 1990).





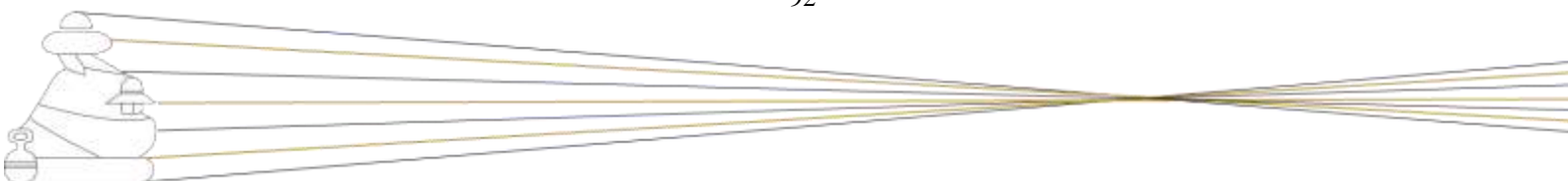
*Gráfico 16      Partes del urdidor*

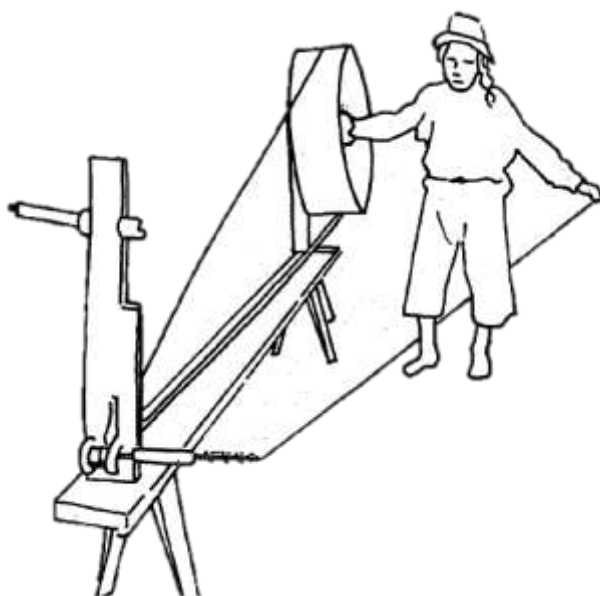
**Fuente:** (Cisneros, 1990, pág. 33)

### 2.5.6.3 Torno de hilar

También llamado La rueca, máquina de hilar o hiladora, es un instrumento que sirve para hilar manualmente fibras textiles. Esta herramienta consiste en un sistema de poleas, que incorpora una rueda, un pedal o manivela y una devanadera pequeña o soporte giratorio fijo en el cual se enrolla el hilo ya formado.

Este es un aparato formado por un banco horizontal, que se apoya en el suelo por medio de dos patas oblicuas en cada uno de sus extremos. En un lado del banco, en un soporte vertical, hay una rueda grande, de madera, provista de varios radios del mismo material. En el otro extremo se encuentra un soporte con una polea pequeña que asegura un huso de madera de chonta, que se encuentra en posición horizontal. El movimiento del huso se da por la rotación de la rueda grande, transmitida a la polea por medio de una banda o cordón que las une. El estiraje del material lo da el tejedor con su mano izquierda, mientras con la derecha hace girar la rueda. (Cisneros, 1990, pág. 27).



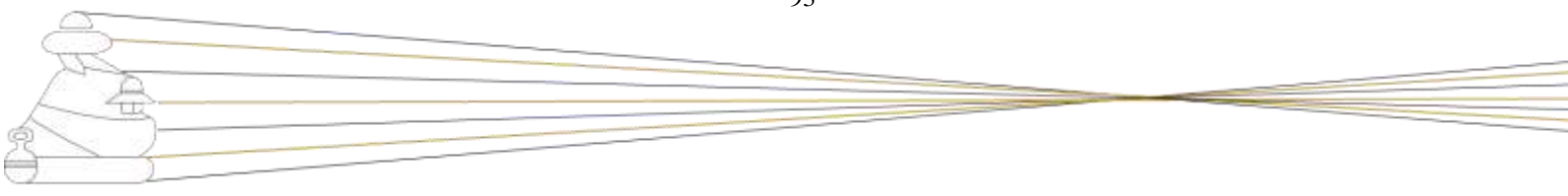


*Gráfico 17 Tejedor formando el hilo en el torno de hilar*

**Fuente:** (Cisneros, 1990, pág. 25)

### **2.5.7 El artesano tejedor**

El libro “El artesano” de Richard Sennett reflexiona sobre la labor del artesano y todo lo que está detrás de sus manos y conocimientos, el autor argumenta: “El pasado de la artesanía y los artesanos también sugiere maneras de utilizar herramientas, organizar movimientos corporales y reflexionar acerca de los materiales, que siguen siendo propuestas alternativas viables acerca de cómo conducir la vida con habilidad”. La artesanía es la perfecta conjugación entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; diseño y significados. El artesano explora sus habilidades, a través de la conexión entre lo que realiza con la mano y lo que concibe mentalmente. Es así que (Sennett, 2009) argumenta: “Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas”. La conexión entre la mano y la cabeza. No hay nada inevitable en lo tocante a la adquisición de una habilidad, de la misma manera en que no hay nada irreflexivamente mecánico en torno a la técnica. (Sennett, 2009).







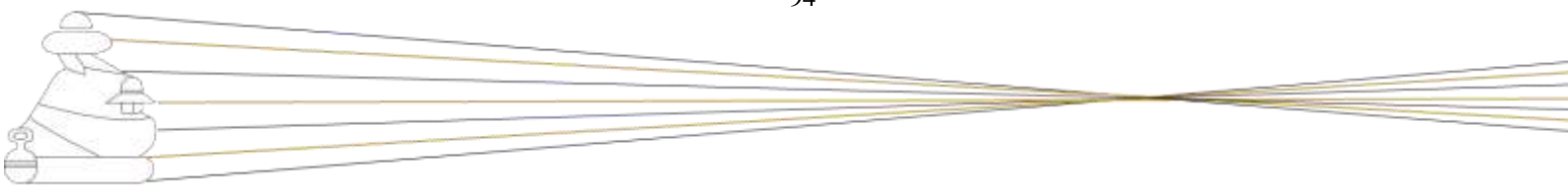
*Imagen 54 Tejedor del Chimborazo, ocupando el telar de cintura*

**Fuente:** (RevistaVistazo, 2016)

### **2.5.8 Revitalización cultural**

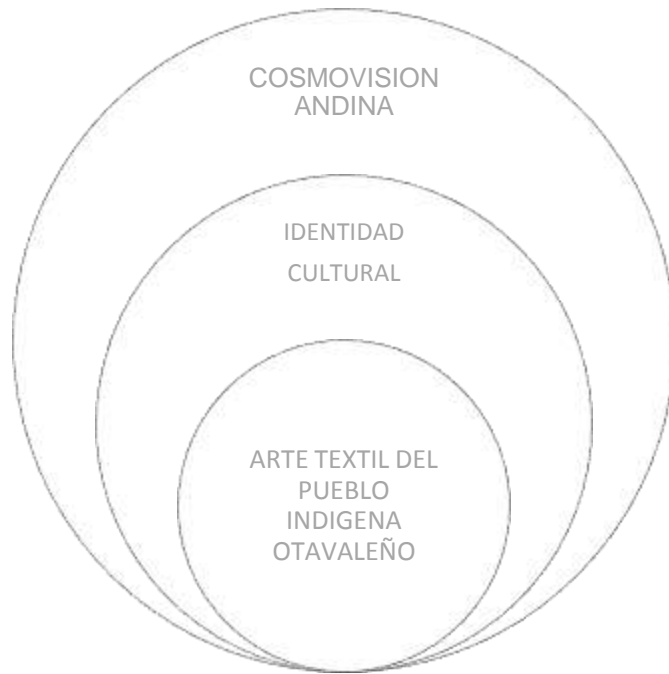
Así como los árboles que sin raíces no son nada; así también los integrantes de los pueblos y nacionalidades, que dejan a un lado su cultura y memoria de la que provienen. Es por eso que sabiendo que la cultura es una respuesta creadora para tejer la vida y para transformarla, el camino de rehabilitar la identidad es un trabajo colectivo y que requiere de compromiso. (Arias, 2002)

Revitalizar la cultura no quiere decir que esté muerta, sino por el contrario, la cultura es la fuerza vital para la reafirmación y transformación de la vida. La memoria, no es sino, ese acumulado social de la existencia de un pueblo, es decir, todo lo que a lo largo del tiempo ha construido para tener su propia identidad y cultura. Para esto (Arias, 2002) expresa: “La memoria es la energía que contiene al pasado y nos ayuda a entender mejor nuestro presente y mejorar el futuro”. No es posible que exista un pueblo sin memoria pues no se sabría de dónde vienen y peor aún a dónde va; sin memoria no tendríamos identidad, ni cultura y ni memoria. (Arias, 2002).

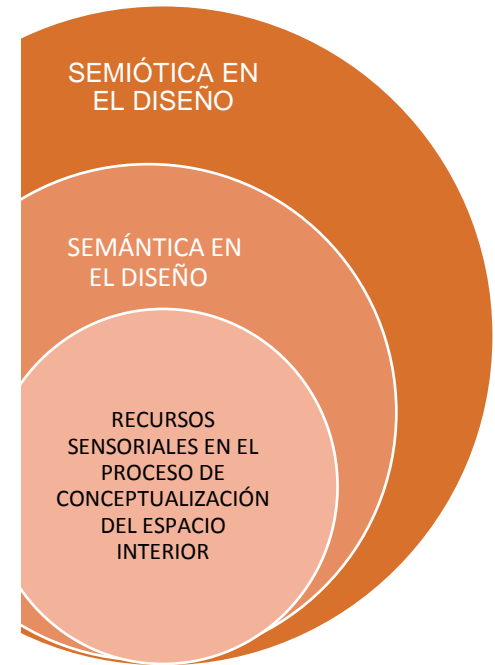


## 2.4 CATEGORIAS FUNDAMENTALES

### 2.4.1 Redes conceptuales



Variable independiente



Variable dependiente

## 2.5 VARIABLE DEPENDIENTE

### Semiótica del diseño

La semiótica es, ante todo, un método de análisis. Su perspectiva se fundamenta en la memoria colectiva (significados). Es capaz de crear nuevos mensajes a partir de la interpretación de los aspectos simbólicos. (Lotman, 2000).

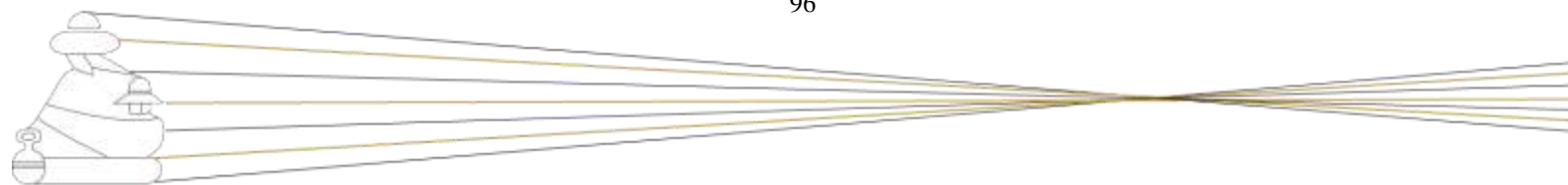
“La semiótica es la ciencia o disciplina que se estudia los símbolos creados por el ser humano en diferentes y específicas situaciones y de igual forma analiza los significados que cada tipo de símbolo tiene y cómo ese significado puede ir variando a lo largo del tiempo o del espacio”. (DefinicionesABC, s.f.)

Hablar actualmente de semiótica no deja de ser una tarea ardua. No debe perderse de vista que existe una gran producción en torno a la teoría de los signos y la significación que se remonta a la antigüedad. Sin embargo, es a finales del siglo XIX cuando se comenzó a desarrollar como disciplina independiente. Las propuestas teóricas de Ch. Sandres Peirce y de Ferdinand de Saussure, han sido el origen principal de la actual semiótica.

Según Peirce, un signo puede ser simple o complejo. A diferencia de Saussure, Peirce no define el signo como la unidad mínima de significación. Cualquier cosa o fenómeno, sin importar su complejidad, puede considerarse como un signo desde el momento en que entra en un proceso de semiosis. Para Saussure el signo lingüístico «une un concepto y una imagen acústica», un significado y un significante, y es por lo tanto «tina entidad psíquica con tós caras». Para Peir-ce el signo tiene su fundamento en un proceso, la semiosis que es una relación real que subyace el concepto de signo. (Desmedt, 2004).

Se puede observar que, cada una de las propuestas originales comenzó a generar una escuela de pensamiento en particular y ha sido el puente para generar nuevas perspectivas sobre la semántica. (Pierce, 1987).

Por otra parte (Morris, 1985) en su libro “Fundamentos de la teoría de los signos” establece un modelo triádico, al que pertenecen el signo, el significado y la interpretación del mismo. A partir de estos elementos, se pueden evidenciar al menos tres dimensiones semióticas. Cuando el signo entra en relación con el significado, se habla de una dimensión



semántica, la interpretación de dicho signo constituye una dimensión pragmática. Y finalmente el signo en relación con otros signos, forma la dimensión sintáctica. Morris indica que un lenguaje, es en el sentido semiótico, “un conjunto cualquiera de vehículos sígnicos intersubjetivos cuyo uso está determinado por reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas”. (Morris, 1985)

- **Dimensión sintáctica:** Estudio de la relación de los signos entre sí y su estructura.
- **Dimensión semántica:** Estudio de las relaciones del significado de los signos.
- **Dimensión pragmática:** Estudia la conducta de los intérpretes de los signos como emisores y receptores reales o virtuales.

### Semántica del diseño

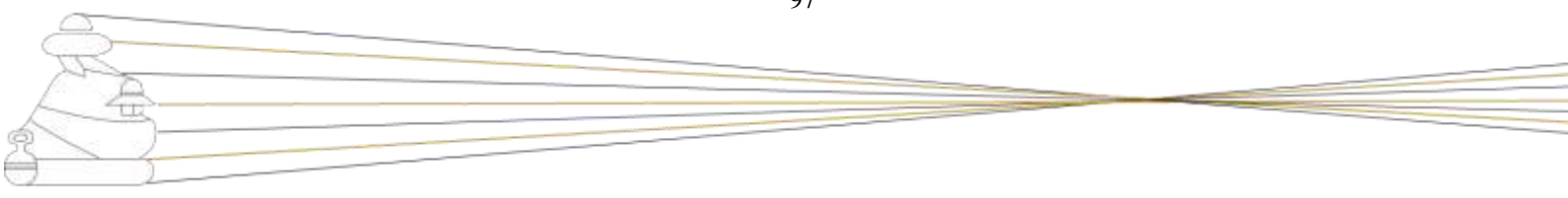
Morris nos dice que se trata de la dimensión de la semiótica que estudia la relación del signo con otros signos.

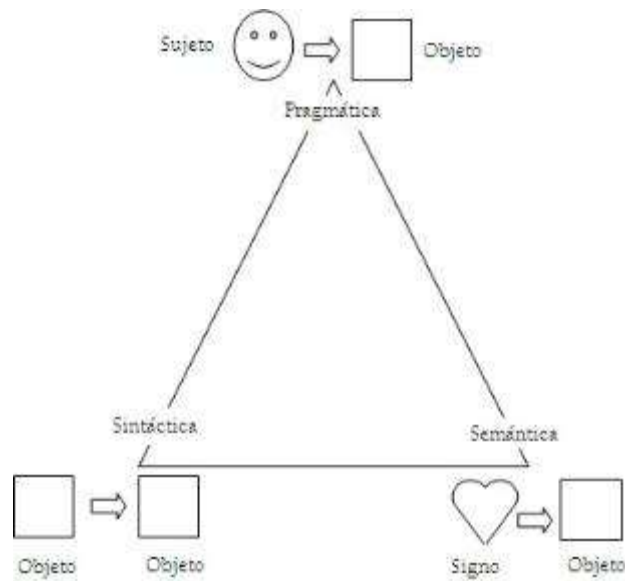
La semántica se ocupa de la relación de los signos con sus denominaciones y, por ello, con los objetos que pueden denotar o que, de hecho, denotan. Como sucede con las restantes disciplinas que se ocupan de los signos, puede hacerse una distinción entre sus aspectos puros y descriptivos: la semántica pura proporciona los términos y la teoría necesarios para hablar de la dimensión semántica de la semiosis<sup>25</sup>, mientras que la semántica descriptiva se interesa por aspectos reales de esa dimensión. (Morris, 1985).

Morris nos dice que se trata de la dimensión de la semiótica que estudia la relación del signo con el objeto, implica abordar la perspectiva del objeto y la percepción del sujeto. (Esqueda, 2005). Así mismo (MacLean, 1990) expresa: “Al ser una dimensión centrada en el pensamiento, el intelecto, la razón, la categoriza como capacidad humana, ya que involucra la formación de la cultura, desde una visión antropológica”.

---

<sup>25</sup> **Semiosis:** Es cualquier forma de actividad, conducta o proceso que involucre signos, incluyendo la creación de un significado. Es un proceso que se desarrolla en la mente del intérprete; se inicia con la percepción del signo y finaliza con la presencia en su mente del objeto del signo.





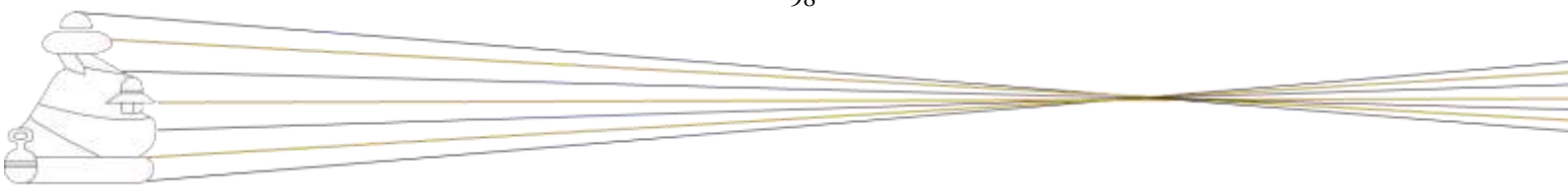
**Gráfico 18** Relación triádica de Charles Morris

Fuente: (Enríquez, 2012)

### Recursos sensoriales en el proceso de conceptualización

En el libro “Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos” de Juhani Pallasma, pretende resaltar el uso del sentido del tacto generar experiencias en el usuario y comprender al mundo desde una nueva perspectiva, donde los demás sentidos son destacados y el sentido de la vista no es la que tiene el dominio total. Según (Pallasmaa, 2014) afirma: “El tacto ha sido relegado al último lugar por la sociedad actual, pero él sentencia a lo largo del discurso que en realidad el resto de sentidos es una prolongación del sentido del tacto”.

Por otro lado Ernesto Neto aborda el cuerpo desde su dimensión sensorial. Platón desechaba la existencia del cuerpo como si la mente perteneciera a un plano superior. Para Neto, es el cuerpo el mediador y la mente es otro miembro, es parte de él. El artista afirma: “También hay un cuerpo cultural, un cuerpo político que igualmente “nos lleva”. Las obras que realizo muestran la relación del ser humano con todos los sentidos, el vínculo entre del interior y el exterior. (Artisock:Revista de Arte Contemporáneo, 2014).



En el Museo Guggenheim de Bilbao presenta: El cuerpo que me lleva, una retrospectiva dedicada a la obra del brasileño Ernesto Neto (Río de Janeiro, 1964). La exposición consiste en instalar obras de grandes dimensiones, donde el individuo experimenta con su propio cuerpo, se convierten en elementos poéticos dentro del espacio arquitectónico. “Es de la naturaleza de la que aprendemos, no cabe ninguna duda al respecto. En ella se encuentra y se resume todo. Estoy seguro de que algún día viviremos en plena armonía con el mundo natural”, afirma Ernesto Neto. (Artisock:Revista de Arte Contemporáneo, 2014).



**Imagen 55** Instalación llamada “La vida es un cuerpo del que formamos parte” de Ernesto Neto en el Museo Guggenheim de Bilbao

**Fuente:** (Artisock:Revista de Arte Contemporáneo, 2014)



# CONSTELACION DE IDEAS

Variable dependiente

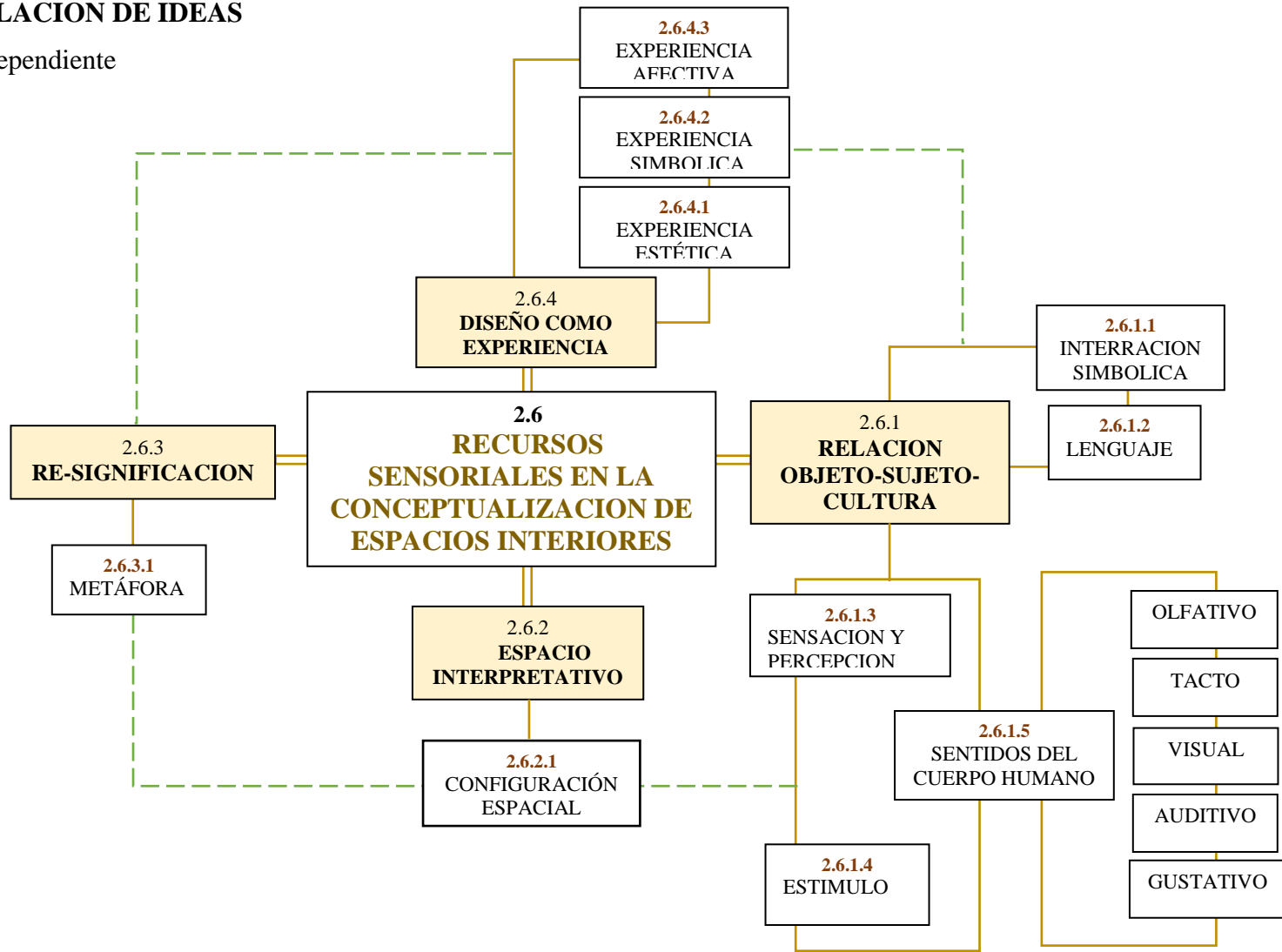
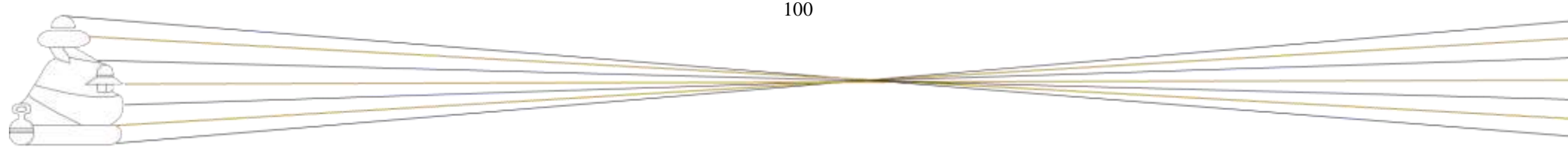


Gráfico 19 Constelación de ideas, variable dependiente



### 2.6.1 Relación objeto-sujeto-cultura

La relación sujeto-objeto implica el desarrollo entre la teoría, la práctica, lo real y lo subjetivo, es una corriente en la que el lenguaje y otros sistemas de significación adquieren un lugar importante. (Radford, 2000). Esta idea queda perfectamente expresada por el crítico de arte Michael Baxandall cuando dice: “Todo lenguaje, no solo el latín humanista, es un conspiración contra la experiencia en el sentido que [el lenguaje] es un intento colectivo para simplificar y arreglar la experiencia en parcelas manipulables.” (Baxandall, 1971, pág. 44) .

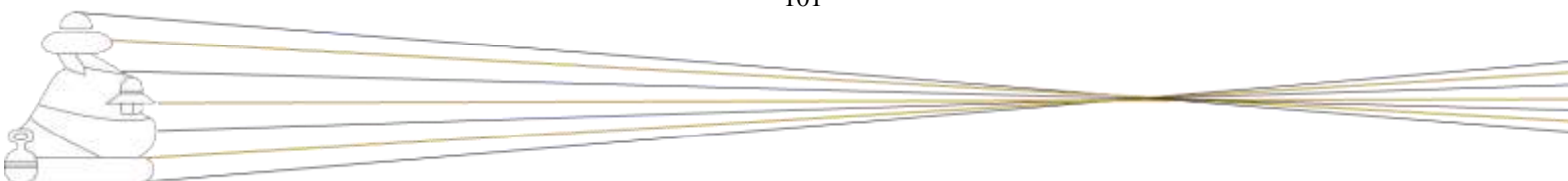
Cuando el sujeto y el objeto, forman un lenguaje, dan lugar a otros medios de comunicación y de significación, como la cultura. Aquí es importante mencionar la postura de Kant, la misma que manifestaba que la percepción de los objetos se asemejaba a la forma en que vemos el mundo.

En vez de ser visto como estorbo, el carácter mediático de la cultura y del lenguaje es visto como esencial para alcanzar el conocimiento. Cómo elaborar teóricamente este aspecto puede y ha sido hecho de varias formas que van desde el interaccionismo simbólico hasta las crudas teorías marxistas del reflejo. Mientras que en el primero es el diálogo y la negociación de intereses que éste ofrece el que permite alcanzar cierto consenso entre los agentes discursivos, vistos sin historia ni, en el segundo los sistemas de ideas que adquiere el individuo son el reflejo o la copia de las estructuras sociales en que éste se encuentra sumido. (Radford, 2000).

La relación entre lenguaje y cultura surge como un método epistemológico<sup>26</sup>, entremezclado con el sujeto y el objeto, a tal punto que “el conocimiento ya no es concebido como algo inmaculado sino como algo colocado debajo de los residuos dejados por el lenguaje.” (Murphy, 1988, pág. 605).

---

<sup>26</sup> **Epistemológico:** Según (DefinicionesABC, s.f.), es un término que proviene de la epistemología es la ciencia que estudia el conocimiento humano y el modo en que el individuo actúa para desarrollar sus estructuras de pensamiento.





### 2.6.1.1 Interacción simbólica

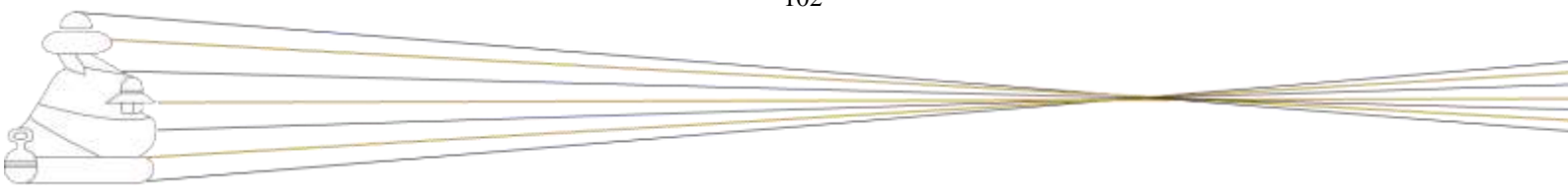
El origen de estos términos radica en la convivencia entre los seres humanos y el mundo que los rodea. No hay interacción sin comunicación y vice versa. Tanto la interacción, como la comunicación, están ligadas al lenguaje. De esta manera, el lenguaje está en la base de la comunicación humana, es el vehículo privilegiado de la interacción social. (Rizo, 2005). Se llama interacción simbólica a la idea que surge mediante un proceso de conceptualización que se manifiesta en 1938 por Herbert Blumer, una definición clara es la siguiente:

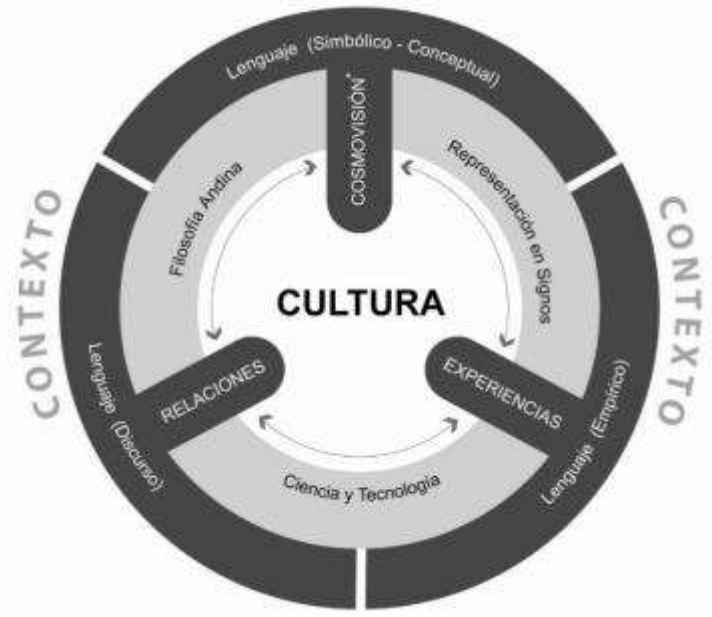
Ciencia interpretativa, una teoría psicológica y social, que trata de representar y comprender el proceso de creación y asignación de significados al mundo de la realidad vivida, esto es, a la comprensión de actores particulares, en lugares particulares, en situaciones particulares y en tiempos particulares” (Schwandt, 1994)

Este termino, es el resultado de acciones equitativas entre la *cosmovisión*, las *relaciones* entre los sujetos que conforman la comunidad, el ser humano es el agente creador de lenguajes a través de sus experiencias y conocimientos. Por medio de esta relación, surgen elementos reflexivos con una prominente carga simbólica representados en forma de signos, relativos a la manera en la que conciben el mundo el sujeto. Otro concepto es el siguiente:

Es una corriente de pensamiento propia de la sociología, la antropología y la psicología, definida a partir del primer tercio del siglo XX. La premisa elemental es entender a las personas como seres sociales que viven en interacción con el resto, y ver en los procesos de interacción el peso relevante en la configuración del significado para el individuo y su consecuente contribución a su personalidad. (Cubillas, 2015)

En resumen la interacción simbólica es un conglomerado de discursos verbales y prácticos que confluye en la construcción de la Cultura, por lo tanto, “*un fenómeno cultural es un fenómeno comunicativo*”. (Sexe, 2001). Es así que, la cultura, acoge a una serie de signos, que regulan el pensamiento de cada ser, fruto de la relación entre él y su entorno, todo esto realizado a partir del vínculo ente el ser y el todo. Es realmente importante entender los significados, al individuo y el proceso de interpretación de signos.





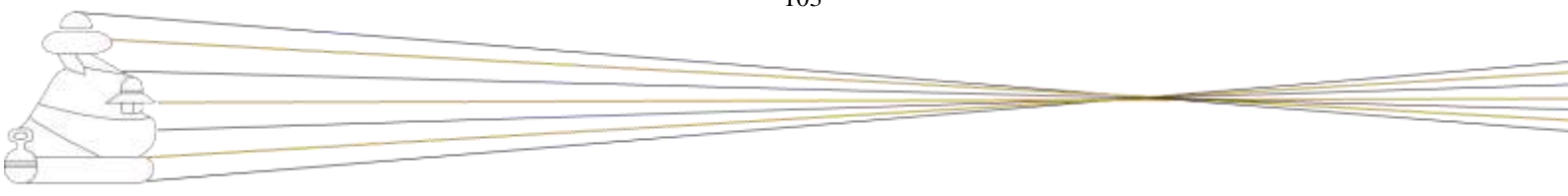
**Gráfico 20** Ejemplo de Interacción Simbólica: Grupos Andinos

**Fuente:** (Tinizaray, 2014)

### 2.6.1.2 Lenguaje

El *lenguaje* es la “facultad de simbolizar, es decir, de representar lo real por un signo y de comprender ese signo como representante de lo real”. (Bristáin, 1995) Así mismo, Bristáin señala “solo nos relacionamos con el mundo a través del lenguaje que permite la formulación de conceptos que, al referirse a las cosas, hacen posible tanto el pensamiento como la comunicación acerca de la misma cultura”.

Del mismo modo, (Chomsky, 1991) expresa: “La capacidad para el uso libre, apropiado y creativo del lenguaje como expresión del pensamiento, junto con los medios que la facultad del lenguaje proporciona, es solo un rasgo característico del ser humano”. Es decir, existen estructuras profundas que proporcionan la información para determinar el significado de un lenguaje visual o verbal, dentro de cada civilización, al ser colectiva, genera una serie de signos primarios básicos a los que se les confieren significados convencionales y personalizados.



### 2.6.1.3 Sensación y percepción

*La percepción:* Existen varias definiciones que envuelven al proceso perceptivo y su relación con el origen de las experiencias y el sistema interno del individuo, es decir por medio de él le es posible formarse subjetivamente un cuadro coherente y significativo del mundo físico real del cual forma parte.

Según James Gibson, la percepción se relaciona directamente con el estímulo, no se necesita de procesamientos mentales complejos, en el cual el ser humano siente, selecciona, organiza e interpreta dichos estímulos, con el fin de adaptarlos mejor a sus niveles de comprensión.

Esta definición presenta dos partes bien diferenciadas respectivamente a:

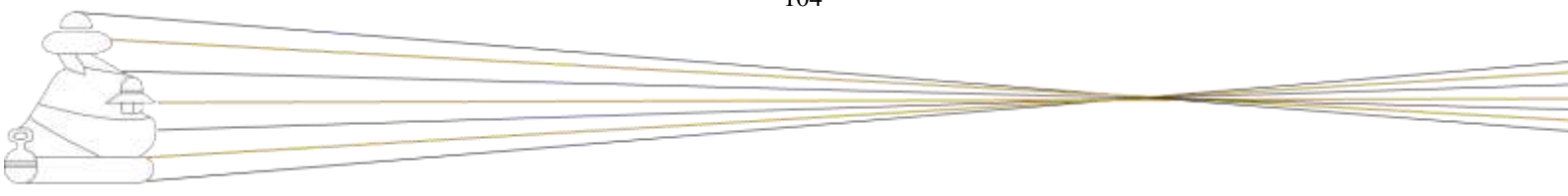
- El tipo de información obtenida y
- La forma en que se consigue la información

Según la postura del psicólogo (Neisser, 1981) la información recibida a través de los sentidos es producto de una respuesta sensorial, asumiendo una interpenetración y relación recíproca entre percepción-conocimiento y acción, cabe señalar que el perceptor permite aceptar o rechazar los incentivos. La siguiente definición es proporcionada por el diccionario, la cual es:

La percepción es el acto de recibir, interpretar y comprender a través de la psiquis las señales sensoriales que provienen de los cinco sentidos orgánicos. Es por esto que la percepción, si bien recurre al organismo y a cuestiones físicas, está directamente vinculado con el sistema psicológico de cada individuo que hace que el resultado sea completamente diferente en otra persona. Es, además, la instancia a partir de la cual el individuo hace de ese estímulo, señal o sensación algo consciente y transformable. (DefinicionesABC, s.f.)

Según (AnpladePsicología, s.f.), la percepción se clasifica en:

- **Subjetiva:** cuando ante un estímulo se derivan distintas respuestas, dependiendo del individuo que la experimente.



- **Selectiva:** Lo que el individuo desea percibir
- **Temporal:** Fenómeno a corto plazo, a medida que la experiencia crece, la percepción del individuo también evoluciona.

*Sensación:* Las sensaciones son la respuesta directa e inmediata a una estimulación de los órganos sensoriales y tiene relación con el origen de un estímulo. Para (AnpladePsicología, s.f.), no solo están presentes los cinco sentidos (vista oído, olfato, gusto y tacto), que funcionan de forma automática y natural, sino que también dependen de la cantidad de estímulo y de su naturaleza.

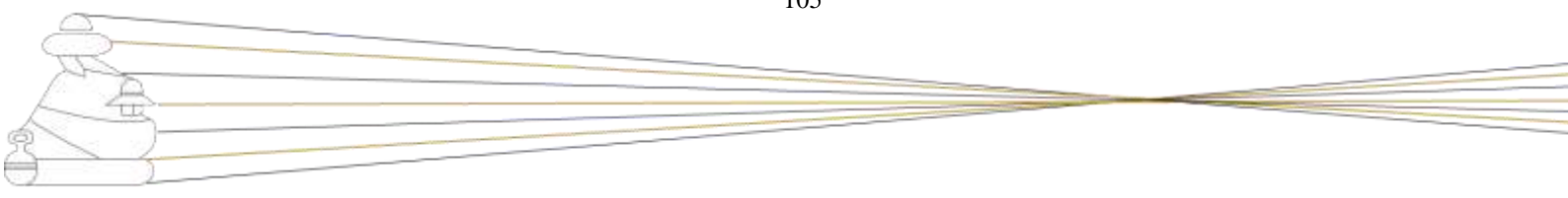
Sensación se le llama a la impresión que produce una cosa por medio de los sentidos, es decir, es la respuesta inmediata que dan los órganos sensoriales ante la recepción de un estímulo. Por órganos sensoriales nos referimos a los ojos, los oídos, la vista, la nariz, la boca y la piel. La sensación implica un proceso en el cual es nuestro sistema nervioso y los receptores sensoriales pertinentes los que se ocupan de representar la energía recibida por parte de los estímulos. El cerebro procesa la información y eso es justamente la sensación, el procesamiento que proviene de algunos de los sentidos. (DefinicionesABC, s.f.).

En resumen la sensación, se centra exclusivamente en comprender al estímulo, para abordar una respuesta perceptiva, se ocupa en relacionar la entrada y la salida mediante los procesos a través de los sentidos. (Neisser, 1981).

#### 2.6.1.4 El estímulo

El estímulo es lo que desencadena una respuesta o la reacción del organismo. En tanto, el estímulo podrá ser externo, es decir, provocado por algo que impacta en el organismo o cuerpo del ser humano, así mismo existen estímulos internos que desencadenan alguna reacción.

El estímulo se caracteriza por tener siempre un impacto sobre el sistema en el cual actúa; en el estricto caso de los seres humanos el estímulo es lo que desencadenará una respuesta

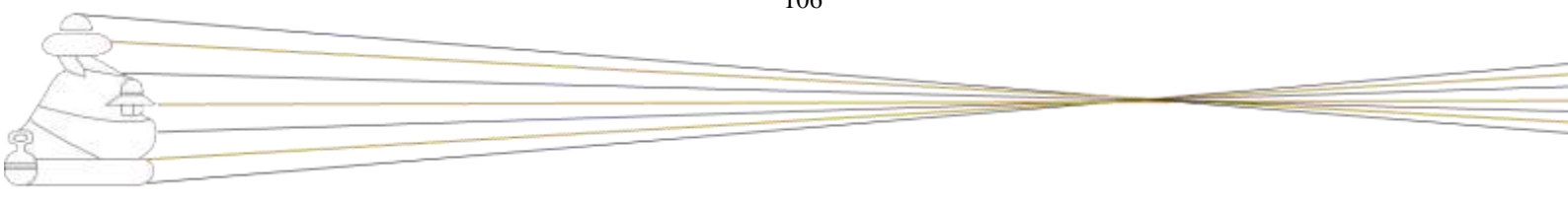


o la reacción del organismo. El concepto se encuentra vinculado al de estimular, que supone la incitación para la ejecución de determinada acción. (DefinicionesABC, s.f.)

Incluyen todos los aspectos sensoriales que hacen que un elemento se sienta de manera más intensa que otros, existen diferentes tipos de estímulos: tamaño, color, la luz y la forma, el movimiento, la intensidad, el contraste, lo insólito.

En el campo de la psicología, los estímulos están unidos al proceso de aprendizaje, ya que a través de ellos se desencadenan conductas específicas. La disminución o desaparición de una respuesta ante un determinado estímulo es la forma más elemental de aprendizaje. Todo estímulo requiere de una intensidad para poder ser percibido. Existen seis clases: mecánicos, térmicos, ópticos, acústicos, químicos y eléctricos. Debido a que afectan a los órganos sensoriales, presentan una gran variedad de formas. (EnciclopediaMicrosoft, 2001) La importancia de la estimulación en el ser humano se determina a través de la forma en como reacción y en la conducta, es todo aquello que influya de tal manera en los aparatos sensitivos de un organismo vivo, que sea capaz de provocar una respuesta. Se trata de aspectos externos que influye en la respuesta del organismo tanto física como psicológicamente.

En el campo de la psicología, los estímulos están unidos al proceso de aprendizaje, ya que a través de ellos se desencadenan conductas específicas. La disminución o desaparición de una respuesta ante un determinado estímulo es la forma más elemental de aprendizaje. Todo estímulo requiere de una intensidad para poder ser percibido. Existen seis clases: mecánicos, térmicos, ópticos, acústicos, químicos y eléctricos. Debido a que afectan a los órganos sensoriales, presentan una gran variedad de formas. (AnpladePsicología, s.f.).Por lo antes mencionado, el estímulo, da origen a través del mecanismo o mecanismos por los que gracias a los sentidos el hombre capta, traduce y procesa toda la información. Es importante



comprender como es que todos los individuos experimentamos, percibimos y vivimos las respuestas gracias a los sentidos.

### 2.6.1.5 Sentidos o sistemas sensoriales

Son los responsables de procesar la información sensorial, existen cinco sentidos: vista, oído, gusto, olfato y tacto. Según Thomas Hobbes (1940) “no existe ninguna concepción en el intelecto humano que no haya sido recibida totalmente o en parte, por los órganos de los sentidos”. A continuación, veremos todos ellos más desarrollados.

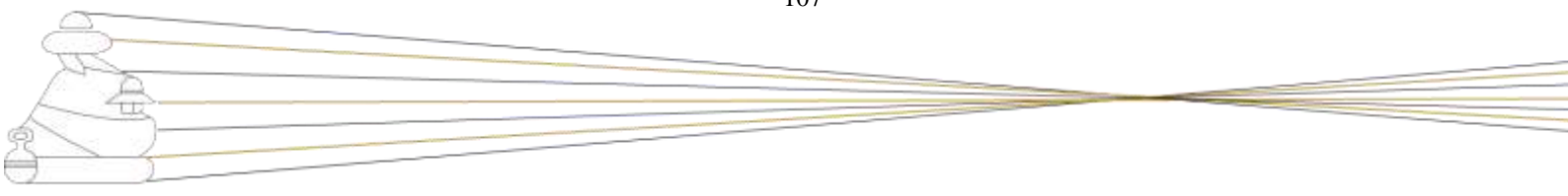
- **La visión:** Es mayor que la de ningún otro sentido; ya que lo que vemos nos proporciona el 80% de toda la información sobre el mundo. El ojo de los seres humanos ve energía electromagnética en forma de ondas luminosas, aunque no podamos verlas todas.

Luis Barragán, uno de los grandes arquitectos mexicanos que trabaja con la “Arquitectura emocional” donde sus espacios proyectados conjugaban de forma armoniosamente casi perfecta los distintos planos de luz, texturas y colores ante el asombro del público en su famosa casa Giraldi (1976).



*Imagen 56 La casa Giraldi de Luis Barragán*

**Fuente:** Plataforma Arquitectónica



- **La audición:** Gran parte de lo que sabemos del mundo nos llega a través de los oídos. El sonido son ondas, o más bien movimiento de moléculas en un medio. Es así que para que se produzca un sonido hace falta un medio, ya que en el vacío no hay sonido. Podemos distinguir un sonido de otro gracias al espacio que se encuentra el individuo.

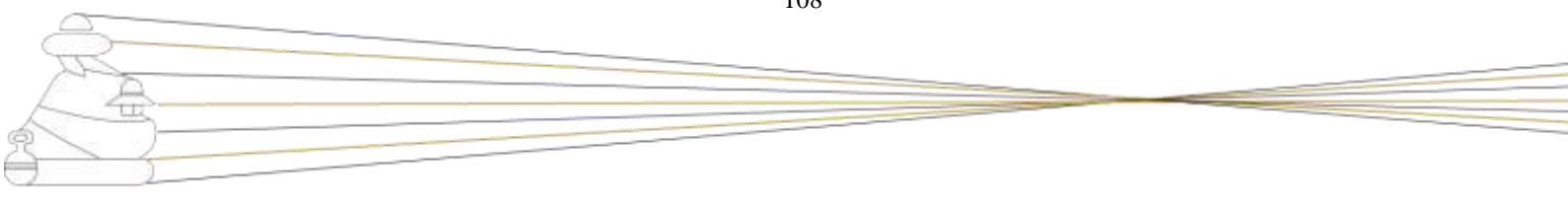
Todo espacio funciona como un gran instrumento; mezcla los sonidos, los amplifica, los transmite a todas partes. Tiene que ver con la forma y con la superficie de los materiales que contiene y cómo este se ha aplicado. ¿Cómo suena realmente el edificio cuando lo atravesamos? Y cuando hablemos, cuando conversemos unos con otros. (Zumthor, 2006)

Por otro lado (Eliasson) plasmó en su obra el desgarrador sonido y avistamiento de los inmensos bloques de hielo del Ártico rompiéndose y desmoronándose. El objetivo del artista con “IceWate” es crear conciencia sobre el desorden climático que el hombre ha provocado.

Como artista espero que mi trabajo conecte con las personas. Lo que logra que algo que puede llegar a verse como abstracto pueda hacerse realidad. El arte tiene la habilidad de cambiar la percepción y la perspectiva del mundo e Ice Watch hace que los problemas climáticos a los que nos enfrentamos sean tangibles. Espero que inspire a un compromiso compartido para realizar acciones concretas. (Zumthor, 2006).

- **El tacto:** La piel tiene una variedad de receptores para recibir las distintas sensaciones, y que diferentes tipos de receptores reaccionan a distintos tipos de estimulación. Son tan específicos que cuando las fibras individuales se estimulan producen la sensación para la que están programados, sea cual sea el estímulo.

En este punto es importante mencionar la obra de Ernesto Neto, titulada como “El laberinto de los sentidos”, el trabajo maneja formas dúctiles, elásticas y ligeras, la misma tiene por objetivo modificar el sentido de uso y no solamente llenar un espacio. El artista crea diálogos mediante recursos poéticos, generando movimiento, interacción sensorial y una experiencia simbólica. El usuario explora el espacio a través de sus sentidos, especialmente el táctil; algo así como lo propuesto por Samuel Beckett en un artículo sobre Proust, donde



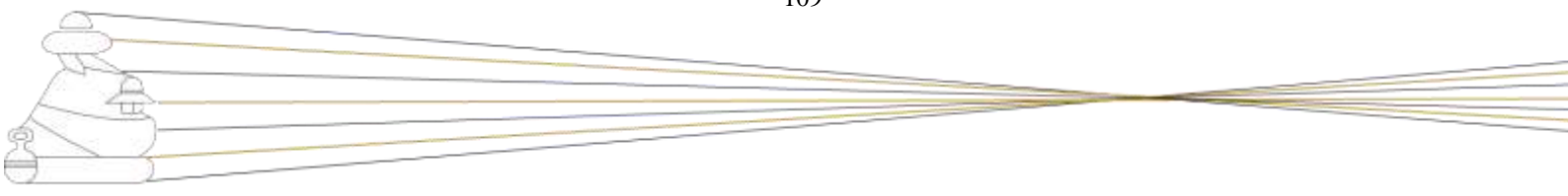
explica aspectos vulnerables y sensibles cuando salimos de nuestra zona de confort. (ArteSL, 2001).



*Imagen 57 Obra de Ernesto Neto: Laberinto de los sentidos*

**Fuente:** Plataforma Arquitectónica

- **El Olfato:** A lo que nosotros le llamamos olor, es en realidad una sensación global e incluye también el olfato. “No podemos imaginar una obra de arte como una máquina ni como un objeto, sino como un casi corpus, es decir, algo que equivale a más de la suma de sus elementos constitutivos, algo que representa más porque trasciende las relaciones mecánicas para llegar a ser algo tácitamente significativo, algo nuevo y único, algo que debe ser percibido como los seres vivos” (Ernesto Neto).
- **El gustativo:** El sentido del gusto se encuentra vinculado directamente con los aromas que percibimos, son los encargados de estimular este sentido. Los olores, sabores e imágenes llegan al cerebro en conjunto y se guardan en la memoria. La comida posee color, tamaño, textura, temperatura, humedad, aromas y sabores. “Se elevan, se expanden y atrapan paladares que se tientan hambrientos de olores conocidos”. (ContArte, 2017).





## 2.6.2 Espacio interpretativo

Cuando se habla de “espacio interpretativo, se debería manejar una definición operativa de lo que es realmente “interpretación y espacio”, según (Definición.DE, s.f.), las siguientes son:

**Interpretación:** del latín *interpretatio*, es la acción y efecto de interpretar. Este verbo refiere a explicar o declarar el sentido de algo, traducir de una lengua a otra, expresar o concebir la realidad de un modo personal o ejecutar o representar una obra artística.

**Espacio:** la parte que ocupa un objeto sensible, la capacidad de un lugar y la extensión que contiene la materia existente son algunas de las definiciones de espacio, un término que tiene su origen en el vocablo latino *spatium*.

Para esto Olafur Eliasson, argumenta:

El arte es un espacio en el que puedes decir: 'Espacio. Siento, entiendo, me veo a mí mismo en el contexto. No sé dónde me va a llevar esta obra, ni dónde la voy a llevar yo, pero es un éxito de todos modos'. Nuestra sociedad tiene que confiar más en la idea del proceso. (Nistal, 2014)

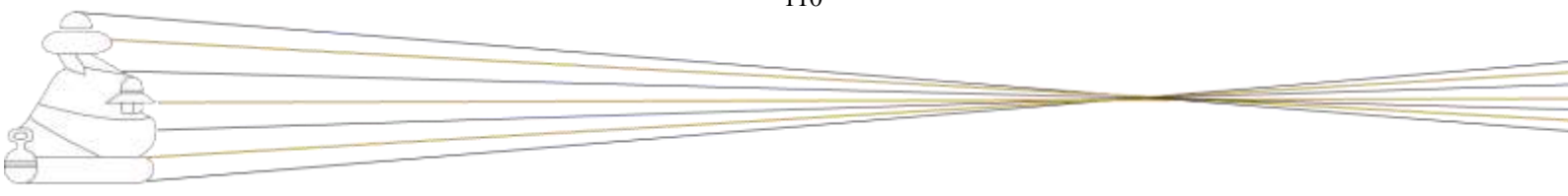
De igual forma (EveMuseoseInnovación, 2017) expresa: “La interpretación es un proceso de comunicación diseñado para revelar significados y promover relaciones con el patrimonio cultural y natural, al público, a través de experiencias de primera mano con objetos, artefactos, paisajes o sitios”.

En síntesis un espacio interpretativo es la capacidad de encontrarle un sentido y traducir un lenguaje a través de recursos y diversas concepciones que se encuentren en el mismo, entra a relucir la percepción del usuario y la manera en que recibe el mensaje.

### 2.6.1.6 Configuración espacial

Según (Diccionario de la Lengua Española)

- Configuración: Disposición de las partes que componen una cosa y le dan su peculiar forma y propiedades anejas.
- Espacial: Perteneciente o relativo al espacio.



En síntesis en el ámbito del diseño, es la distribución de las partes que forman un conjunto en un espacio determinado. (Jirón & Toro, 2004).

### **2.6.3 Re significación**

“Se emplea como forma de reubicar o re-orientar el sentido de algo cuyo significado ha tomado nuevas características en un contexto determinado incluso hasta fuera de él mismo”.

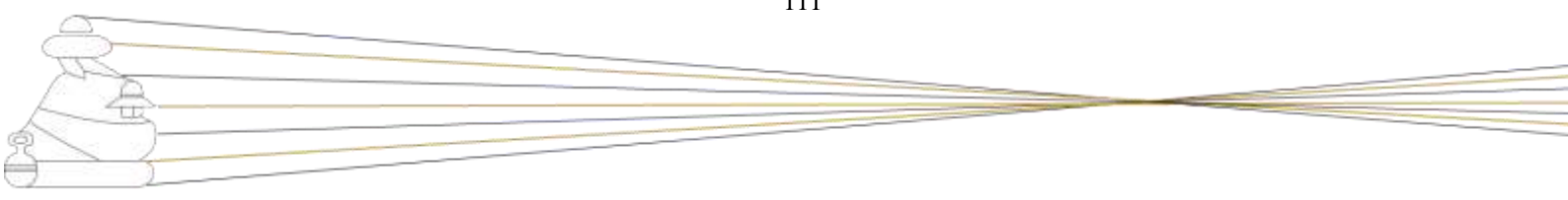
(ConceptoDefinición.DE, s.f.)

No sé de una aceptable subcategorización de la adaptación, ni creo tampoco que sea fácil establecerla, porque la interacción de las condiciones que la propician (textuales, culturales, personales, etc.) elevan hasta el infinito la probabilidad de variantes. Cada adaptación puede resultar, y de hecho resulta, teleológicamente singular”. (Santoyo, 198, p. 104-105).

Es decir, la re significación no tiene límites establecidos, por el contrario ofrece libre albedrío para redirigir algo, siempre y cuando no se pierda el sentido ni sus intenciones de reivindicación. Es un procedimiento que busca encontrar una carga simbólica alternativa o una perspectiva diferente de algo. Por esta razón, (DefiniciónyQue.ES, s.f.)“En el ámbito cultural se manifiesta su uso sobre todo en conmemoraciones en las que se hacen actividades que representan de alguna manera una actividad, hecho histórico o acontecer social”.

#### **2.6.3.1 Metáfora**

La palabra metáfora proviene del concepto latino metaphora y éste, a su vez, de un vocablo griego que en español se interpreta como “traslación”. Su principal objetivo es construir conceptos figurativos donde se emplean diferentes términos para el mismo contexto. (Definición.DE, s.f.).



Otra definición según (DefinicionesABC, s.f.) “Es un modo de efectuar comparaciones reemplazando una palabra por otra u otras, que figuradamente tienen su misma significación en ese contexto, pero que fuera del mismo no tienen analogía alguna”.

En diseño de interiores, también es llamada como analogía, se la ha utilizado como recurso para fortalecer el sentido de las propuestas y su conceptualización. Según (EnlaceArquitectura, s.f.), las analogías más usadas en la conceptualización son:

**1. Analogía con la naturaleza:**

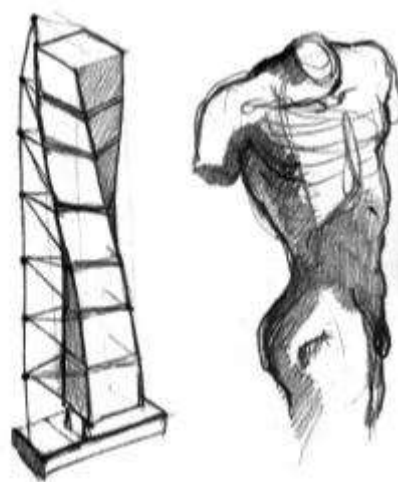
Cuando se estudian formas orgánicas de animales, vegetales o minerales del entorno natural, el equilibrio entre el hombre y su contexto.

**2. Analogía con otros proyectos:**

Se obtienen elementos de otros trabajos similares.

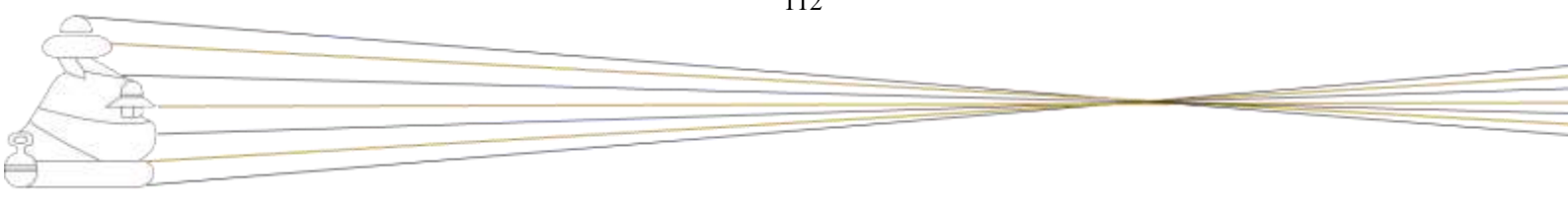
**3. Metáforas formales:**

Se vincula el diseño con objetos conocidos y reales, no se los imita tal cual son, sino que se le estiliza.

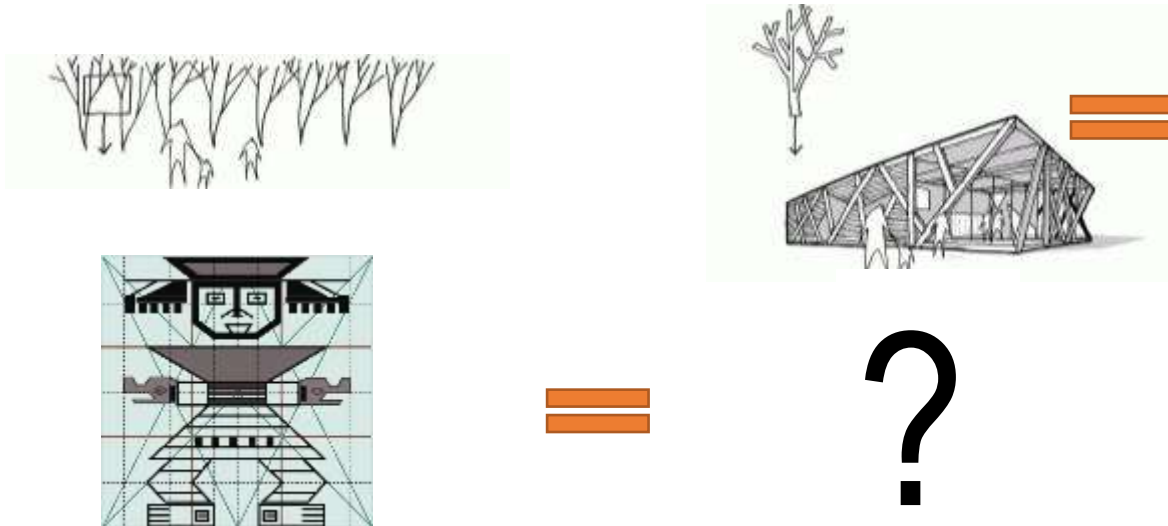


*Imagen 58 Analogía de una escultura con el torso helicoidal del ser humano*

**Fuente:** (EnlaceArquitectura, s.f.)



En síntesis, una analogía o metáfora esa una herramienta en el proceso de conceptualización consiste primeramente en un acopio de información en la búsqueda de puntos claves para propuestas de diseño, que poseen características similares pero con diferentes significados.



**Gráfico 21** Estructura relacional-Metáfora1: arboles-construcción arquitectónica, Metáfora 2: tejido del danzante-propuesta futura de diseño

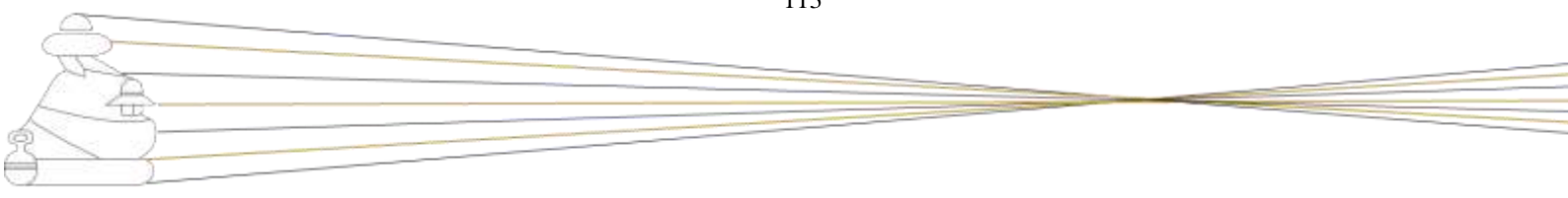
**Fuente:** (EnlaceArquitectura, s.f.)

**Elaborado por:** Investigadora

#### 2.6.4 El diseño como experiencia

El diseño es una actividad orientada a producir sensaciones en el individuo. Al crear cambios, el diseñador impone valores al mundo (los suyos o los de sus clientes). Es una herramienta para enmarcar la cultura, experiencias y significados para la gente. Finalmente, el diseñador crea su futuro (esa es su creación más importante). La enseñanza del diseño ofrece posibilidades, desafíos, habilidades y conocimientos, y con todo ello, el diseñador construye su vida. (Press & Cooper, 2009).

Uno de los diseñadores más predominantes que plantean el concepto de diseño de experiencias es Donald Norman, como la disciplina que produce sensaciones en el ser



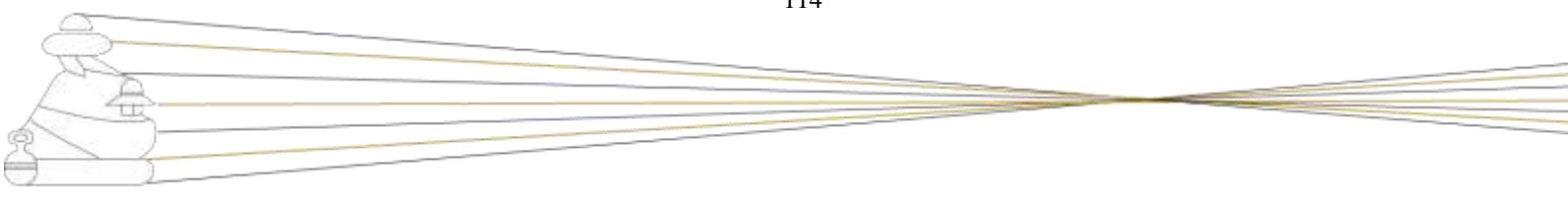
humano por medio del diseño. Siempre se ha sabido que el diseño puede evocar emociones, pero nunca antes se había estudiado a fondo la forma en que se produce este fenómeno. (Norman, 2005).

El modo en que los consumidores experimentamos los productos es, no obstante, sólo parte de esta historia. La emoción también desempeña un papel de suma importancia en el trabajo que realiza el diseñador. Un estado de ánimo alegre realza la creatividad, en tanto que un estado anímico inquieto impide focalizar la atención. (Norman, 2005)

Entonces, el diseño de experiencias se basa en la identificación de situaciones de vínculo emocional entre las personas y un objeto específico. “El Diseño de Experiencias (y cualquier clase de pro-ceso de diseño centrado en el usuario) se hace creando información a partir de datos, creando experiencias, porque es la forma como construimos el conocimiento.” (Shedroff, 2003). Cabe mencionar que no se puede asegurar que el conocimiento generado a base de una experiencia para todas las personas sea el mismo. Por lo tanto, el diseño como generador de experiencias lleva consigo un estudio trascendente y reflexivo sobre el usuario. La interpretación del objeto por parte del usuario es una experiencia multifacética que puede abordar experiencias estéticas, significativas y afectivas (Desmet & Hekkert, 2007)

- **Experiencia estética:** Busca deleitar al usuario por medio de diferentes modalidades sensoriales y se centra en la percepción del objeto.
- **Experiencia significativa:** Es la asociación con diferentes cualidades abstractas y se centra en la cognición del objeto.
- **Experiencia afectiva:** Trabaja con las emociones causadas por la interacción de las dimensiones estéticas y significativas del objeto diseñado con el usuario.

Por esta razón (Desmet & Hekkert, 2007, pág. 2), desde su modelo de emociones del diseño, afirma: “las emociones, es decir la dimensión afectiva, son el resultado evaluativo de un proceso en donde se tiene en cuenta la problemática y el asunto, es decir, la dimensión significativa y estética”.



## 2.5 HIPÓTESIS

El arte textil del pueblo indígena Otavaleño puede servir como recurso sensorial en el proceso de conceptualización del espacio interior.

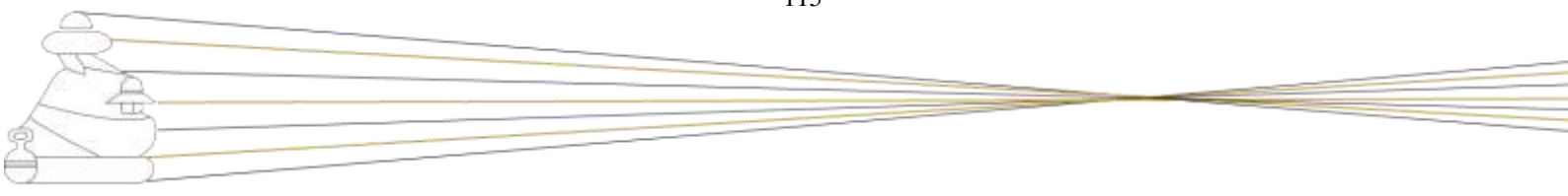
## 2.6 SEÑALAMIENTO DE LAS VARIABLES

### **Variable Independiente:**

Arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño.

### **Variable Dependiente:**

Recurso sensorial y comunicacional en el proceso de conceptualización del espacio interior.



## CAPÍTULO III

### METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

#### 3.1 Enfoque

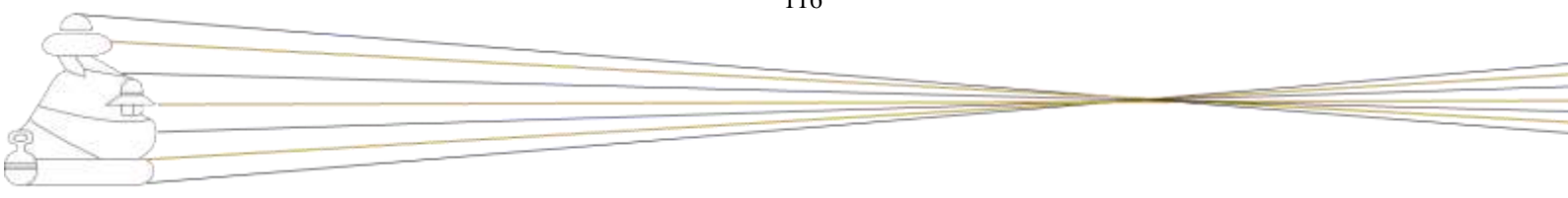
##### **Cualitativo:**

Un planteamiento cualitativo es como “ingresar a un laberinto“. Sabemos dónde comenzamos, pero no dónde habremos de terminar. Entramos con convicción, pero sin un mapa detallado, preciso. Y de algo tenemos certeza: deberemos mantener la mente abierta y estar preparados para improvisar.

Dentro de este marco se considera que el enfoque de la investigación es de tipo es cualitativo debido a que se analizan cualidades, atributos, características y/o peculiaridades del arte textil, para esto se realizará una recolección de datos no estandarizados ni predeterminados completamente. Tal recolección consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos más bien subjetivos). Y de esta manera tener una interacción con la comunidad, concentrándose en las vivencias de los participantes tal como fueron (o son) sentidas y experimentadas, de igual manera se realizara preguntas más abiertas, recolectando datos expresados a través del lenguaje escrito, verbal y no verbal, así como visual, los cuales describe, analiza y convierte en temas que vincula, y reconoce sus tendencias personales.

#### 3.2 Modalidad básica de la investigación

- **De campo:** La modalidad de investigación será de campo, debido a que se debe conocer la manera cómo viven y aplican los saberes ancestrales textiles los indígenas del pueblo Otavaleño.



- **Bibliográfico / documental:** La investigación se fundamenta en la información científica consultada, tales como: libros, documentos, revistas, artículos científicos, que han servido de base para la investigación del tema propuesto.
- **Experimental:** Debido a que la actividad es intencional, se encuentra dirigida a modificar la realidad con el propósito de crear el fenómeno mismo que se indaga, en este caso el arte textil de Otavalo y así poder observarlo, sobre la misma se puede o no usar un grupo de control, con el fin de hacer las comparaciones necesarias para comprobar las hipótesis o rechazarlas según el caso.

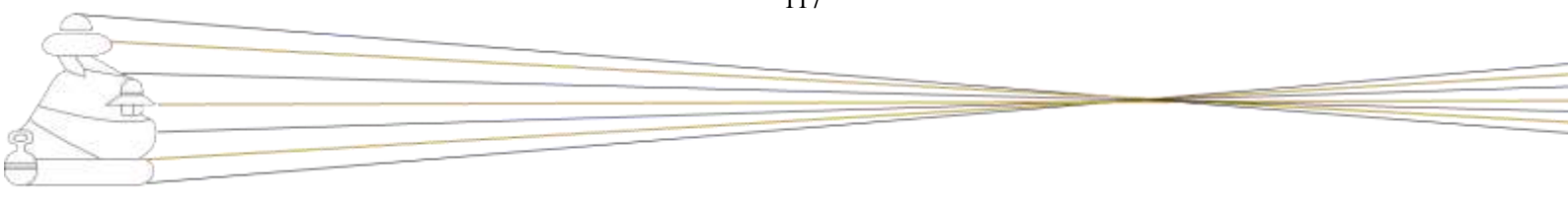
### 3.3 Nivel o tipo de investigación

El nivel de estudio es descriptivo debido a que hace un registro detallado de cada una de las características del arte textil de Otavalo, al mismo tiempo es exploratorio porque toma como referencias información bibliográfica, la opinión de expertos en el tema, observación participe en la comunidad y en ocasiones indaga en anécdotas individuales, no son estudios estructurados, busca información válida que permita adelantar hipótesis sobre el tema, a través de su estudio se puede dar inicio a nuevas investigaciones.

### 3.4 Población y muestra

“En un estudio cualitativo, las decisiones respecto al muestreo reflejan las premisas del investigador acerca de lo que constituye una base de datos creíble, confiable y válida para abordar el planteamiento del problema”. (Roberto Hernández-Sampieri)

*Muestreo no probabilístico*



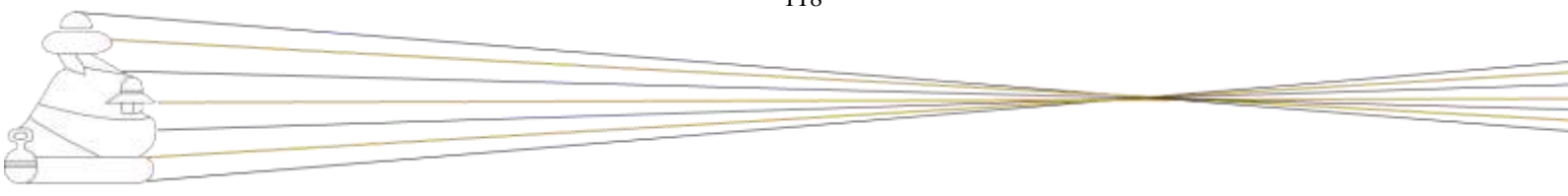


**Muestra por decisión de expertos:** Se conforman la muestra por sugerencia de personas conocedoras del problema de investigación, son las autoridades en la materia y saben quiénes deben ser investigados (Sra. Luzmila Zambrano y Sr. Réne Zambrano, dirigentes del “Museo viviente Otavalango”). En la investigación se necesitara la opinión de expertos en el arte textil Otavaleño, ya que estas muestras generan hipótesis más precisas sobre el tema tratado. Los tejedores artesanales del “Museo viviente Otavalango”, son los siguientes:

- Luis Zambrano
- Luzmila Cabascango
- Rosa Elena Cachiguango
- Yolanda Maldonado

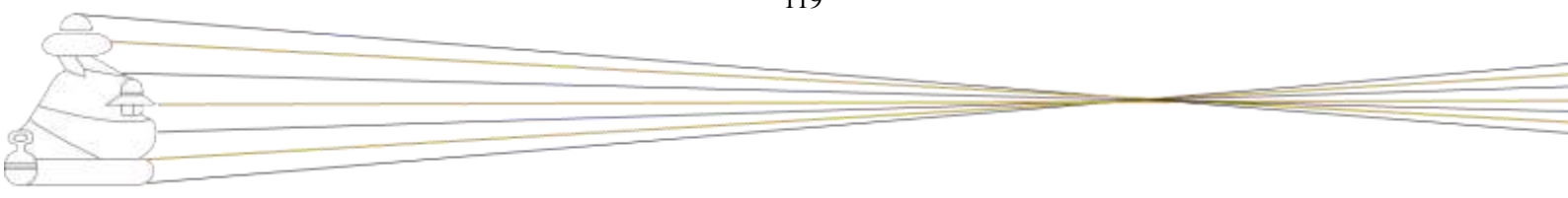
### **Profesionales del diseño**

- **Genoveva Malo:** Maestría en diseño, vinculación con la artesanía.
- **Silvia Zeas:** Diseñadora textil y modas (experiencia en diseño con identidad)
- **Elisa Guillen :**Diseñadora textil y modas (diseño con identidad)
- **Andrés López:** Diseñador industrial para la arquitectura (experiencia en diseño experimental )
- **Claudio Malo González:** Filsofo, antropólogo cultural, fue Director del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP entre 1984 y 2011 (investigaciones que aportaron al diseño latinoamericano a través de una invaluable gestión en educación y exposición del diseño artesanal).



### **Unidades de observación:**

- Talleres de arte textil
- Técnicas artesanales
- Procesos de fabricación
- Herramientas e implementos
- Cosmovisión textil
- Antropología simbólica del tejido
- Aspectos socio-culturales



### 3.5 Operacionalización de variable independiente: Arte textil artesanal del pueblo indígena Otavaleño

CONCEPTUALIZACION	DIMENSIONES	INDICADORES	ITMES	TECNICAS E INSTRUMENTOS
<p><b>“Arte textil del pueblo indígena Otavaleño”</b></p> <p>Es la riqueza total del pre elaboración, el proceso y el tejido en si, consta en una serie de elementos socioculturales del pueblo Otavaleño. De esta manera se pueden sintetizar tales elementos dentro de lo que esta cultura observa, razona y expresa. No existen otros grupos de campesino-artesanos indígenas que en base a sus propias técnicas e instrumentos de trabajo y a sus extraordinarias habilidades comerciales hayan conquistado varias partes del mundo con su arte.</p>	<b>Técnicas textiles</b>	Técnicas textiles Instrumentos para tejer	¿Qué técnicas textiles utilizan el pueblo de Otavalo? ¿Cuáles son los instrumentos que se emplean en el tejido manual?	<b>Técnicas</b> Observación participativa
	<b>Producción textil</b>	Procesos de fabricación Materias primas La mano artesanal	¿Cuáles son los procedimientos que utilizan los artesanos para la creación de sus tejidos? ¿Qué materias primas se utilizan para tejer? ¿Cómo aprendió el arte de tejer?	Investigación bibliográfica Entrevistas
	<b>Antropología simbólica</b>	Semiótica del diseño andino Lenguaje andino Significados de motivos	¿Cuáles son los significados de los colores que están en los tejidos? ¿Qué representan los motivos o diseños que hay en los tejidos? ¿Qué figuras son las más utilizadas?	<b>Instrumentos</b> Foto y video diario Fichas etnográficas
	<b>Análisis diacrónico / sincrónico</b>	Arte textil prehispánico, colonial y actual	¿Cómo surgen históricamente los tejidos Otavaleños? ¿Quiénes eran los primeros tejedores? ¿El arte de tejer influye en la economía del pueblo Otavaleño? ¿Que representa culturalmente el arte textil?	Registro fotográfico Bitácoras de campo

Tabla 3 Operalización de la variable independiente



**Operacionalización de variable dependiente:** Recurso sensorial para la conceptualización de espacios interiores

CONCEPTUALIZACION	DIMENSIONES	INDICADORES	ITMES	TECNICAS E INSTRUMENTOS
<p><b>“Recurso sensorial para la conceptualización de espacios interiores”</b></p> <p>Ernesto Neto aborda el cuerpo desde su dimensión sensorial, es una interfaz que media en las relaciones del interior y el exterior. Es un mediador.</p>	<p><b>Relación objeto-sujeto-cultura</b></p>	Interacción simbólica	¿Cómo se relaciona el sujeto con el objeto diseñado?	<p><b>Técnicas</b></p> <p>Observación participativa</p> <p>Investigación bibliográfica</p> <p>Entrevistas</p>
		Sensación y percepción	¿Cómo los sentidos juegan un papel importante en la comprensión del espacio y ambiente?	
		Lenguaje	¿Qué metodología se podría ocupar para conceptualizar un espacio interior?	
		Estímulos		
	<p><b>Espacio interpretativo</b></p>	Sentidos	¿Cómo interactúan los sentidos en la percepción de la configuración del espacio interior?	<p><b>Instrumentos</b></p>
	<p><b>El diseño como experiencia</b></p>	Configuración espacial	¿Por qué las nuevas perspectivas vinculadas al diseño emocional desbloquean la creatividad y la innovación?	<p>Foto y video diario</p> <p>Fichas etnográficas</p>
	<p><b>Re-significación</b></p>	Experiencia estética, simbólica y afectiva	¿Qué estrategias de diseño se pueden utilizar para escenificar expresiones culturales?	<p>Registro fotográfico</p> <p>Bitácoras de campo</p>
		Metáfora	¿Cómo se puede obtener una re-significación sin llegar a la usurpación simbólica?	

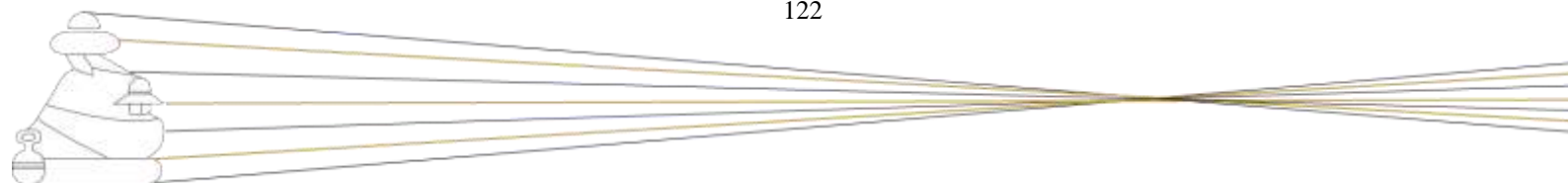
*Tabla 4 Operalización de la variable dependiente*



### 3.6 Técnicas e instrumentos

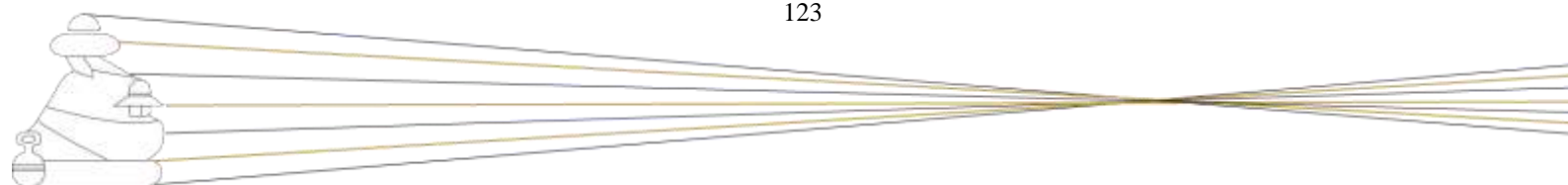
TIPO DE INFORMACION	TECNICAS DE INVESTIGACION	INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE INFORMACION
PRIMARIA	<p><b>Observación directa</b> Para recolectar, describir y analizar información de manera personal acerca del arte textil del pueblo Otavaleño.</p>	Fichas de registro de observación y fichas de campo
	<p><b>Observación participativa</b> Para recolectar la información tanto visual como descriptiva, será necesario acudir directamente a los talleres donde los artesanos tejedores trabajan en la elaboración de distintos tejidos.</p>	<p>Fotografía etnográfica para registrar todo el contexto</p> <p>Foto – video diario</p> <p>Formas de estudiar y captar momentos significativos de la vida cotidiana de las personas en sus entornos habituales.</p>
	<p><b>Un día en la vida de ...</b> En este caso se limita a una jornada laboral de ocho horas de los tejedores</p>	Registrar dicha actividad en un cuaderno de notas o bien grabar al sujeto en video
	<p><b>Entrevista</b> para aproximarse al tejedor y a los profesionales del diseño de una manera más intrínseca.</p>	<p>Cuestionarios semiestructurados (debido a que contarán con algunas preguntas base, pero se considera que se presentarán nuevas interrogantes a medida que se recopile información) realizados a los artesanos tejedores – diseñadores</p> <p>Cuestionarios estructurados: será aplicado a especialistas e historiadores</p>
SECUNDARIA	Se realizara investigación bibliográfica que sirva como base para respaldar el estudio	Fichas bibliográficas de documentos de tesis, investigaciones previas, documentos de internet, libros

*Tabla 5 Técnicas e instrumentos*



PREGUNTAS BASICAS	EXPLICACIONES
<b>¿Para qué?</b>	Para levantar y verificar información sobre el arte textil del pueblo indígena Otavaleño y a su vez elaborar un plan detallado de

### 3.7 Plan de recolección de la información

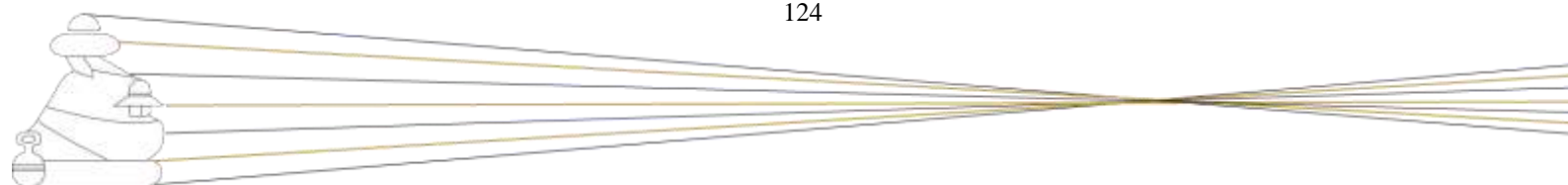


	procedimientos que nos llevara a reunir datos de la investigación
<b>¿De qué personas u objetos?</b>	Del pueblo indígena Otavaleño y su arte textil
<b>¿Sobre qué aspectos?</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Técnicas textiles</li> <li>• Cosmovisión textil</li> <li>• Instrumentos – herramientas</li> <li>• Antropología simbólica del tejido</li> <li>• Producción textil</li> <li>• Aspectos socio-culturales</li> </ul>
<b>¿Quién?</b>	Leslie Tais Tipán Murillo
<b>¿A quiénes?</b>	Miembros de las comunidades Artesanos – tejedores Antropólogos (mención cultural) Especialistas Taitas y mamas
<b>¿Cuándo?</b>	Marzo 2018 – Agosto 2018
<b>¿Dónde?</b>	Comunidades indígenas de Otavalo Talleres textiles artesanales
<b>¿Cuántas veces?</b>	Las que sean necesarias
<b>¿Cuáles técnicas de recolección?</b>	Entrevista Observación directa del contexto Observación participativa del contexto Investigación bibliográfica
<b>¿Con qué instrumentos?</b>	Fichas de observación y notas de campo. Registro fotográfico del contexto Cuestionario para entrevista Bitácoras de campo

### 3.8 Plan de procesamiento de la información

El proceso de recolección de la información es el *Tabla 6 Plan de recolección de la información* siguiente:

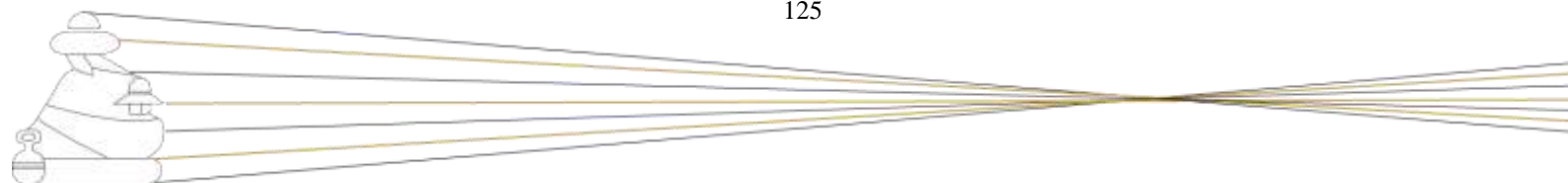
- Interpretación de datos y criterios.
- Análisis fotográfico mediante un estudio etnográfico.



- Representar la información obtenida, en gráficos, history board de manera entendible.

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES**  
**CARRERA DE DISEÑO DE ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS**  
**ENTREVISTA A GENOVEVA MALO**

**DIRIGIDA A:** Diseñadora Genoveva Malo

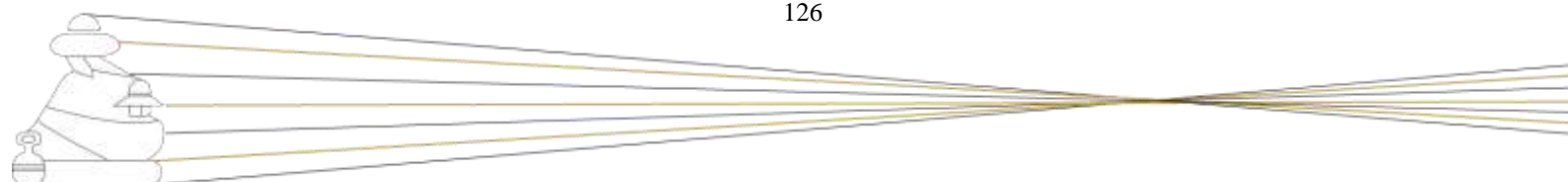




**OBJETIVO:** Obtener información sobre la experiencia en cuanto a la investigación realizada acerca de la vinculación del diseño con la artesanía.

1. ¿Por qué decidió investigar sobre la artesanía y su relación con el diseño?
2. ¿Qué opina usted sobre utilizar el arte textil de un pueblo indígena como recurso en la conceptualización de espacios interiores?
3. ¿Qué importancia tiene el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos?
4. De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento del diseñador?
5. ¿Utiliza alguna metodología que fusione procesos de diseño y artesanía textil?
6. ¿Cómo es su intervención desde el diseño en un trabajo con artesanos?
7. ¿Puede mencionar algunas ventajas y desventajas que se han obtenido a partir de las aplicaciones entre diseño y artesanía?
8. ¿Qué aspectos hay que considerar para llegar a intervenir como diseñadores en el ámbito de la artesanía textil?
9. ¿Cree que se podría conceptualizar un espacio interior a través de las características del arte textil Otavaleño?
10. ¿Usted cree que al arte textil Otavaleño se ha convertido en un objeto de comercio y por ende esta está perdiendo su valor cultural y por qué?

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES**  
**CARRERA DE DISEÑO DE ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS**  
**ENTREVISTA A SILVIA ZEAS**

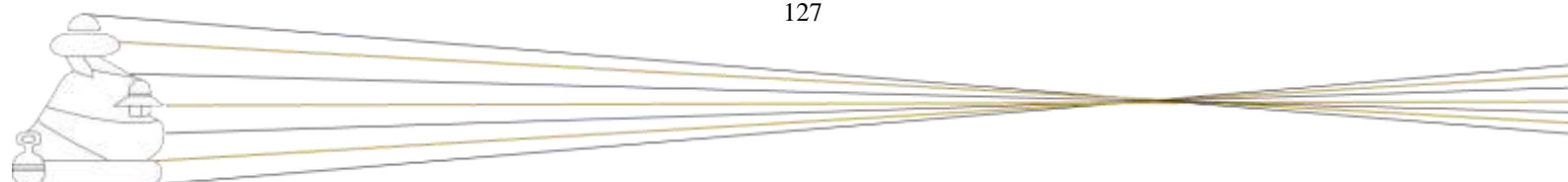


**DIRIGIDA A:** Diseñadora textil y de modas Silvia Zeas

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la experiencia de la vinculación del diseño con el arte textil de los pueblos indígenas de la sierra Ecuatoriana.

1. ¿Ha trabajado o tiene algún conocimiento sobre el arte textil Otavaleño?
2. ¿Cómo llega a conceptualizar las expresiones culturales de los pueblos indígenas ecuatorianos en sus diseños?
3. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento del diseñador?
4. ¿Cómo es el proceso para contactar artesanos y trabajar con ellos directamente?
5. ¿Conoce todos los procesos de fabricación que realizan los artesanos antes de tejer?
6. ¿Qué materias primas utilizas para la confección de tus diseños?
7. ¿Puede mencionar algunas ventajas y desventajas que se han obtenido a partir de las aplicaciones entre diseño y el trabajo artesanal?
8. ¿Con cuáles pueblos y culturas ecuatorianas ha trabajado?
9. ¿Qué otros aspectos hay que considerar para llegar a intervenir como diseñadores en el ámbito de la artesanía textil?
10. ¿Cómo defines tu trabajo, diseño con identidad ecuatoriana?
11. ¿Cuál es el aporte que ha tenido tu trabajo en la sociedad durante este tiempo?
12. ¿Cómo manejas el diseño sin llegar a la usurpación simbólica?
13. ¿Cree que se podría conceptualizar un espacio interior a través de las características del arte textil Otavaleño?

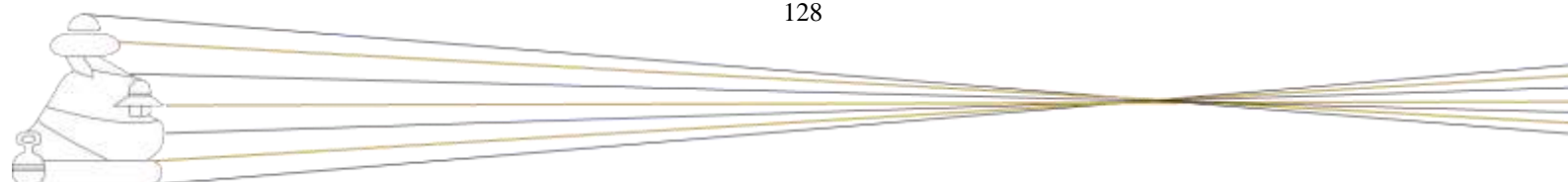
**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES**  
**CARRERA DE DISEÑO DE ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS**  
**ENTREVISTA A ELISA GUILLÉN**



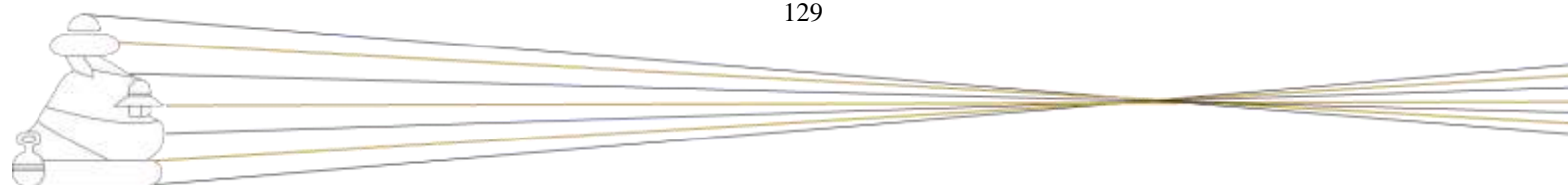
**DIRIGIDA A:** Diseñadora textil y de modas Elisa Guillén

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la experiencia de la vinculación del diseño con el arte textil de los pueblos indígenas de la sierra Ecuatoriana.

1. ¿Qué importancia tiene el rescatar y trabajar con los rasgos culturales del arte textil de los pueblos indígenas de nuestro país?
2. ¿En su ámbito educativo y laboral alguna vez ha trabajado con textiles Otavaleños o conoce algo sobre este tema?
3. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento del diseñador?
4. ¿Utiliza alguna metodología de investigación que fusione procesos de diseño y artesanía textil?
5. ¿Qué importancia tiene el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos?
6. ¿Puede mencionar algunas ventajas y desventajas que se han obtenido a partir de las aplicaciones entre diseño y arte textil en la línea étnica?
7. ¿Qué aspectos hay que considerar para llegar a intervenir como diseñadores en el ámbito de la artesanía textil?
8. ¿Bajo su criterio como se podría utilizar el arte textil de un pueblo como recurso en la conceptualización del diseño contemporáneo?
9. ¿Cree que se podría conceptualizar un espacio interior a través de las características del arte textil Otavaleño?
10. ¿Qué factores influyen en el desuso de técnicas de elaboración textil ancestral, como por ejemplo el telar de cintura o la técnica Ikat?
11. ¿Por qué es importante hacer diseño con identidad?



12. ¿Cómo llega a conceptualizar las expresiones culturales de los tejidos para representarles en sus diseños?
13. ¿En su experiencia, en el diseño con identidad que factores hay que tener en cuenta para interpretar la simbología de los tejidos étnicos?
14. ¿Qué aporte cree usted que tiene su trabajo en la sociedad ecuatoriana?

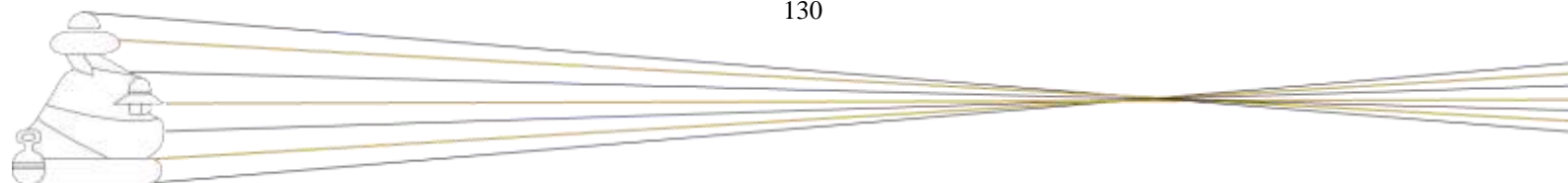


**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES**  
**CARRERA DE DISEÑO DE ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS**  
**ENTREVISTA A TEJEDORES ARTESANALES**

**DIRIGIDA A:** Tejedores del “Museo Viviente Otavalango”, ubicado en Otavalo.

**OBJETIVO:** Obtener información sobre las características del arte textil Otavaleño.

1. ¿A qué edad aprendió a tejer?
2. ¿Elabora usted mismo los tejidos?
3. ¿Cómo surgen históricamente los tejidos Otavaleños?
4. ¿Quiénes eran los primeros tejedores?
5. ¿Qué técnicas textiles utiliza para elaborar los distintos tejidos?
6. ¿Cuáles son los instrumentos o herramientas que se emplean en el tejido manual?
7. ¿Cuáles son los procedimientos que utiliza en la creación de sus tejidos?
8. ¿Qué materias primas se utilizan para tejer?
9. ¿Cree que el tejido es un legado artesanal que se está perdiendo?
10. ¿El arte de tejer influye en la economía del pueblo Otavaleño?
11. ¿Los tejidos que realiza están basados en la cosmovisión andina?
12. ¿Qué representan los diseños de las prendas, artesanías y textiles que realiza?
13. ¿Cómo realiza los diseños o figuras geométricas que se encuentran en los tejidos?
14. ¿Cuál es el significado individual de cada figura que realizan en los tejidos?
15. ¿Cuál son los símbolos o signos autóctonos que representa a la cultura Otavaleña?
16. ¿Los diseños siempre han sido los mismos o han cambiado con el transcurso de los años?
17. ¿Desearía usted un espacio que represente el arte textil de su pueblo?

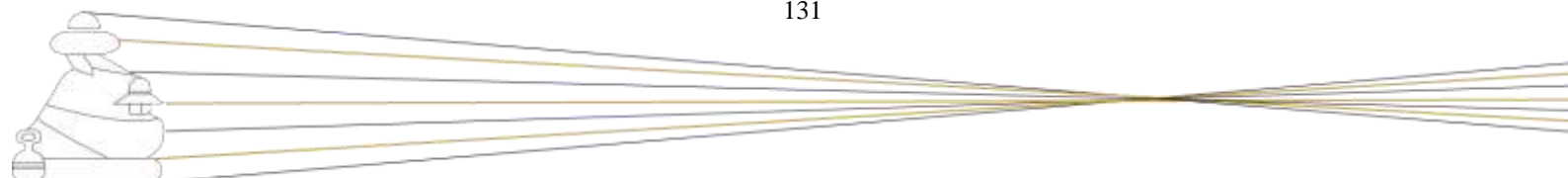


**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES**  
**CARRERA DE DISEÑO DE ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS**  
**ENTREVISTA A COMERCIANTES ARTESANOS**

**DIRIGIDA A** Comerciantes de la “Plaza de ponchos”, ubicado en el centro de Otavalo

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la comercialización y elaboración de productos tejidos Otavaleños.

1. ¿Qué es lo que más les atrae a los turistas, los símbolos, los colores o el material en que están hecho las artesanías?
2. ¿Los productos que realiza son tejidos por usted mismo o compra los mismos?
3. ¿Cuáles son las comunidades o parroquias en las que todavía existen artesanos que se dedican a tejer?
4. ¿Cómo adquiere el conocimiento de tejer, aprendió de sus padres o abuelos?
5. ¿Qué significado tienen las “ayaumas”?
6. ¿Qué opina usted acerca de que las personas están dejando su trabajo manual para dedicarse al comercio?

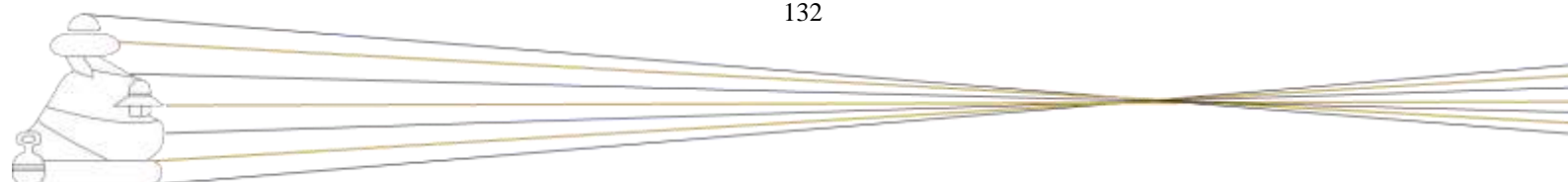


**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES**  
**CARRERA DE DISEÑO DE ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS**  
**ENTREVISTA A CLAUDIO MALO**

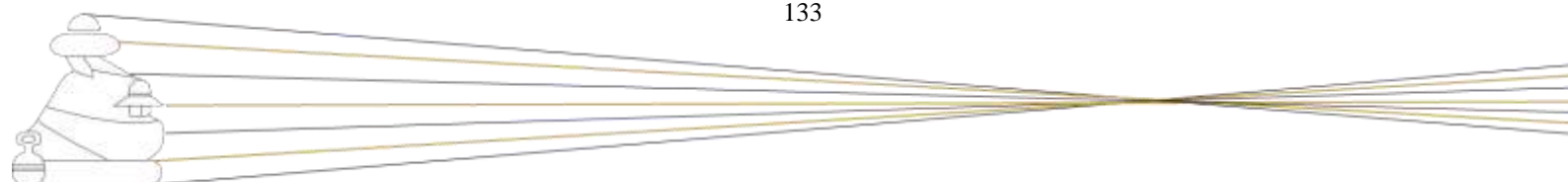
**DIRIGIDI A:** Antropólogo Claudio Malo

**OBJETIVO:** Obtener información sobre temas como: antropología cultural, revitalización de pueblos indígenas, comunicación intercultural y sabiduría ancestral

1. ¿Qué es para usted la cultura? ¿Cómo la definiría si está asociada a un pueblo indígena ecuatoriano?
2. ¿Cuál fue el motivo para interesarse por la artesanía manual de nuestro país?
3. ¿Cómo es su intervención desde el estudio de la artesanía y la cultura de los pueblos indígenas ecuatorianos?
4. ¿Bajo su criterio cómo se puede mantener el valor y sentido de la artesanía manual textil?
5. ¿Qué importancia tiene el preservar y trabajar con los rasgos culturales de la artesanía de los pueblos indígenas de nuestro país?
6. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento de un especialista (antropólogo, diseñador)?
7. ¿Utiliza alguna metodología de investigación que fusione sus conocimientos en antropología y la artesanía de los pueblos indígenas ecuatorianos?
8. ¿Qué sabe sobre la cultura del pueblo indígena Otavaleño y su memoria textil artesanal?
9. ¿Según su criterio cuales son las razones para que la artesanía textil del pueblo indígena Otavaleño se haya contaminado durante su desarrollo y evolución?



10. ¿Bajo su criterio en que consiste la usurpación simbólica de los pueblos indígenas?
11. ¿Cuál es la diferencia entre rescatar y revitalizar, hablando sobre aspectos culturales de los pueblos indígenas del Ecuador?
12. ¿De qué manera se puede revitalizar la cultura de un pueblo indígena sin llegar a la usurpación simbólica?
13. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento del diseñador?
14. ¿Cuáles serían las estrategias para enfrentar la modernidad y mantener el trabajo artesanal?
15. Desde la significación de los motivos de los tejidos Otavaleños ¿Cuál es la relación de esta significación con la cosmovisión andina?
16. ¿Cuál sería la mejor manera para conocer aspectos culturales de un pueblo indígena característico y utilizarlo como recurso conceptual?
17. ¿Hasta qué punto debería intervenir el diseño en las artesanías?
18. ¿Cuál es su criterio sobre utilizar la artesanía textil, en este caso Otavaleño como recurso conceptual y comunicativo para crear espacios interiores (trasladar el arte textil a un espacio)? ¿Podría llegar a hacer un proyecto intercultural? ¿Un agente de intercambio de rasgos culturales?



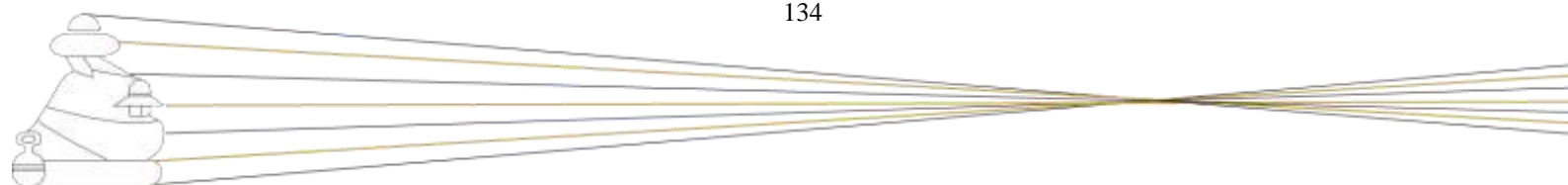


**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTES**  
**CARRERA DE DISEÑO DE ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS**  
**ENTREVISTA A ANDRES LÓPEZ**

**DIRIGIDA A:** Andrés López

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la experiencia en cuanto a la investigación realizada acerca del diseño de experiencias y el diseño emocional.

1. ¿Qué estrategias de diseño se pueden utilizar para escenificar expresiones culturales?
2. ¿Por qué las nuevas perspectivas vinculadas al diseño emocional desbloquean la creatividad y la innovación?
3. ¿Cómo interactúan los sentidos en la percepción de la configuración del espacio interior?
4. ¿Por qué sería importante transmitir un mensaje cultural dentro del diseño interior?
5. ¿Cómo los sentidos juegan un papel importante en la comprensión del espacio y ambiente?
6. ¿Qué referentes conoce que tengan relación con la aplicación del arte textil en la conceptualización del diseño interior?



### 3.9 Perfiles de profesionales

#### DISEÑADORA GENOVEVA MALO



Facultad de Diseño - UDA (1996)

Maestría en Diseño UDA (2009)

#### CARGOS ACADÉMICOS

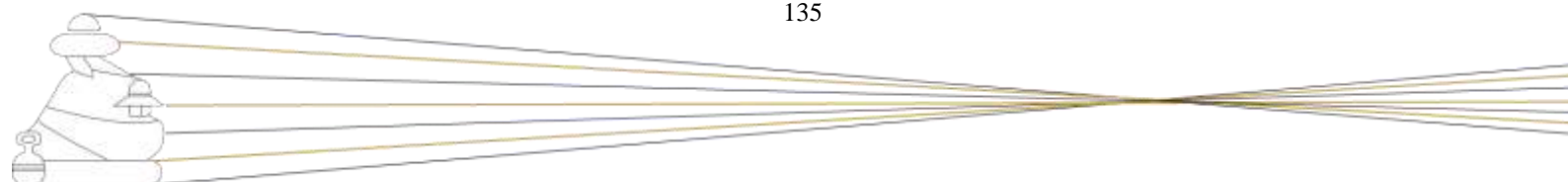
- Decana Facultad de Diseño, UDA
- Directora - Carrera de Diseño de Interiores e
- Integrante - Junta Acad. de Diseño Textil y Moda

#### CONFERENCIAS Y TALLERES

- Diseño y técnicas textiles artesanales ecuatorianas, Universidad de Kutztown, (USA).
- Encuentro - artesanos y Diseñadores. UNESCO.
- Emprendimientos Culturales Ecuatorianos.(BA)

#### INVESTIGACION Y PROYECTOS

- “Diseño y rediseño para las artesanías toquilleras alternativas”CIDAP- OEA.
- Interacción Diseño- Artesanía.
- Re significación-técnicas artesanales, nuevos usos para la paja Toquilla. Trabajo comunitario



## DISEÑADORA SILVIA ZEAS



Diseñadora cuencana textil y de modas

Facultad de Diseño - Universidad del Azuay (2006)

Maestría en Diseño Textil y Moda- Instituto Europeo de Milán (2007)

Actualmente docente e impartido capacitaciones a artesanos

### DISEÑOS

- Trajes típicos en Miss Ecuador
- Diseños en base del arte textil cuencano

## DISEÑADORA ELISA GUILLEN



Diseñadora cuencana textil y de modas

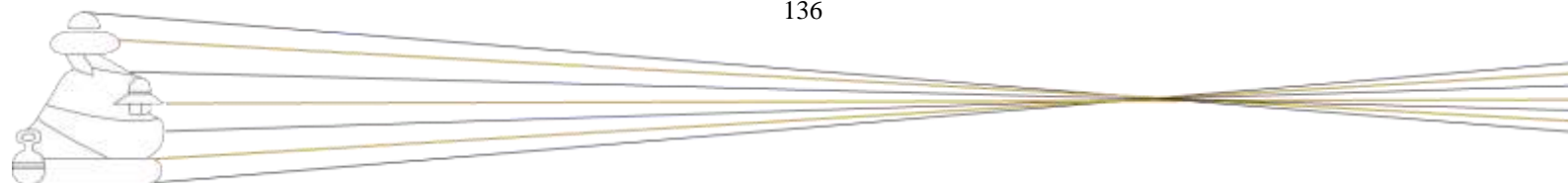
Facultad de diseño Universidad del Azuay

Maestría en Diseño, Desarrollo e Innovación de Indumentaria de Moda (2018).

Actualmente docente y ha impartido capacitaciones a artesanos textiles

### DISEÑOS

- Apropiación del espacio pueblo con textiles
- Diseños en base del arte textil de Bolivia



## DISEÑADORA TAÑA ESCOBAR



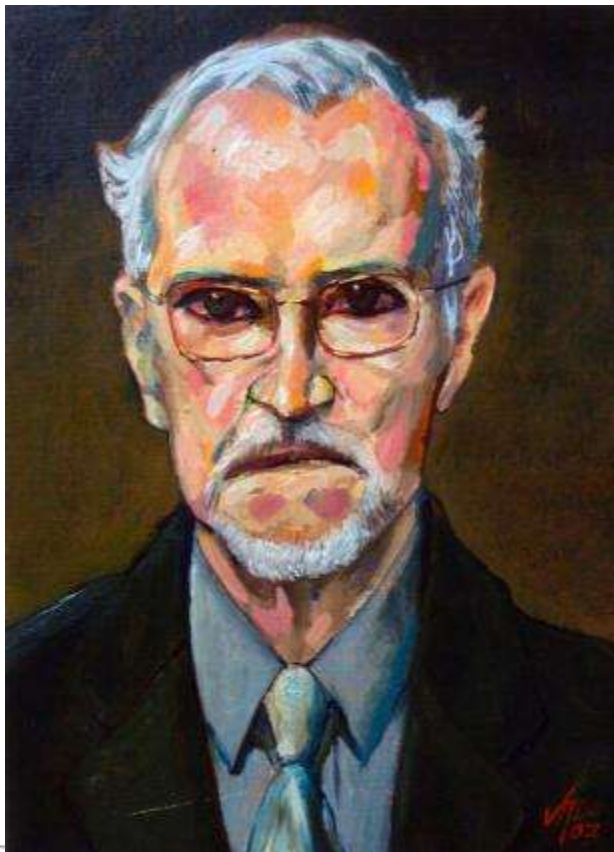
Doctorado en Diseño-Universidad Palermo (ARG)

Magíster en Indumentaria de Moda.

### PUBLICACIONES

- Fabricación de Calzado por el CIATEC de México Arte y Cultura Popular, Cuenca 1996 Tradición oral
- Estudio de los sistemas indumentarios desde una perspectiva sociológica e histórica.

## ANTROPÓLOGO CLAUDIO MALO



Doctor en Filosofía

Posgrado en Antropología Cultural

Licenciado en Humanidades

Director CIDAP (entre 1984 y 2011)

Investigaciones sobre diseño artesanal latinoamericano.

### PUBLICACIONES

- El Diseño en una Sociedad en Cambio (coautor), Cuenca 1981. Comunicación Intercultural
- Arte y Cultura Popular, Cuenca 1996 Tradición oral
- Artesanía, lo Útil y lo Bello, Cuenca 2008 Revitalizar y no rescatar



## DISEÑADOR ANDRES LÓPEZ



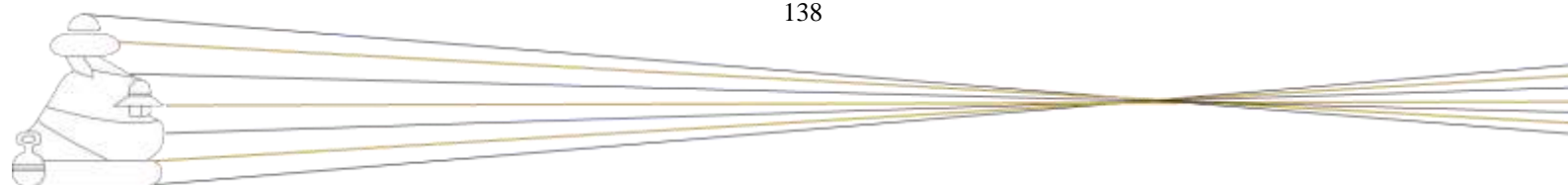
Ingeniero en Diseño Industrial

Máster en Diseño Industrial para la  
Arquitectura (Milán)

Docente especialista (UTA)

### INVESTIGACIONES

- Exposición del proyecto “The Floating Nexus”. Un versátil y flexible sistema modular flotante pensado para los asentamientos estacionales durante los eventos típicos que tienen lugar en el lago de Bolsena y sus alrededores. 2016. Montefiascone, Italia.



---

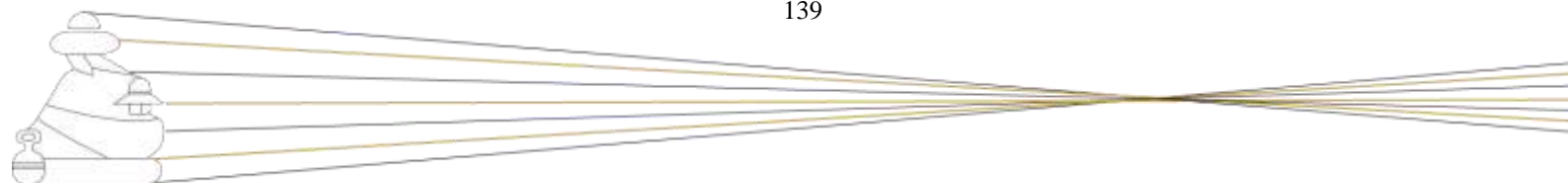
## CAPÍTULO IV

### ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

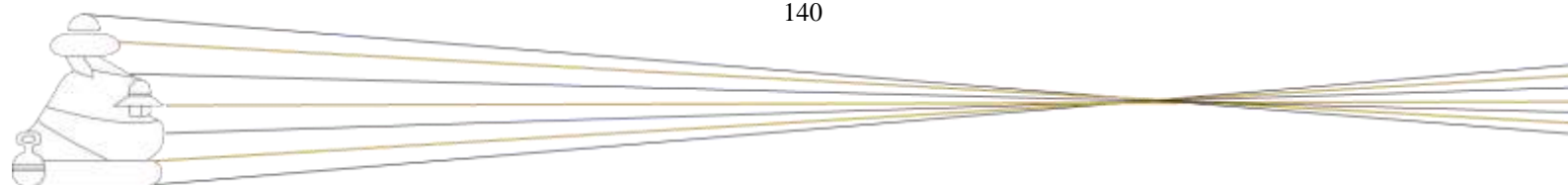
#### 4.1 Análisis del aspecto cualitativo

En una primera etapa se realizó una investigación bibliográfica acerca del arte textil artesanal Otavaleño, posteriormente se realizó entrevistas y un registro fotográfico a tejedores que se encuentran en el “Museo Viviente Otavalango” en el mismo existe un taller textil donde los artesanos tejen, ubicado en Otavalo en la vía antigua a Quiroga, a unos diez minutos del centro de la ciudad. Se verifico la información acerca de las características de los tejidos, técnicas artesanales, procesos de fabricación, herramientas e implementos, cosmovisión textil, antropología simbólica del tejido, aspectos socio-culturales y el estado actual del objeto de estudio. En una segunda etapa se ejecutó entrevistas a profesionales del diseño, dentro de este grupo, a dos diseñadoras textiles e indumentaria, dos magísteres con investigación en diseño, al antropólogo Claudio Malo González con mención en el aspecto cultural y a otro profesional con experiencia en diseño experimental y sensorial. Con el fin de recolectar información que aporte a nuestro proyecto los modelos de las entrevistas, fichas de registro de observación y de campo empleadas se han adjuntado en los anexos 2 y 3 del presente trabajo.

#### 4.2 Interpretación de resultados



Una vez realizadas las entrevistas a los artesanos tejedores del “Museo Viviente Otavalango” y a profesionales vinculados con el tema del presente proyecto, se procede al análisis etnográfico correspondiente, para obtener resultados acerca de lo mencionado en el punto anterior.



## Entrevista N°1

**DIRIGIDA A:** Diseñadora Genoveva Malo

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la experiencia en cuanto a la investigación realizada acerca de la vinculación del diseño con la artesanía

### **11. ¿Por qué decidió investigar sobre la artesanía y su relación con el diseño?**

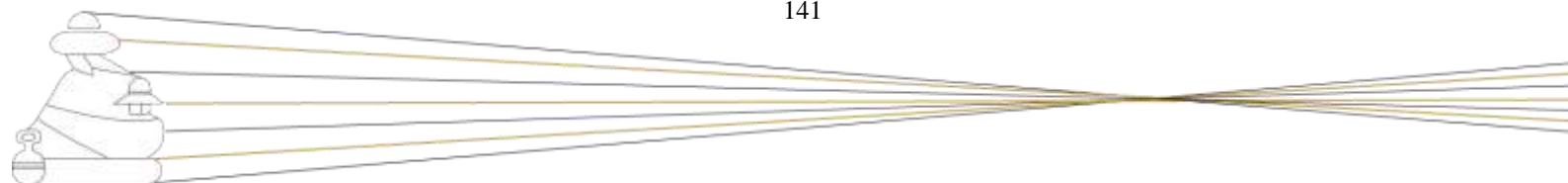
Es importante el vínculo entre el diseño y la artesanía del contexto, según (Malo, 2018) manifiesta que: “Habiéndome formado con esta visión y por la experiencia profesional y académica vinculada a ambos sectores, creo firmemente que la interacción de ambos campos fortalecerá el diseño y la artesanía de la región”.

### **12. ¿Qué opina usted sobre utilizar el arte textil de un pueblo indígena como recurso en la conceptualización de espacios interiores?**

Es importante que los espacios sean visibles, se podría utilizar los textiles de determinado pueblo indígena debido a su fuerte carga simbólica, según (Malo, 2018) expresa que: “Los textiles pueden ser trasladados hacia nuevas configuraciones del espacio interior a manera de nuevos lenguajes que puedan ser trasladables de dos a tres dimensiones”.

### **13. ¿Qué importancia tiene el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos?**

La importancia, como se señaló anteriormente, radica en la vinculación, De acuerdo con (Malo, 2018) “El trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos hay que tomarla desde una posición de interacción y colaboración sin jerarquías”. De acuerdo con Malo el potencial del diseño se encuentra en la manera como se posiciona en el mundo contemporáneo y en el proceso de mantener la identidad de los pueblos indígenas.





**14. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento del diseñador?**

Existen muchas maneras se tendría que definir metodologías, potencialidades del artesano y del diseñador sin llegar a la usurpación simbólica. Según (Malo, 2018) argumenta: “Propuestas de innovación en tecnologías, materiales, expresión, gamas cromáticas y función son posibles, mientras el referente cultural y el significado puedan ser valorados y reconocido por su sentido cultural”.

**15. ¿Utiliza alguna metodología de investigación que fusione procesos de diseño y artesanía textil?**

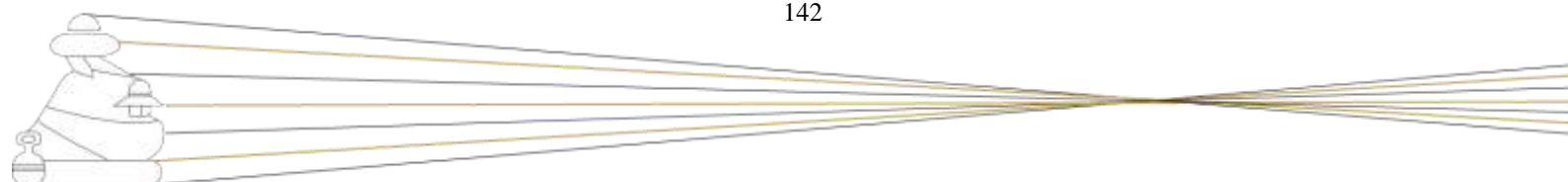
Las metodologías que utiliza Malo se categorizan desde las conceptuales a las operativas, lo más importante para la diseñadora es conocer las condiciones del contexto. Según (Malo, 2018) no se debe pasar por alto el campo operativo, los talleres conjuntos, así como el espacio para la proyección, desde el diseño y la fabricación o elaboración artesanal.

**16. ¿Cómo es su intervención desde el diseño en un trabajo con artesanos?**

De acuerdo con Malo la intervención como profesional consiste en trabajar conjuntamente en el campo artesanal, ha tenido varias experiencias como cuando trabajo con los estudiantes de vinculación y pudo visitar diferentes comunidades. Para esto (Malo, 2018) menciona: “Los productos de las relaciones establecidas van desde productos nuevos para insertarse en un mercado contemporáneo urbano, hasta re significaciones de los productos artesanales para consumo local”.

**17. ¿Puede mencionar algunas ventajas y desventajas que se han obtenido a partir de las aplicaciones entre diseño y artesanía?**

Según (Malo, 2018) menciona:



Las ventajas siempre van a ser la mayoría, conscientes de que el proyecto siempre tendrá dificultades. La proyección a futuro es importante, la visión social, el trabajo con comunidades, la visibilización de la cultura local, el posicionamiento de un diseño con carácter propio, consciente, sensible a las necesidades de la sociedad y respetuoso con la cultura, siempre será una gran ventaja que hoy tiene espacios visibles a nivel de política pública, discursos culturales y acciones de la sociedad.

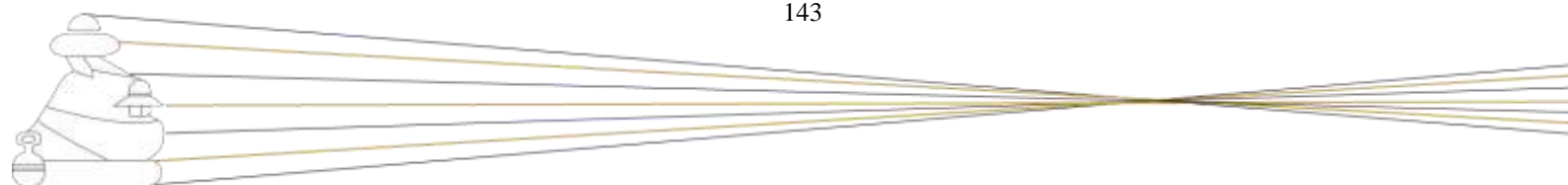
**18. ¿Cree que se podría conceptualizar un espacio interior a través de las características del arte textil Otavaleño?**

Según (Malo, 2018) menciona: “Creo que es una propuesta interesante que vale la pena asumirla como desafío, existe potencialidad y se debe trabajar con rigor y calidad, cuidando las aristas éticas de la intervención”.

**19. "¿Usted cree que al arte textil Otavaleño se ha convertido en un objeto de comercio y por ende esta está perdiendo su valor cultural y por qué?**

Al momento que los artesanos sienten necesidades menosprecian sus habilidades y se dedican al comercio. De acuerdo con (Malo, 2018) expresa: “Se debe mirar con cuidado las intervenciones que se están haciendo bajo el discurso de la innovación y se alejan cada vez más de la tradición y cultura”

En síntesis en la actualidad el factor económico está encima del valor cultural, ha hecho que al entrar las artesanías de Otavalo en una lógica de consumo exagerado, los proyectos deberían tener un vínculo estrecho entre resignificar el arte textil de los pueblos para revalorizar el mismo.



## Entrevista N°2

**DIRIGIDA A:** Diseñadora textil y de modas Silvia Zeas

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la experiencia en cuanto a la investigación realizada acerca de la vinculación del diseño con el arte textil de los pueblos indígenas de la sierra Ecuatoriana.

**14. ¿Qué es lo que sabe sobre el arte textil Otavaleño o ha trabajado con este tema en sus diseños?**

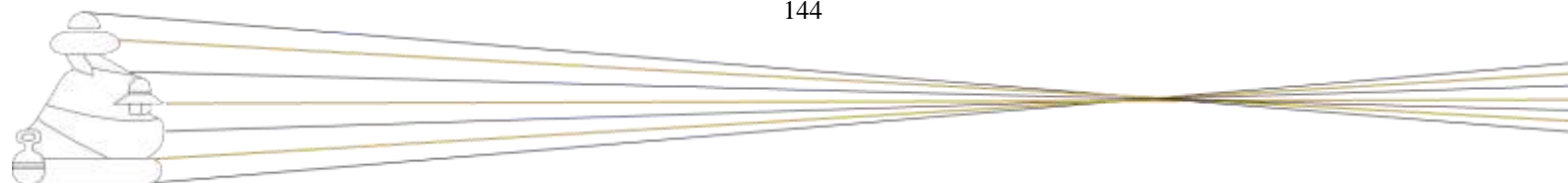
La diseñadora manifestó que ha tenido algunos proyectos que se relacionan con los tejidos Otavaleños, pero por lo general trabaja con pueblos cerca del Austro.

**15. ¿Cómo llega a conceptualizar las expresiones culturales de los pueblos indígenas ecuatorianos en sus diseños?**

De acuerdo con la diseñadora, se debe tener en cuenta cual es la diferencia entre lo industrial y que es lo artesanal, más de la mitad de las artesanías de Otavalo son industrializadas.

**16. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento del diseñador?**

Se deben prevalecer materiales o técnicas propias del pueblo en cualquier proyecto a ejecutar, conocer de cerca al contexto. Según (Zeas, 2018) expresa: “En el caso de los Chimbos de Guaranda, los hombres son los que bordan los sombreros por otra parte los bordados de los sombreros son diferentes a los de las faldas o blusas, trato siempre de tomar tal cual las formas y las expresiones que ellos tienen”.



**17. ¿Cómo es el proceso para contactar artesanos y trabajar con ellos directamente?**

Contactarse directamente con los artesanos, pasar días en su comunidad es un método que la diseñadora realiza para crear lazos de confianza con sus futuros colegas, ejecuto varios proyectos en el de Saraguro, diseño una blusa a partir de un collar, así mismo fabrico junto a los artesanos unos telares más grandes para una prensa específica que necesitaban.

**18. Entonces, ¿Tienes que saber detalladamente todos los procesos que realizan los artesanos antes de tejer para poder trabajar conjuntamente con ellos?**

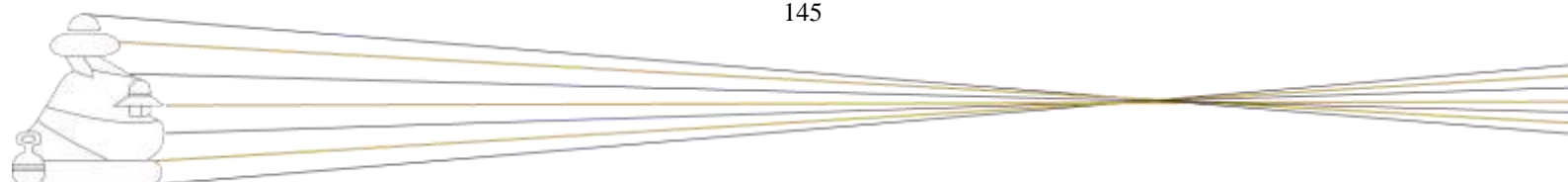
Resumiendo las palabras de la diseñadora, para realizar proyectos directamente con artesanos se necesitan dos o tres días de convivencia.

**19. Quieres decir que tú no has utilizado plástico a algún material parecido en tus diseños?**

De acuerdo con (Zeas, 2018) dice: “He utilizado por ejemplo cinta, pero no, lo mío es más tejidos y trajes típicos que contienen el tema de la identidad, lo que hago es trabajar con fibras naturales e igualmente trabajar con materia prima local”.

**20. ¿Puede mencionar algunas ventajas y desventajas que se han obtenido a partir de las aplicaciones entre diseño y el trabajo artesanal?**

Buenos he tenido muchas ventajas, creo que no he tenido desventajas, veo que la gente valora mucho más, porque se hacen prendas únicas, el valor agregado está en los hilos y en los diseños, las personas no van a encontrar el mismo hilo en la tienda y tampoco va a encontrar el mismo poncho en otro lado, busco hacer versátiles los diseños, la gente siempre me está preguntando que he hecho de nuevo, con el pasar del tiempo he visto que cierta gente si valora.



**21. ¿Con cuales pueblos y culturas ecuatorianas has trabajado?**

He hecho algunos proyectos, mi idea es siempre estar buscando con quien trabajar y además eso les da trabajo a ellos, en el caso de las macanas de Gualaceo les incluyo en los ponchos, entonces de ley necesito esa materia prima, en el caso de Saraguro si tengo que replicar algún diseño de ellos, es trabajo para ellos, entonces cuando uno le cuenta eso a la gente, la gente valora mucho más los diseños.

**22. ¿Qué otros aspectos hay que considerar para llegar a intervenir como diseñadores en el ámbito de la artesanía textil?**

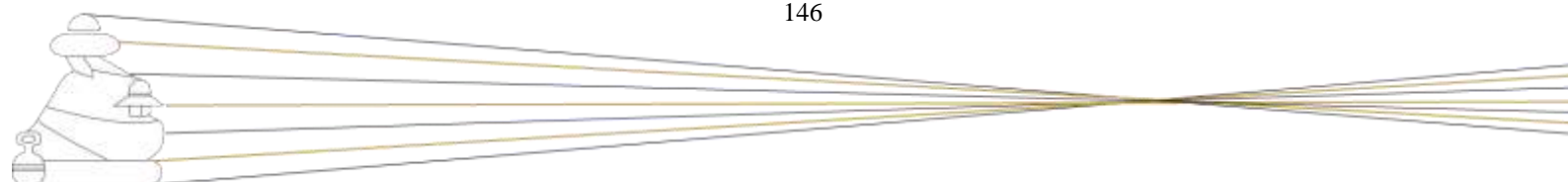
Bueno lo primordial es no olvidar que el valor agregado está en los artesanos, en su técnicas en todos sus conocimientos, siempre visibilizarles a ellos, sea nombrándoles en las etiquetas, para mi ahí está el no hacer lo que hace el resto de la gente, el no explotarles y tratarles con un precio justo, como parte de ser diseñador está en capacitarles a ellos, yo hice un proyecto en la comunidad de Pulingui, es cerca de Riobamba, en donde las señoras vendían los tejidos en un dólar en dos dólares, no les pagaban más, entonces innovamos con los materiales y los diseños, fue impresionante porque ahora venden las cosas en veinticinco dólares e igual comenzaron a trabajar para mí y les empecé a pagar mucho más por tejer algo que se demoran medio día y antes se demoraban un día y medio

**23. ¿Cómo defines tu trabajo, diseño con identidad ecuatoriana?**

Sí, yo busco que tengan ese sentido de pertenencia y que la gente use algo mío diga: “Esto es de Ecuador”

**24. ¿Cuál es el aporte que ha tenido tu trabajo en la sociedad durante este tiempo?**

Bueno, ha tenido varios impactos positivos, por el hecho de que te valora la mano de obra, los materiales, las técnicas, yo pienso que le da valor a los artesanos más que nada, que la gente empiece a usar cosas nuestras, que se sientan orgullosos de utilizar una



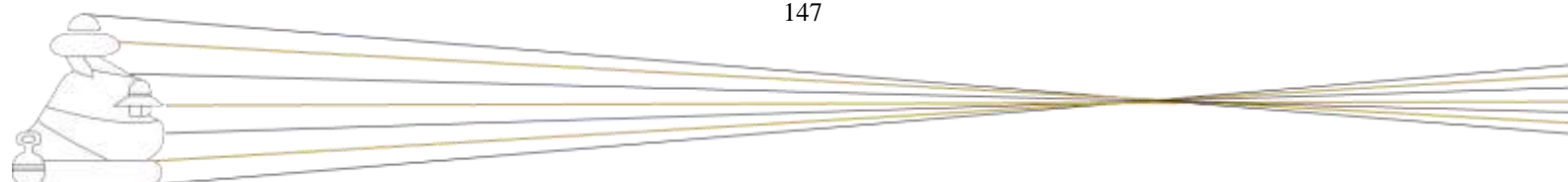
prenda hecha aquí, es muy importante ver que alguien utiliza un diseño mío, por eso recibí un reconocimiento por el aporte del diseño a la sociedad, a la cultura, podemos hacer muchas cosas desde la intervención como diseñadores, despertar en la gente el interés por tantas cosas que tenemos y no valoramos.

## **25. ¿Cómo manejas el diseño sin llegar a la usurpación simbólica?**

Bueno, eso es un debate que está presente, no se escuchaste de esta marca “LOEWE”, esta marca tomo de los Otavaleños, las figuras e hizo unas carteras, pero así tal cual, entonces el debate estaba en que si esto fue una apropiación o fue en beneficio de la cultura, lo malo es que nunca mencionan de donde se inspiraron, incluso hay una chica que se llama María José Ordoñez puso en (change.org) para recoger firmas e irse en contra de la marca, entonces ahí entra nuestra ética como diseñadores como tomamos los símbolos, por ejemplo la iconografía de las culturas, ¿de quién es?, ¿quién hizo?, no tiene propiedad intelectual. Para mi es importante siempre mencionar la fuente, si hago desfiles les llevo a una de ellas, en verdad el precio que yo comercializo, también les hago dar cuenta que el comercializar tiene su valor y que la parte artesanal también tiene su valor, hay que tener las cosas claras, ellos también se sienten más seguros, en el caso de aquí de los sombreros de paja toquilla, a ellos les pagan cuatro o cinco dólares y si es que les pagan eso y esos mismos sombreros se venden en páginas a ciento cuarenta dólares, o sea les compran a los artesanos y venden más caro.

## **26. ¿Cree que se podría conceptualizar un espacio interior a través de las características del arte textil Otavaleño?**

Pienso que si, en tu caso debes considerar el tema de la resistencia de los materiales y eso, llevar esas formas y el tejido mismo como se entrelazan las cosas es bien interesante, eso puedes llevarlo a otros materiales, viendo el tema de durabilidad y mantenimiento, me parece que sí, de ley que si se puede.



### Entrevista N°3

**DIRIGIDA A:** Diseñadora textil y de modas Elisa Guillen

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la experiencia en cuanto a la investigación realizada acerca de la vinculación del diseño con el arte textil de los pueblos indígenas de la sierra Ecuatoriana.

**1. ¿Qué importancia tiene el rescatar y trabajar con los rasgos culturales del arte textil de los pueblos indígenas de nuestro país?**

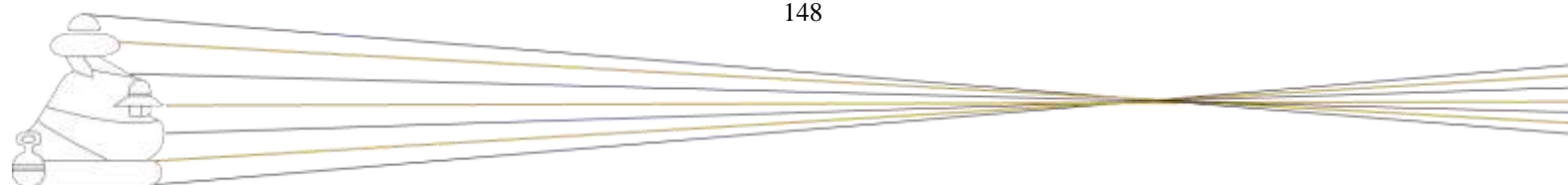
La importancia radica en mirar las raíces como un factor diferenciador y un valor agregado que permita que los productos creados en Ecuador se diferencien de los del resto del mundo, además ayudaría a crear conciencia en los consumidores para que valoren costumbres, tradiciones y cultura de los pueblos ecuatorianos.

**2. ¿En su ámbito educativo y laboral alguna vez ha trabajado con textiles Otavaleños o conoce algo sobre este tema?**

La diseñadora conoce poco acerca de ellos, está más familiarizada con textiles producidos en el Austro, sin embargo ha investigado sobre la artesanía y la vinculación con el diseño y también ha trabajado directamente en convenio con artesanos.

**3. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento del diseñador?**

De acuerdo con la profesional encuestada se debe realizar proyectos en los que ambas partes aporten desde sus propias habilidades y saberes. El artesano atesora conocimientos ancestrales únicos que se han transmitido de generación en generación, combinar esto con la creatividad y las fortalezas técnicas y teóricas del diseño sin duda aportará a la innovación de los productos artesanales para llegar con mayor fuerza al mercado contemporáneo.



**4. ¿Utiliza alguna metodología de investigación que fusione procesos de diseño y artesanía textil?**

Al realizar la entrevista a (Guillén, 2018) recomienda leer el siguiente documento que trata sobre trabajo entre diseñadores y artesanos:

[http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Montevideo/pdf/Dossier\\_UNESCO\\_completo\\_feb11\\_01.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Montevideo/pdf/Dossier_UNESCO_completo_feb11_01.pdf)

**5. ¿Qué importancia tiene el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos?**

Es evidente que un óptimo trabajo de diseño, ayudara a que la artesanía continúe viva en el tiempo contemporáneo.

**6. ¿Puede mencionar algunas ventajas y desventajas que se han obtenido a partir de las aplicaciones entre diseño y arte textil en la línea étnica?**

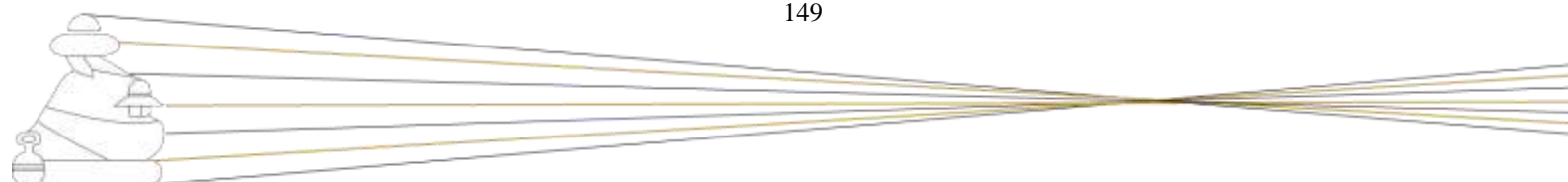
Según (Guillen, 2018) menciona que las ventajas y desventajas son las siguientes:

**VENTAJAS:**

- Dar mayor variedad a las artesanías mediante una fusión entre lo moderno y lo contemporáneo.
- Dar nuevos usos a los productos artesanales.
- Crear mayor conciencia en el consumidor con respecto a la valoración de las artesanías.
- Mantener vivo el Patrimonio cultural tangible e intangible.
- Aportar a que las nuevas generaciones de artesanos miren a la artesanía como una actividad rentable que les permitirá mantener a sus hogares y progresar como comunidad.

**DESVENTAJAS:**

- Problemáticas de derechos de autor y propiedad intelectual.





- En ocasiones se realizan productos que no son económicamente rentables debido a la falta de un análisis previo en cuanto a preferencias del consumidor tanto en producto como en precio.

**7. ¿Qué aspectos hay que considerar para llegar a intervenir como diseñadores en el ámbito de la artesanía textil?**

Bajo un análisis de la encuesta realizada se llegó a considerar que el artesano debe ser un socio creativo y no se le debe imponer ideas desde el ámbito del diseñado, cada actor involucrado en este proceso debe ser respetado y escuchado.

Según (Guillen, 2018) expresa: “Se debe conocer a profundidad el valor simbólico de las artesanías dentro de la cultura en la que son producidas para analizar cómo puede aportar el diseño en re-significarlas sin afectar su valor intrínseco”.

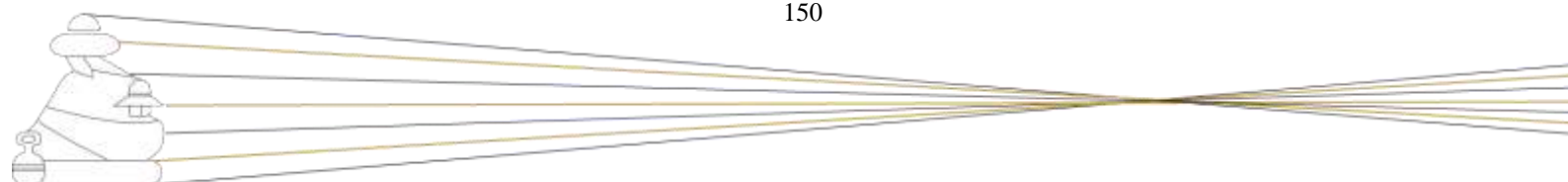
**8. ¿Bajo su criterio como se podría utilizar el arte textil de un pueblo como recurso en la conceptualización del diseño contemporáneo?**

Se debe realizar una investigación profunda para comprender el contexto en la que se producen las artesanías y sus símbolos en función de no atentar contra el valor connotativo que estos poseen, esto tiene mucho que ver con la responsabilidad del diseñador dentro de este proceso creativo.

**9. ¿Cree que se podría conceptualizar un espacio interior a través de las características del arte textil Otavaleño?**

Guillen está de acuerdo con que se puede llegar a conceptualizar un espacio a partir del arte textil Otavaleño, teniendo en cuenta el valor simbólico de los textiles y adaptándolo a un nuevo contexto de manera reflexiva y coherente.

**10. ¿Qué factores influyen en el desuso de técnicas de elaboración textil ancestral, como por ejemplo el telar de cintura o la técnica Ikat?**



La sociedad de consumo en la que vivimos hoy demanda una mayor producción en menor tiempo y es natural que no se valora tanto el arte artesanal y el significado de las técnicas ancestrales. Para esto (Guillen, 2018) expresa: “La calidad y belleza del trabajo artesanal no puede ser comparada con productos fabricados por máquinas”.

### **11. ¿Por qué es importante hacer diseño con identidad?**

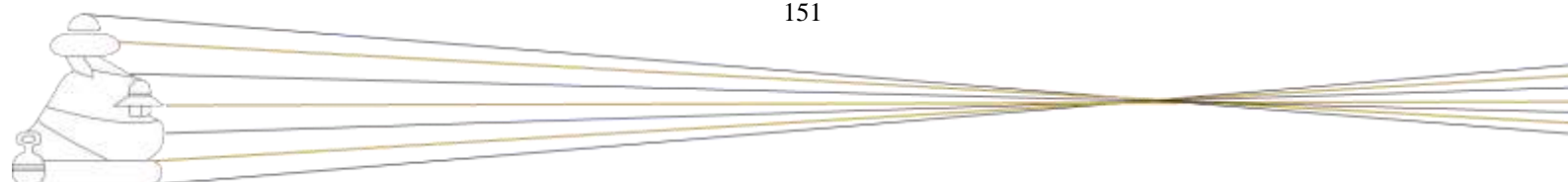
El propósito debería radicarse en contar historias de los pueblos y la cultura a través del diseño y así crear una mayor conciencia en el consumidor en función de valor cada vez más nuestras raíces.

### **12. ¿Cómo llega a conceptualizar las expresiones culturales de los tejidos para representarles en sus diseños?**

El ciclo de vida del producto artesanal, las materias primas, el diseño, la manufactura, la distribución, el uso y el fin de vida en combinación con el estudio semiótico son estudios que permite comprender los significados intrínsecos de la artesanía, Guillen también nos aconseja interactuar y si es posible convivir algunos días con los artesanos productores, mientras más información se tenga de estos saberes ancestrales más correcta y respetuosa será la intervención desde el diseño. Es importante señalar las palabras de (Guillen, 2018): “Las artesanías responden a procesos dinámicos y están sujetas al cambio”.

### **13. ¿En su experiencia, en el diseño con identidad que factores hay que tener en cuenta para interpretar la simbología de los tejidos étnicos?**

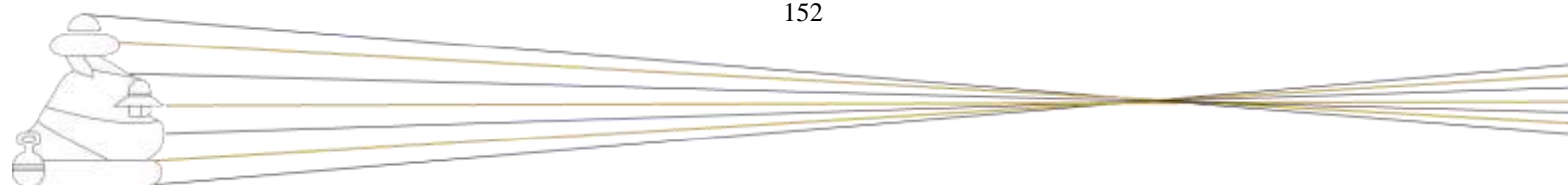
Los principales factores estarían relacionados con el análisis de entorno de los artesanos, hay que saber que es un trabajo conjunto y que ellos también obtendrán algo a cambio. Es un error que el diseñador se apropie por si solo de los saberes ancestrales, pues estos no le pertenecen y por eso este tipo de proyectos debe realizarse siempre de



manera multidisciplinaria en la que exista un ganar-ganar tanto para diseñadores como para artesanos.

**14. ¿Qué aporte cree usted que tiene su trabajo en la sociedad ecuatoriana?**

La valoración de las raíces y la cultura y asimismo el mejoramiento de la calidad de vida de los artesanos que comienza a creer de nuevo en la artesanía como un medio de vida.



## Entrevista N°4

**DIRIGIDA A:** Tejedores del “Museo Viviente Otavalango”, ubicado en Otavalo.

En el “Museo Viviente Otavalango” se encuentran varios artesanos tejedores que se dedican diariamente a la elaboración de productos artesanales mientras llegan turistas a observar su trabajo, entre los entrevistados encontramos al presidente del museo René que junto a su esposa Luzmila Zambrano coordinan el lugar, hay otros artesanos como : Luis Zambrano “taita lucho” el tejedor más antiguo del lugar, Rosa Elena Casiguango, Luzmila Cabascango y Yolanda Maldonado quienes colaboraron y realizaron una explicación durante un día sobre el arte textil Otavaleño.

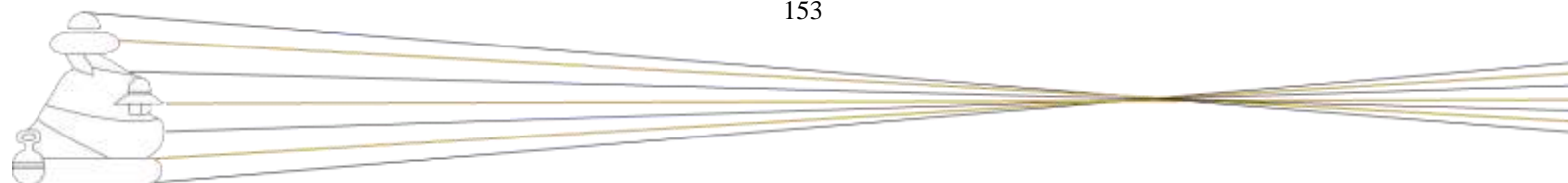
**OBJETIVO:** Obtener información sobre las características del arte textil Otavaleño.

### 1. ¿A qué edad aprendió a tejer?

En el caso de Yolanda Maldonado, teje desde los siete años por legado de su padre, los otros tejedores adquirieron los conocimientos sobre el tejido a edades similares. La mayoría de tejedores coinciden en que los abuelos y padres son quienes inculcaron a sus descendientes a tejer desde temprana edad (a partir de los cinco años aproximadamente), es todo un legado aprender a tejer y era considerada una actividad familiar.

### 2. ¿Elabora usted mismo los tejidos?

Se logró saber que todos los artesanos tejen sus propios productos, lo que compran es la lana, actualmente casi ya no realizan el proceso de hilado para formar la lana con sus dedos.



### **3. ¿Cómo surgen históricamente los tejidos Otavaleños?**

Para esto (René Zambrano, 2018) cuenta: “*Antes en la época de la conquista, los españoles colocaron obrajes, los conquistadores se aprovecharon de las habilidades que tenían los tejedores, los indígenas tejían para los patrones, a buenas o a malas*”.

Así mismo la coordinadora del lugar (Zambrano L, 2018) afirma: “*Antes de la conquista, todo lo hacíamos en el “callua”, de ahí los españoles nos trajeron el telar de pedal*”. A pesar de que el telar de pedal no es de la época prehispánica, es considerado una técnica ancestral, los indígenas bajo su intuición lo manejaron ya que los patrones no les dieron indicaciones para usarlo.

### **4. ¿Quiénes eran los primeros tejedores?**

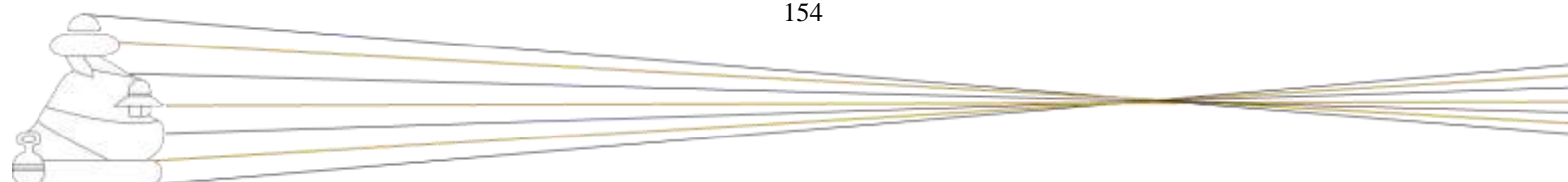
Los primeros habitantes eran los Angos, era una gran dinastía que existía en la zona, ellos fueron conquistados primero por los Incas y posteriormente por los españoles, se sabe que los Angos ya tejían desde antes de ser conquistados, el nombre del museo hace honor a esta dinastía “OTAVAL – ANGO”. Después de la conquista surgen los MINDALAES, así se los llamaba a los primeros comerciantes y artesanos de la provincia de Imbabura.

### **5. ¿Qué técnicas textiles utiliza para elaborar los distintos tejidos?**

En el taller del museo se ocupa el telar de cintura (callua o pangakiru = telar de palo), para este telar solo se ocupa la lana directamente extraída del animal, la lana procesada no sirve por que se traba mientras se teje, también se ocupa el telar de pedal, Yolanda Maldonado es maestra tejedora en este arte.

### **6. ¿Cuáles son los instrumentos o herramientas que se emplean en el tejido manual?**

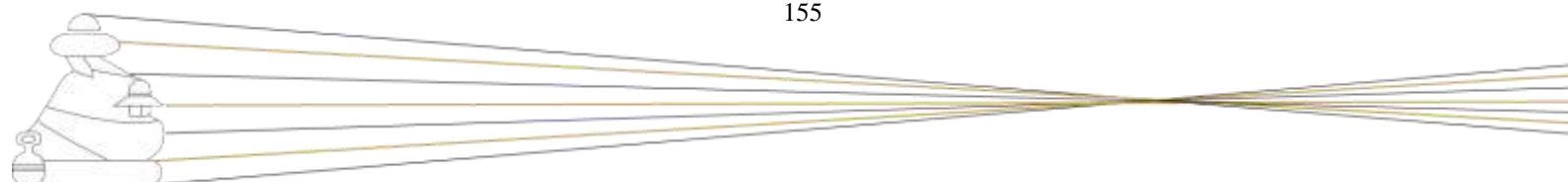
Los tejedores del museo explican que existen varios elementos:



- **Devanadora:** Es una estructura de carrizo que esta sujeta al suelo por medio de un soporte, mientras gira va formando madejas de los ovillos, el ancho de las prendas tienen relación con el número de vueltas que se le dé al hilo.
- **Urdidor:** Está formado por una pieza de madera, con varios orificios para colocar diferentes estacas que permiten cruzar los hilos que salen de la devanadora. Luego el urdidor se transforma en el telar de cintura y los nombres de las piezas fueron dados por los primeros tejedores.
- **Pangakiru o telar de cintura:** Varía el número de piezas o estacas según el tipo de prenda u objeto a tejer, prácticamente es el urdidor pero ya colocado en el suelo.
- **Telar de pedales:** Fue introducido por los españoles y tiene un mecanismo diferente, se ocupa los pies para pedalear, en el de cintura casi no se ocupan los pies, se necesita de mucha coordinación para manejarlo.
- **Torno:** Es un sistema de polea que sirve para formar ovillos mientras el artesano gira la rueda con la mano derecha, luego el ovillo se desprende hacia la devanadora (Sistema para formar madejas) para proceder a urdir. Es una técnica traída por los españoles

## 7. ¿Cuáles son los procedimientos que utiliza en la creación de sus tejidos?

Primero se extrae la lana de un animal, generalmente de oveja, primero se lava con agua y agua hervida, todo esto se lo hace para sacar la grasa y el sucio de la lana, luego se procede a secar al sol por dos o más días, dependiendo del clima. Con el material ya secado se inicia a romper o desmotar la lana (significa despedazar) para después cardar eso significa quitar las basuras e impurezas.



Para esto (René Zambrano, 2018) dice: “La carda son esas piezas rectangulares que los primeros artesanos construyeron de sobras de las industrias, además de limpiar, sirve para suavizar la lana y formar enrimas (motas)”.

También tayta Lucho menciona “Todos estos procesos hacíamos antes de ser conquistados”,

Así mismo Luzmila Cabascango cuenta: chimbolar es golpear la lana con un palo para sacar basuras que quedan como la pacunga (planta nativa del sector) o espinas.

Cada proceso es importante, no se puede saltar ningún paso, solo de esa manera se puede obtener un buen producto.

#### **8. ¿Qué materias primas se utilizan para tejer?**

La lana de ovejas es la principal materia, si es de llama es traída de los alrededores de Otavalo, antes la lana era teñida con plantas (como el nogal o el tocte), actualmente los ríos están muy contaminados para teñir de esa manera.

Según (tayta Lucho, 2018) menciona: “Si se tiñe con plantas se sale el color, ahora es preferible utilizar lana ya pintada y procesada”.

#### **9. ¿Cree que el tejido es un legado artesanal que se está perdiendo?**

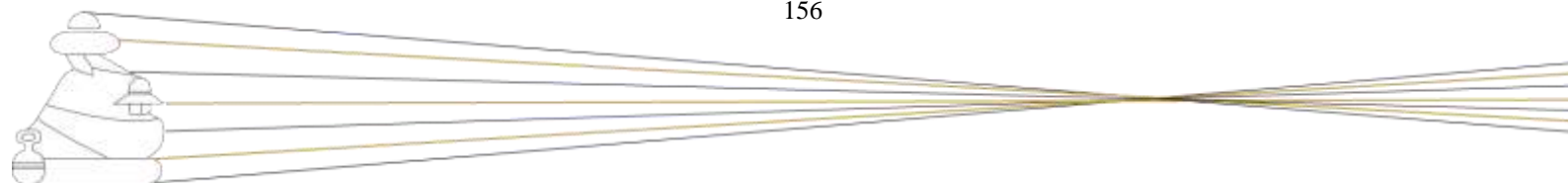
Por esta y más razones (Zambrano L., 2018) menciona: “La gente ya no quiere estar sentado ahí por horas, es un trabajo muy duro, se necesita de mucha fuerza, por eso es que los taytas y las mamas <sup>27</sup>han muerto de pulmonía o problemas respiratorios”.

De acuerdo con Luzmila se puede

#### **10. ¿El arte de tejer influye en la economía del pueblo Otavaleño?**

---

<sup>27</sup> **Taytas y mamas:** Según (Zambrano, 2018) menciona: son las personas más antiguo de nuestro pueblo, que conocen saberes ancestrales y enseñan a los demas



La realidad es que el consumidor prefiere lo más barato y rápido, aunque el comerciante no gane tanto, es su forma de subsistir.

También (Luis Zambrano, 2018) manifiesta que:

Hace diez o quince años comenzó a entrar artesanía peruana boliviana, hay pocas cosas de nosotros en la plaza de ponchos: muy poco, lo que más se puede apreciar son prendas hechas a máquina, es decir industrializadas y artesanías extranjeras traídas desde china, por ejemplo el chumbis<sup>28</sup> venden a menos precio y es igual que el nuestro, traen por cantidad y más barato, por eso la gente ya no quiere tejer, de algo tenemos que vivir.

En síntesis según las entrevistas realizadas, hay poco tejedores porque la gente no valora su trabajo y prefieren dedicarse a otra cosa o ser comerciantes.

### 11. ¿Los tejidos que realiza están basados en la cosmovisión andina?

(René Zambrano) dice: “Algunas cosas se nos han quedado, pero también es por intuición del artesano”, del mismo modo para los artesanos tejedores la cosmovisión tiene que ver con el respeto a la Pachamama y a las creencias heredadas tras los años.

### 12. ¿Qué representan los diseños de las prendas, artesanías o textiles que realiza?

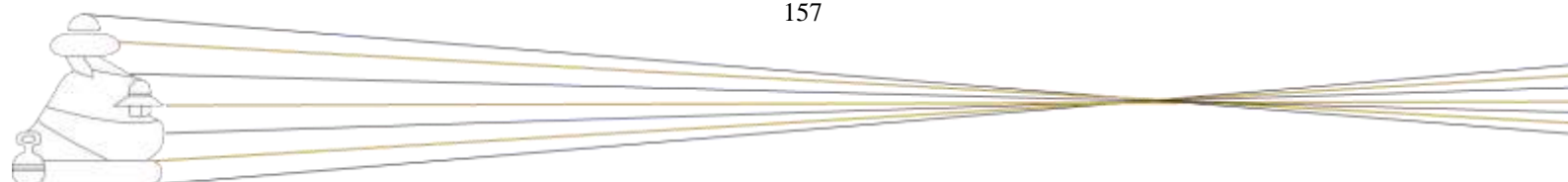
Según (Yolanda Maldonado, 2018) dice: “Según el ánimo en que estese, a veces uno está triste o alegre y todo eso una plasma en el tejido”

- **Naturaleza:** Los artesanos representan las montañas, ya que Otavalo es un valle y está rodeado de ellas, en general el paisaje que se encuentra alrededor de la zona, quieren transmitir la flora y los colores de todo lo que les rodea.
- **Fauna:** Los artesanos realizan diseños con animales de la Sierra como llamas y aves.

### 13. ¿Cómo realiza los diseños o figuras geométricas que se encuentran en los tejidos?

---

<sup>28</sup> **Chumbis:** Faja o chumbi como se denomina en quechua, se lleva envuelta a la cintura sobre otra mas ancha, de color rojo, llamada mama chumbi, las dos sostienen el anaco. Las fajas miden entre 2.70 y 3.30m de largo; el ancho va entre 3.5 a 4.5 cm. **Fuente especificada no válida.**





Por medio de la intuición del artesano, también se emplean diseños que se ocupan desde hace mucho tiempo que tienen sus raíces en la cosmovisión andina.

**14. ¿Cuál es el significado individual de cada figura que realizan en los tejidos?**

No existe un significado de cada símbolo ya que algunos diseños han variado con el tiempo y por lo general los artesanos crean de manera intuitiva, cabe señalar que las representaciones de plantas, paisajes y animales significan la relación que tiene el tejedor con la naturaleza o la Pachamama.

**15. ¿Cuál son los símbolos o signos autóctonos que representa a la cultura Otavaleña?**

Según (Yolanda Maldonado, 2018) dice:

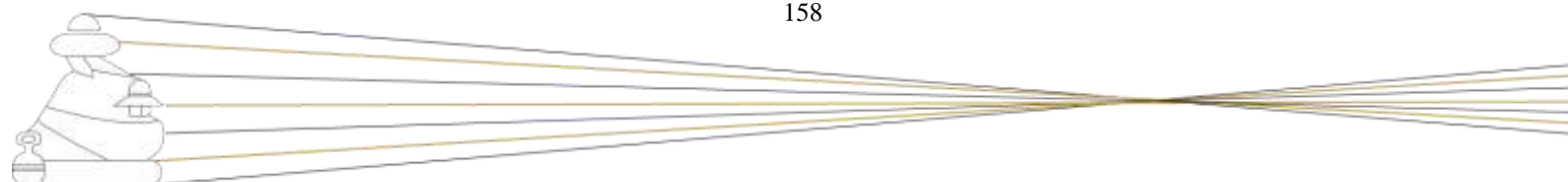
Por lo general el taita Imbabura, eso es lo que nos representa, los animalitos, los lagos, el sol, la naturaleza, la gente, eso es de nosotros y por lo general se teje eso, de ahí hay otras figuras que son geométricas pero están basadas en los volcanes y en las montañas de una forma abstracta.

**16. ¿Los diseños siempre han sido los mismos o han cambiado con el transcurso de los años?**

Las figuras que se tejen hoy en día son el resultado del desarrollo y evolución del pueblo de Otavalo, pese a que en la actualidad existen muchas artesanías extranjeras, los artesanos tratan de mantener las figuras que les dejaron sus antepasados. En conclusión cada artesano trata de realizar figuras y diseños basados en su contexto, buscan hacer cosas nuevas pero sin perder su identidad cultural.

**17. ¿Desearía usted un espacio que represente el arte textil de su pueblo?**

Los artesanos piensan que sería algo nuevo y que ayudaría a que su cultura viva sea revitalizada, ellos necesitan ser visibilizados y todo su arte plasmado ante la sociedad.



## Entrevista N° 5

**DIRIGIDA A:** Comerciantes de la “Plaza de ponchos”, ubicado en el centro de Otavalo.

La Plaza de los Ponchos, también conocida como Mercado Centenario, es el escenario de la mayor feria artesanal del norte del Ecuador, está abierta todos los días a partir de las 7 de la mañana hasta las 6 de la tarde, entre los entrevistados se encuentran: Luzmila Velásquez y Luis Alberto Yacelga

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la comercialización y elaboración de productos tejidos Otavaleños.

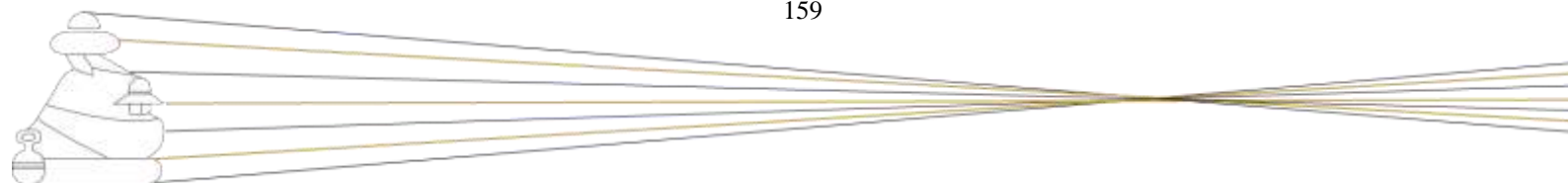
**1. ¿Qué es lo que más les atrae a los turistas, los símbolos, los colores o el material en que están hecho las artesanías?**

Los tejidos representan la sierra andina, las montañas, los paisajes, los colores de la Pachamama, basándose en lo que dijeron los comerciantes se pudo rescatar que los extranjeros valoran más los tejidos hechos a manos, que las personas locales, los colores y su significado tienen relación con la naturaleza, los Otavaleños tienen mucha admiración y respeto por la Pachamama.

En el caso de los símbolos Yacelga (2018) dice: “Nuestros antepasados sabían acerca del significado de los motivos, actualmente es difícil saber todos los conceptos de los colores y las figuras”.

**2. ¿Los productos que realiza son tejidos por usted mismo o compra los mismos?**

(Yacelga A., 2018) menciona: “Yo era un tejedor, ahora solo soy comerciante”.



En la plaza de ponchos la mayoría de tejedores elaboran las ayaumas, pero también hay otros productos que compran en las afueras de Otavalo, la mayoría son productos industrializados y ya no tejidos a mano.

**3. ¿Cuáles son las comunidades o parroquias en las que todavía existen artesanos que se dedican a tejer?**

En las diferentes parroquias de Otavalo se confeccionan diferentes tejidos, en Peguche por ejemplo elaboran ponchos, chalinas, entre otras cosas. El tejido en callua o telar de cintura se puede observar alrededor de Imbabura, en la comunidad de Compañía, en el caso de Agato se elaboran bayetas y fajas.

**4. ¿Cómo adquiere el conocimiento de tejer, aprendió de sus padres o abuelos?**

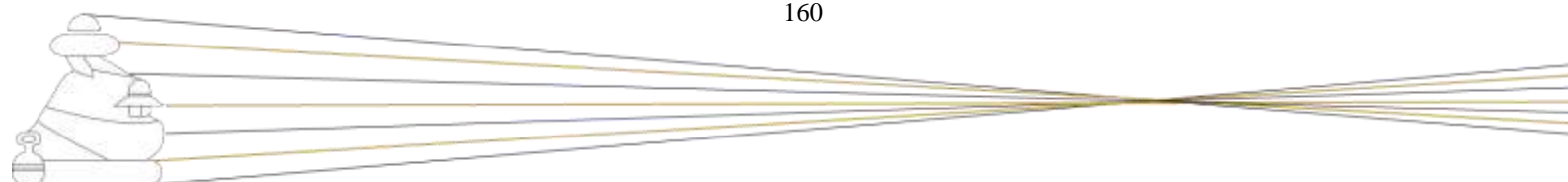
Según (Yacelga A., 2018) dice:

Yo aprendí a tejer desde los ocho años, la materia prima era la lana de oveja, también se usaba de alpaca, en Cotacachi se pueden encontrar llamas y la lana de oveja se conseguía por la comunidad de San Roque de Pucara, donde se hacen los tapices que hacen mano.

De acuerdo con los encuestados, los padres y los abuelos son quienes transmiten los conocimientos y los saberes a sus descendientes desde temprana edad y han trascendido de generación en generación, sin embargo en la actualidad los jóvenes ya no se interesan por las técnicas ancestrales, es un trabajo muy arduo y requiere de mucha fuerza corporal.

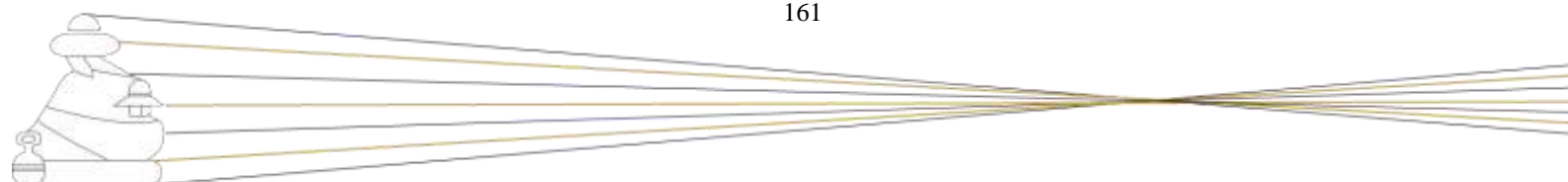
**5. ¿Qué significado tienen las “ayaumas”?**

Las ayaumas son mascararas que utiliza el personaje más importante en la fiesta del sol “Inti Raymi”, es considerado un líder mitológico, protector de la madre naturaleza y poseedor de las energías espirituales de las montañas. Posee doce cachos que simbolizan los doce meses del año.



**6. ¿Qué opina usted acerca de que las personas están dejando su trabajo manual para dedicarse al comercio?**

Como es natural, es más fácil y rápido trabajar en la máquina, existen artesanos que todavía tejen a mano, lo negativo es que dan muy barato, ya sea por la necesidad. Para (Velásquez L., 2018) es importante que se mantengan los conocimientos sobre el tejido, al respecto menciona: “Mis hijos ya aprendieron a viajar, no quieren aprender a tejer, solo se dedican al comercio”.



## Entrevista N° 6

**DIRIGIDA A:** Dr. Claudio Malo González

**OBJETIVO:** Obtener información sobre temas como: antropología cultural, revitalización de pueblos indígenas, comunicación intercultural e investigaciones sobre la artesanía de los pueblos indígenas ecuatorianos.

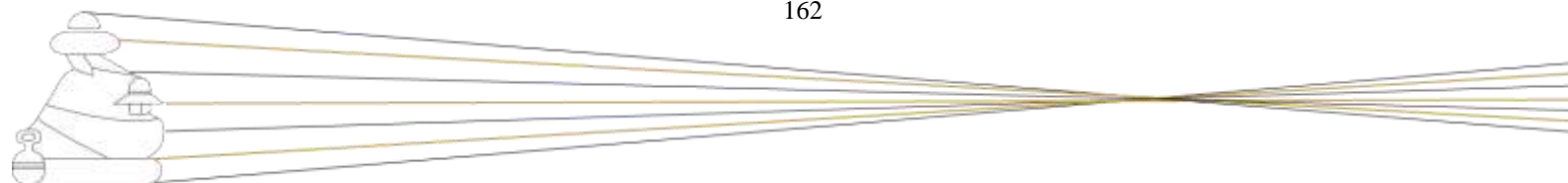
**1. ¿Qué es para usted la cultura? ¿Cómo la definiría si está asociada a un pueblo indígena ecuatoriano?**

El entrevistado considera importante mencionar un fragmento de la obra de Raymond Williams titulada “Key Words” donde afirma que la palabra cultura es una de las dos o tres palabras más complicadas de la gramática, es un importante concepto que está presente en disciplinas intelectuales y en muchos sistemas de pensamiento distinto e incompatible. Malo hace referencia a las palabras del antropólogo senegalés Amadou Mahtar M Bow:

Cultura es aquello que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esa creación. Lo que ha producido en todos los dominios donde ejerce la creatividad y el conjunto de rasgos espirituales y materiales que, a lo largo de ese proceso, han llegado a modelar su identidad y distinguirla de las otras.

**2. ¿Cuál fue el motivo para interesarse por la artesanía manual de nuestro país?**

Es importante mencionar que Claudio Malo se graduó de doctor en Filosofía en la Universidad de Cuenca, se interesó por la Antropología Cultural a partir de su estadía en el extranjero, noto que el Ecuador es una fuente potencial para investigar el tema, de ahí surge su interés y apego por la artesanía nacional, debido a esos factores fue director del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP)



mediante un convenio entre la OEA y el gobierno del Ecuador debido a su importante formación antropológica.

**3. ¿Cómo es su intervención desde el estudio de la artesanía y la cultura de los pueblos indígenas ecuatorianos?**

Según (Malo, 2018) expresa:

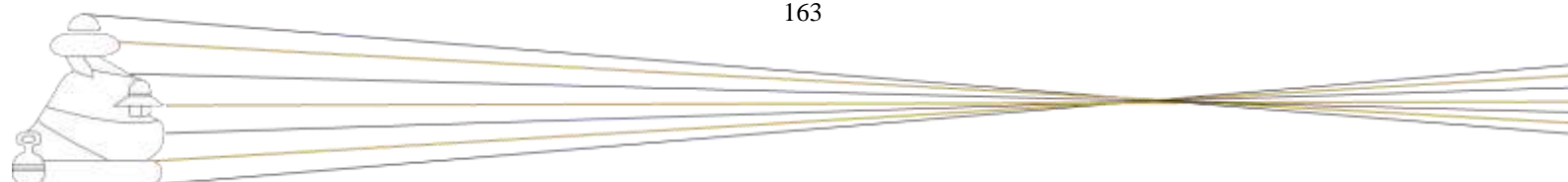
Nuestro país se caracteriza por la presencia de grupos indígenas que, pese a los siglos de colonización, han mantenido componentes de su cultura tradicional y un intenso proceso de mestizaje.

De ahí la importancia de consolidar el desarrollo integral de las artesanías locales, así mismo visibilizar al artesano como un medio valioso e irremplazable que contiene conocimientos y técnicas ancestrales, que han logrado estar presente en medio de la modernidad, pero que a su vez necesita ser revitalizada desde otros ámbitos .

**4. ¿Bajo su criterio cómo se puede mantener el valor y sentido de la artesanía manual textil?**

Dentro del contexto la artesanía textil es una de las manifestaciones más valiosas de la creatividad humana. En este punto es prudente lo que Malo (2018) menciona: “La artesanía textil se mantiene parcialmente como un satisfactor de necesidades y componentes estéticos ligados a las identidades de los pueblos. No cabe entenderla como una competencia a la industria, sino como una expresión de identidad”.

**5. ¿Qué importancia tiene el preservar y trabajar con los rasgos culturales de la artesanía de los pueblos indígenas de nuestro país?**



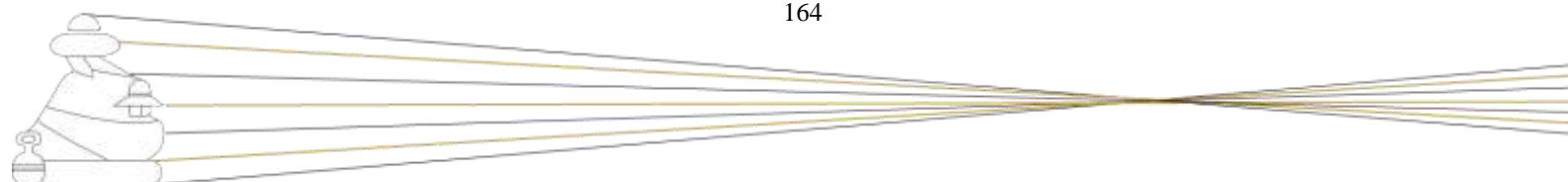
La artesanía local contiene factores útiles, estéticos, pero también simbólicos, por eso Malo (2018) afirma: “Si valoramos la identidad de los pueblos, no se puede prescindir las manifestaciones mestizas sobre las indígenas”. Esto quiere decir que la intervención de diferentes individuos sobre la revalorización de los pueblos indígenas también es importante, siempre y cuando se mantenga el sentido y el significado y llegue a ser trascendental.

**6. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento de un especialista (antropólogo, diseñador)?**

Mediante el análisis de la respuesta de Malo, se llegó a conocer que en la artesanía tradicional el diseño es espontáneo, de igual manera es importante que el diseño, comprenda las distintas habilidades creativas populares para preservar y adaptar la artesanía a los cambios culturales. Sumando a lo anterior (Malo, 2018) expresa: “El artesano puede aprender del diseñador, pero en elevado grado el diseñador del artesano”.

**7. ¿Utiliza alguna metodología de investigación que fusione sus conocimientos en antropología y la artesanía de los pueblos indígenas ecuatorianos?**

Para esto Malo (2018) expresa: “Algo esencial para la investigación antropológica es el método del observador participante con su amplia variedad de expresiones y realizaciones. Se puede comprender que uno de los medios para llegar a una investigación eficaz es participar en las distintas unidades de observación, en el caso del presente proyecto, se podría asociar de manera directa con el artesano tejedor, el funcionamiento de los instrumentos, telares, procesos del tejido, entre otros.



**8. ¿Qué sabe sobre la cultura del pueblo indígena Otavaleño y su memoria textil?**

Malo (2018) expresa: “Todas las etnias y colectividades indígenas practican la textilería de diversas maneras. En el caso de los Otavaleños hay que considerar su extraordinaria capacidad comercializadora, lo que incide en sus realizaciones”.

**9. ¿Según su criterio cuales son las razones para que la artesanía textil del pueblo indígena Otavaleño se haya contaminado durante su desarrollo y evolución?**

Para esta respuesta (Malo, 2018) argumenta: “Habría que discutir si hay que usar el término peyorativo contaminación o simplemente innovación. Las necesidades de venta fuera de la comunidad no son las mismas que las del consumo interno”.

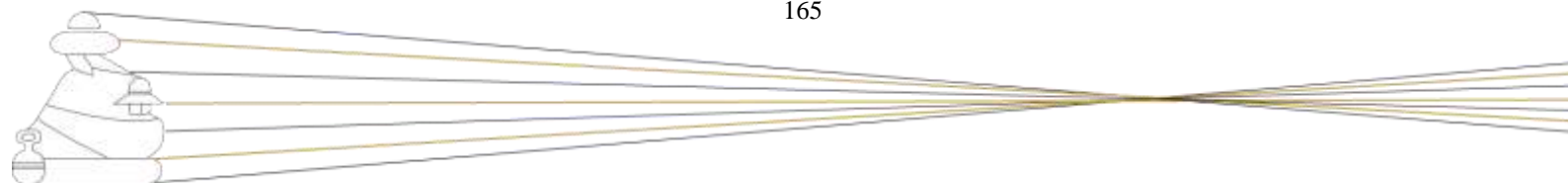
Como breve conclusión se puede entender que la comercialización genera y dinamiza la artesanía textil, es normal que se introduzcan una serie de cambios ajenos a su cultura tradicional, en el presente trabajo se desea analizar lo que realmente pertenece a los Otavaleños para obtener resultados óptimos.

**10. ¿Bajo su criterio en que consiste la usurpación simbólica de los pueblos indígenas?**

Es importante señalar lo que (Malo, 2018) expresa:

Usurpación es un término negativo. Si vivimos en un país mestizo y pluricultural, es normal que componentes simbólicos de las diferentes colectividades de alguna manera se incorporen a otras. ¿Hasta qué punto sería coherente hablar de que las culturas indígenas han “usurpado” componentes blancos – mestizo y viceversa?

De esta circunstancia nace el hecho de que si hablamos de pluriculturalidad se debería manejar de manera cautelosa el termino de usurpación simbólica, podrían





llegar a ser expresiones contradictorias. Si los pueblos originarios cambian el sentido de su cultura y su tradición ancestral, en este caso el dominio del diseñador sería indispensable para mantener y proteger estas identidades.

### **11. ¿Cuál es la diferencia entre rescatar y revitalizar, hablando sobre aspectos culturales de los pueblos indígenas del Ecuador?**

Para esto (Malo, 2018) afirma que:

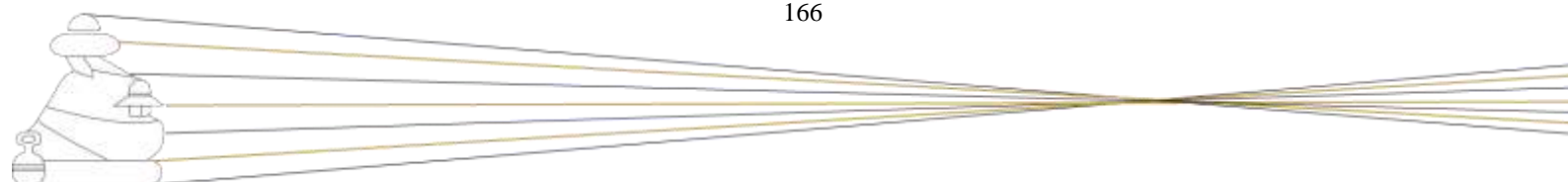
El término **rescatar** tiene que ver con desaparición de componentes culturales del pasado y de rescatarlos porque han sido olvidados en la época contemporánea; los trabajos e intervenciones arqueológicas tienen este propósito. **Revitalizar** implica dinamizar algo que está en decadencia con posibilidades de desaparición. Desde luego, para responder con más precisión es necesario conocer el sentido con que el entrevistador usa estos términos mediante el diálogo.

Lo cierto es que es mejor hablar de revitalizar la cultura y no de un rescate, no se está trabajando con cosas que se han perdido definitivamente, existen los pueblos, aún están vivos y por ende su cultura.

### **12. ¿Qué importancia tiene el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos?**

Para esto (Malo, 2108) menciona: “Es enriquecedor para las dos partes si se realiza con buenas intenciones. El diseñador robustece su sentido de identidad cultural y el artesano se actualiza en los procesos de cambios propios de la interacción de las culturas”.

Lo cierto es que si realizamos proyectos de investigación que contengan aspectos culturales se debe tomar en cuenta si se obtendrá beneficios para el investigador y para el objeto de estudio.



**13. ¿De qué manera se puede llegar a innovar vinculando la experiencia del artesano textil con el conocimiento del diseñador?**

En este punto cabe señalar las palabras de (Malo, 2018): “Lo estrictamente utilitario puede llevar a la alteración de la identidad”. Es importante que el artesano sepa que intenciones tenemos con la investigación presente y el sentido que el artesano dará a cambio. No debería ser un trabajo estrictamente estético y útil, sino simbólico y con contenido cultural.

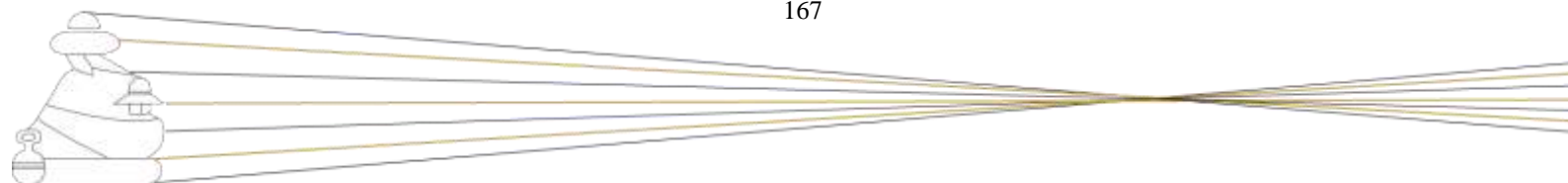
**14. ¿Cuáles serían las estrategias para enfrentar la modernidad y mantener el trabajo artesanal?**

Cabe señalar las palabras de (Malo, 2018): “Las culturas no son estáticas, siempre están en proceso de cambio y las nuevas generaciones tienen que adaptarse a estas innovaciones”. Es natural que la cultura de los pueblos tiene derecho a evolucionar, sería triste que todo permaneciera igual, envuelto en el pasado, la invocación está en la resignificación.

**15. Desde la significación de los motivos de los tejidos Otavaleños ¿Cuál es la relación de esta significación con la cosmovisión andina?**

Se comprende que la cosmovisión andina se caracteriza por la diversidad y variedad de sus significados, todos los pueblos indígenas ecuatorianos pertenecen a este conglomerado. Es evidente que la textilería Otavaleña tradicional responde a una serie de componentes propios de los Andes en el sentido simbólico y cultural.

**16. ¿Cuál sería la mejor manera para conocer aspectos culturales de un pueblo indígena característico y utilizarlo como recurso conceptual?**



Para esto (Malo, 2018) menciona: “Superar los prejuicios tradicionales que han llevado consciente o inconscientemente a considerar a los indígenas como grupos inferiores”. De esta manera se podrá distinguir con claridad los contenidos culturales que poseen los pueblos y utilizarlos como recursos conceptuales o sinceptuales<sup>29</sup>

### **17. ¿Hasta qué punto debería intervenir el diseño en las artesanías?**

El cambio es propio de las culturas. Las modificaciones tecnológicas han incidido notablemente en la evolución de los pueblos y es cuestionable que, por mantener la identidad, se prescindiera de este tipo de cambios. En el caso del diseño se dan innovaciones en lo utilitario, estético y tecnológico.

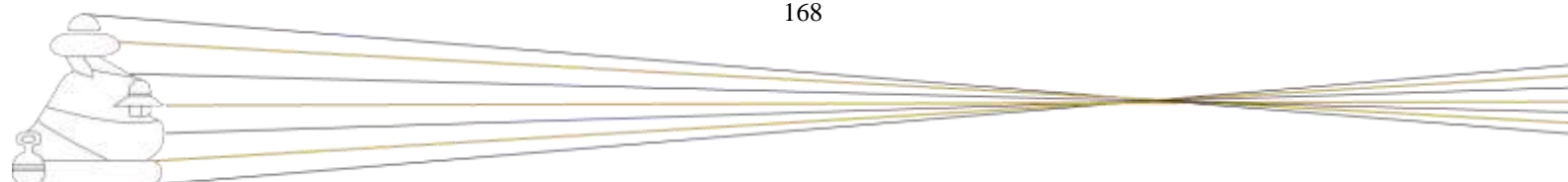
Para (Malo, 2018) es importante resaltar que: “La intervención tiene sentido si es que no se trata de imponer y partir de que las dos partes aprenden en esta relación”.

### **18. ¿Cuál es su criterio sobre utilizar la artesanía textil, en este caso Otavaleño como recurso conceptual y comunicativo para crear espacios interiores (trasladar el arte textil a un espacio)? ¿Podría llegar a hacer un proyecto intercultural? ¿Un agente de intercambio de rasgos culturales?**

Es posible lograr resultados positivos si es que y se considera que la interculturalidad implica relaciones horizontales entre culturas y no elementos dominantes si se da prioridad exclusiva al éxito económico.

---

<sup>29</sup> **Sinceptual:** Según Adam Gilbert, artista guayaquileño “sinceptual”, es el arte que no se maneja ni se rigie por conceptos. Refiere que su obra responde más a su corazón que a la mera fabricación de arte.



## Entrevista N°7

**DIRIGIDA A:** Mg, Andrés López

**OBJETIVO:** Obtener información sobre la experiencia en cuanto a la investigación realizada acerca del diseño de experiencias y el diseño emocional.

**1. ¿Qué estrategias de diseño se pueden utilizar para escenificar expresiones culturales?**

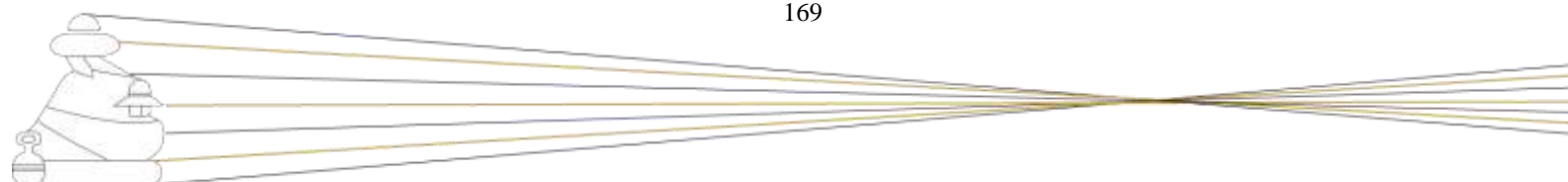
La idea de iniciar un proyecto que tenga un valor cultural o de pertenencia, es de seguir un proceso cíclico donde se analiza el contexto, el usuario y todos los componentes que abarcan a la problemática para posteriormente dar soluciones.

**2. ¿Por qué las nuevas perspectivas vinculadas al diseño emocional desbloquean la creatividad y la innovación?**

Es evidente que hay facilidad de obtener recursos para propuestas de diseño, existen nuevos métodos donde ya no se trabaja análogamente, un claro ejemplo son las obras de Philippe Starck, es un entendido en interiorismo y el diseño de los objetos que realizan tienen por objetivo inmiscuirse en el subconsciente del usuario y la interacción de sentidos.

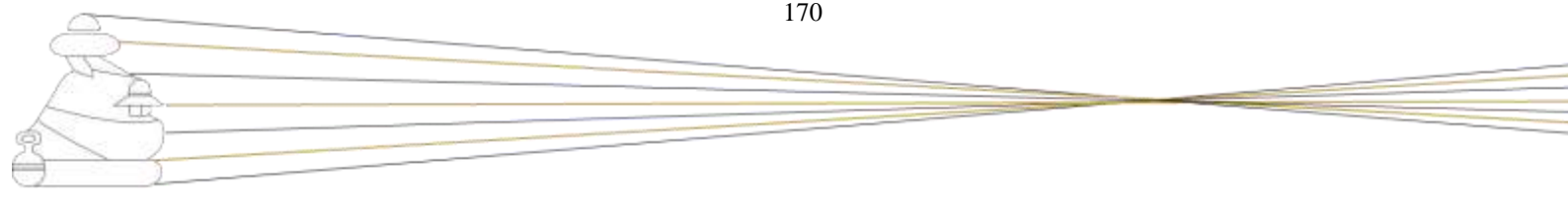
**3. ¿Cómo interactúan los sentidos en la percepción de la configuración del espacio interior?**

Existen elementos naturales tangibles e intangibles que en si ya configuran el espacio, no hace falta crear formas complejas, como estrategia de diseño se podría mencionar la luz natural, la cromática, entre otras.



**4. ¿Por qué sería importante transmitir un mensaje cultural dentro del diseño interior?**

Hay que tomar en cuenta el uso que vaya a tener el espacio interior y si resulta que los resultados del análisis que se ha ejecutado, botan cargas simbólicas fuertes, que por medio de la abstracción de recursos, surgirán parámetros que se puede utilizar para diseñar cualquier espacio.





PRODUCCIÓN DE  
TEJIDOS OTAVALEÑOS





## ROMPER EL HILO

Luzmila Cabascango teje historias y lana de borrego desde los cinco años, en este momento se encuentra rompiendo la lana para proceder a cardar

“Las ovejas andan por todo el monte” nos cuenta Luzmila, sentada sobre un banco sin espaldar muy cerca del suelo, va frotando una carda contra otra (especie de cepillos hechos de madera, sus cerdas ayudan a quitar basuras), tiene que quedar bien limpia y suave para luego poner en la “ulca” y formar el hilo.





## HILAR

La sencillez y el carisma es lo que le caracteriza a Rosa Elena, le rodea una estaca llamada ulca (donde se coloca la lana ya limpia), el sigse (sirve para envolver el hilo ya formado) y una canasta donde hay más lana, está muy concentrada y mientras forma el hilo nos cuenta algunas historias de su vida.



Entre risas y un poco de nostalgia René, presidente del proyecto, después de hacer una reseña histórica de los tejidos antes y después de la llegada de los españoles nos contaba que era un ex trabajador de la fábrica San Pedro donde hoy es el museo y que junto a sus compañeros artesanos quieren preservar su cultura en todo los ámbitos.







## **TORNO Y DEVANADORA**

Luzmila ya acabo de cardar, se levanta para indicarnos cómo funciona el torno (un sistema como el de la polea) que sirve para formar ovillos. Mientras la rueda del “torno” gira nos explica que es una técnica que se realizó después de la llegada de los españoles en los obrajes.



## **URDIR**

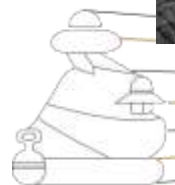
Taita Lucho nos dice que urdir es el primer arte, es la base para luego tejer, sino se coloca bien los hilos, el tejido saldrá mal. Es el proceso de envolver el hilo alrededor de estacas, se gira de manera vertical y se convierte en el telar.





## TEJER

Luis Zambrano “taita lucho” se sienta en un cojín sobre una estera de totora que está sobre el suelo de concreto. Sus pies hacen presión contra un tronco grueso de madera, con el fin de impulsar el “camil” en su telar, una mezcla de varillas de madera y cuerdas entrelazadas conforma el “pangakiru” (callua o telar de cintura), alrededor de su cintura se amarra la faja de cuero llamada “waashaca” debido a la fuerza que debe hacer. En este momento está tejiendo un poncho de lana de oveja de color azul verdoso de una cara, durante un mes tiene que estar sentado varias horas al





Durante un día compartimos experiencias, formamos un dialogo ameno, ellos estuvieron dispuestos a enseñarme todo lo que saben y yo les conté sobre mi experiencia como estudiante de diseño.





DESMOTAR  
LIMPIAR  
CARDAR



PROCESOS PRE-TEJIDO  
“MUSEO VIVIENTE  
OTAVALANGO”



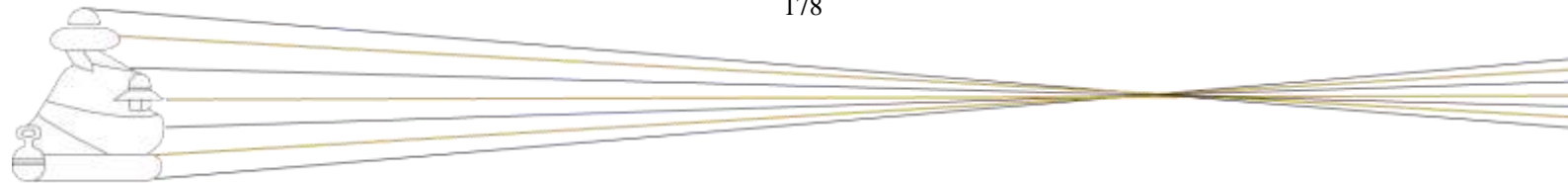
HILAR  
DEVANAR



MADEJAS  
DE LANA  
URDIR  
TEJER



PROCESOS DE FABRICACIÓN PRE-TEJIDOS



**DETALLE 1 - LANA DE BORREGO**



**DETALLE 2 - URDIMBRE TELAR DE PEDAL**



**DETALLE 3 - TEJIDO TELAR DE PEDAL**



**DETALLE 4 - DISEÑO DEL TEJIDO**

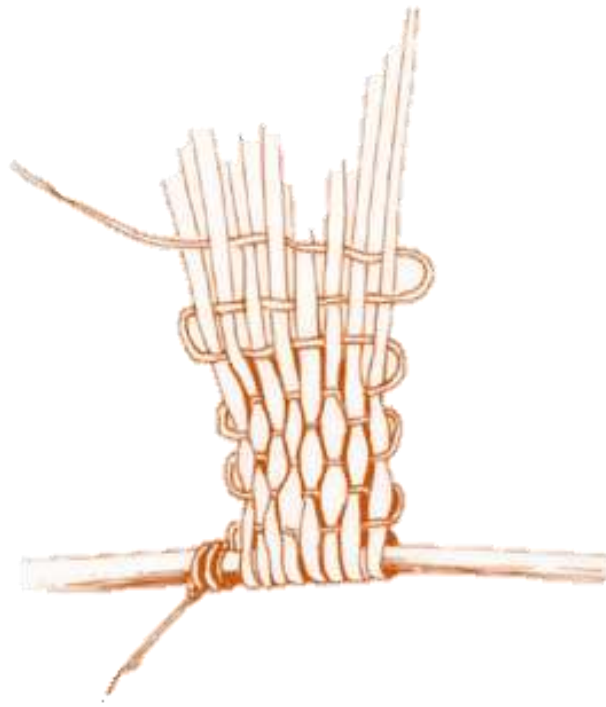


**DETALLE 5 - ARTESANO TEJIENDO**



**DETALLE 6 - LANA TEÑIDA NATURALMENTE**





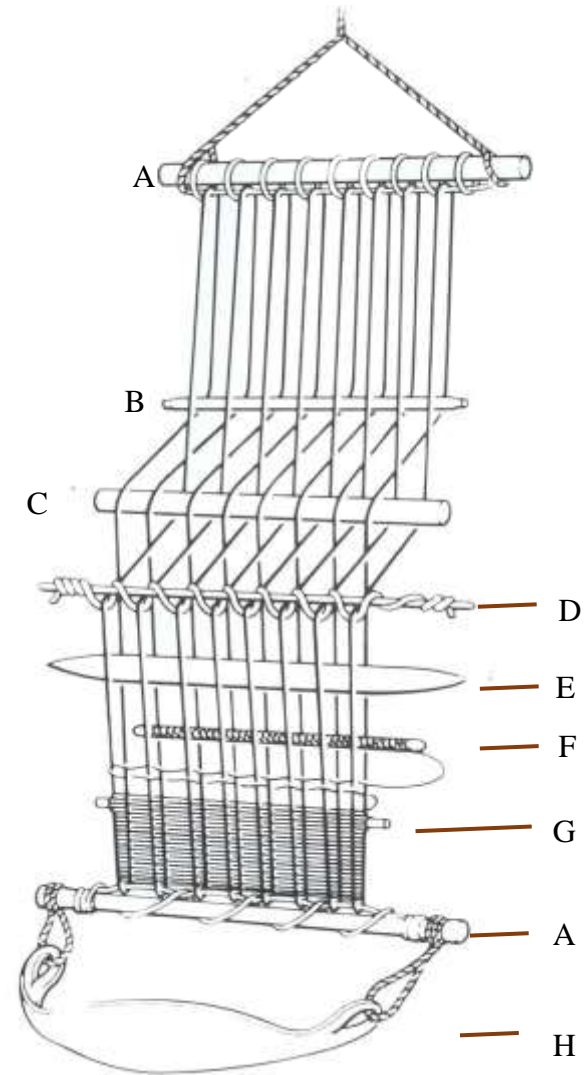
# TÉCNICAS ARTESANALES

## TIPOS DE TELARES



## PARTES DEL TELAR DE CINTURA

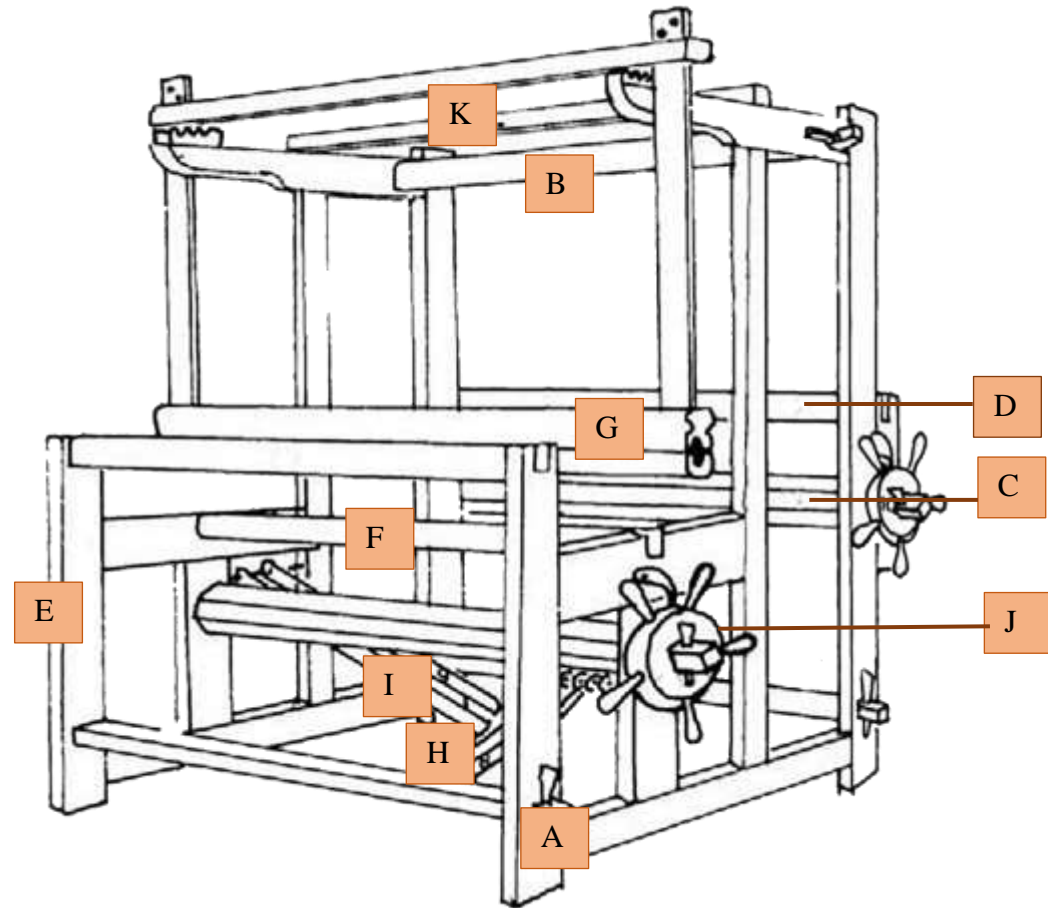
- A PAUGA
- B PASIN
- C RECOGEDOR
- D CAMIL
- E CALLUA
- F TOPULINA
- G CUMIL
- H WAASHACA – CINTURÓN DE CUERO





## PARTES DEL TELAR DE PEDAL

- A BANCADAS
- B TRAVESAÑOS FIJOS
- C REGADORES
- D GUIAHILOS
- E ANTEPECHO
- F GUÍATELA
- G BATÁN
- H PEDALES
- I LEVAS
- J VOLANTES
- K TRAVESAÑO SOPORTALIZOS



# METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

---

SEMIÓTICA DE LA CULTURA – YURI LOTMAN

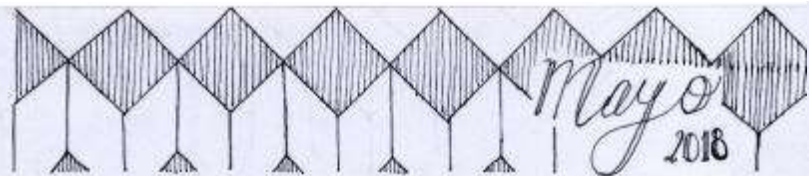
SISTEMA SIGNICO – CONSIDERADO COMO CULTURA

TRANSMISIÓN DE LA MEMORIA

MEMORIA SEMÁNTICA

REGISTRO SENSORIAL (Per formativo y espacial)

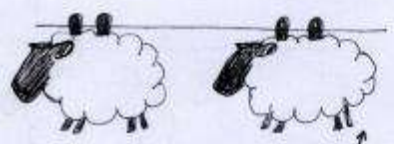
DIMENSIONES SEMIOTICAS – CHARLES MORRIS



# 4 Cardar... OFICIO Artesanal

## PROCESOS de FABRICACIÓN

1 OBTENER (materia prima)



Mi lana y de la oveja son fibras naturales que sirven para la elaboración de productos textiles de todo tipo, generalmente habitamos zonas frías, como por ejemplo: las faldas del "Taita Imbabura"

2 Lavar y Secar

consiste en:



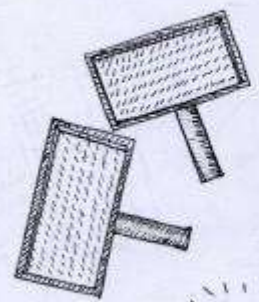
Lavar con AGUA HERVIDA



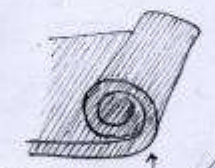
SECAR [2 días de SOL]

Desprender la lana Manualmente

3 ROMPER DESMOTAR



[SUAVIZAR LIMPIAR]



individualiza la fibra

ENRIMAS

Prehispanica

5 Hilado

Coloca las hebras del hilo formado

SIGSE o HUSO

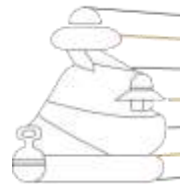


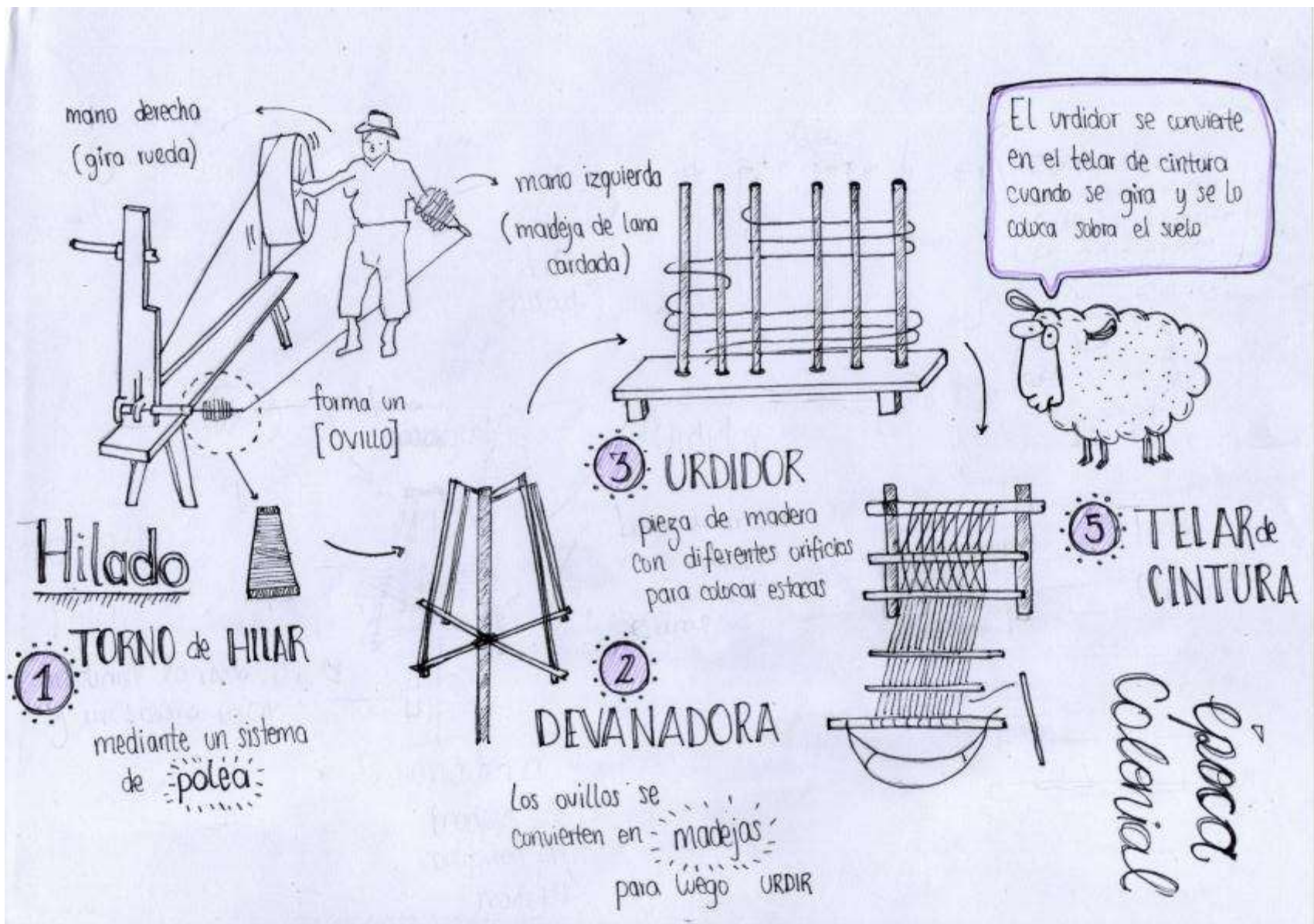
ALGODÓN CARDADO es colocado en la ULCA para proteger a hilar

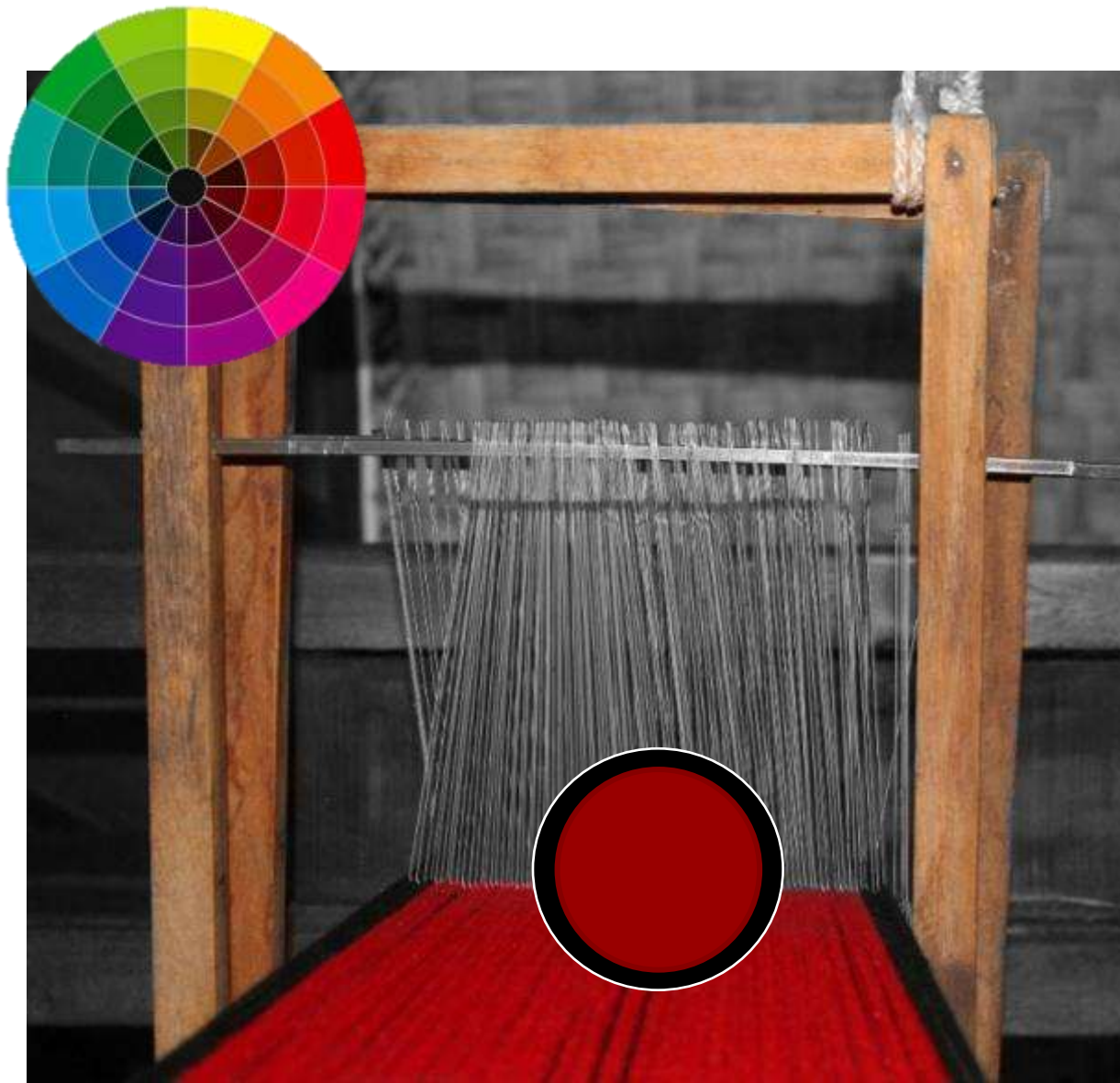
Mientras se carda mejor mi lana, se consigue suavidad en el material y el hilo será de buena calidad al final de todos los procesos.



HISTORY BOARD







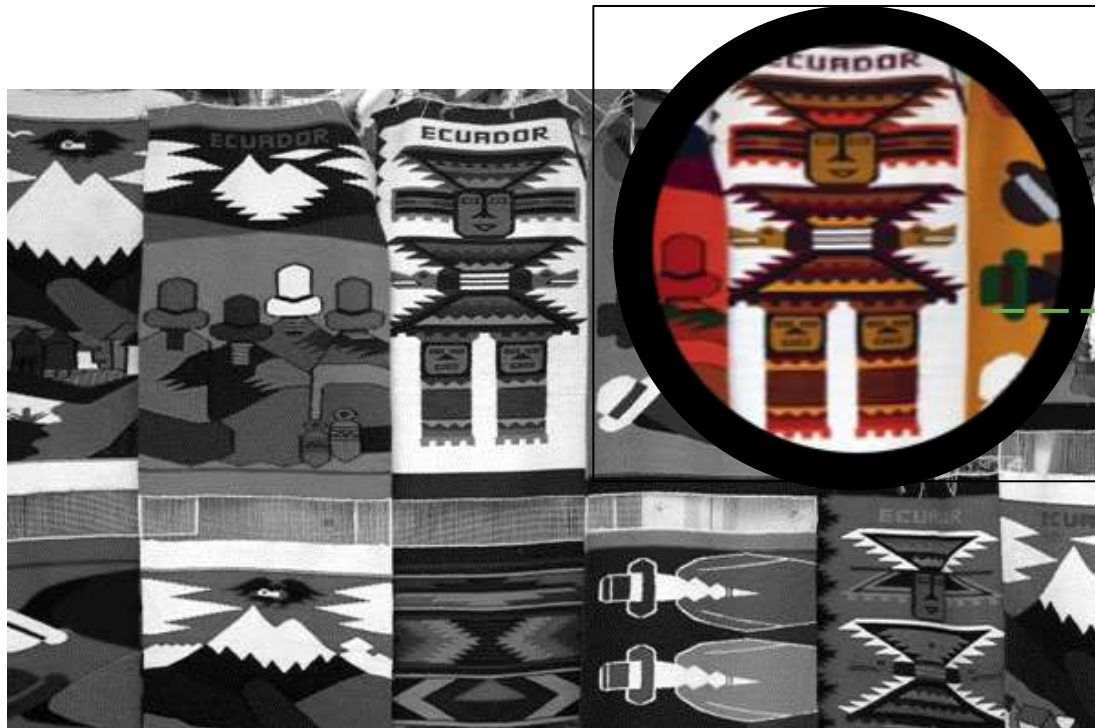
## MANEJO DE CONTRASTES

La configuración del diseño de los tejidos son conformados por espacios o franjas anchas y estrechas que generalmente se contrastan entre si (Cfr. V. Cereceda, 1978; J. Sánchez-Parga, 1985) y los diferentes colores del espacio tejido.

En este caso como es el poncho de una cara se logró observar varias configuraciones de elementos duales, se puede notar cómo las franjas de color negro se encuentran a los extremos y el espacio interior mucho más condensado es de color rojo, entre el hilo rojo y el hilo negro se da un contraste claro-oscuro, ya que es evidente representar las diferencias de valor entre los tonos.

Los valores claro-oscuro de un color puro en este caso el color rojo se modifican en función de la intensidad de la iluminación, y pierde su luminosidad cuando se mezcla con el negro.





## FIGURAS ANTROPOMÓRFICAS

### Danzante “El Coraza”

Las gráficas antropomórficas comprenden una gran variedad de formas. En ellas encontramos representación de personas femeninas, de personas masculinas y especialmente de danzantes. Las últimas mencionadas se reconocen claramente por la vestimenta y los adornos que portan en la cabeza.

El Coraza es una autoridad simbólica que importantes del pueblo kichwa Otavalo, es el autoridades políticas y sepan gobernar a su y nuestros taytas pensaban que era un por ser albino” (Luzmila Zambrano, 2018)



En el tejido se puede apreciar su traje multicolor, que representa la alegría del pueblo; notamos claramente su careta, también lleva puesto un sombrero y una falda, su vestimenta tradicional que lo utiliza en bailes y rituales varios de los





### “Las chismosas”

Las “chismosas” representa a un grupo de mujeres Otavaleñas que se encuentran sentadas conversando entre ellas mientras realizan diferentes actividades, por lo general están tejiendo o haciendo artesanías, es una de las imágenes más utilizadas en los tejidos. Podemos observar su larga cabellera, las artesanías que están a su alrededor, su traje típico y su postura. Cabe señalar que en el tejido se puede observar a mujeres con sombreros (imagen xxx), regularmente ellas no ocupan sombrero en su diario vivir solo en ocasiones especiales como matrimonios y otros eventos.

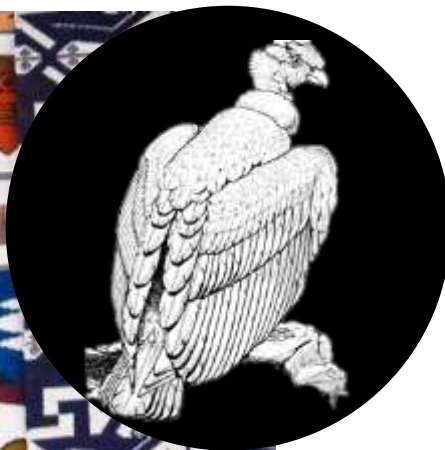




## FIGURAS ZOOMORFAS

### “Animales andinos”

Las figuras zoomorfas se refiere a la fauna que existe en la zona, en la Cosmovisión Andina existen animales que son símbolos sagrados, el enorme cóndor andino, la serpiente y el puma, representaron, el cielo, la tierra y el mundo de los muertos, a los mismos se le atribuye la comunicación entre mundos y símbolos de la conciencia humana.



En la visita que se realizó a la Plaza de los Ponchos se observó que los animales más comunes en los tejidos son: la llama, por ser uno de los animales que generan materia prima a través de su pelaje y sostiene a los diferentes pueblos andinos, por otro lado está el cóndor que por lo general está



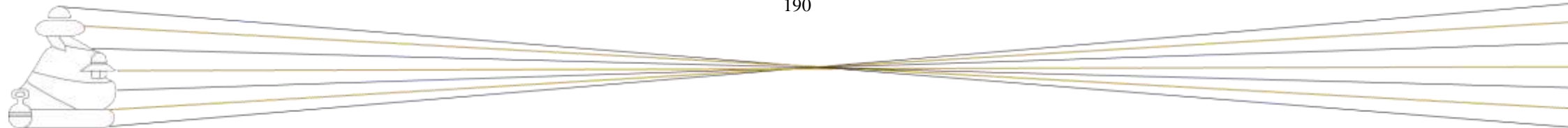


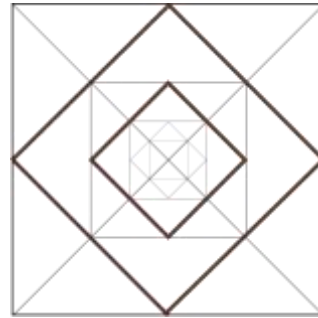
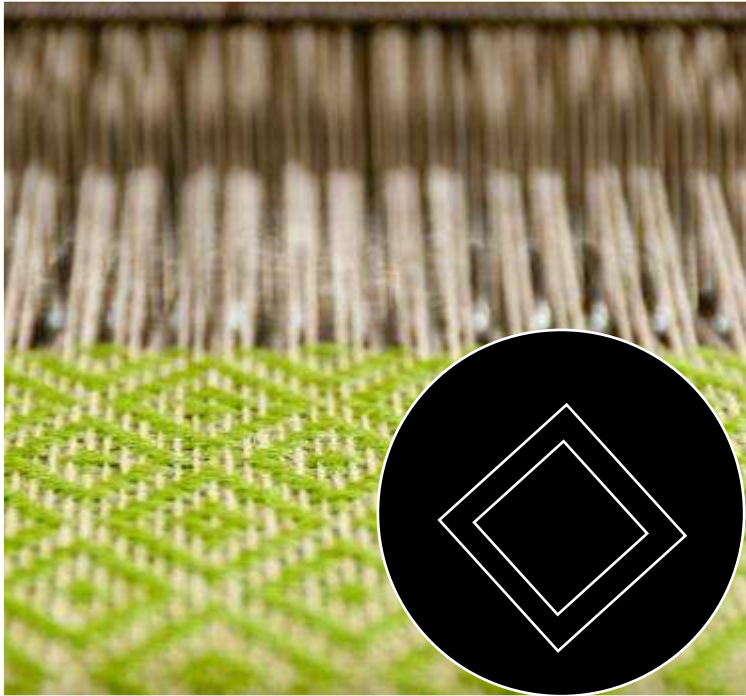


### “Figuras andinas”

Están conformadas por signos utilizados en la cosmovisión andina como líneas, espirales, rombos y cuadrados.

Existe una diversidad de diseños, algunos más difíciles de interpretar que otros. Por ejemplo, uno de los motivos gráficos reiterado es el del paisaje andino. Este tejido es muy fácil de entender y forma parte de esta clasificación por las formas geométricas de su diseño





Las redes unitarias están basadas en el pensamiento dual andino se ha organizado en base a las formas de representación de la realidad natural ecológica, todo el universo viviente se encuentra segmentado por un perfil dual. Ello habrá contribuido a hacer de lo par y lo doble el concepto fundamental de una estética.



### 4.3 Verificación de hipótesis: Triangulación de datos



**Variable independiente:** Arte textil del pueblo indígena Otavaleño

Indicadores	Cualitativo	Teoría	Intuición	Conclusiones
Técnicas textiles	Técnicas en telar de cintura y telar de pedal	Técnicas en telar de cintura y telar de pedal	Técnicas artesanales e industriales	Las técnicas textiles se clasifican según se hagan en los diferentes telares (de cintura o de pedal)
Instrumentos para tejer	Callua, devanadora, urdidor, ulca, huso, telares, cardas	Telar de cintura y telar de pedal	Implementos según procesos del tejido	Los instrumentos para tejer se ocupan en distinta forma de acurdo con los procesos del tejido.
Procesos de fabricación	Lavar, secar, desmotar, caradar, hilar, devanar, urdir, tejer	Cardar, hilar, urdir , tejer	Procesos pre- tejido y tejido	Los procesos de tejido van desde lavar la lana que se va a ocupar hasta tejer.
Materias primas	Lana de oveja y lana de llama, especies vegetales para teñir	Lana de oveja y lana de llama, lana sintética	Lana teñida se relaciona con los sentidos	Se ocupa la lana de oveja o de llama como materia prima para tejer y se la tiñe con especies vegetales.
El artesano	Mamas y taytas considerados maestros del tejido	Gran porcentaje de la población Otavaleña ya no son artesanos, solo comerciantes.	La importancia está en revitalizar el oficio de tejer	Los indígenas ancianos son considerados maestros del tejido (mamas y taytas), encargados de enseñar el oficio para que perdure ante la modernidad.
Semiótica del Diseño Andino	Conocimiento adquirido de generación en generación	Estructuras de composición simbólica andina, Leyes de bipartición y tripartición	Cada tejido esta basado en Leyes de composición andina o la intuición	Se relacionan las composiciones simbólicas andinas con su respectiva estrucutra de ordenamiento con el diseño de cada tejido
Significados de motivos	Tienen relación con el contexto en el que se encuentra el artesano	Relacionados con la cosmovisión andina	Diseños de tejidos relacionados con el modo de vida del indígena y el conocimiento andino	El diseño y los significados correspondientes a cada tejido son relacionados con la cosmovisión andina y la relación del tejedor con su entorno
Arte textil prehispánico, colonial y actual	Telares (época prehispánica) Maquinas (Época colonial) Industrias (Actual)	Indígenas mindalaes (primeros artesanos), las maquinas reemplazan a los telares (Época colonial), Industrias (Época actual)	Los telares se ocupaban prehispánicamente, actualmente la demanda está en las indutrias	En la época prehispánica se ocupaban los telares, posteriormente fueron remplazados por maquinas y actualmente existe mas comercio de tejidos industrializados

*Tabla 7 Triangulación de datos -variable independiente*



**Variable dependiente:** Recurso sensorial en el proceso de conceptualización del espacio interior.

Indicadores	Cualitativo	Teoría	Intuición	Conclusiones
Interacción simbólica	Relación simbólica	No hay interacción sin comunicación y vice versa. Tanto la interacción, como la comunicación, están ligadas al lenguaje	Existe una relación con los símbolos o significados	Por medio de la interacción simbólica se puede transmitir diferentes lenguajes y conceptos
Sensación y percepción	La manera en que cada individuo recibe diferentes estímulos	Cada persona tiene una diferente manera de recibir un mensaje	Impresiones que los estímulos externos producen en el individuo	La percepción puede hacer mención también a un determinado conocimiento, a una idea o a la sensación interior que surge a raíz de una impresión material derivada de nuestros sentidos.
Lenguaje	Comunicación	Simboliza o representa algo	A través de la comunicación, representa algo	Sistema de signos que utilizan las personas para comunicarse
Estímulos	Ligado a sensaciones, es una señal externa o interna capaz de causar una reacción	Incluyen todos los aspectos sensoriales que hacen que un elemento se sienta de manera más intensa que otros, existen diferentes tipos de estímulos: tamaño, color, la luz y la forma, el movimiento, la intensidad, el contraste, lo insólito.	Recibir mensajes del exterior	Es una forma de interacción entre el ser vivo y el medio, es el agente, condición o energía capaz de provocar una respuesta en un organismo determinado.
Sentidos	Cinco sentidos del cuerpo humano	Cinco sentidos del cuerpo humano. Yuri Lotman menciona dos sentidos más: Performativo (aprendizaje de técnicas, oficios, prácticas, formas de uso de los objetos) y el espacial (a través del recorrido de un espacio, de su uso, etc.).	Los seres humanos somos capaces de percibir con más de los cinco sentidos conocidos	Existen cinco sentidos del cuerpo humano, sin embargo es importante resaltar la postura de Yuri Lotman que manifiesta dos sentidos más el performativo y el espacial
Espacio interpretativo	Espacio con características específicas con carga simbólica	Espacio que tiene sentido, traduce un lenguaje a través de recursos y diversas concepciones	Relación entre individuo y significados	El espacio interpretativo da lugar a un mensaje que se da en el espacio y el individuo tiene diferentes formas de recibirlo de acuerdo a su percepción
Metáfora	La realidad se expresa	Construye conceptos figurativos	Diferentes percepciones	Las metáforas son imágenes, conceptos o

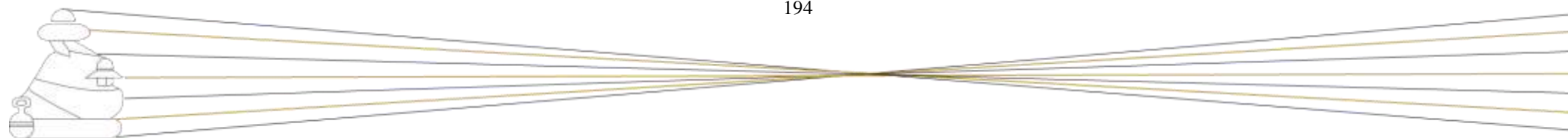


	mediante un concepto diferente	donde se emplean diferentes términos para el mismo contexto		ideas que guardan entre sí semejanzas
Configuración espacial	Composicion ,pertenece o relativo al espacio	Distribución de las partes que forman un conjunto en un espacio determinado	Conjunto de elementos que conforman un espacio	Composiciones que se adapta el individuo a diversos espacios, lo que los hace únicos y diferentes a otros.
Resignificación	Encontrar un nuevo significado o sentido a una situación- Resignificación de la cultura	Re- ubicar el sentido de algo	Representación de algo diferente, o que permite expresar un pensamiento	Resignificar es darle un nuevo significado a un acontecimiento o a una conducta. Esto quiere decir que la resignificación supone otorgar un valor o un sentido diferente a algo.

*Tabla 8 Triangulación de datos - variable dependiente*

A través del desarrollo de la investigación de carácter cualitativo, exploratorio y descriptivo se logró establecer los parámetros que direccionan al arte textil artesanal de Otavalo como metodo de resignificacion simbolica, cultural, comunicacional en el proceso de conceptualización del espacio interior y la interactividad con el individuo.

**Hipótesis H1:** El arte textil Otavaleño SIRVE como recurso sensorial en el proceso de conceptualización del espacio interior.



## CAPÍTULO V

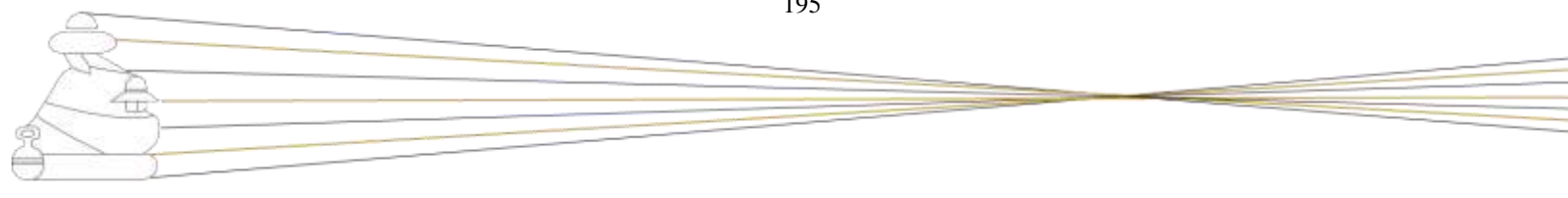
---

### CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

#### 5.1 Conclusiones

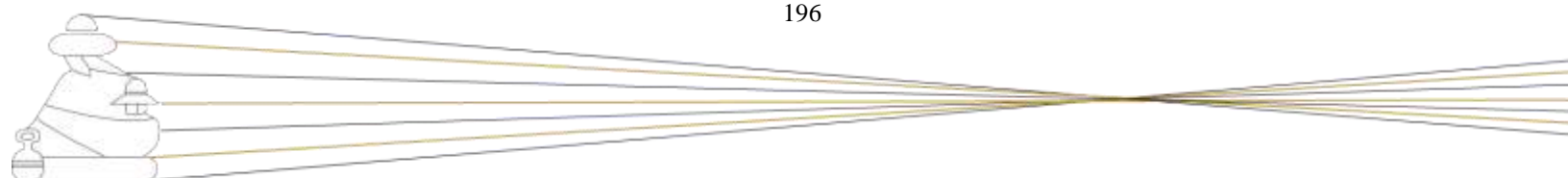
Tomando en cuenta la información obtenida en los anteriores capítulos y basándose en los objetivos del presente proyecto de investigación se concluye que:

- Además de la investigación bibliográfica, se realizó un estudio de campo en el “Museo Viviente Otavalango” donde las características halladas fueron las siguientes: técnicas ancestrales, procesos artesanales de fabricación del tejido, implementos y herramientas prehispánicos para tejer, iconografía del tejido, sentido del tejido, aspectos socioculturales, cromática, materialidad, todo lo mencionado anteriormente sirvo para conocer acerca de la ideología del pueblo indígena Otavaleño al momento de tejer, además de conocer el significado, la importancia, la evolución de los diferentes telares. En relación a los procesos se ha observado que los artesanos realizan el tejido manual de manera muy detallada, en el caso del telar de cintura “callua o pangakiru (árbol en kichwa)” llamado así debido a que es una estructura con diferentes palos como si se tratara de ramas que componen a un árbol es una técnica cien por ciento artesanal de la época prehispánica, en cambio el telar de pedal es un elemento traído por los españoles en la época colonial, se necesita de mucha coordinación y concentración para manejarlo, el arte textil artesanal se basa en conocimientos ancestrales que ha ido de generación en generación, en el caso de la iconografía del mismo radica en la cosmovisión andina , sin embargo en la actualidad la intuición del artesano y el



entorno que lo rodea sirven de fuente de inspiración al momento de plasmar diseños en los tejidos, cabe señalar que hoy en día todo el trabajo simbólico están siendo reemplazado por imágenes tomadas del internet por pedido de los consumidores.

- Se establece que las características del arte textil artesanal contienen un importante valor cognitivo cultural permite resignificar elementos a partir de lo mencionado anteriormente: (producción de sensaciones, técnicas ancestrales, procesos artesanales de fabricación del tejido, implementos y herramientas prehispánicos para tejer, iconografía del tejido, sentido del tejido, aspectos socioculturales, cromática, materialidad), ya que están relacionadas directamente con generar sensaciones en el individuo a partir de los sentidos, cuando se teje, funciona el área motora del cerebro, la sensitiva, la visual, la auditiva y la del lenguaje. De igual forma constituye el patrimonio cultural tanto tangible como intangible de gran valor estético, simbólico, comunicativo, sensorial, entre otros, por lo tanto debe ser revitalizado a través del tiempo.
- Durante la práctica, el cuerpo está en continuo movimiento, se puede palpar la textura de la lana, se disfruta de los diferentes colores, se escucha las indicaciones del maestro tejedor si una persona se encuentra aprendiendo y a su vez contamos anécdotas de nuestra vida. En el caso del sentido olfativo también puede ser despertado debido a que el teñido de las materias primas es tinturado con plantas conocidas de la zona y poseen un singular aroma (plantas). Además, ponemos en acción la parte del cerebro encargada de planificar e imaginar, tejer favorece la capacidad de concentración, por

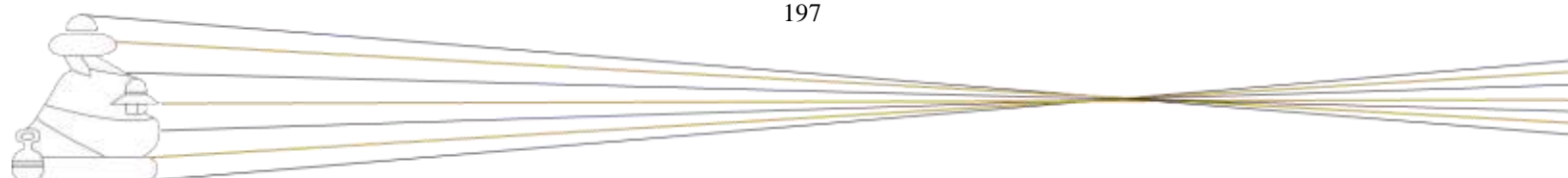


lo que se la considera una auténtica terapia para aquellos que sufren de déficit de atención y puede llegar a liberar el estrés.

- El tejer significa despertar sentidos, todas las características que posee además de sus expresiones culturales son identidad de Otavalo, mediante lo visual (lectura de textos, percepción de imágenes, iconografía), sonoro (historias, mitos, sonidos al momento de tejer), olfativo (olores, aromas), per formativo (aprendizaje de técnicas, oficios, prácticas, formas de uso de los objetos) y el espacial (a través del recorrido de un espacio, de su uso, talleres). Es decir con la combinación entre lo estético, formal y lo etéreo se puede crear una magnífica experiencia, la idea es cambiar de manera exitosa en como pensamos naturalmente sobre los tejidos. Por lo tanto realizar un catálogo donde se pueda observar aplicaciones textiles que traduzcan el lenguaje del pueblo será la mejor opción para que nuevas investigaciones surjan a partir del presente proyecto.

## 5.2 Recomendaciones

- A partir de las conclusiones y de los resultados de esta investigación se ha determinado que se necesita un estudio semiótico y morfológico a partir de metodologías de investigación, para interpretar símbolos de la iconografía de cualquier cultura para aplicarlo correctamente en propuestas de diseño y de esta manera aportar a la revitalización de los pueblos indígenas y a su adaptabilidad a la contemporaneidad.





- Se sugiere realizar propuestas de diseño conjuntamente con el conocimiento de artesanos transiten desde un espacio semiótico tradicional hacia uno de carácter contemporáneo con el fin de revalorizar y preservar la técnica del arte textil artesanal, esto se puede lograr a través de las distintas etapas que intervienen en la creación del bordado a mano, a continuación se señalan algunas de las recomendaciones que se pueden seguir como alternativas para esta transformación y que son competentes dentro de este proyecto:

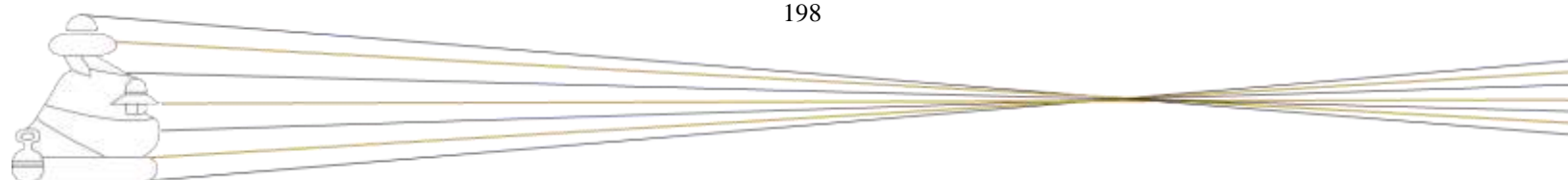
### **Desde el pre diseño del tejido:**

El dibujo del diseño y del motivo es una actividad que requiere una gran inversión de tiempo si se lo realiza de manera manual, al trabajar conjuntamente un diseñador y un artesano, se pueden digitalizar las propuestas tradicionales del artesano y realizar aplicaciones textiles a partir de los tejidos que este realiza, esto lograría ampliar la oferta de los productos y que estos adquieran nuevos significados al adecuarse a las tendencias sin perder su esencia original.

### **Desde el tejido:**

Como se mencionó en el anterior capítulo, en el proceso del tejido artesanal no intervienen métodos tecnológicos, sin embargo al momento de relacionarlo con el espacio interior se podría ocupar instalaciones iluminadas, diseño paramétrico, entre otros. Una modificación de utilidad podría ser el crear una malla a escala resignificando al telar para poder tejer en el espacio.

### **Desde las materias primas:**



Los artesanos llevan mucho tiempo empleando la lana de oveja y la de llama como materiales primas en la elaboración de los tejidos, en el proceso de conceptualización se podría utilizar la misma materia prima y así se contribuiría con la mano artesana Otavaleña.

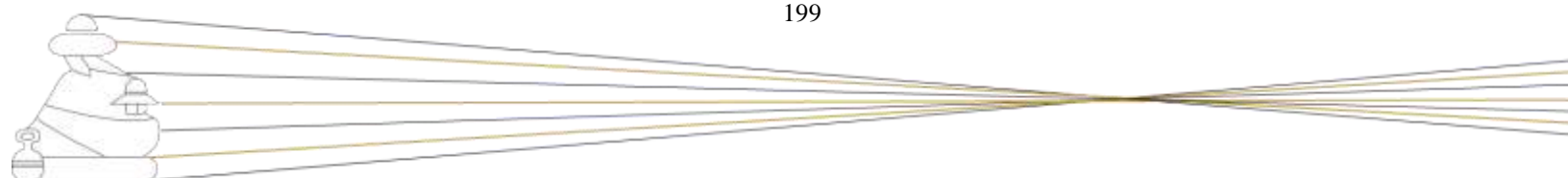
**Desde la cromática:**

Se recomienda generar aplicaciones textiles a través de colores que contengan un significado basado en conocimientos andinos o resignificar la cromática de los tejidos realizados.

**Desde el proceso:**

Se recomienda examinar cada paso del proceso que se realiza antes de tejer como: el telar de cintura, la devanadora, el urdidor, la hilatura, que refleje los valores de los tejidos, además de lograr la transición del arte textil Otavaleño y de esta manera revitalizar el arte textil de Otavalo y adaptarlos al diseño interior con el fin de conceptualizar la tradición artesanal del tejido.

- Por último se recomienda analizar si el pueblo indígena o comunidad va a beneficiarse con el proyecto de investigación a ejecutar, no solo tomar información, sino ayudarles desde nuestro campo. Si se va a realizar proyectos que abarcan mano artesanal se recomienda tomar clases directamente con los artesanos y así aprender un poco de su oficio.



## CAPÍTULO VI

---

### PROPUESTA

#### 6.1 Tema de la propuesta

Catálogo de aplicaciones textiles como recurso conceptual en el diseño interior.

#### 6.2 Datos informativos

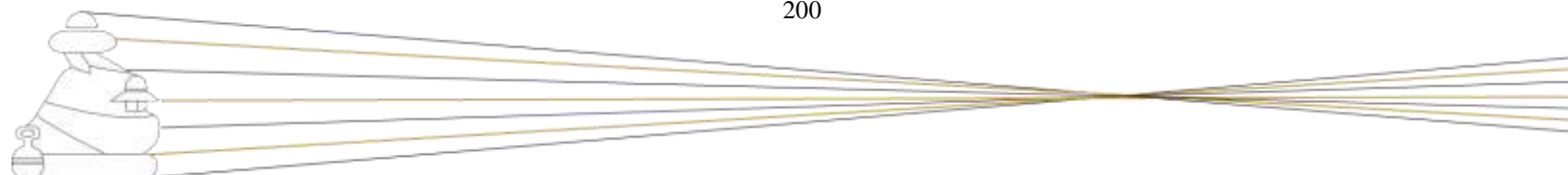
##### Ubicación

- **País:** Ecuador
- **Región:** Sierra
- **Provincia:** Imbabura
- **Cantón:** Otavalo
- **Beneficiarios:** Artesanos tejedores de Otavalo

#### 6.3 Justificación

El pueblo indígena Otavaleño hoy en día está enormemente involucrado en la sociedad actual y es partícipe de un sin número de actividades artesanales y comerciales dentro y fuera de la provincia. Gracias al medio económico, tecnológico, creativo y competitivo, Otavalo busca trascender y que sigan vivas sus costumbres, tradiciones y habilidades, tal vez nuevas generaciones no querrán estar sentadas por horas en un telar, es por eso que se contara por medio del diseño la riqueza que abarca el arte textil de los indígenas del “Valle del amanecer”

Es por eso que se busca resignificar ciertas características del trabajo manual del tejido y plasmarlo en la época actual, con la finalidad de mostrar la importancia del trabajo indígenas tejedores y alternativas de diseño interior. En síntesis, se busca generar propuestas conceptuales



que vinculen lo funcional y lo simbólico para comunicar la expresividad del arte textil Otavaleño.

## **6.4 Objetivos**

### **6.4.1 Objetivo general**

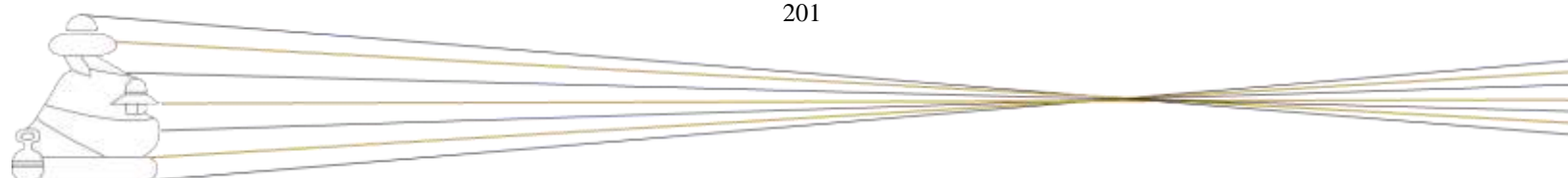
Proponer un Catálogo de aplicaciones textiles como recurso conceptual en el diseño interior.

### **6.4.2 Objetivos específicos**

- Determinar los recursos conceptuales y composiciones simbólicas del arte textil artesanal Otavaleño a partir de nueve tejidos realizados en telar de cintura.
- Analizar el diseño de los tejidos basándose en tres dimensiones: sintáctica, semántica y pragmática y vincularlas al diseño interior.
- Plantear alternativas conceptuales por medio de aplicaciones textiles en dos y tres dimensiones y de esta manera reinterpretar el arte textil artesanal Otavaleño en el espacio interior.

## **6.5 Catálogo de aplicaciones textiles**

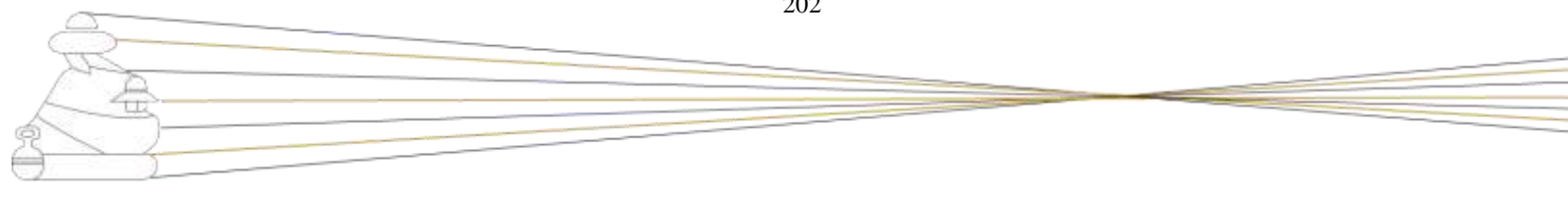
(En las últimas páginas del documento se encuentra anexo el Catálogo de Aplicaciones Textiles)



## 6.6 Conclusiones

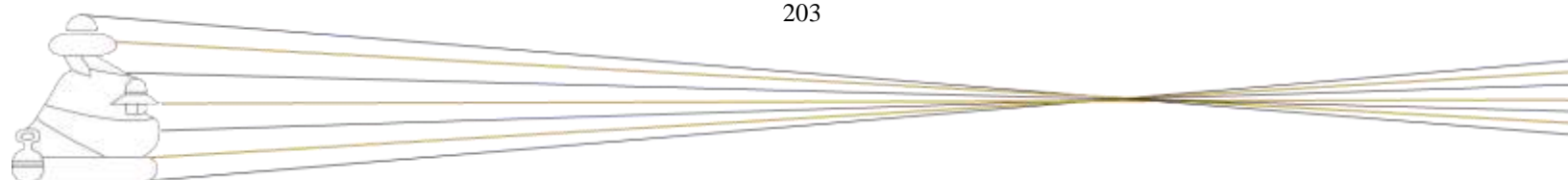
Una vez realizada la propuesta y en relación con los objetivos planteados del presente proyecto de investigación se concluye que:

- Se determinó ciertas características del Arte textil artesanal Otavaleño que servirán para potenciar los recursos sensoriales como son: procesos pre-tejido, la materialidad, la cromática, la semiótica del diseño, el sentido del tejido.
- Las características que se tomaron en cuenta están relacionadas directamente con la generación de sensaciones, al ser un trabajo netamente artesanal, al momento de ejecutar las aplicaciones textiles en el espacio, los sentidos se despiertan, cuando se observan las configuraciones entretejidas, se perciben los aromas de la lana teñida con plantas naturales, se escucha anécdotas e instrucciones mientras se teje, se crea una experiencia de interacción simbólica y a la vez sensorial.
- Finalmente se elabora un catálogo de aplicaciones textiles que sirve de recurso en el proceso de conceptualización del espacio interior, en el mismo se analizó nueve tejidos elaborados en telar de cintura o "callua, a partir del lenguaje semántico que cada uno de estos posee, se logró posibles configuraciones en el espacio interior, un sistema donde los sentidos, los colores, la materialidad cobran vida.



## 6.7 Recomendaciones

- Tras el proyecto analizado y ejecutado, se detectó que el vínculo entre el artesano y el diseñador, no solo está en obtener información debido a sus conocimientos milenarios, sino también en generarles fuente de trabajo a partir de sus habilidades, en el caso actual se obtendrá la lana hilada por métodos artesanales para ocuparla en las aplicaciones textiles creadas.
- Los lugares donde se podría aplicar estas configuraciones entretejidas podrían ser espacios turísticos, centros culturales o que sean afines al arte y a la artesanía de los pueblos indígenas del Ecuador.
- Se recomienda analizar de un manera más detallada el sistema de colocación de los hilos de lana, para un trabajo más técnico.
- La experiencia sensorial puede estar vinculada con el sonido al momento de tensar los hilos, creando armonías con ritmos andinos.



## BIBLIOGRAFÍA

AnpladePsicología. (s.f.). *Psicología de la percepción*. Obtenido de

<http://www.ub.edu/pa1/node/perceptivo>

Arias, P. G. (2002). *La Cultura: Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito-Ecuador: Abya Yala.

ArteSL. (17 de Octubre de 2001). *Ernesto Neto, el laberinto de los sentidos*. Obtenido de

<https://www.elcultural.com/revista/arte/Ernesto-Neto-el-laberinto-de-los-sentidos/1320>

Artishock, R. . (3 de Septiembre de 2015). *Artishock* . Obtenido de

<http://artishockrevista.com/2015/09/03/leyla-cardenas-trama/>

Artisock:Revista de Arte Contemporáneo. (04 de Febrero de 2014). *Ernesto Neto: El cuerpo que me lleva*. Obtenido de <http://artishockrevista.com/2014/02/04/ernesto-neto-el-cuerpo-que-me-lleva/>

Baxandall, M. (1971). *Giotto and the Orators*. Oxford: Clarendon Press.

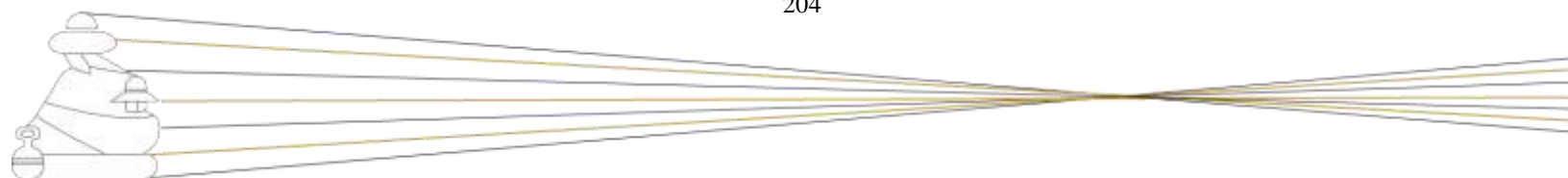
BBCMundo. (20 de Febrero de 2015). *Ministerio de Turismo*. Obtenido de

<https://www.turismo.gob.ec/el-mercado-de-otavalo-es-el-arco-iris-de-los-textiles-segun-la-bbc-mundo/>

Bristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórico y Poética*. México: Porrúa, S.A.

Broudy, E. (1993). *The Book of Looms: A History of the Handloom from Ancient Times to the Present*. Norwalk, Connecticut: Van Nostrand Reinhold Publishing Company.

Buitrón, A., & Collier, J. (1971). *El Valle del Amanecer*. Otavalo-Ecuador: Instituto Otavaleño de Antropología.



Carrasco, F. A. (2003). *Identidad, tradición e ideología en la cultura andina*. Ayacucho-Perú: Informe de investigaciones UNSCH.

Catálogo de Iconografía del Ecuador Antiguo. (2015). *Biblioteca "Artesanías de los Pueblos Ancestrales en la Mitad del Mundo: Ecuador"*. Obtenido de [http://mindalae.com.ec/proyecto/images/proyecto\\_mindalae/biblioteca/catalogo-de-iconografia-de-ecuador-antiguo.pdf](http://mindalae.com.ec/proyecto/images/proyecto_mindalae/biblioteca/catalogo-de-iconografia-de-ecuador-antiguo.pdf)

Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: las taleguas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 181-198.

Cisneros, H. J. (1990). Indumentaria indígena de Otavalo. *SARANACE-Instituto Otavaleño de Antropología*, 127-141.

Cisneros, H. J. (1990). Técnicas textiles artesanales en Imbabura. *Sarance - Instituto Otavaleño de Antropología*, 21-40.

ConceptoDefinición.DE. (s.f.). Obtenido de <http://conceptodefinicion.de/resignificacion/>

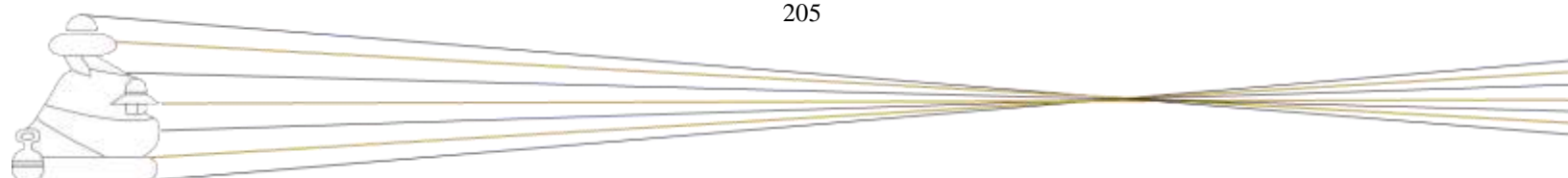
Concuera, R. (2010). *Herencia textil andina*. Buenos Aires-Argentina: Fundación CEPPA.

Constitución Política de la República del Ecuador. (2008). *Constitución Política de la República del Ecuador*. Obtenido de [http://www.inocar.mil.ec/web/images/lotaip/2015/literal\\_a/base\\_legal/A.\\_Constitucion\\_republica\\_ecuador\\_2008constitucion.pdf](http://www.inocar.mil.ec/web/images/lotaip/2015/literal_a/base_legal/A._Constitucion_republica_ecuador_2008constitucion.pdf)

ContArte. (12 de Agosto de 2017). *Los sentidos en el arte*. Obtenido de <http://contarte.com.ar/especiales/los-sentidos-en-el-arte-4ta-parte-percepcion-gustativa/>

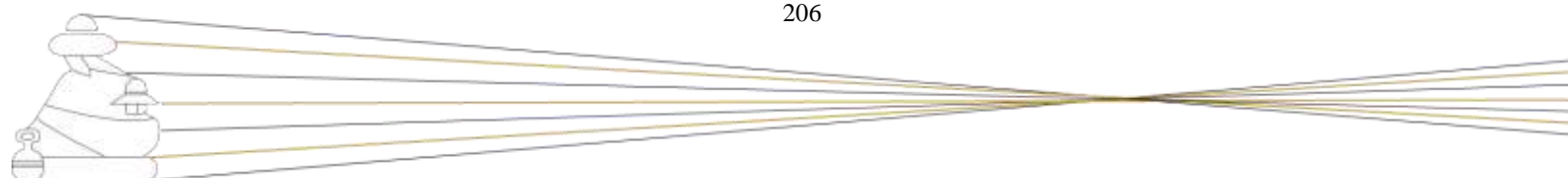
Cubillas, I. F. (26 de Mayo de 2015). *Crimipedia*. Obtenido de Interaccionismo simbólico: <http://crimina.es/crimipedia/topics/interaccionismo-simbolico/>

Cultura Colectiva. (2013). Gabriel Dawe: Arcoíris Hipnótico. *Cultura Colectiva*.





- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires-Argentina: Tinta Limón.
- Chicaiza, C. (17 de Junio de 2013). *Culturas indígenas del Ecuador*. Obtenido de Cultura Otavaleña: <http://decimob001.blogspot.com/2013/06/cultura-otavalena.html>
- Chomsky, N. (1991). *Lenguaje, sociedad y cognición*. México: Trillas.
- D'Amico, L. (2014). *Etnicidad y globalización: Las Otavaleñas en casa y en el mundo*. Quito-Ecuador: Abya Yala.
- Daniels, M. (2005). *Shadow, Self, Spirit: essays in transpersonal psychology*. Kansas: KAIROS.
- Definición.DE. (s.f.). *Definición.DE*. Obtenido de <https://definicion.de/interpretacion/>
- DefinicionesABC. (s.f.). Obtenido de <https://www.definicionabc.com/comunicacion/semiotica.php>
- DefinicionesABC. (s.f.). *Definición de Epistemología*. Obtenido de <https://www.definicionabc.com/social/epistemologia.php>
- DefiniciónyQue.ES. (s.f.). Obtenido de <https://definicionyque.es/resignificacion/>
- Desmedt, N. E. (2004). *La semiótica de Peirce*. Bruselas.
- Desmet, P., & Hekkert, P. (2007). Framework of product experience. *International Journal of Design*, 57-66.
- Diario La Hora. (11 de Diciembre de 2015). *Diario La Hora* . Obtenido de Sección: Intercultural - La chola cuencana es identidad, belleza y tradición: <https://lahora.com.ec/noticia/1101893572/la-chola-cuencana-es-identidad-belleza-y-tradicin>



Diario La Hora. (10 de Septiembre de 2016). *La bayeta, un símbolo de la mujer Salasaca*.  
Obtenido de <https://lahora.com.ec/noticia/1101981842/la-bayeta-un-smbolo-de-la-mujer-salasaca>

DiarioLaHora. (06 de Febrero de 2017). *Cultura & Sociedad*. Obtenido de Diabla huma, una leyenda indígena: <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/421931-diablo-huma-una-leyenda-indigena/>

DiccionarodelaLenguaEspañola. (s.f.). <http://lema.rae.es/drae/>.

El Comercio. (18 de Enero de 2016). *La shigra es un objeto de moda que se elabora en la Sierra de Ecuador*. Obtenido de <http://www.elcomercio.com/tendencias/shigra-objeto-moda-sierra-ecuador.html>

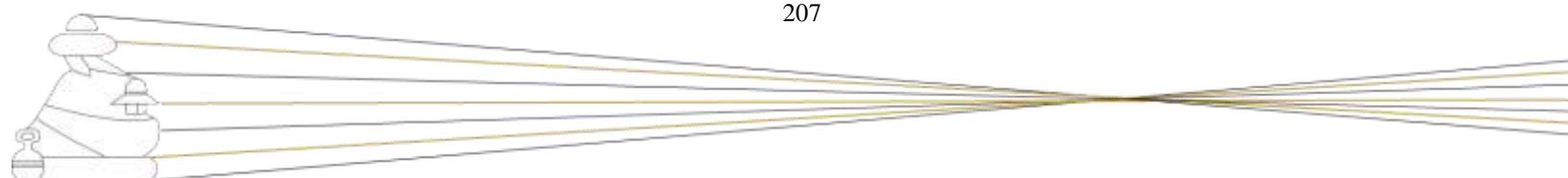
ElComercio. (29 de Mayo de 2010). *Ñachag, una flor amarilla endémica de la Serranía*.  
Obtenido de <https://www.elcomercio.com/tendencias/construir/nachag-flor-amarilla-endemica-serrania.html>

ElComercio. (5 de Julio de 2017). *Migración de Otavaleños lleva ocho décadas*. Obtenido de <https://www.elcomercio.com/actualidad/migracion-otavaleños-lleva-decadas-ecuador.html>

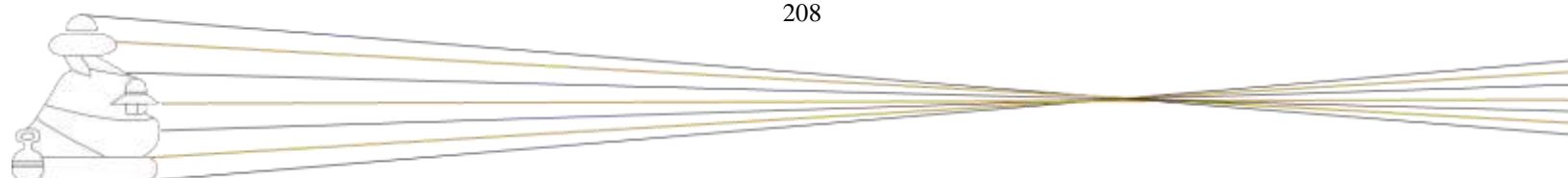
Eliasson, O. (s.f.). Arte, Exposiciones, Recomendaciones. *100 toneladas de hielo. Ice Watch*.  
Studio Olafur Eliasson, Copenhague.

EnciclopediaMicrosoft. (2001). Obtenido de <https://glosarios.servidor-alicante.com/psicologia/estimulo>

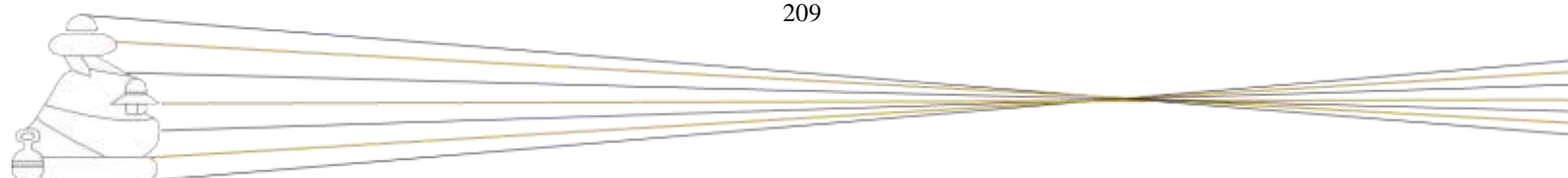
EnlaceArquitectura. (s.f.). Obtenido de <https://enlacearquitectura.com/el-concepto-en-el-proceso-de-diseno/>



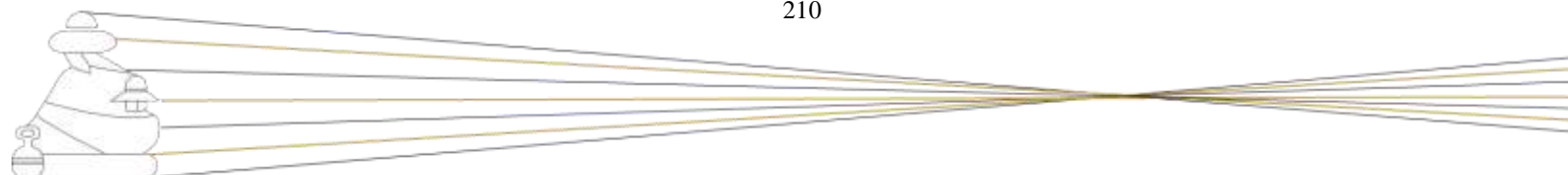
- Enríquez, L. (15 de Septiembre de 2012). *Teorías para el Diseño Gráfico*. Obtenido de Pragmática, Sintáctica y Semántica: <http://teorias-para-el-diseno-grafico.blogspot.com/2012/09/pragmatica-sintactica-y-semantica.html>
- Esqueda, R. (2005). *El juego del diseño: Un acercamiento a sus reglas de interpretación creativa*. Editorial Designio.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía Andina: Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya Yala.
- Euribe, Z. M. (2008). *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*. Lima: Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra- Obra N° 11.
- Euribe, Z. M. (s.f.). WIRA QOCHA UNANCHA QELLQA: El código de Wira Qocha. *Versión 2. Año 5012 del Tawantimsuyu/2004 d.C.* Asociación Cultural Amaru Wayra, 2008.
- EveMuseoseInnovación. (16 de Mayo de 2017). *¿Qué es una exposición interpretativa?* Obtenido de <https://evemuseografia.com/2017/05/16/que-es-una-exposicion-interpretativa/>
- Fernández, M. T. (2012). *Discapacidad*. Real Patronato sobre Discapacidad.
- Garcés, L. B. (2014). *Culturas ecuatorianas de ayer y hoy*. Quito-Ecuador: Abya Yala.
- García, F., & Roca, P. (2013). *Pachakuteq - Una aproximación a la cosmovisión andina*. Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Gherardi, S. (2018). Fransje Gimbrére, Standing Textiles. *Experimenta, Revista de Diseño. Gráfica, Arquitectura, Industrial y Tecnología*.
- Gisbert, T. (1989). Función ritual del tejido en el mundo andino y en el imperio inca. *Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello*, 19-24.



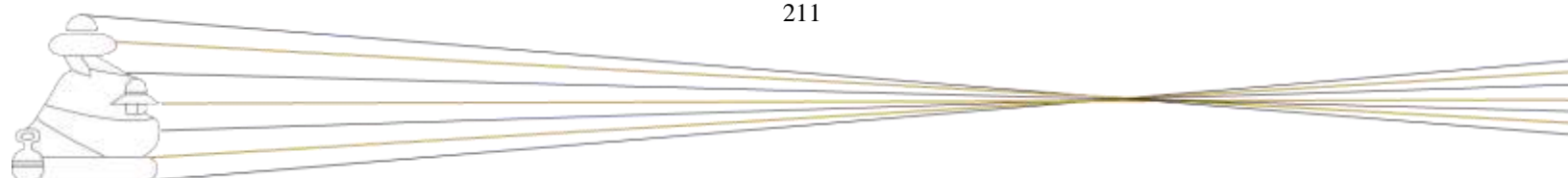
- Goycochea, A. (2001). *Imaginarios sobre la migración en las familias de emigrantes ecuatorianos en Europa, UASB (Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar)*. Quito: Publicaciones Flacso.
- GuerreroArias, P. (2002). *Antropología y Cultura: Una mirada crítica a la identidad, diversidad, alteridad y diferencia*. Quito: Abya Yala.
- Guioteca. (29 de Septiembre de 2010). *Textil artesanal: Las materias primas*. Obtenido de <https://www.guioteca.com/manualidades-y-artesania/textil-artesanal-las-materias-primas/>
- Heidegger, M. (1974). *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- Hocquenghem, A. M. (1987). *Iconografía Mochica*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hoyle, R. L. (1942). La escritura peruana sobre pallares. *Revista Geográfica Americana*, 93-103.
- Jirón, P., & Toro, A. (2004). *Guía de diseño para un habitat residencial sustentable*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Korovkin, T. (2002). *Comunidades Indígenas. Economía de Mercado y Democracia en los Andes Ecuatorianos*. Quito-Ecuador: Abya Yala.
- Lampis, M. (2015). La Teoría Semiótica de Lotman y la dimensión sistémica del texto y de la cultura. *UNED Revista Signa 24*, 393-404.
- LeyÓrganicadeCultura. (2016). *Ley Órganica de Cultura*. Quito.
- Lotman, Y. (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MacLean, P. (1990). *The triune brain evolution*. New York: Plenum Press.
- Malo González, C. (2008). *Artesanías, lo útil y lo bello*. Cuenca: ISBN - Coeditado por: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, CIDAP.



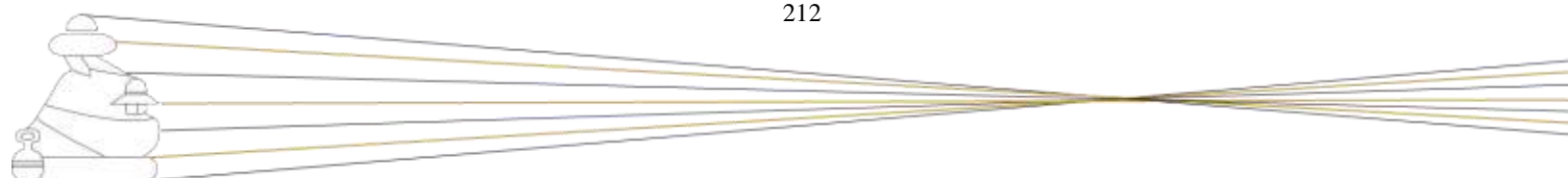
- Meier, M. (1996). *Artesanos Campesinos: Desarrollo Socio Económico y Proceso de Trabajo en la Artesanía Textil de Otavalo*. Quito-Ecuador: Abya Yala.
- Mendoza, G., & Moncayo, L. M. (2012). *Estudio iconográfico de la cultura Otavaleña en su manifestación gráfica textil*. Guayaquil-Ecuador: Tesis de grado, Escuela de Diseño y Comunicación visual.
- Milla Villena, C. (1986). *Genesis de la Cultura Andina*. Lima: "Pueblo indio", Fondo Editorial C.A.P Coleccion Bienal.
- Miller, P. (26 de Junio de 2016). *Revista Cuenca Ilustre - Ecuador*. Obtenido de Historia, Cultura y Turismo de Cuenca, Azuay, Ecuador y del Mundo:  
<https://patomiller.wordpress.com/2016/06/26/la-macana-y-la-tecnica-del-ikat-de-gualaceo-patrimonio-cultural-inmaterial-del-ecuador/>
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural, un concepto que evoluciona. *Revista Opera, núm.7, Universidad Externado de Colombia*, 69-84.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. España: Paidós, SAICE.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Buenos Aires: Paidós, 1° edición castellana, traducción de Rafael Grasa.
- Muenala, Z. S. (2007). *El proceso de constitución de las élites indígenas en la ciudad de Otavalo*. Quito: Tesis para obtener el título de magíster en Antropología Social con mención en Estudios. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Murphy, J. (1988). Making sense of postmodern sociology. *The British Journal of Sociology*, 600-614.
- MuseoVivienteOtavalango*. (2010). Obtenido de  
<https://otavalango.wordpress.com/foundersfundadores/>



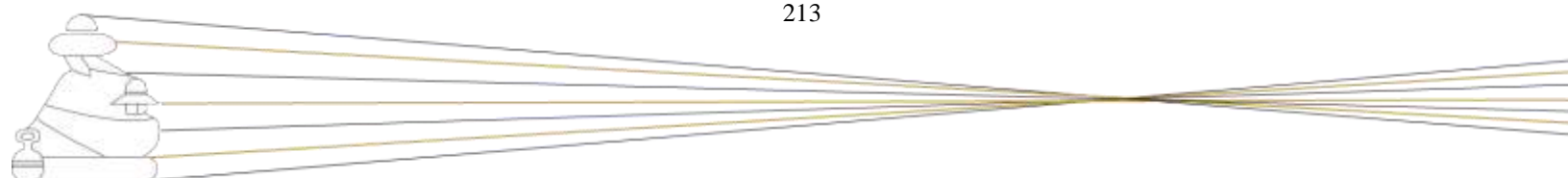
- Neisser, U. (1981). *Procesos cognitivos y realidad: Principios e implicaciones de la psicología cognitiva*. Madrid: Marova.
- Newson, L. (1995). *Life and death in early colonial Ecuador*. Oklahoma: Norman: University of Oklahoma Press.
- Nistal, S. E. (06 de Abril de 2014). *RevistaElMundo*. Obtenido de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/04/06/530b60b622601d2e1c8b457d.html>
- Norman, D. (2005). *El diseño emocional: Por que nos gusta o no los objetos cotidianos*. Barcelona-España: Páidos Ibérica.
- Noval, A. (18 de Junio de 2012). *PROYECTOS 7 / PROYECTOS 8*. Obtenido de Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos. Juhani Pallasmaa. : <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2012/06/18/juhani-pallasmaalos-ojos-de-la-piel/>
- Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Papanek, V. (1971). *Diseñar para el Mundo Real*. Madrid: Blume Ediciones.
- Parga, J. S. (1995). *Textos Textiles en la Tradición Cultural Andina*. Quito: Publicaciones FlacsoAndes.
- Pierce, C. S. (1987). *Obra Lógico-semiótica*.
- Press, M., & Cooper, R. (2009). *El diseño como experiencia: El papel del diseño y los diseñadores en el siglo XXI*. Madrid-España: Editorial Gustavo Gili.
- Proyecto:"Artesanías delosPueblosAncestralesenlaMitaddelMundo:Ecuador". (2015). *Bibliotecade"Artesanías delosPueblosAncestralesenlaMitaddelMundo:Ecuador"*. Obtenido de <https://proyecto.mindalae.com.ec/index.php/biblioteca>



- Radford, L. (2000). Sujeto, objeto, cultura y formación del conocimiento. *Université Laurentienne*, 51-69.
- RealAcademiaEspañola. (2018). *Diccionario de la Real Academia Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>
- RealAcademiaEspañola. (s.f.). *Diccionario Real Academia Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=diacr%C3%B3nico>
- REDLANA:Enredandoideas. (15 de Octubre de 2014). *Cómo lavar la lana*. Obtenido de <https://reddelana.com/2014/10/15/como-lavar-la-lana/>
- RevistaMetalocus. (10 de Octubre de 2015). Obtenido de Entre redes negras.Tube Innsbruck por Numen / ForUse: <https://www.metalocus.es/es/noticias/entre-redes-negras-tube-innsbruck-por-numen-foruse>
- RevistaVistazo. (14 de Junio de 2016). *El Arte de los Tejedores de Chimborazo*. Obtenido de <http://www.vistazo.com/seccion/cultura/el-arte-de-los-tejedores-de-chimborazo>
- Roca, G. G., & Zúñiga, M. F. (2005). La Semiótica de Lotman en la Caracterización conceptual y Metodológica de la Organización como Cultura. *Convergencia.Revista de Ciencias Sociales*, vol.12.núm.39, 217-236.
- Rodríguez, N. (2015). La importancia de la cosmovisión andina en el desarrollo de textiles de la comunidad indígena Salasaca. (*Tesis de pregrado*) Universidad Técnica de Ambato, Facultad de Diseño,Arquitectura y Artes, Proyecto de Investigación previo a la obtención del Título de Ingeniería en Procesos y Diseño de Modas.
- Salama, I. (2015). *Chamanismo -Isabel Salasama*. Obtenido de <http://www.isabelsalama.com/Chamanismo%20definicion.htm>



- Salasama. (30 de Marzo de 2016). *Chamanismo - Isabel Salama: Eneagrama, comunicación y naturaleza*. Obtenido de <http://www.isabelsalama.com/index.php>
- Salomon, F. (1981). *Weavers of Otavalo. En Cultural transformations and ethnicity in modern Ecuador*. Chicago: Urbana: University of Illinions Press.
- Sánchez-Parga, J. (1995). *Textos Textiles en la Tradición Cultural Andina*. Quito-Ecuador: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.
- Schwandt, T. (1994). *Constructivist, interpretivist approaches to human inquiry*. New York: Handbook of qualitative research.
- SecretariaNacionaldePlanificaciónyDesarrollo-Senplades. (2017). *Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021. Toda una Vida*. Quito.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama S.A.
- Senplades, S. N. (2017). *Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021. Toda una Vida*. Quito.
- Sexe, N. (2001). *Diseño.com*. Buenos Aires: Paidós.
- Shedroff, N. (2003). Research Methods for Designing Effective Experiences. *Design Research:Methods and Perspectives*, 155-163.
- Stavenhagen, R. (1992). Los derechos de los indígenas: algunos problemas conceptuales. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, 83-99.
- Tatzo, A., & Rodríguez, G. (1998). *Visión cósmica de los Andes*. Quito-Ecuador: Abya Yala.
- Tim, S., Hartley, J., Saunders, D., Montdomery, M., & Fiske, J. (1997). *Conceptos claves en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires-Argentina: Amorrortu Editores.
- Tinizaray, V. Z. (2014). *Aproximación a un Vocablo Básico Andino*. Buenos Aires : Tesis de Maestría en Diseño.





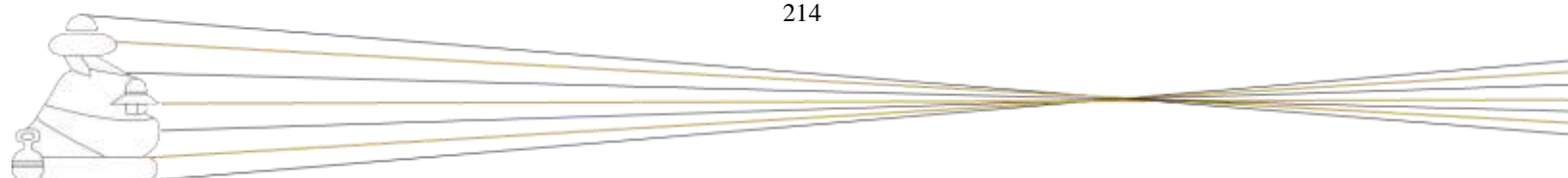
UNESCO. (05 de Diciembre de 2011). *Recuperando la memoria oral del Mindalae Otavalo, artesano y comerciante universal*. Obtenido de [http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/recovering\\_oral\\_memory\\_of\\_mindalae\\_otavalo\\_a\\_universal\\_craf/](http://www.unesco.org/new/es/media-services/single-view/news/recovering_oral_memory_of_mindalae_otavalo_a_universal_craf/)

Valarezo, R. G. (2014). *Artesanías de los Pueblos Ancestrales de la Mitad del Mundo: Ecuador. Una iconografía multicolor en la mitad del mundo: las bellas y diversas expresiones del Ecuador*. Quito, Pichicha, Ecuador.

Vallverdú, J. (2008). *Antropología simbólica. Teoría y Etnografía sobre Religión, Simbolismo y Ritual*. Barcelona: Editorial UOC.

Velasco, J. d. (1977). *Historias del reino de Quito en la América Meridional: Historia Natural*. Quito: Casa de la Cultura, Tomo I.

Zumthor, P. (2006). *Atmosferas. Entornos Arquitectónicos-Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.



**ANEXOS**



*Imagen 59 Taita Lucho tejiendo en telar de cintura*



*Imagen 60 Mujeres tejedoras en el Museo Viviente Otavalango*



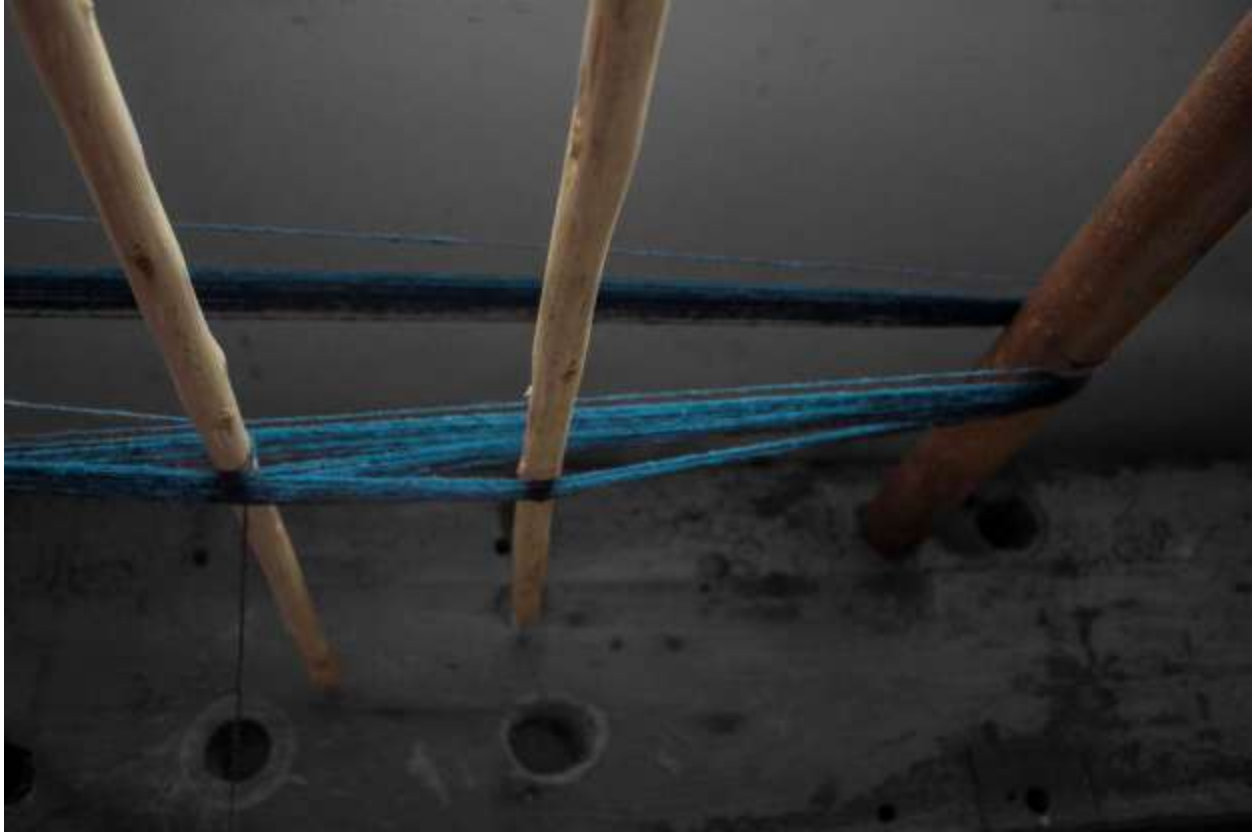


*Imagen 61 Tejido en telar de pedal*



*Imagen 62 Ovillos de lana para tejidos*

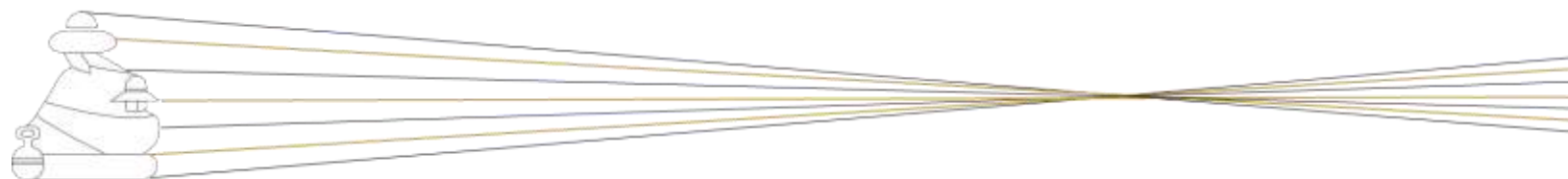




*Imagen 64 Momento en que la lana está siendo urdida*

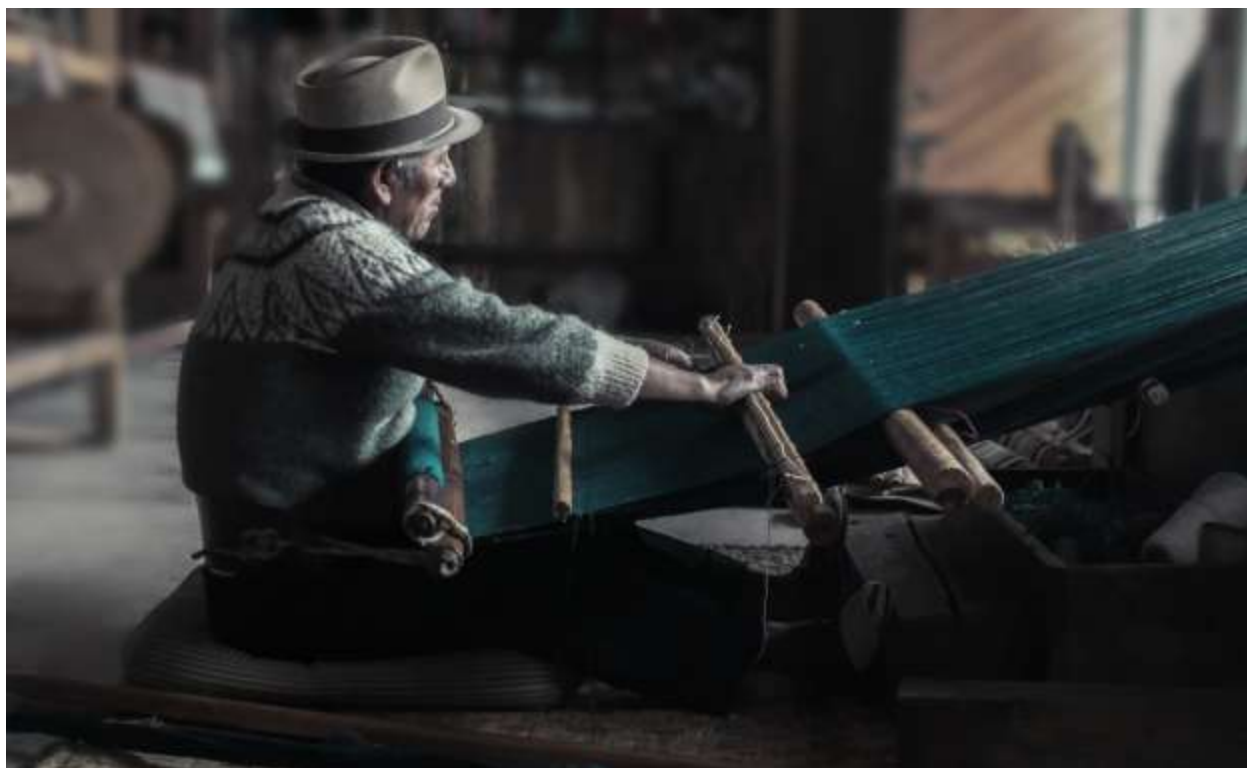


*Imagen 63 Hilos tensados en telar de pedal*





*Imagen 65 Artesano Otavaleño tejiendo en telar de cintura*

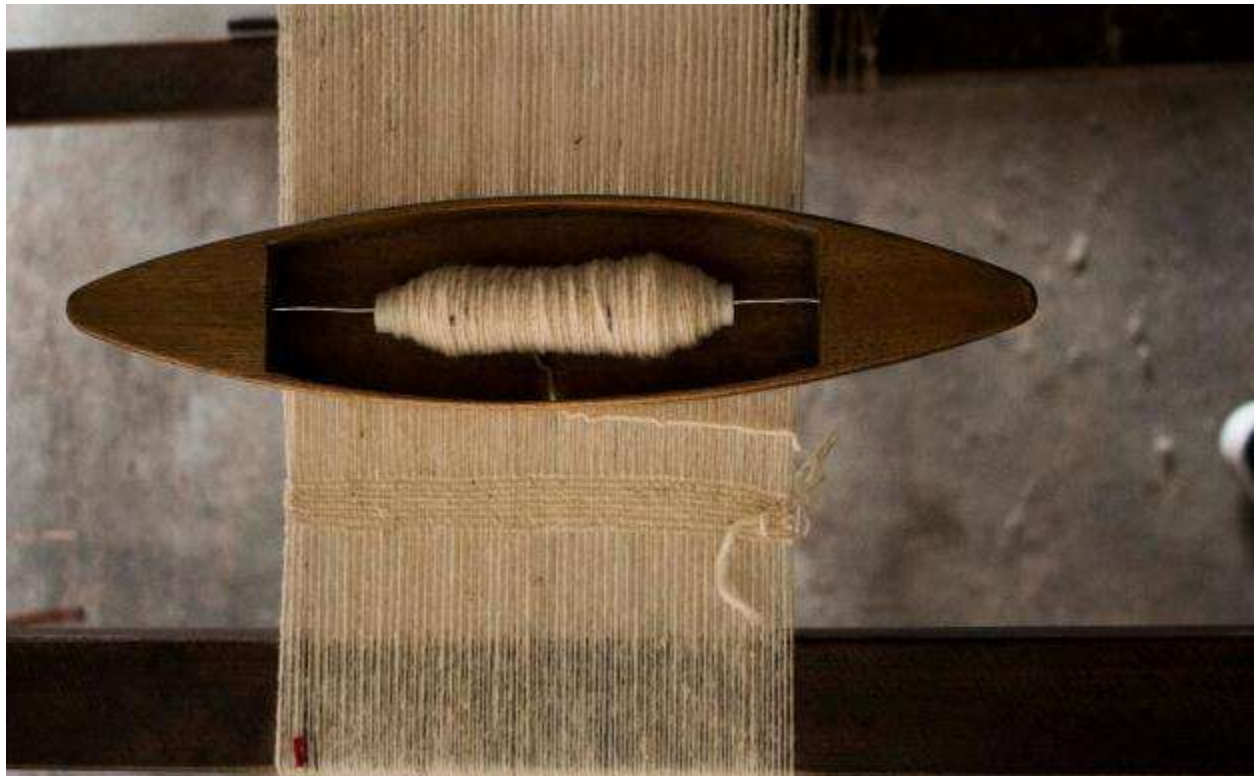


*Imagen 66 Taita Lucho tejiendo poncho de una cara en callua*





*Imagen 68 Taller de arte textil en Museo Viviente Otavalo*



*Imagen 67 Detalle de telar de pedal*

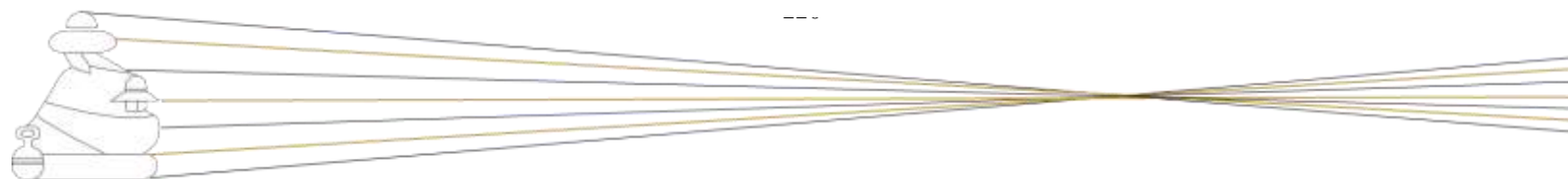




*Imagen 69 Herramientas de tejido*



*Imagen 70 Momento en que una faja se esta tejiendo en telar de pedal*





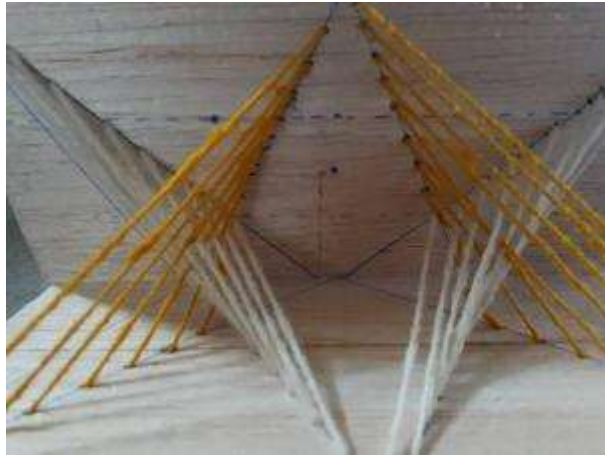
*Imagen 72 Ovejas en el Museo Viviente Otavalango*



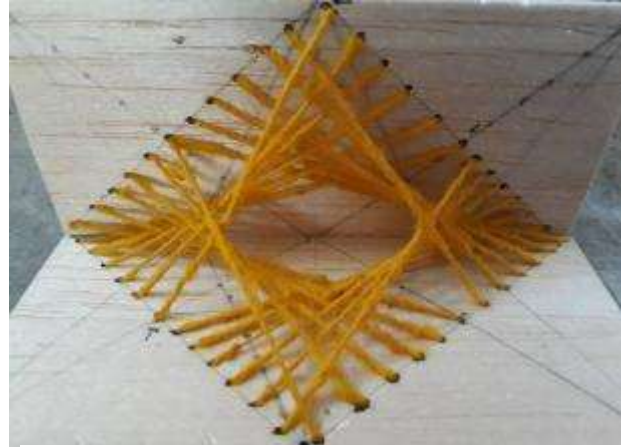
*Imagen 71 Convivencia con los tejedores en el Museo Vieivente Otavalango*







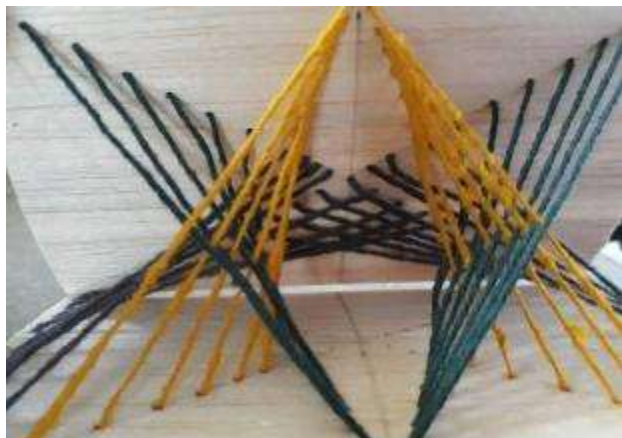
**Imagen 72** Prototipo de Aplicación textil: Otavalo - valle del amanecer



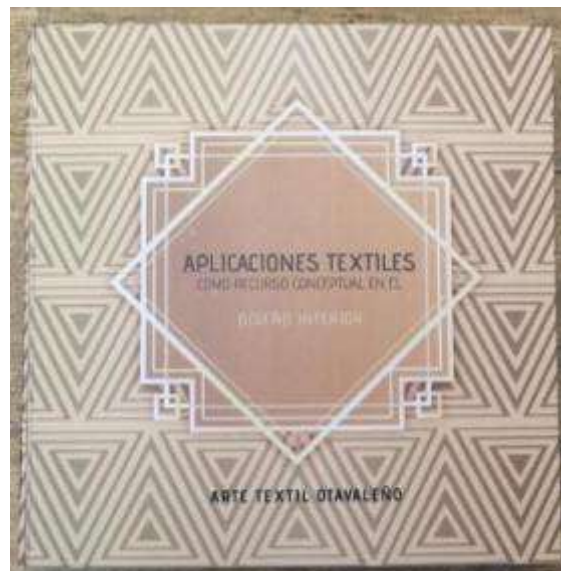
**Imagen 73** Prototipo de Aplicación textil: Warmi - mama y artesana



**Imagen 74** Prototipo de Aplicación textil: Danzante el Coraza



**Imagen 75** Prototipo de Aplicación textil: Propuesta de matrimonio



**Imagen 77** Portada del Catálogo impreso- propuesta final

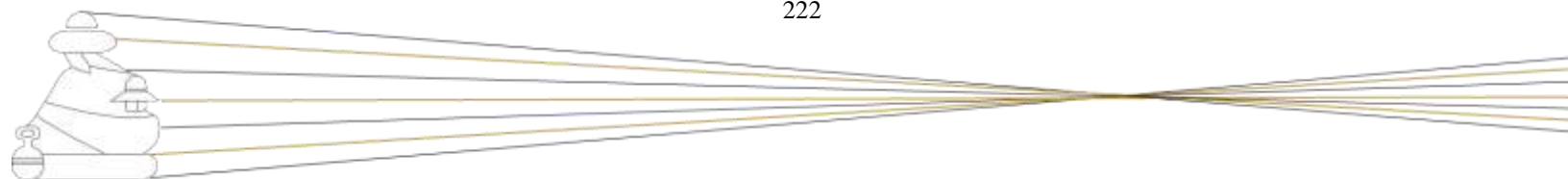
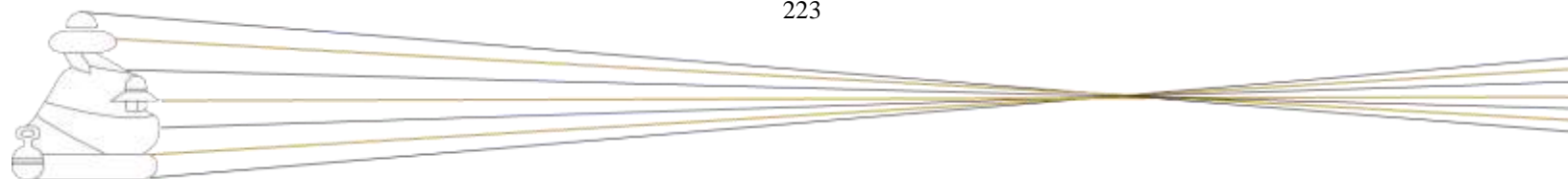




Imagen 78 Páginas del Catálogo impreso- propuesta final



Imagen 79 Páginas del Catálogo impreso- propuesta final



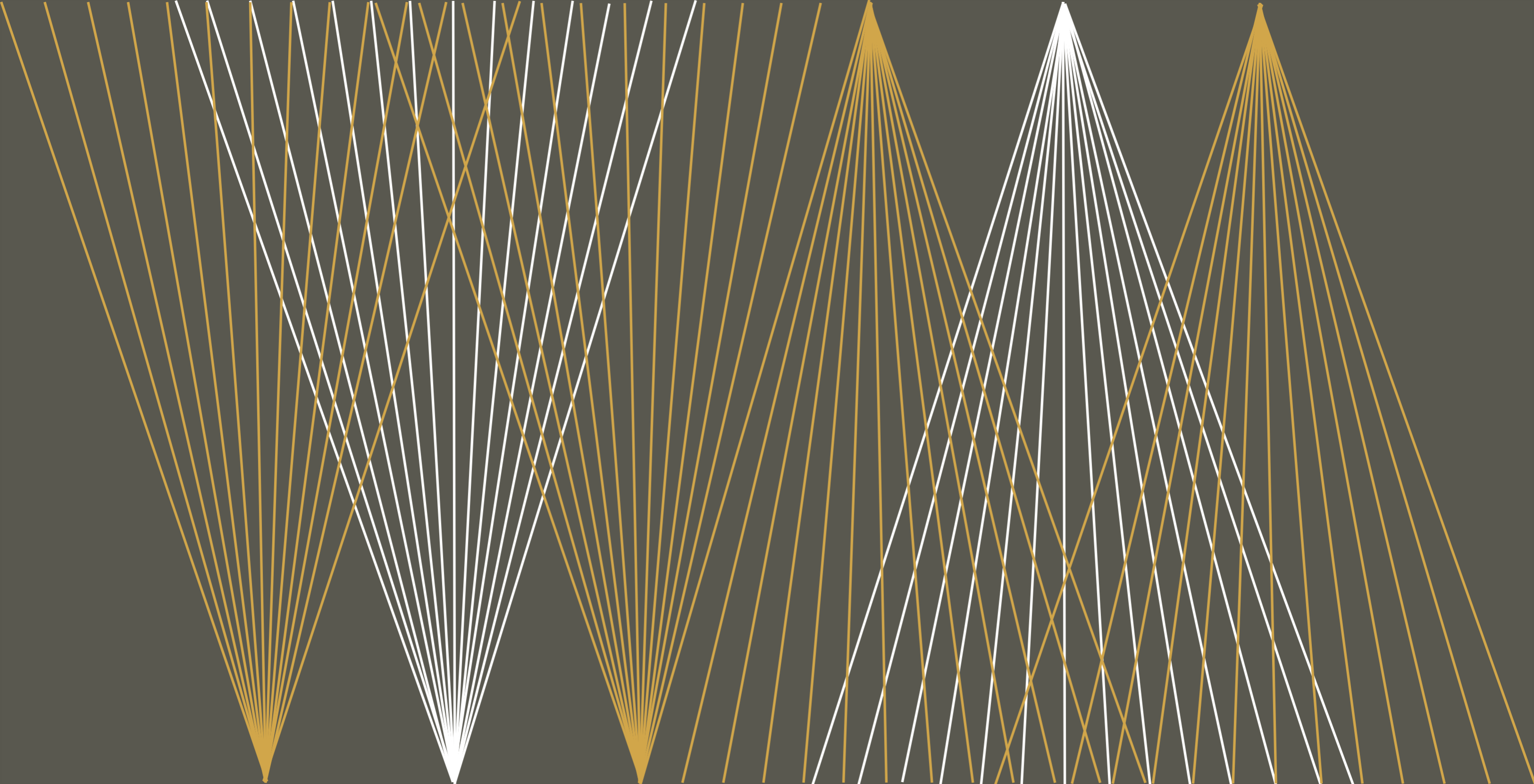


# APLICACIONES TEXTILES

COMO RECURSO CONCEPTUAL EN EL

DISEÑO INTERIOR

**ARTE TEXTIL OTAVALEÑO**





## INTRODUCCIÓN

---

## ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

---

El presente catálogo es el resultado de una investigación y análisis sobre el Arte Textil Artesanal Otavaleño, se ha llegado a configurar aplicaciones textiles que sirven de recursos en el proceso de conceptualización del espacio interior.

En la primera parte se podrá observar los Recursos Conceptuales y sus respectivos análisis a partir de los procesos pre-diseño del tejido, materialidad, cromática y semiótica, siguen las aplicaciones textiles de 9 tejidos elaborados en telar de cintura o "callua, a partir del lenguaje semántico que cada uno de estos posee se logro posibles configuraciones en el espacio interior.

En una tercera etapa se podrá entender de una mejor manera el uso práctico y simbólico de las aplicaciones en contextos reales.

Finalmente se logra entender al Arte textil Otavaleño no solo como un recurso simbólico, sino también sensorial, ya que tiene por intención crear un lenguaje cognitivo a través de los 4 sentidos del cuerpo humano (tacto, vista, olfato, audición)



ÍNDICE

08

RECURSOS  
CONCEPTUALES

10

DIMENSIONES  
SEMÍÓTICAS - ARTE TEXTIL

12

ANÁLISIS SEMIÓTICO  
COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL  
DISEÑO ANDINO

14

ANÁLISIS PROCESO  
PRE-TEJIDO

18

MATERIALIDAD

19

ANÁLISIS  
CROMÁTICO

30

DESARROLLO DE  
APLICACIONES  
TEXTILES

334

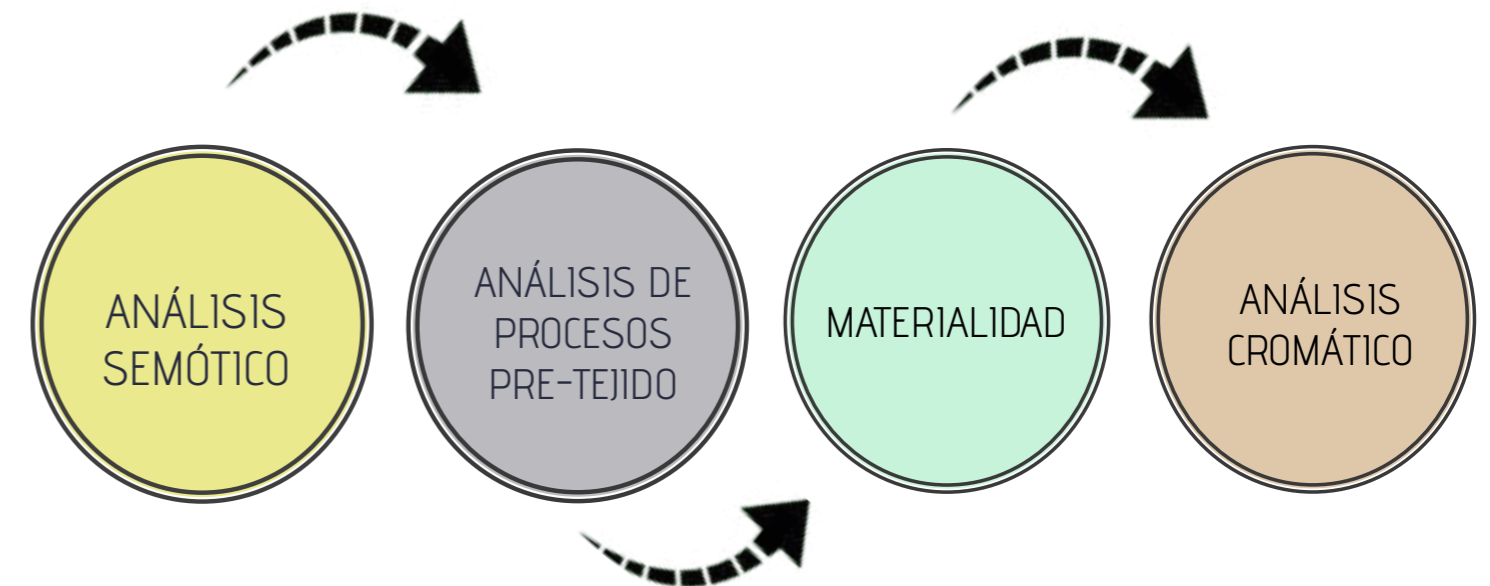
FUNCIÓN PRÁCTICA Y  
SIMBÓLICA  
SUGERENCIA DE USO

## RECURSOS CONCEPTUALES

ARTE TEXTIL ARTESANAL OTAVALEÑO

Se interpreta los procesos pre-tejidos y se los plasma en el proceso de tejido en el espacio interior .

Se analiza los colores que los artesanos colocan en los tejidos y a partir de eso se crean paletas de colores re-significadas en las aplicaciones textiles .



Se analizan los tejidos mediante tres dimensiones-sintáctica, semántica y pragmática, basandose en las estructuras de ordameinto que abarcan las composiciones simbólicas del Diseño Andino .

Para las aplicaciones textiles se ocupa la lana de borrego teñida con especies vegetales como materia prima, al igual que para tejer en telar de cintura .



## DIMENSIONES SEMIÓTICAS

CHARLES MORRIS  
ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

RELACIÓN DE SIGNOS ENTRE SÍ

SINTAXIS

SÍMBOLOS  
TEXTILES

RELACIÓN ENTRE SIGNO Y OBJETO

SEMÁNTICA

ICONOGRAFÍA  
OTAVALEÑA

RELACIÓN ENTRE SIGNO E INTERPRETE

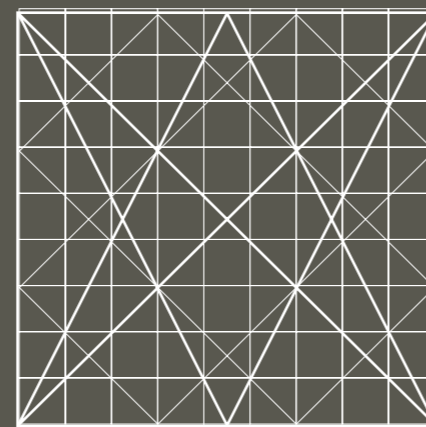
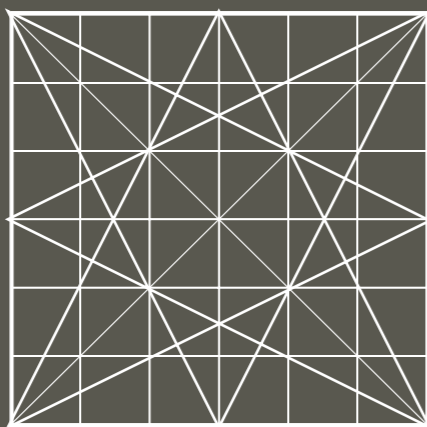
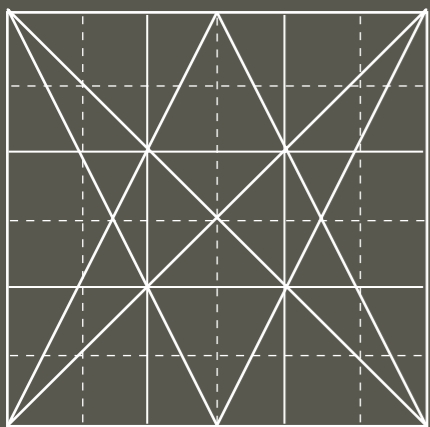
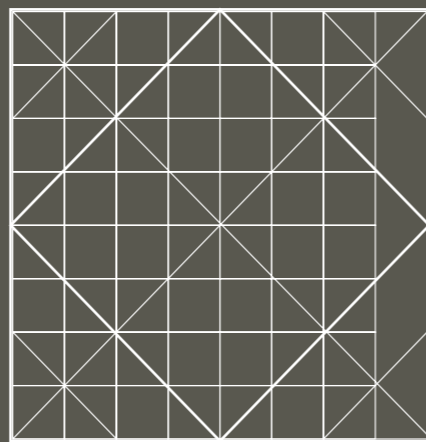
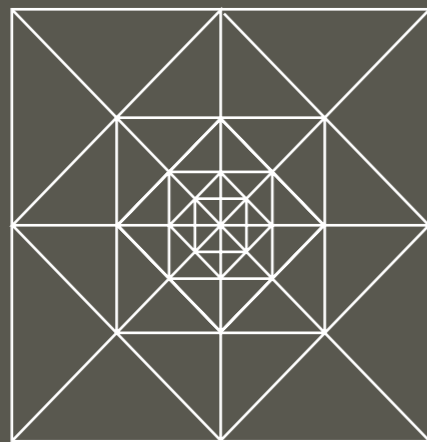
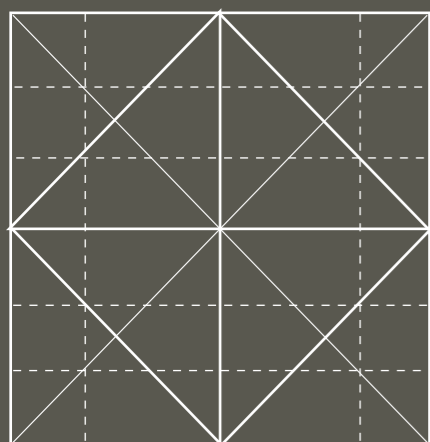
PRAGMÁTICA

SIGNOS  
Y TEJEDOR



# ANÁLISIS SEMIÓTICO

## COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL DISEÑO ANDINO



## ESTRUCTURAS DE ORDENAMIENTO

### LEYES DE BIPARTICIÓN O TRAZADO ARMÓNICO BINARIO

- Se genera por la modificación de rombos y cuadrados intrínsecos por medio de giros cuya proyección lineal forma la malla de construcción binaria.

### LEYES DE TRIPARTICIÓN O TRAZADO ARMÓNICO TERCIARIO

- Es el resultado de la articulación de diagonales que nacen del cuadrado, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas.

14

# ANALÍS PROCESOS PRE-TEJIDO

ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

Bordar



Desmotar la lana



Cardar la lana

16

Formar el hilo



Formar ovillos



Urdir



Tejer en telar de cintura





Se obtiene la materia prima de forma artesanal (HILADO A MANO)  
Conexión diseñadores-artesanos

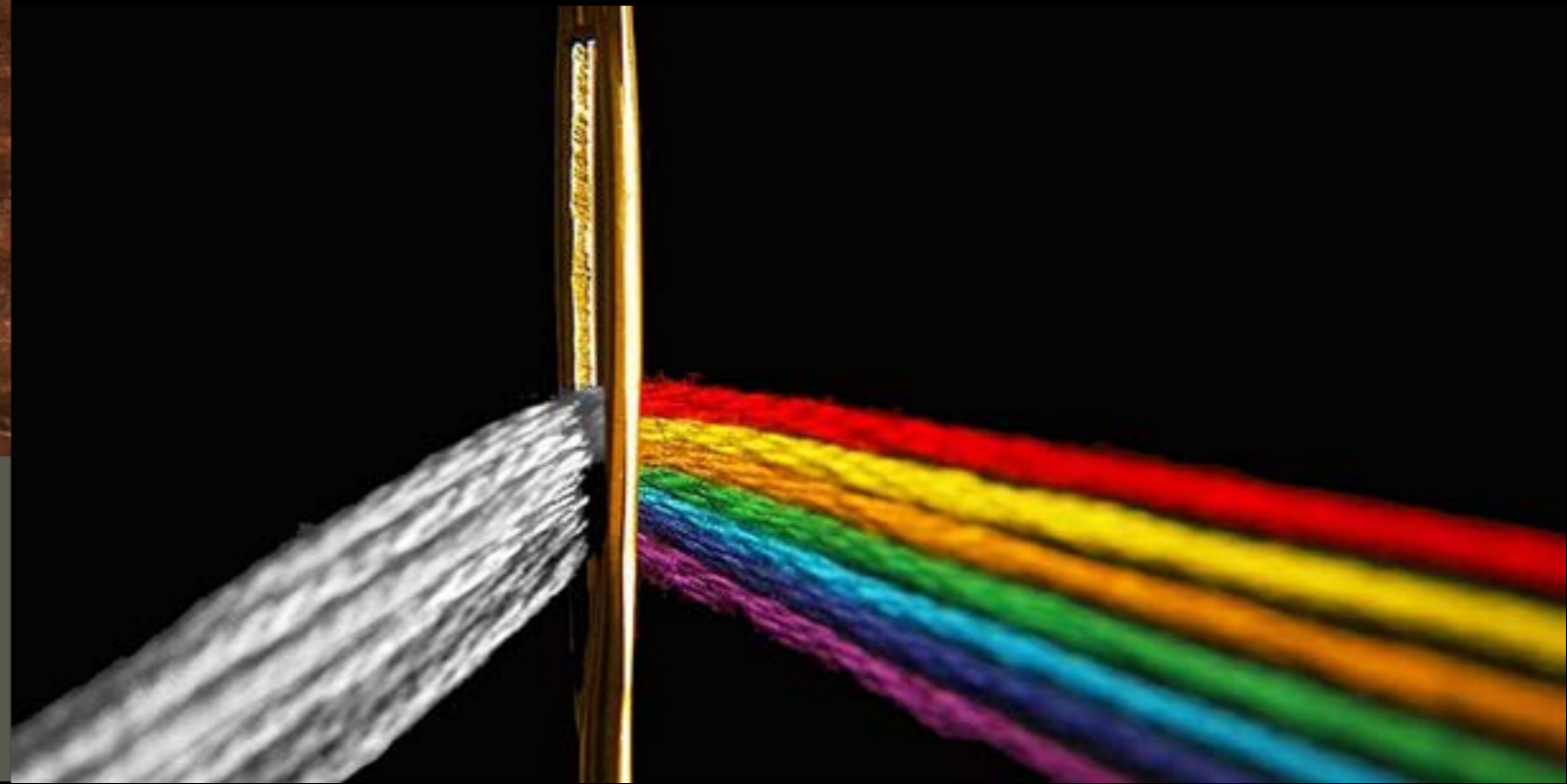
LANA DE OVEJA O LLAMA TEÑIDA  
CON ESPECIES NATURALES

## SIMBOLOGÍA

ENTORNOS  
NATURALES

FESTIVIDADES

VESTIMENTA



ANÁLISIS CROMÁTICO  
"CASCADA DE PEGUCHE"

CASCADA DE PEGUCHE



## SITIO RITUAL Y ESPIRITUAL

Formada por aguas que nacen del  
"Lago San Pablo"

RESPECTO POR LA NATURALEZA  
BUENA COSECHA  
ABUNDANCIA

NEUTRALIDAD  
EQUILIBRIO

ATRAE LAS INFLUENCIAS  
CÓSMICAS

DERIVADO DEL COLOR CAFÉ  
TIERRA FÉRTIL

SIMBOLIZA LA TIERRA  
PROTECCIÓN  
EQUILIBRIO





LAGUNA DE SAN PABLO: AZULIDAD Y ENSUEÑO

"El Lago de San Pablo, sibarita de lo azul, tiene sueño al pie del monte. Cartas que el lago le mandara al cielo parecen, al volar, desde él, las garzas. Se mira el caserío en el agua dulce, argonautas de barcas de totora, indios lacustres por las ondas vagan, ajenos a las horas de los siglos". Aníbal Fernando Bonilla (1976).



ANÁLISIS CROMÁTICO  
"DANZANTE EL CORAZA"



DANZANTE " EL CORAZA"

AUTORIDAD DE FESTIVIDADES

Semidios, autoridad ancestral de las principales fiestas de Otavalo, considerado el hijo del "Taita Imbabura"

TIEMPO  
ARMONÍA DEL ESPÍRITU



CIELO Y MAR  
ESPACIOS INFINITOS



RESPECTO POR LA NATURALEZA  
BUENA COSECHA  
ABUNDANCIA



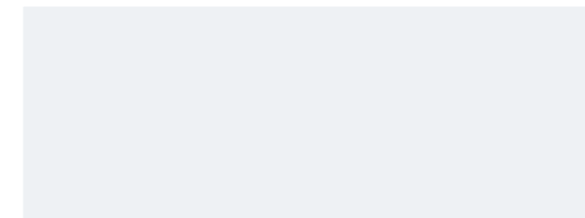
ENERGÍA Y FUERZA  
COSECHA DEL MAÍZ  
DIOS "INTI"



DERIVADO DEL VIOLETA  
EXPRESIÓN DEL PODER  
COMUNITARIO



ESPACIO CÓSMICO  
SISTEMAS ESTELARES DEL UNIVERSO





BEBIDA TRADICIONAL

Fermentación conjunta de 7 variedades de maíz: amarillo, blanco, negro, chulpi, canquil, morocho y la jora (maíz germinado)

ENERGÍA Y FUERZA  
COSECHA DEL MAÍZ  
DIOS "INTI"

REPRESNTA LA TIERRA  
TERRITORIO ANDINO  
PRODUCCIÓN AGRICOLA

MAÍZ PARA BEBIDA  
SAGRADA

FILOSOFÍA CÓSMICA  
SANGRE DEL INDÍGENA

MAÍZ PARA BEBIDA  
SAGRADA

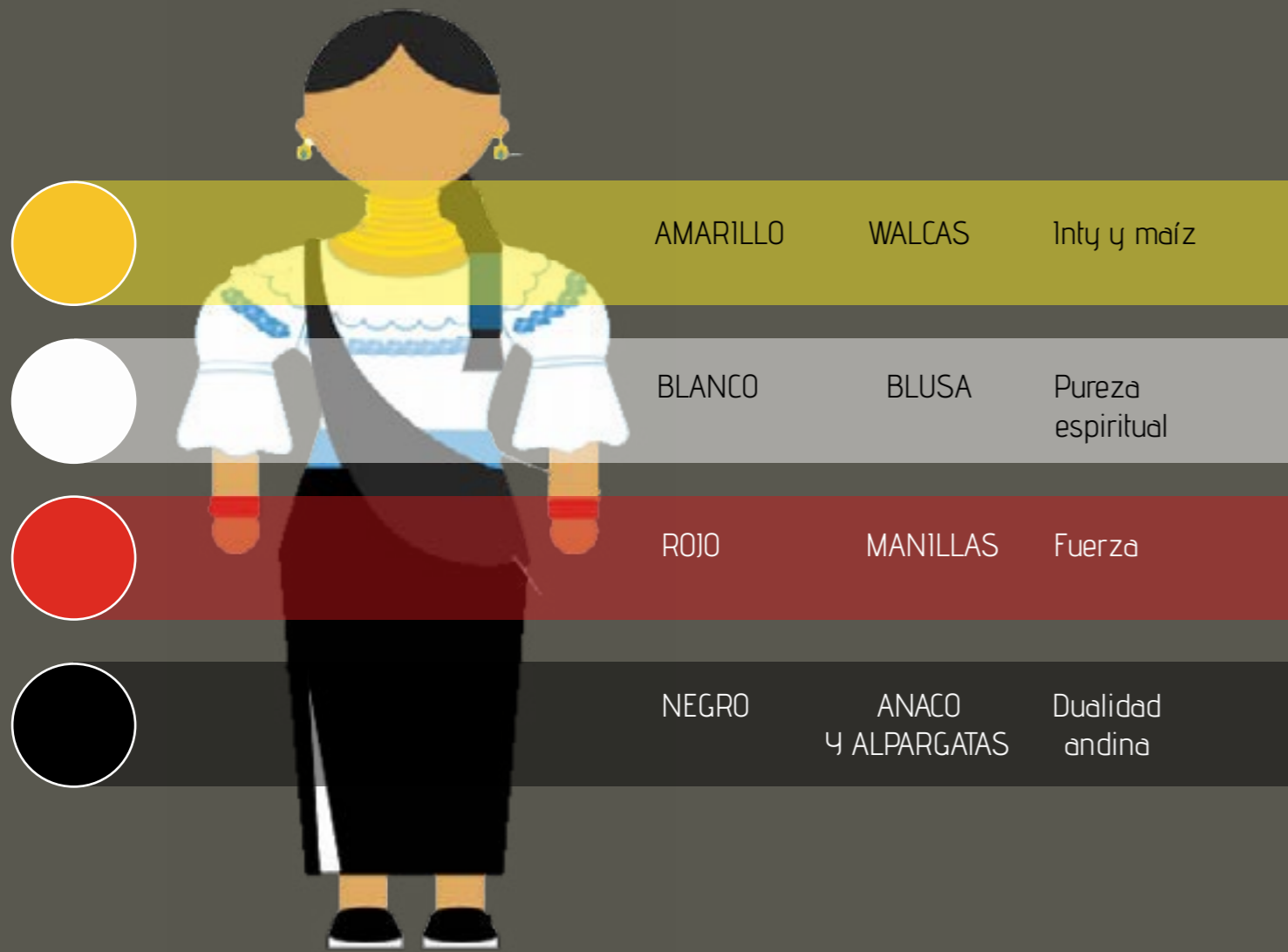
DERIVADO DEL VIOLETA  
EXPRESIÓN DEL PODER  
COMUNITARIO

ESPACIO CÓSMICO  
SISTEMAS ESTELARES DEL  
UNIVERSO





ANÁLISIS CROMÁTICO  
"MUJER Y HOMBR-WARMI- RUNA"



MUJER OTAVELEÑA

NEGRO

SOMBRERO

Señal de luto

AZUL U OSCUROS

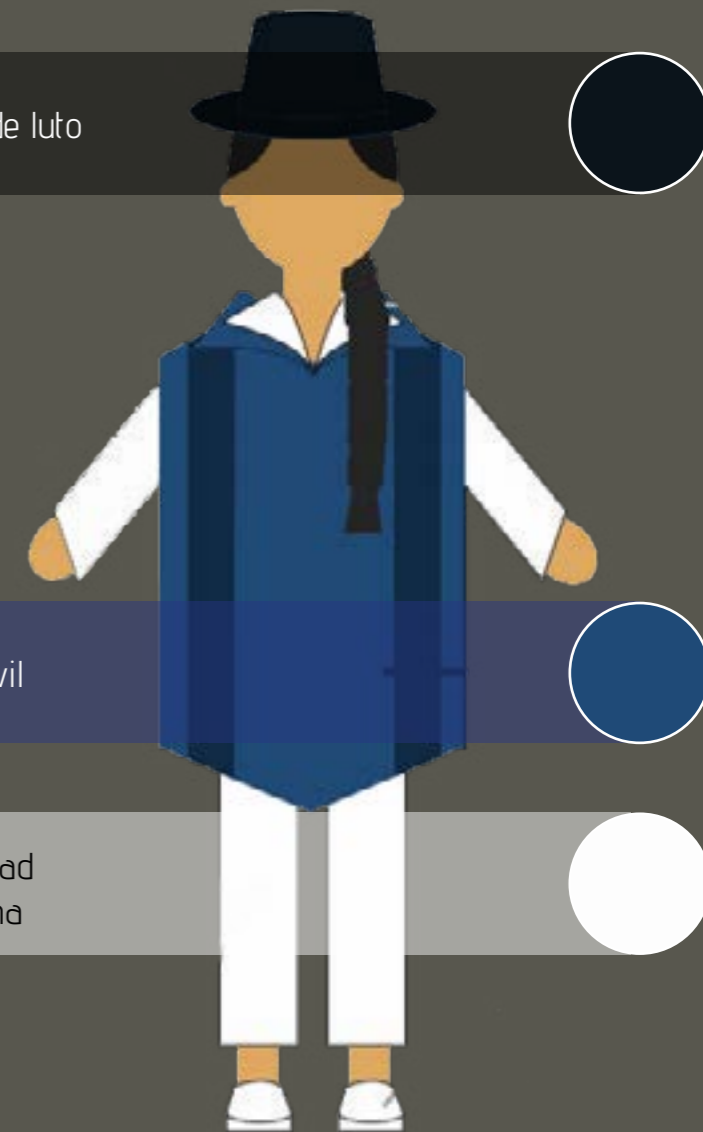
PONCHO

Estado civil

BLANCO

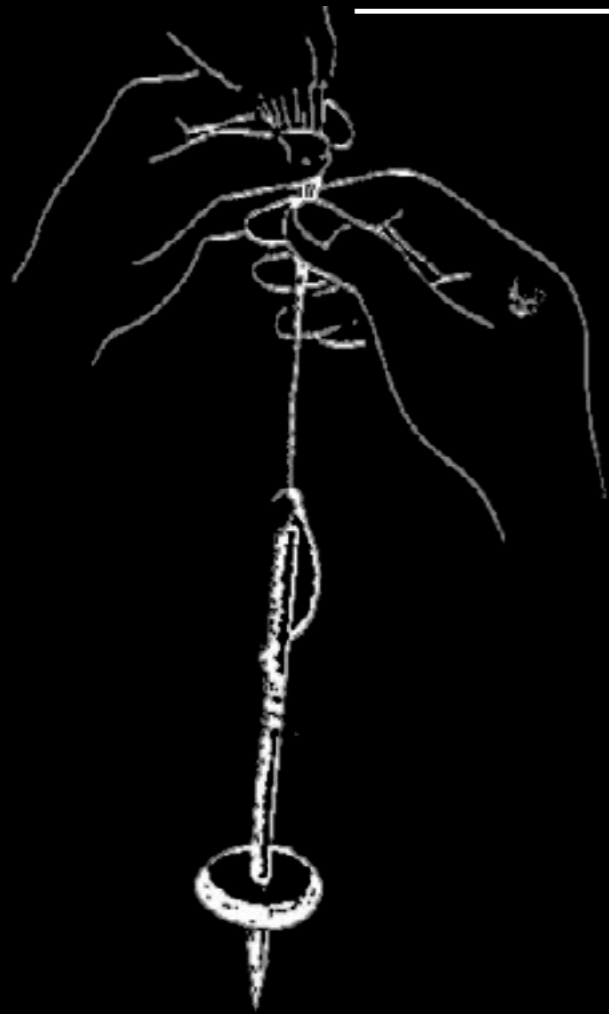
PANTALÓN Y ALPARGATAS

Dualidad andina



HOMBRE OTAVELEÑO

# APLICACIONES TEXTILES



FIGURAS ZOOMORFAS



FIGURAS GEOMÉTRICAS



FIGURAS ANTROPOMORFAS





# FIGURAS ZOOMORFAS

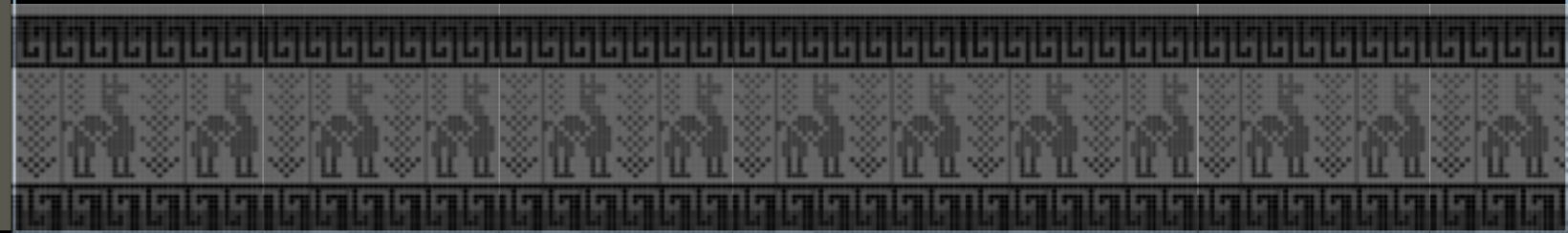
TEJIENDO EL ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

---

## FAUNA - ANIMALES SAGRADOS

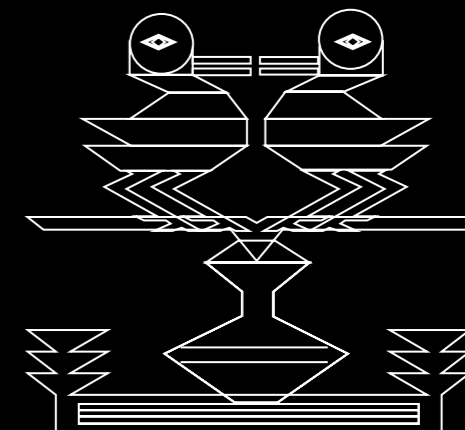
---

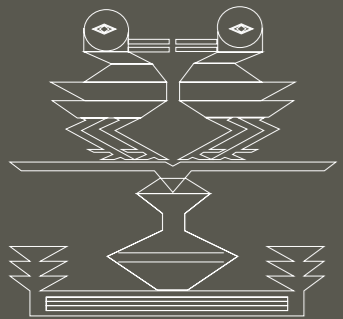
GARZAS SILVESTRES  
PATOS SILVESTRES  
TILAPIAS Y PREÑADILLAS  
LLAMA CELESTE Y TERRESTRE



## GARZAS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO

Simboliza la dualidad andina (hembra y macho), la justicia indígena a través de la balanza y el culto a los muertos representado por la vasija de barro.





# ANÁLISIS CROMÁTICO

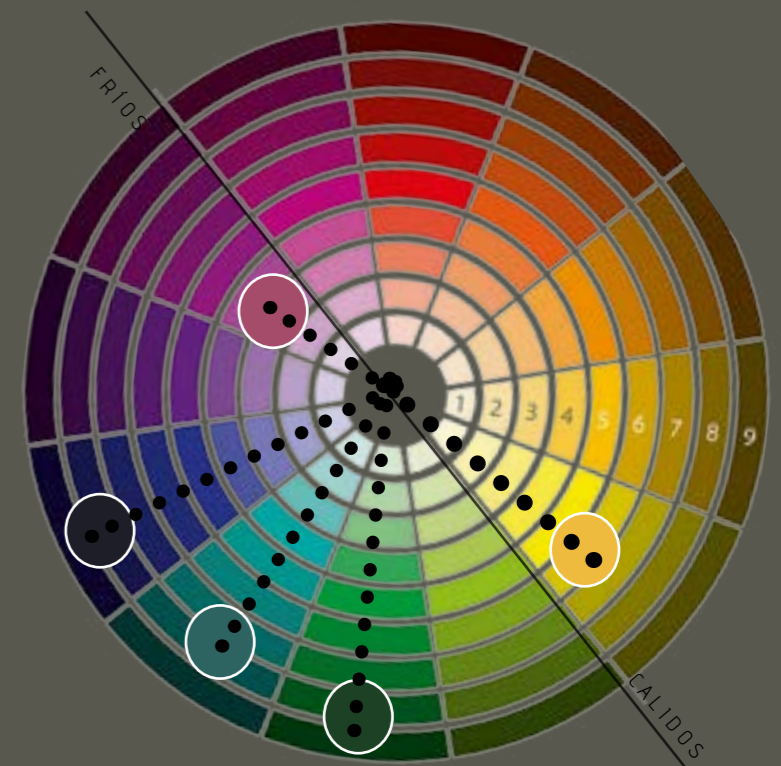
REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"GARZAS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"



## COLORES ARMÓNICOS



- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Único color cálido: AMARILLO



CIRCULO CROMÁTICO

## COLORES ELEMENTALES



- NEGRO: Cmbinación de los tres colores primarios
- BLANCO: Ausencia de los tres colores primarios

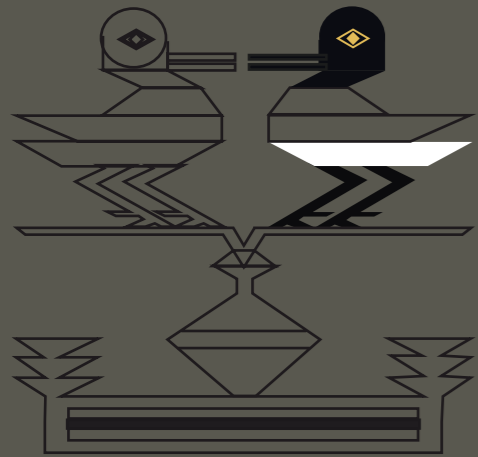
## COLORES COMPLEMENTARIOS

Se encuentran opuestos en el círculo cromático, un color es dominante y el otro sirve de contraste



## ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"GARZAS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"



GARZA MACHO

DUALIDAD 4 COMPLEMENTARIEDAD ANDINA  
ENERGÍA ANCESTRAL

DUALIDAD 4 COMPLEMENTARIEDAD ANDINA  
ENERGÍA ANCESTRAL



### ELEMENTOS PREDOMINANTES DEL TEJIDO



GARZA HEMBRA  
VASIJA DE BARRO  
BALANZA

### SIGNIFICADO

FEMINIDAD 4 EXPESIÓN DEL PODER COMUNITARIO

SINÓNIMO DE ENERGÍA 4 ESPACIO ASTRAL

DERIVADO DEL AZUL  
ESPACIO CÓSMICO CELESTIAL

REPRESNTA LA TIERRA  
TERRITORIO ANDINO  
PRODUCCIÓN AGRICOLA

ENERGÍA 4 FUERZA  
COSECHA DEL MAÍZ  
DIOS "INTI"

ARMONÍA DEL ESPÍRITU  
ÍNDIGENA

ESPACIO CÓSMICO  
SISTEMAS ESTELARES DEL  
UNIVERSO

### COLOR



NATURAL

E15B77



COLOR ROSADO  
RAÍCES DE REMOLACHA

1D1E28

H

2D6361

NATURAL

1D4124

C



GAMA AZULES  
FLOR DE AZULEJO

NATURAL

E5AC1D



COLOR AMARILLO  
CÚRCUMA

FFBCF

NATURAL



COLOR NATURAL  
LANA DE OVEJA


000000

NATURAL



COLOR NEGRO  
TÉ NEGRO

Para comprender el origen de las paletas de color, se debe mirar por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.

LIMÓN		....L....
ACLARA EL COLOR DEL TINTE NATURAL		
AGUA CALIENTE		....A....
MÁS TIEMPO EN EL AGUA CALIENTE		
BICARBONATO DE SODIO		....S....
ENFATIZA EL COLOR NATURAL DEL TINTE		
SULFATO DE COBRE		....C....
TORNA LOS COLORES HACIA EL VERDE		
SULFATO DE HIERRO		....H....
OSCURECE LOS COLORES LLEVANDOLOS A UN GRIS OSCURO O AZUL		
SUSTANCIA	NOMENCLATURA	

MODIFICADORES DEL COLOR



## ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"GARZAS DEL LAGO SAN PABLO"

### LEY DE TRIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE TRIPARTICIÓN" debido al resultado de la articulación de diagonales que nacen del cuadrado, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas.

1

Primero se identifica la composición de la Ley terciaria y la malla que compone el tejido. Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE TRIPARTICIÓN y en ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

Entre las páginas 46 y 49 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2.

Entre las páginas 50 y 53 se encuentra la explicación gráfica al punto 3.

IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

TEJIDO DE  
POSIBLES  
CONFIGURACIONES

DISEÑO DEL TEJIDO  
"GARZAS DEL LAGO SAN PABLO"



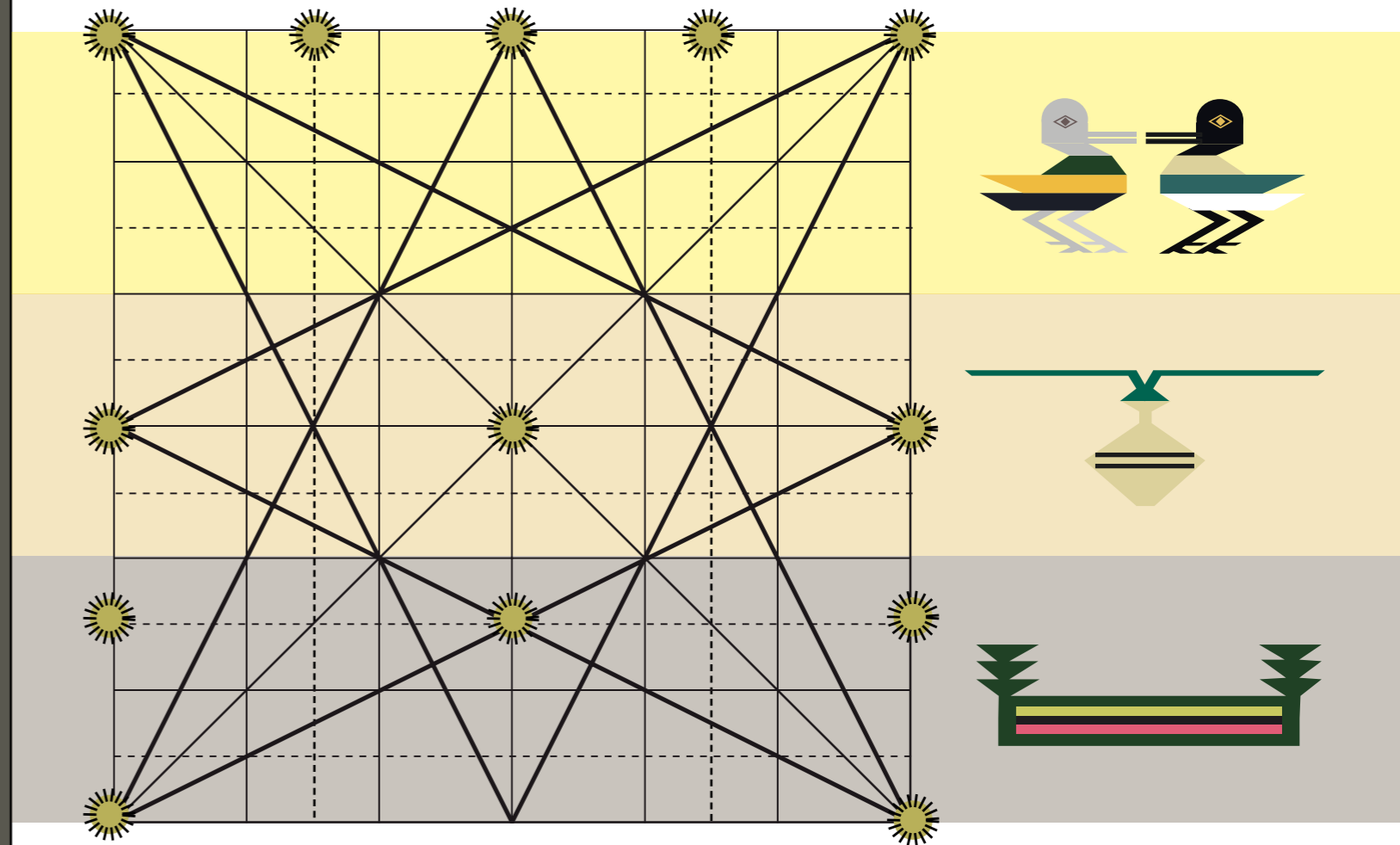
LEY DE TRIPARTICIÓN  
TEJIDO "GARZAS DEL LAGO SAN PABLO"

LAS 2 SECCIONES DE LA LEY DE BIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO SON LA REPRESENTACIÓN DE GARZAS, ANIMALES QUE SE ENCUENTRAN EN EL LAGO SAN PABLO A ORILLAS DEL TAITA IMBABURA, LAS ESPECIES SIMBOLIZAN FECUNDIDAD, FERTILIDAD, FORTUNA, EXPANSIÓN Y SUERTE PARA LOS OTAVALEÑOS.

IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

ELEMENTOS  
PREDOMINANTES



PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO "GARZAS DEL LAGO SAN PABLO"

TRES ELEMENTOS QUE FORMAN  
LA LEY DE TRIPARTICIÓN

•  
•  
•  
•  
•

DISEÑO DEL TEJIDO  
"GARZAS DEL LAGO SAN PABLO"

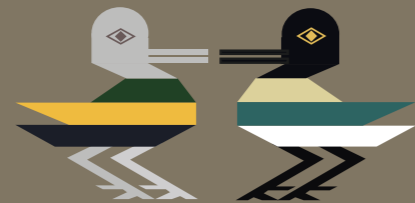
BALANZA



MUNDO SUPERIOR

JUSTICIA INDÍGENA

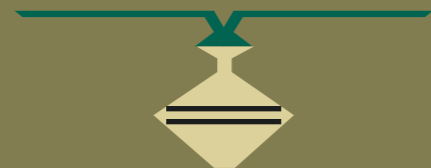
GARZAS (HEMBRA-MACHO)



MUNDO PRESENTE

REPRESENTAN LA DUALIDAD ANDINA  
(MACHO Y HEMBRA), VITALIDAD Y  
LIBERTAD.

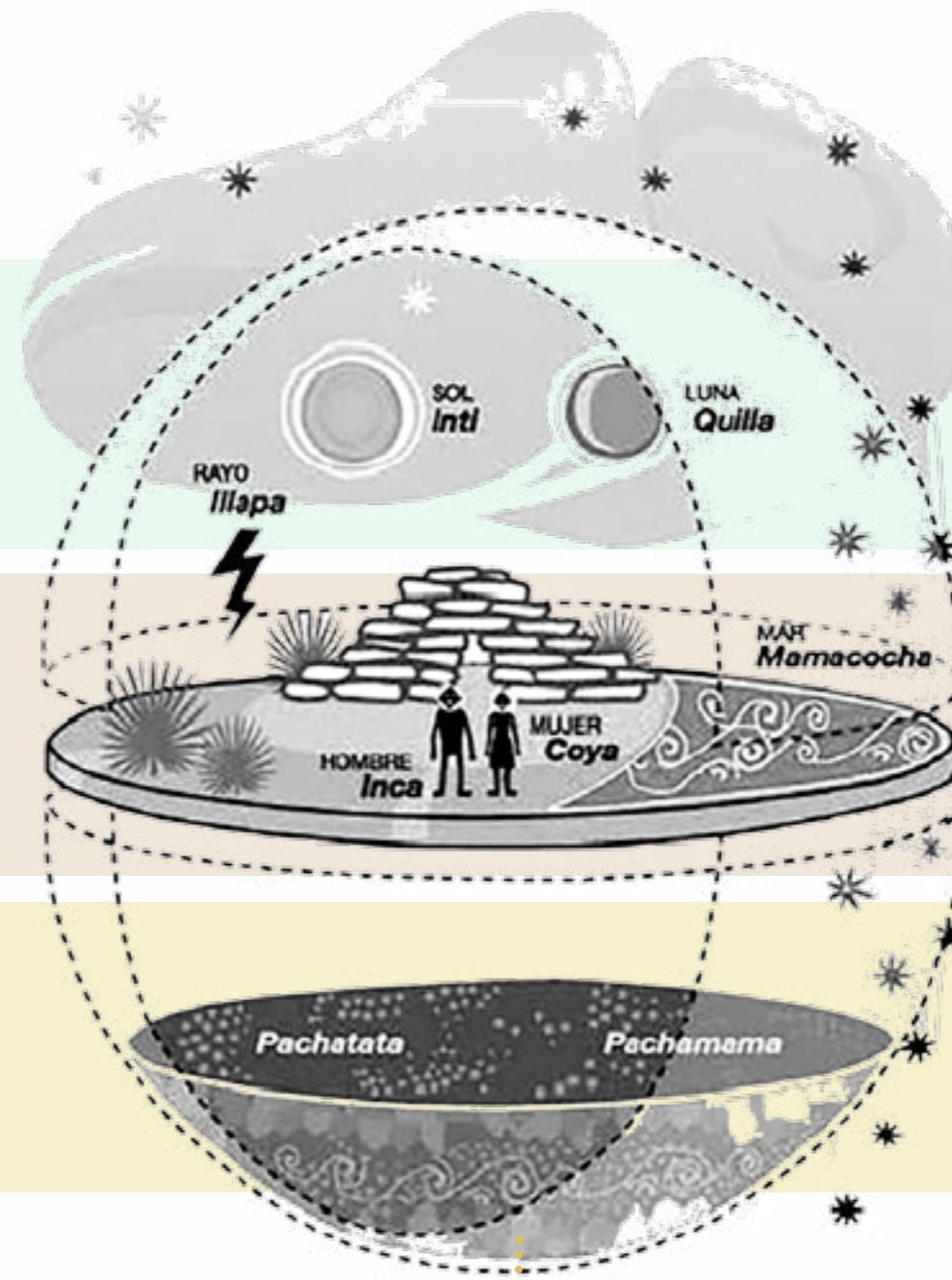
VASIIJA



MUNDO INFERIOR

FEMINIDAD Y VENERACIÓN A LOS  
MUERTOS

ELEMENTOS PREDOMINANTES



HANNAN PACHA

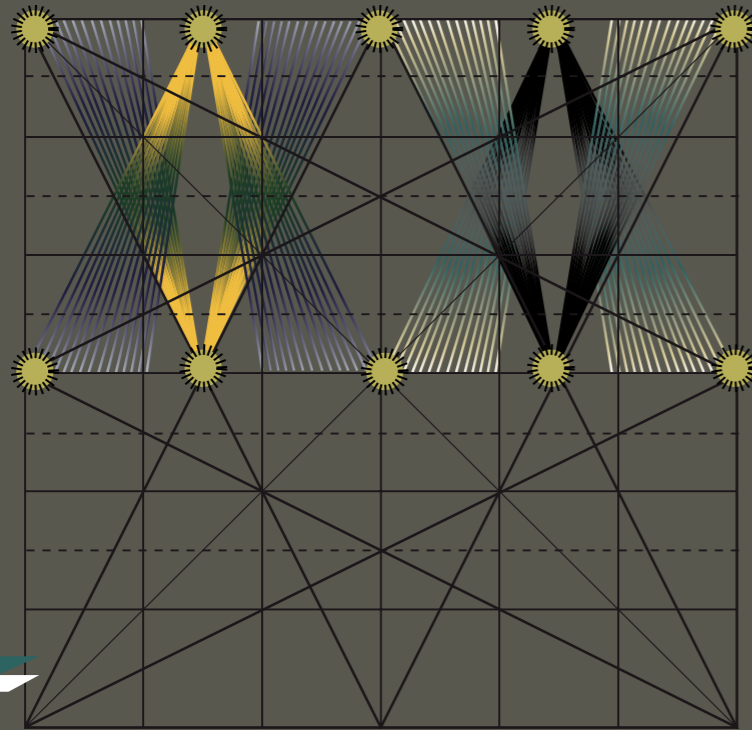
KAI PACHA

UKA PACHA

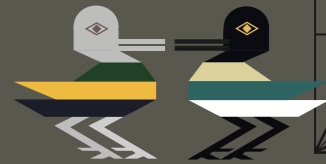
PRINCIPIO DE LA TRIIPARTICIÓN  
Tres niveles de la visión cósmica andina

## APLICACIÓN TEXTIL

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"GARZAS DEL LAGO SAN PABLO"



CONFIGURACIÓN  
"GARZAS SILVESTRES"



DIMENSIONES SEMIÓTICAS

- CHARLES MORRIS -

GARZAS SILVESTRES

SÍMBOLO DE VITALIDAD Y LIBERTAD

SÍMBOLOS DE VIGOR Y ENERGÍA, SON AVES DE LUZ POLIVIDENTES, REPRESENTAN LA FEMINIDAD Y LA MASCULINIDAD DE LA COSMOVISIÓN ANDINA, PORTADORES DE UNA GRAN CAPACIDAD PSÍQUICA

VASIJA

SIMBOLIZA LA FEMINIDAD Y EL CULTO A LOS MUERTOS

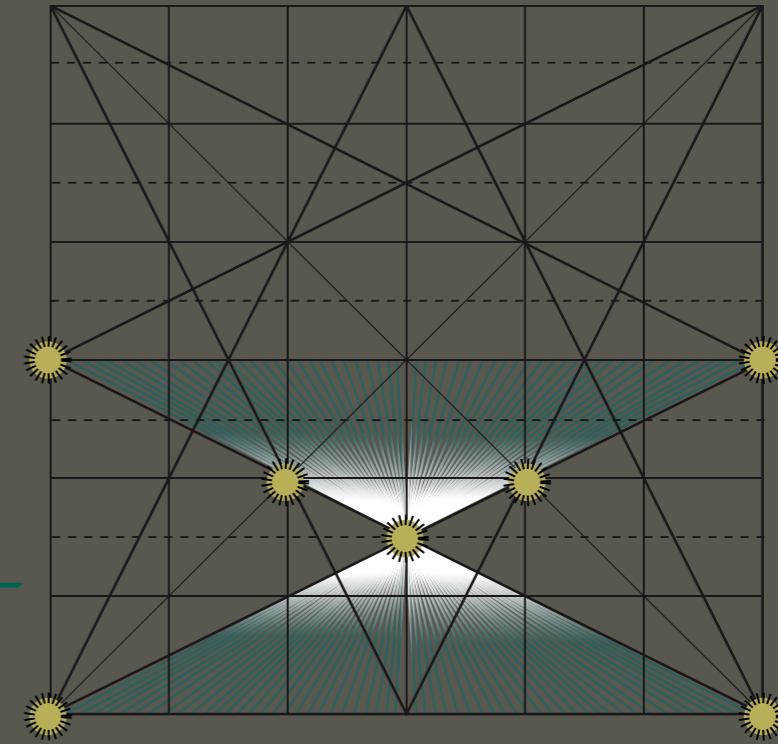
SÍMBOLO DE PROTECCIÓN, HACE REFERENCIA AL ÚTERO DE LA MUJER, RECIPIENTE HECHO DE BARRO QUE SIRVE PARA MANTENER LA BEBIDA O CHICHA "YAMOR" HERMETICAMENTE DEBAJO DE LA TIERRA PARA POSTERIORMENTE CONSUMIRLA EN CULTOS ÍNDIGENAS.

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA

TEJIDO DE  
POSIBLE  
CONFIGURACIÓN



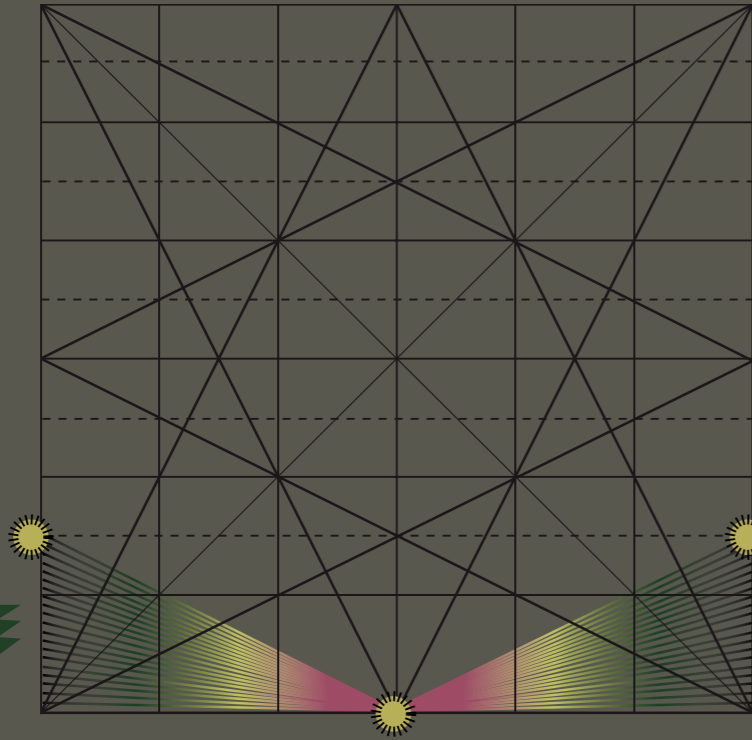
CONFIGURACIÓN  
"VASIJA"



## APLICACIÓN TEXTIL

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"GARZAS DEL LAGO SAN PABLO"

TEJIDO DE  
POSIBLE  
CONFIGURACIÓN



CONFIGURACIÓN  
"BALANZA"

BALANZA

SÍMBOLO DE LA JUSTICIA DEL PUEBLO OTAVALEÑO

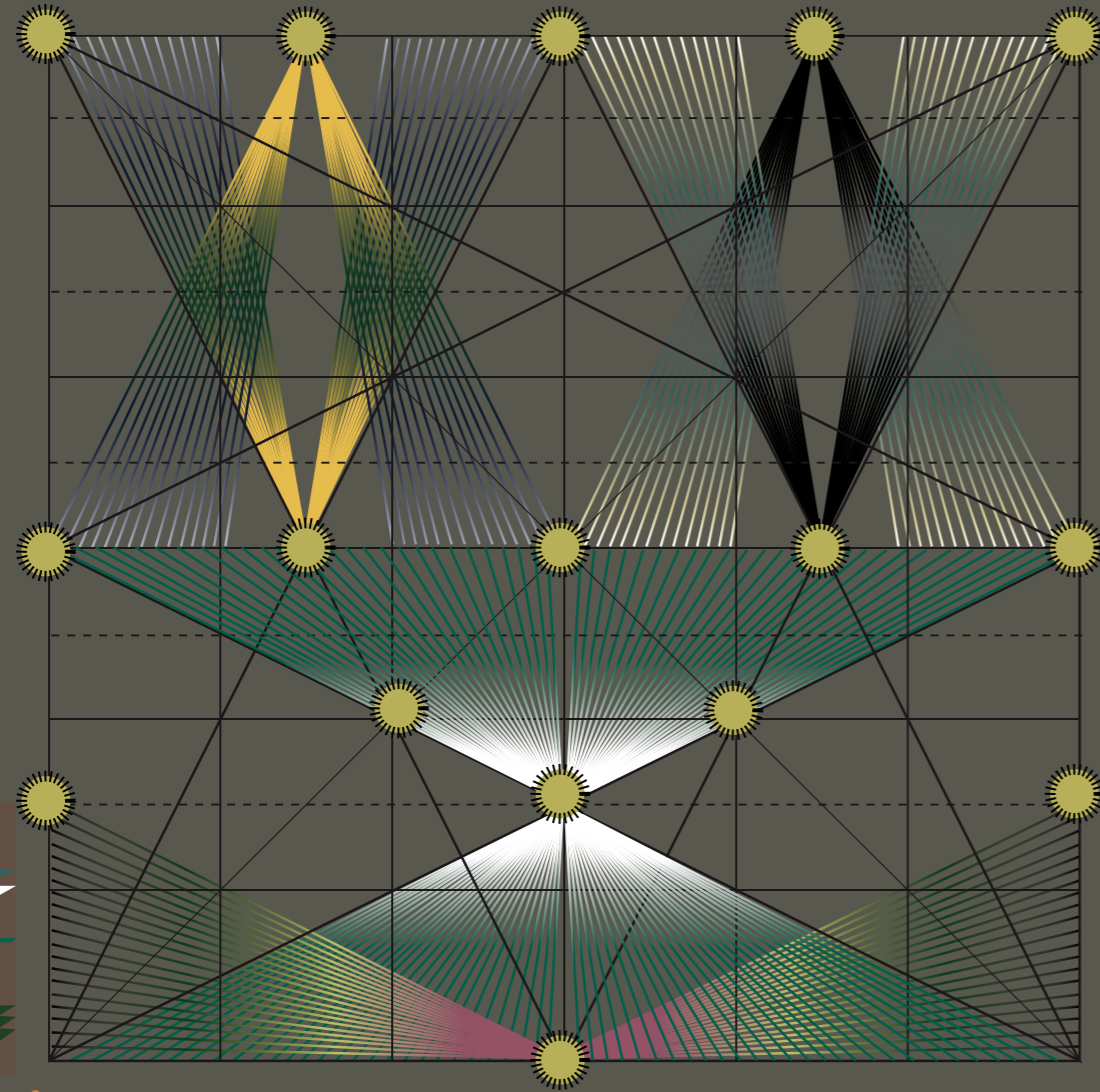
REPRESENTA LA E QUIDAD PARA TOMAR DECISIONES DENTRO DEL PUEBLO DE OTAVALO, LOS IDEALES ES TAN BASADOS EN EL RAZONAMIENTO Y LA BÚSQUEDA DE LA JUSTICIA.

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA

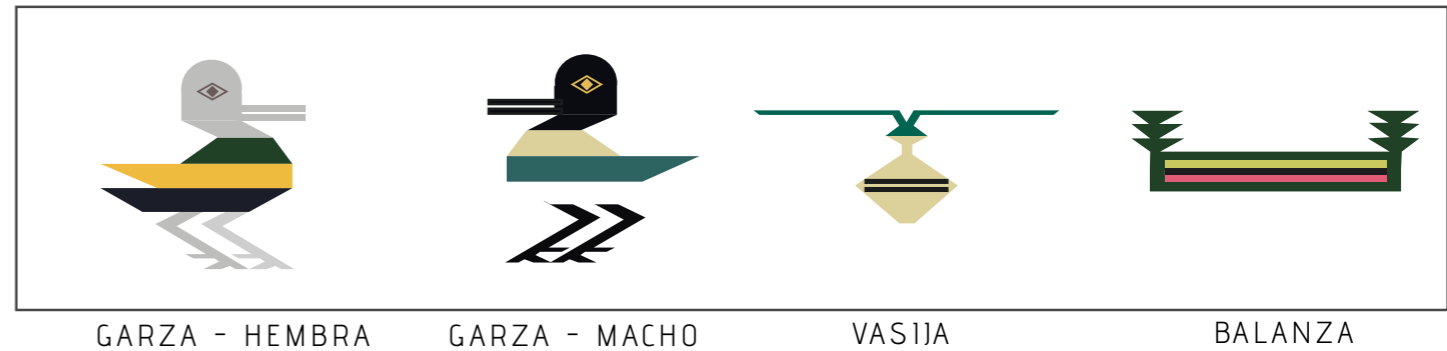
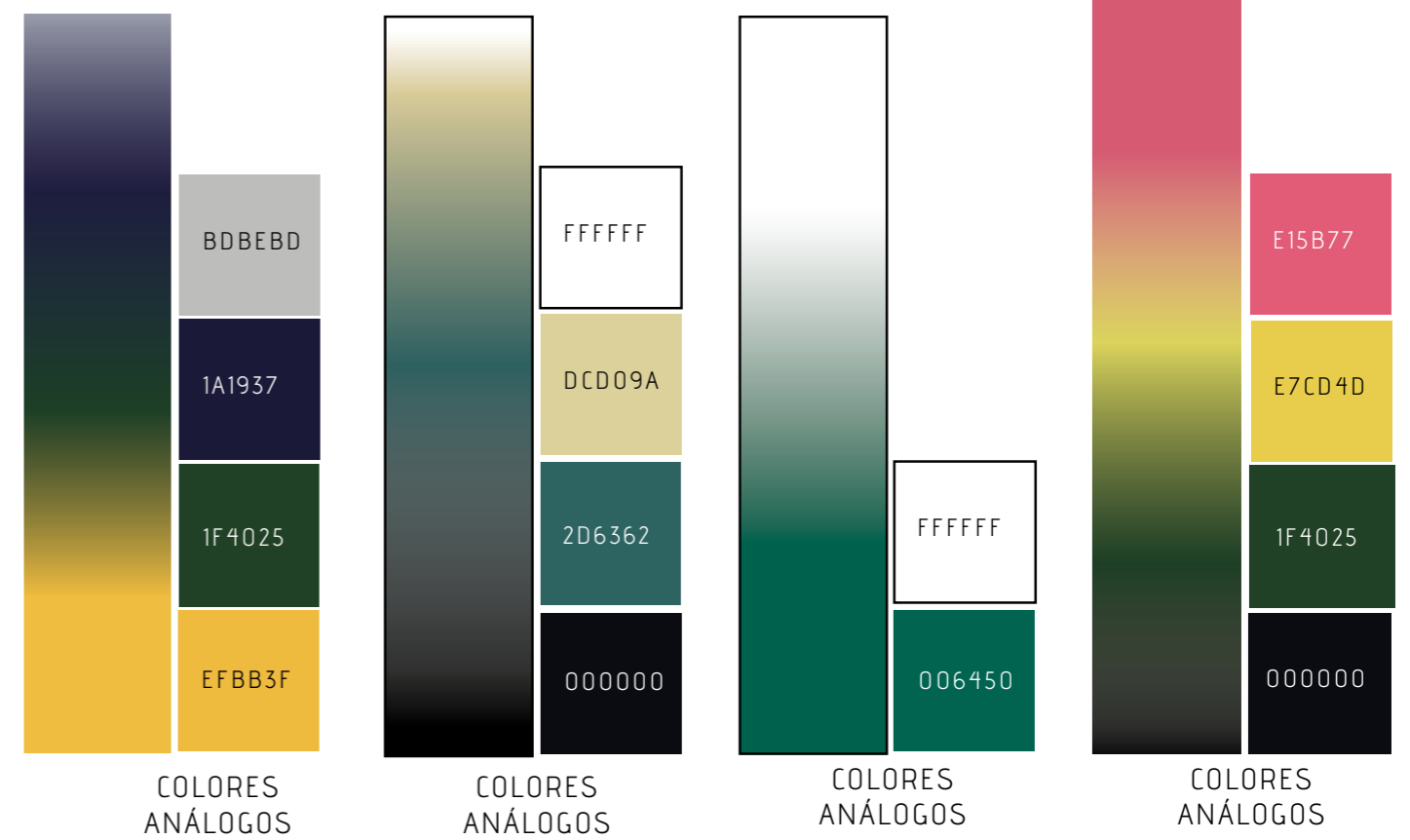
CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"GARZAS DEL LAGO SAN PABLO"



CONCEPTUALIZACIÓN

- SÍMBOLO DE LIBERTAD Y SIMPLICIDAD. SON AVES QUE REGRESAN CADA AÑO AL MISMO LAGO (SAN PABLO), SON EJEMPLARES QUE VIVEN EN AUTONOMÍA. ADEMÁS SON UNA ESPECIE QUE SE DEFIENDEN CON IGUAL FACILIDAD EN TIERRA, AIRE O EN EL AGUA, SIENDO ÍCONOS DE 3 ELEMENTOS PRINCIPALES DE LA NATURALEZA E IGUAL LA DIRECCIÓN DEL SOL EN LOS EQUINOCIOS.

APLICACIÓN DE GAMAS DE COLORES



GARZA - HEMBRA

GARZA - MACHO

VASIJA

BALANZA

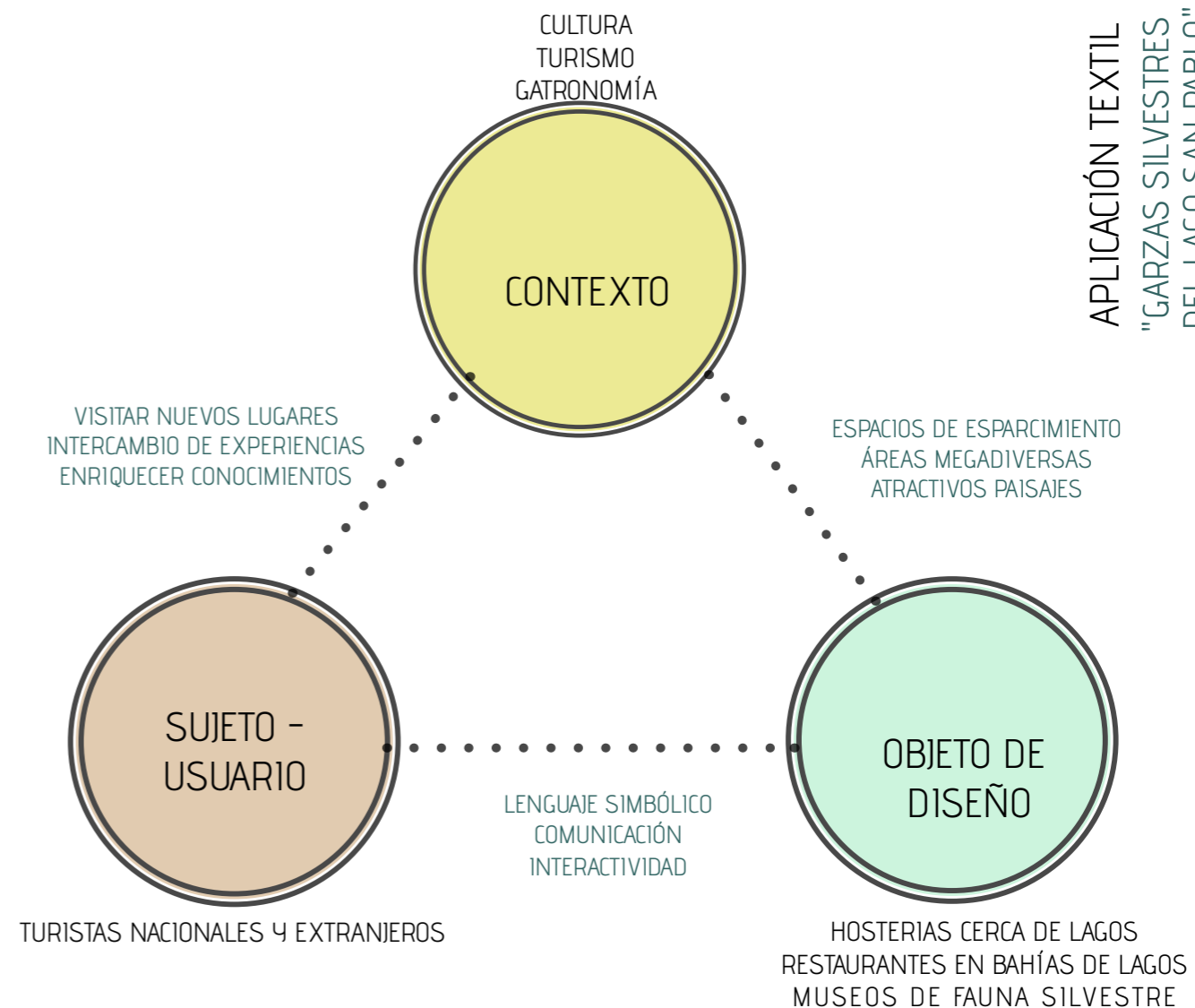
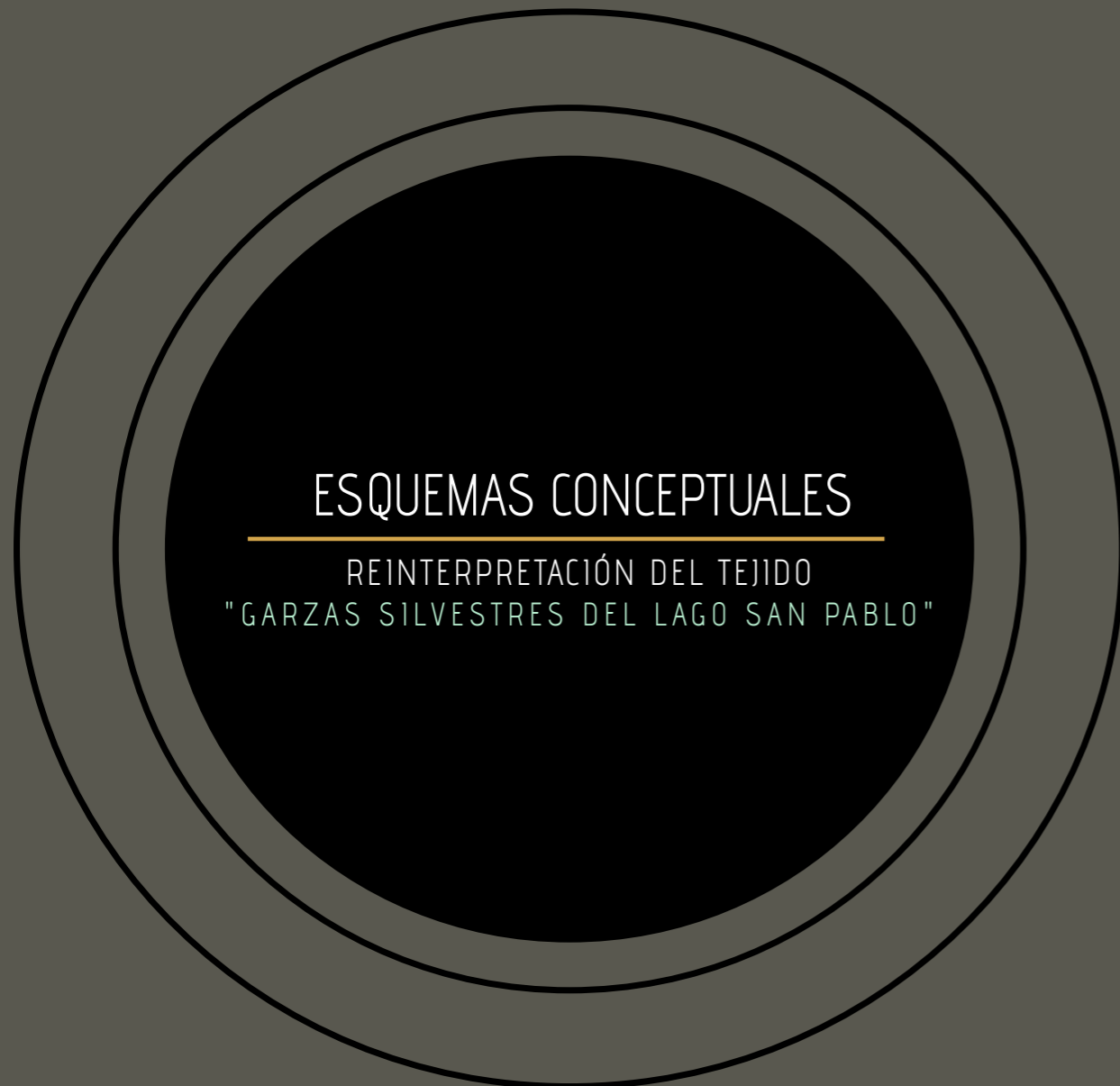
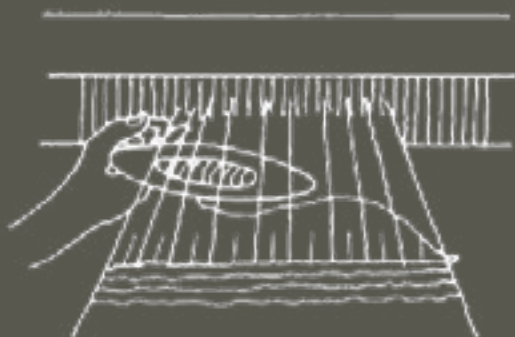
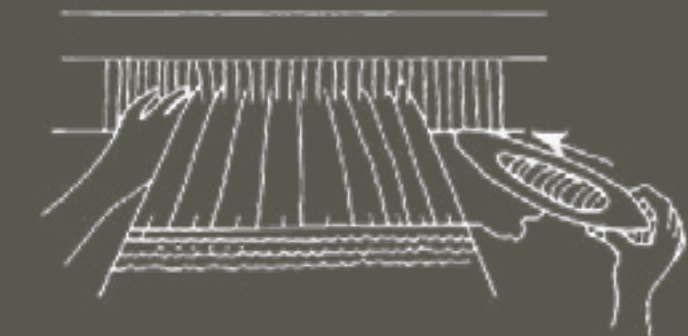
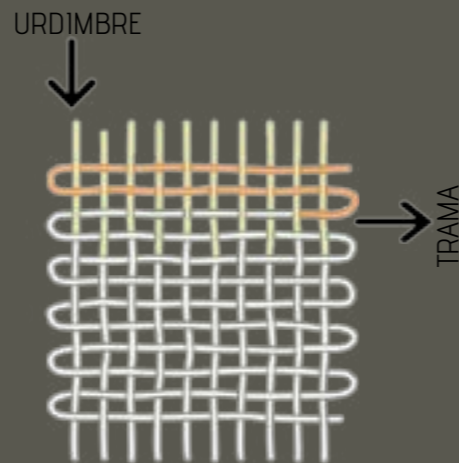


DIAGRAMA DEL ACOPLAMIENTO ESTRUCTURAL DEL DISEÑO - GUI BONSIPE

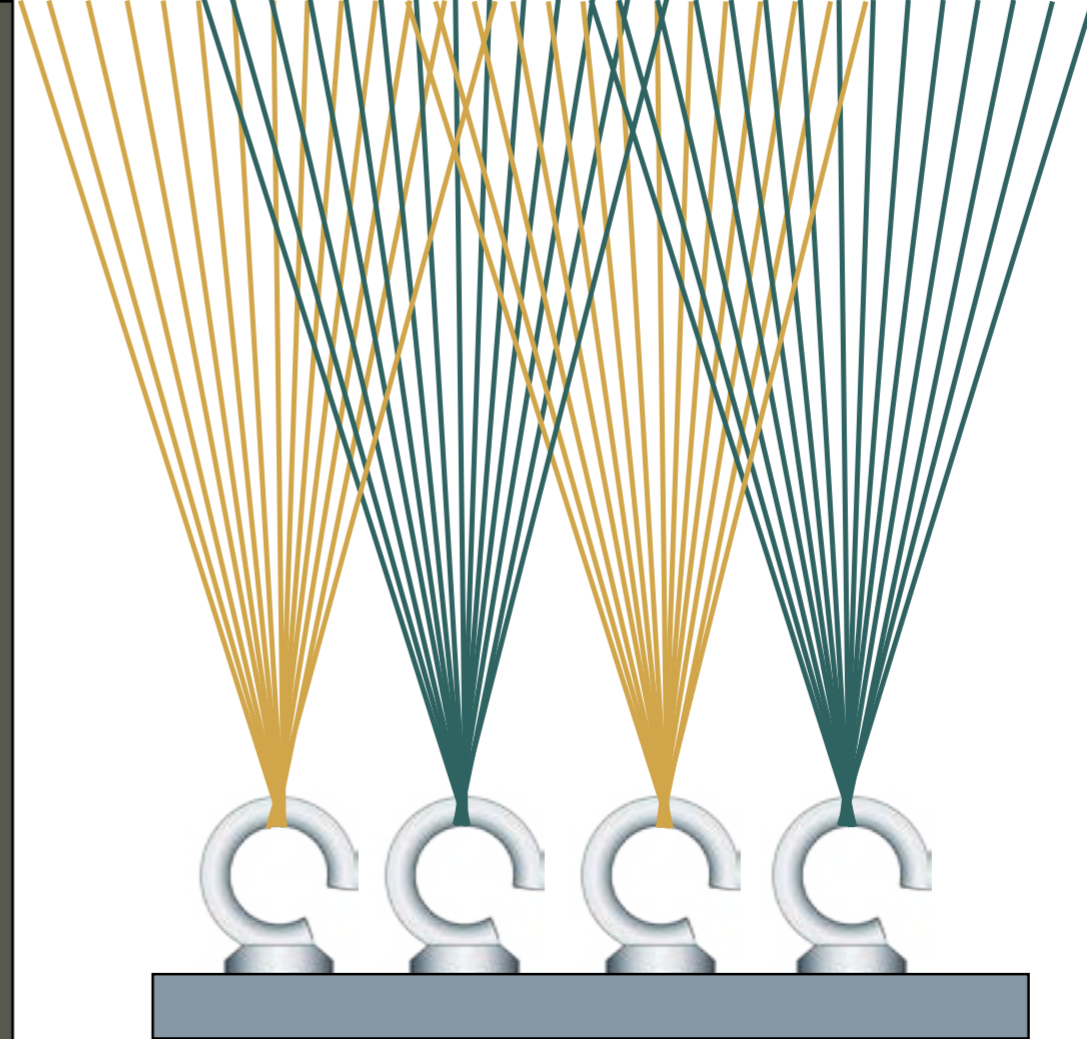


PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA

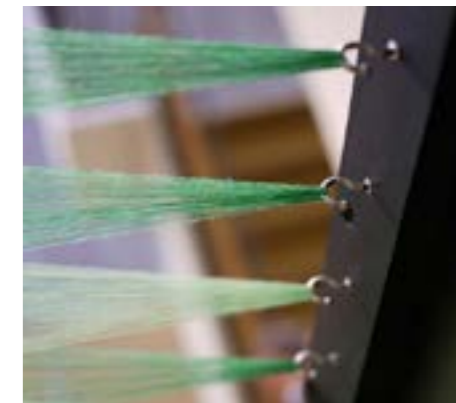


SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPRETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO



SISTEMA CON CANCAMOS



CANCAMO VISTA FRONTAL    CANCAMO VISTA LATERAL

USOS

SUPERFIES PLANAS Y TRIDIMENSIONALES



## PERFORMATIVO

YURI LOTMAN  
Aprendizaje de técnicas, oficios,  
prácticas, formas de uso de los  
objetos

# RECURSOS SENSORIALES

## ESPACIAL

YURI LOTMAN  
A través del recorrido del  
espacio y de su uso

1



## OLFATIVO

PERCIBIR AROMAS

[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

ESPECIE VEGETAL	GAMAS DE TINTE	PARTE DE LA ESPECIE	POSIBLE SENSACIÓN	BENEFICIOS
RAÍCES DE REMOLACHA		Raíces hervidas	Satisfacción	Controla la tensión del cuerpo
FLOR DE AZULEJO O ACIANO		Flores hervidas	Efecto refrescante y calmante	Antibiótico, antiséptico, diurético, purgante,
CÚRCUMA		Especie hervida	Alegría, entusiasmo	Analgésico, antiinflamatorio, bactericida y antiviral.
TÉ NEGRO		Hojas hervidas	Sociedad y calmante	Antioxidante y astringente,

2



## VISTA

PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



## AUDITIVO

INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



## TÁCTIL

PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD



## APLICACIÓN TEXTIL

SUGERENCIA DE USO

GARZAS DEL  
LAGO SAN PABLO

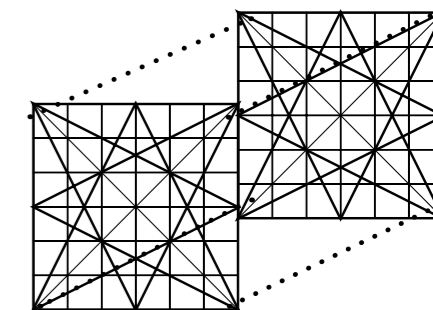
RECEPCIÓN - HOSTERIA  
"MEDINA DEL LAGO"  
IBARRA-ECUADOR

PROCESO DE 2 A 3 DIMENSIONES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"GARZAS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"



SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - TRIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL

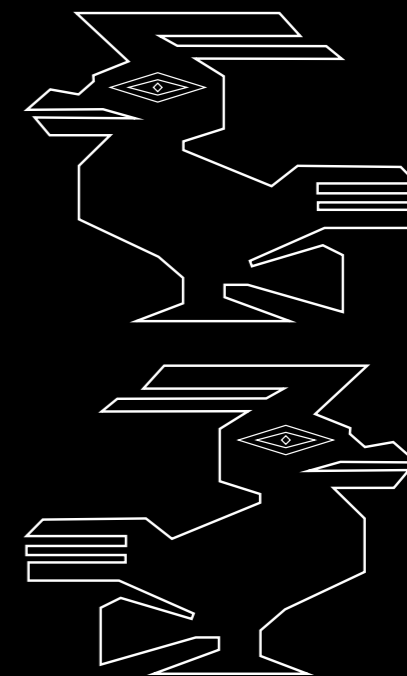


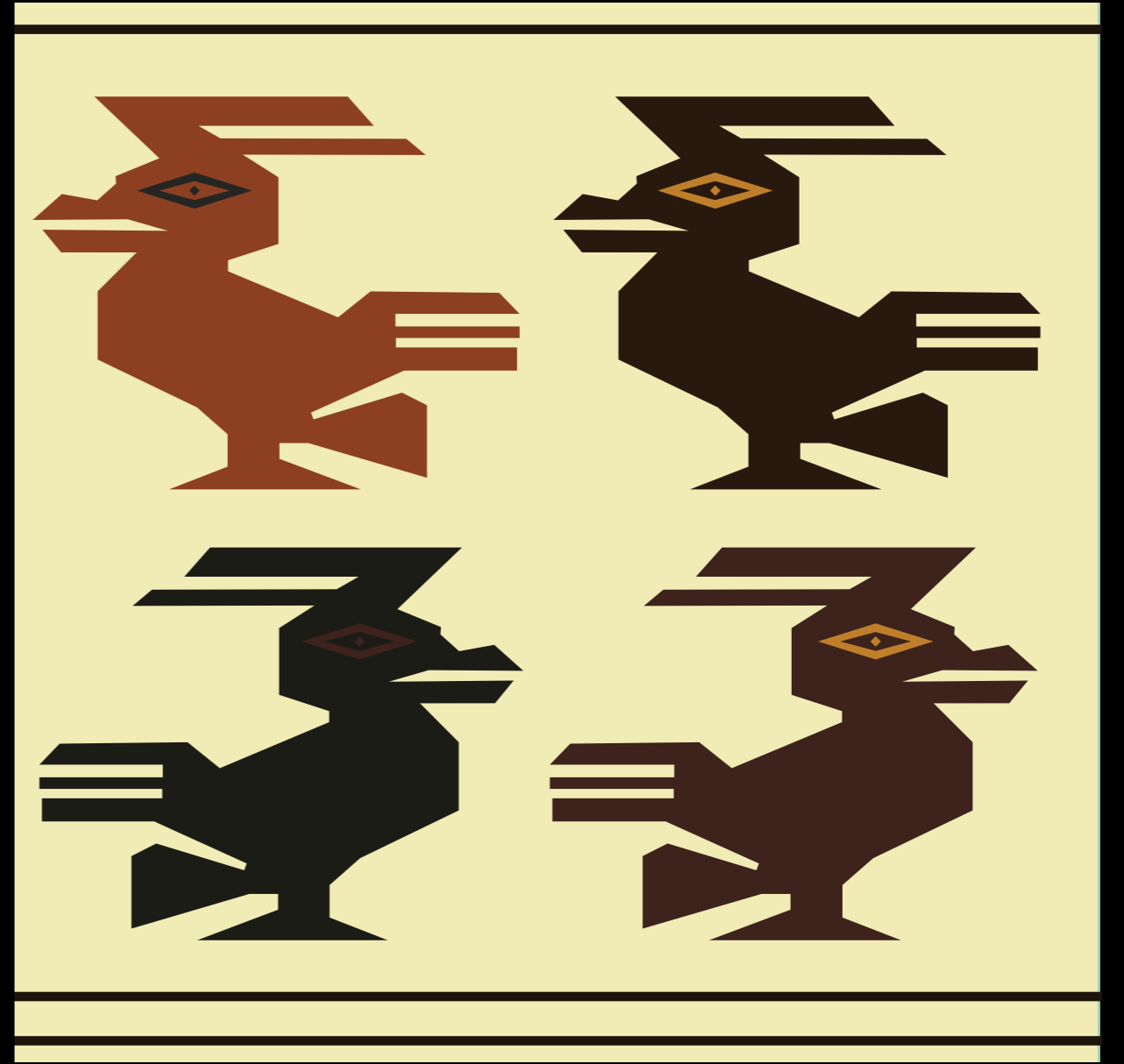
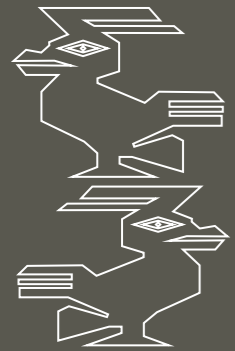
ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

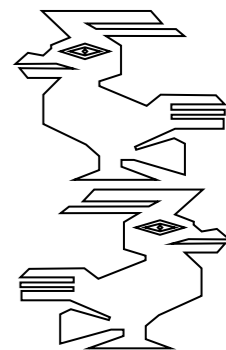
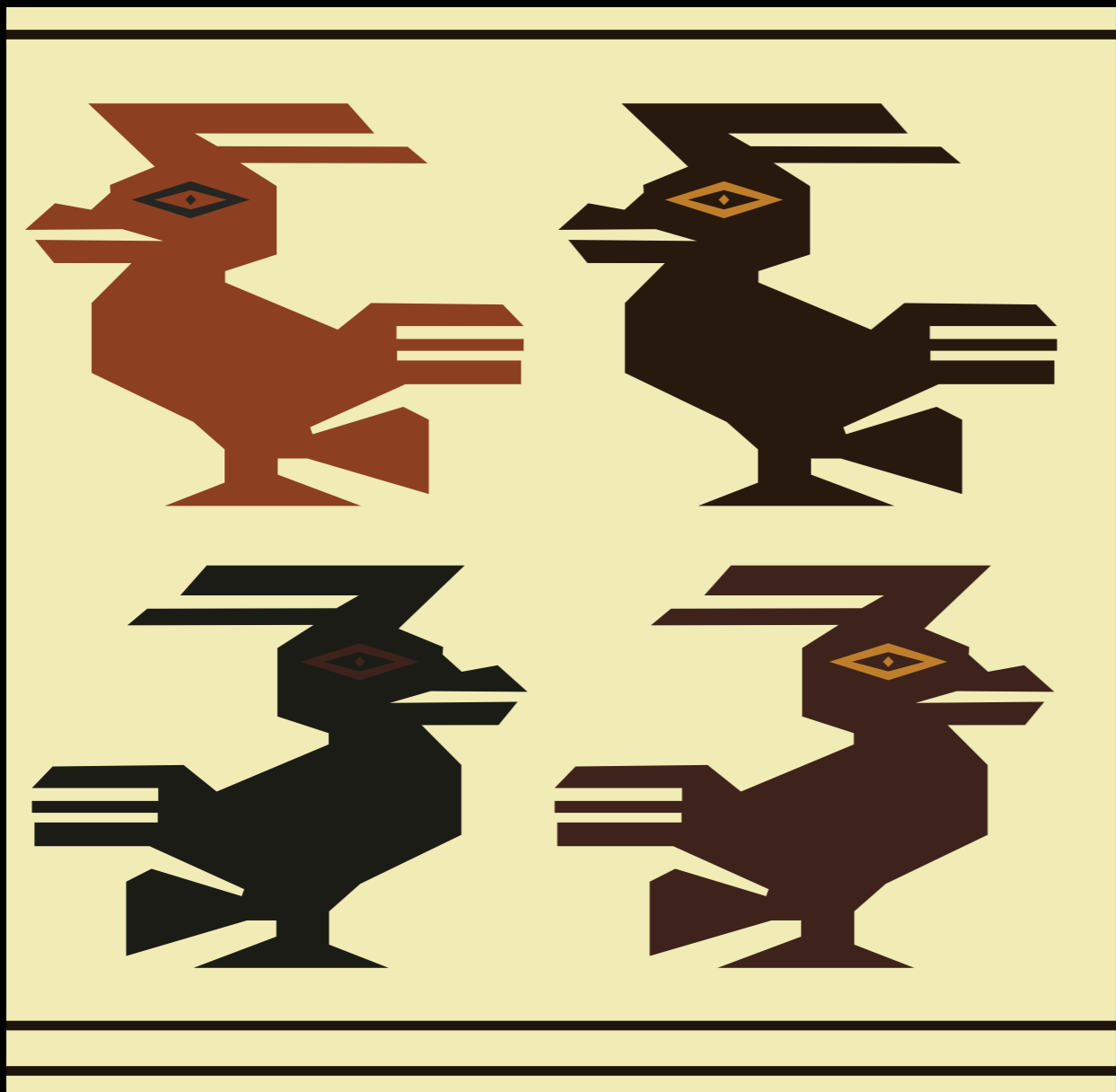
ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

## PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO

Son aves que habitan el "Lago San Pablo", son simbolo de la fidelidad conyugal, nadan juntos hembra y macho, y pueden estar en diferentes entornos (agua, aire, tierra), por eso son animales que representa a 3 de los elementos principales de la naturaleza.







## ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"

### COLORES ARMÓNICOS



- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático



CIRCULO CROMÁTICO

### COLORES ELEMENTALES



- NEGRO : Ausencia de los tres colores primarios



### ELEMENTOS PREDOMINANTES DEL TEJIDO



PATOS

### SIGNIFICADO

CREACIÓN DE LA ENERGÍA CÓSMICA

FEMINIDAD

FILOSOFÍA CÓSMICA  
SANGRE DEL INDÍGENA

REPRESENTA LA TIERRA  
PRODUCTIVIDAD

DUALIDAD 4 COMPLEMEN-  
TARIEDAD ANDINA  
ENERGÍA ANCESTRAL

### COLOR





NATURAL

28190E

A

3D231B

L

8B3F20

GAMA DE CAFÉS  
SEMILLAS DE CAFÉ



F1EAB5

NATURAL

COLOR NATURAL  
LANA DE OVEJA

## PALETA DE COLOR

HILO TEÑIDO CON ESPECIES VEGETALES

LIMÓN

ACLARA EL COLOR  
DEL TINTE NATURAL



...L...

AGUA CALIENTE  
MÁS TIEMPO EN EL  
AGUA CALIENTE



...A...

BICARBONATO  
DE SODIO  
ENFATIZA EL COLOR  
NATURAL DEL TINTE



...S...

SULFATO DE  
COBRE  
TORNA LOS COLORES  
HACIA EL VERDE



...C...

SULFATO DE  
HIERRO  
OSCURECE LOS COLORES  
LLEVANDOLOS A UN  
GRIS OSCURO O AZUL



...H...

SUSTANCIA

NOMENCLATURA

MODIFICADORES DEL COLOR



1C1C15

NATURAL

COLOR NEGRO  
TÉ NEGRO

Para comprender el origen de las paletas de color, se debe mirar por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.

## ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"

### LEY DE BIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE BIPARTICIÓN" debido a la modificación de rombos y cuadrados intrínsecos por medio de giros cuya proyección lineal forma la malla de construcción terciaria .

1

Primero se identifica la composición de la Ley binaria y la malla que compone el tejido Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE BIPARTICIÓN y en ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

Entre las páginas 80 y 83 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2 .

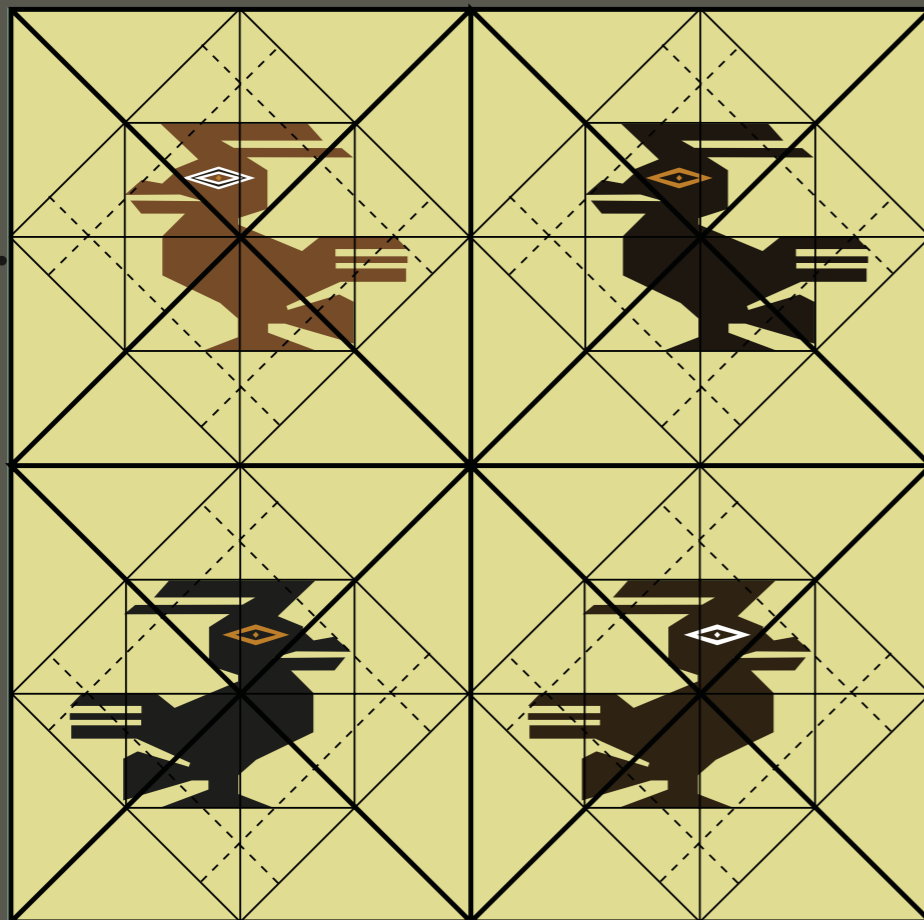
Entre las páginas 84 y 87 se encuentra la explicación gráfica al punto 3 .

IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

TEJIDO DE  
POSIBLES  
CONFIGURACIONES

DISEÑO DEL TEJIDO  
"PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"



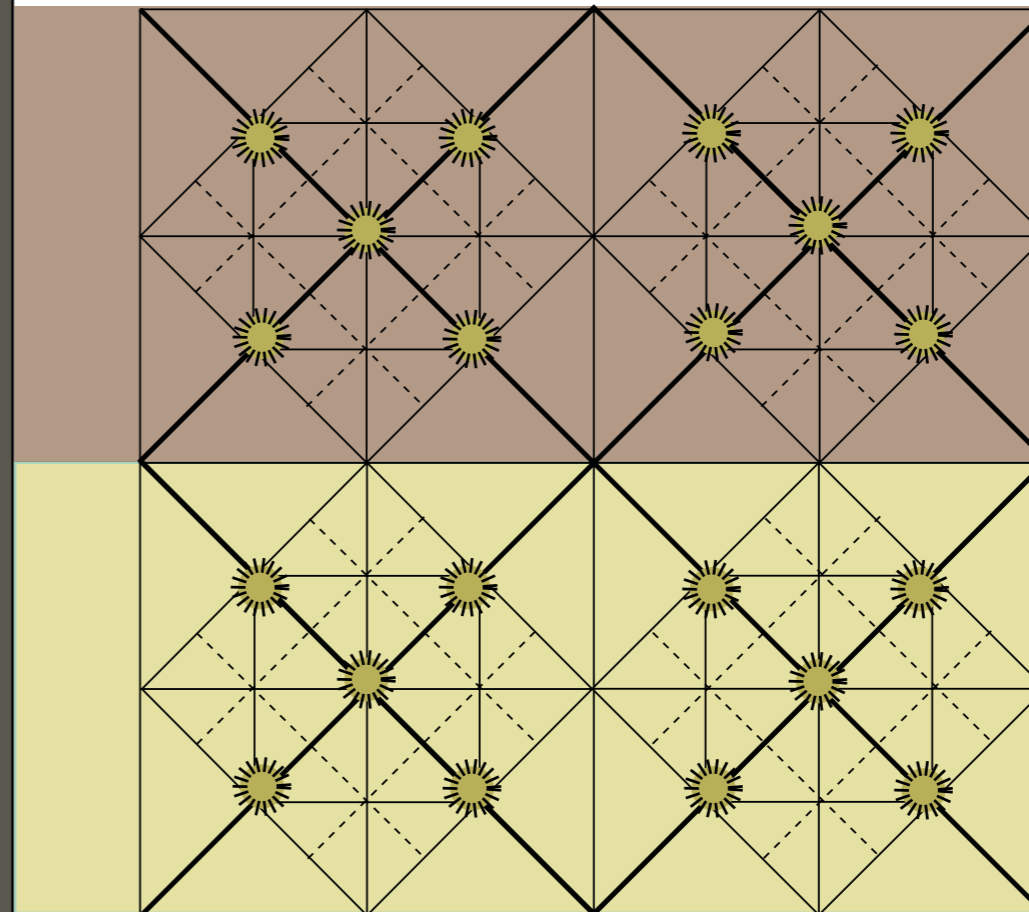
LEY DE BIPARTICIÓN  
TEJIDO "PATOS SILVESTRES"

LAS 2 SECCIONES DE LA LEY DE BIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO SON LA REPRESENTACIÓN DE PATOS SILVESTRES QUE SE ENCUENTRAN EN EL LAGO SAN PABLO A ORILLAS DEL TAITA IMBABURA, LAS ESPECIES SIMBOLIZAN INMORTALIDAD Y LA FIDELIDAD CONYUGAL.

IDENTIFICACIÓN DE TIPO DE LEY

COMPOSICIÓN - PUNTOS DE INTERSECCIÓN

ELEMENTOS PREDOMINANTES



PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO "PATOS SILVESTRES"



DOS ELEMENTOS QUE FORMAN LA LEY DE BIPARTICIÓN

DISEÑO DEL TEJIDO  
"PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"

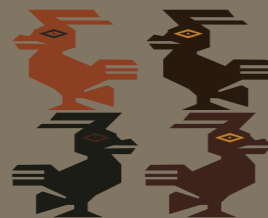
DUALIDAD ANDINA



MUNDO SUPERIOR

DIVISIÓN ESPACIAL ENTRE LO MAS-  
CULINO Y FEMENINO Y SIMULTÁNEA-  
MENTE CON EL BINOMIO SOL/LUNA.

PATOS SILVESTRES (OESTE-ESTE)

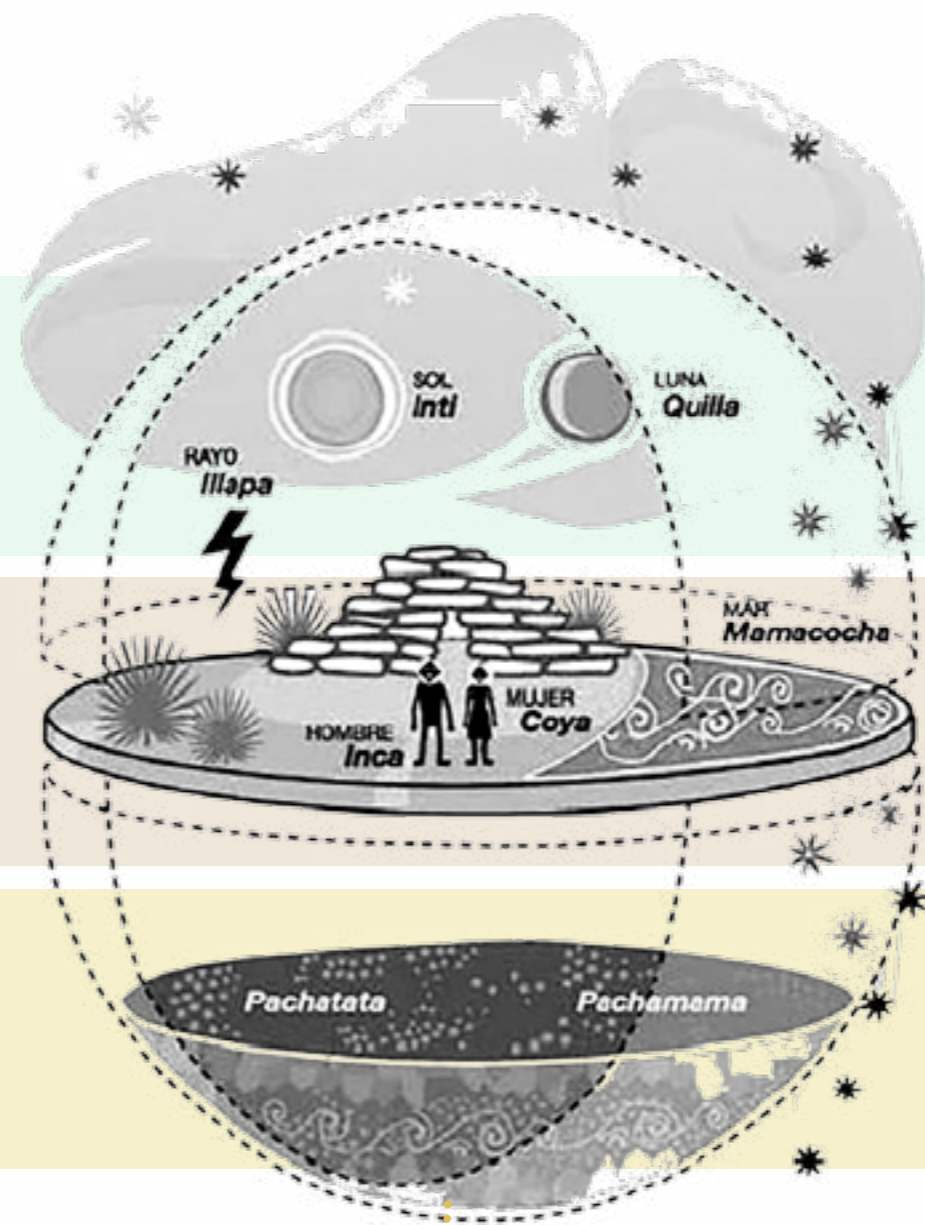


MUNDO PRESENTE

PAREJAS DE PATOS QUE SE DIRIGEN UNOS  
AL OESTE Y OTROS AL ESTE, SÍMBOLO DE LA  
FIDELIDAD CONYUGAL Y LIBERTAD

EN ESTE TEJIDO SE PUEDE APRECIAR ELEMENTOS PREDOMINANTES EN EL KAI PACHA (PATOS SILVESTRES), SIN EMBARGO EL HANNAN PACHA TAMBIÉN TIENE RELACIÓN CON EL UKA PACHA DEBIDO A LA DUALIDAD ANDINO DE LOS COLORES DEL TEJIDO (NEGRO Y BLANCO)

ELEMENTOS PREDOMINANTES



HANNAN PACHA

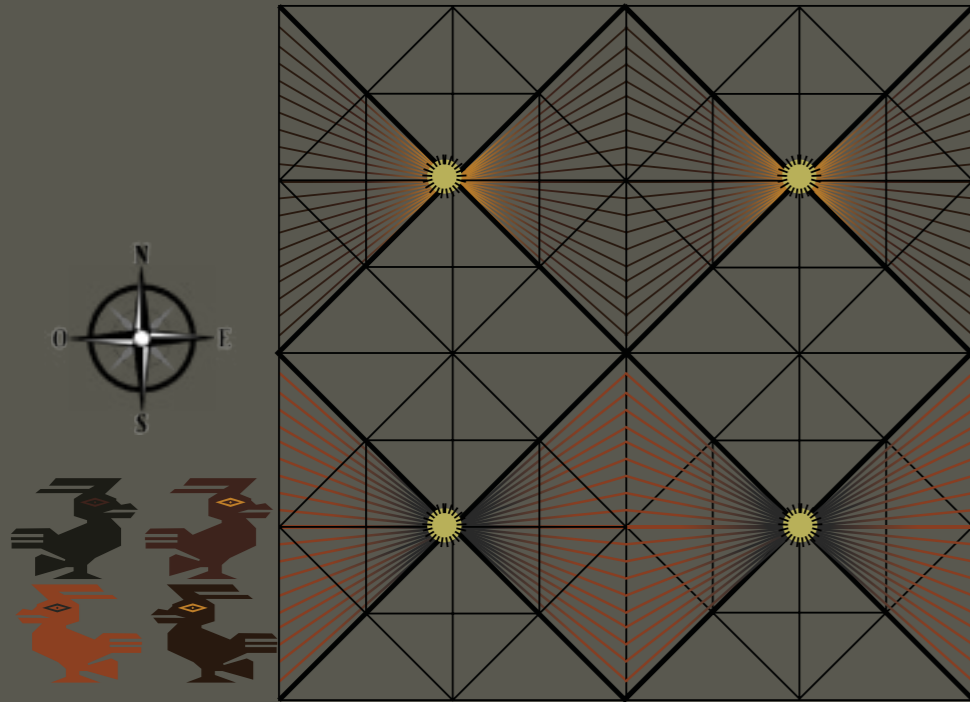
KAI PACHA

UKA PACHA

PRINCIPIO DE LA BIPARTICIÓN  
Dos niveles de la visión cósmica andina

## APLICACIÓN TEXTIL

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"

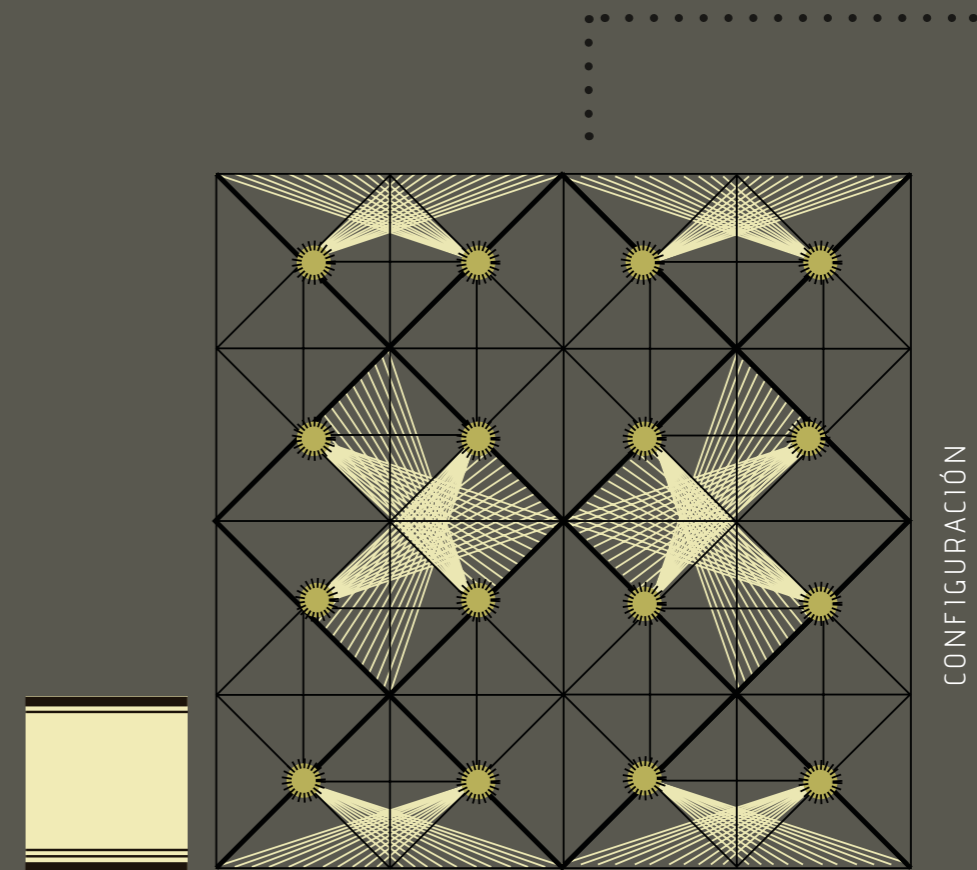


CONFIGURACIÓN  
"PATOS SILVESTRES (OESTE -ESTE)"

PATOS SILVESTRES (ESTE - OESTE)

SÍMBOLO DE LIBERTAD, FIDELIDAD CONYUGAL

SIMBOLIZAN DOS PAREJAS DE PATOS, QUE NAVEGAN JUNTOS. LA UNA VA HACIA EL ESTE (PUNTO CARDINAL POR DONDE SALE EL SOL EN LOS EQUINOCCIOS) Y LA OTRA VA HACIA EL OESTE (PUNTO CARDINAL POR DONDE SE OCULTA EL SOL EN LOS EQUINOCCIOS) REPRESENTAN LA FIDELIDAD, ADAPTABILIDAD Y SU SENSIBILIDAD AL ENTORNO. UN ANIMAL QUE REFLEJA 3 ELEMENTOS DE LA NATURALEZA (AIRE, AGUA Y TIERRA), LOS CUALES SON CONSIDERADOS CONCIENTES Y LOS ÍNDIGENAS SE PUEDEN CONECTAR CON ELLOS PARA RECIBIR SUS ENSEÑANZAS Y ARMONIZARNOS.



CONFIGURACIÓN  
" DUALIDAD ANDINA "

DUALIDAD ANDINA

SIMBOLIZA A LOS PATOS (MACHO-HEMBRA)

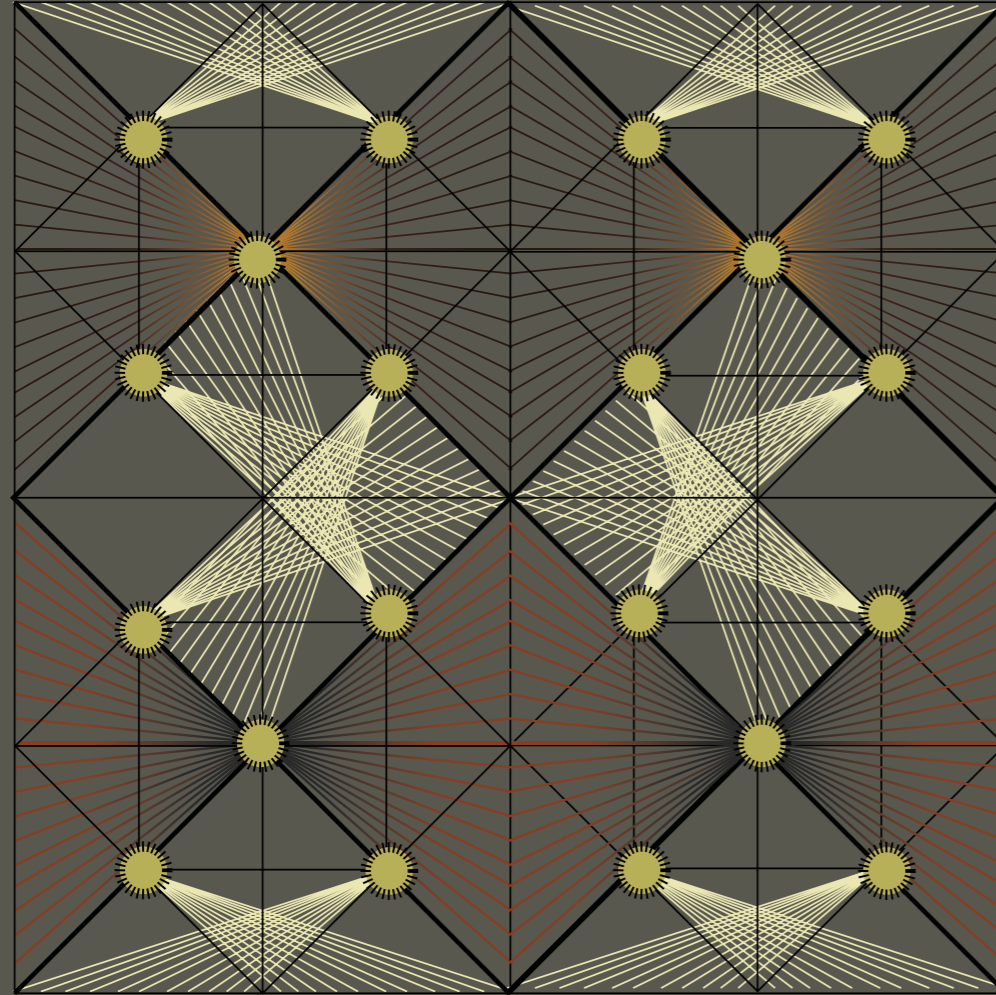
SE ELEVA COMO UNO DE LOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA ORGANIZACIÓN SOCIAL ANDINA, EN TANTO EXISTÍA DIVISIÓN ESPACIAL ENTRE "LO DE ARRIBA" (HANAN) Y "LO DE ABAJO" (UKA), TAMBIÉN IDENTIFICA LA DUALIDAD MASCULINA/FEMENINA Y SIMULTÁNEAMENTE CON EL BINOMIO SOL/LUNA.

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA

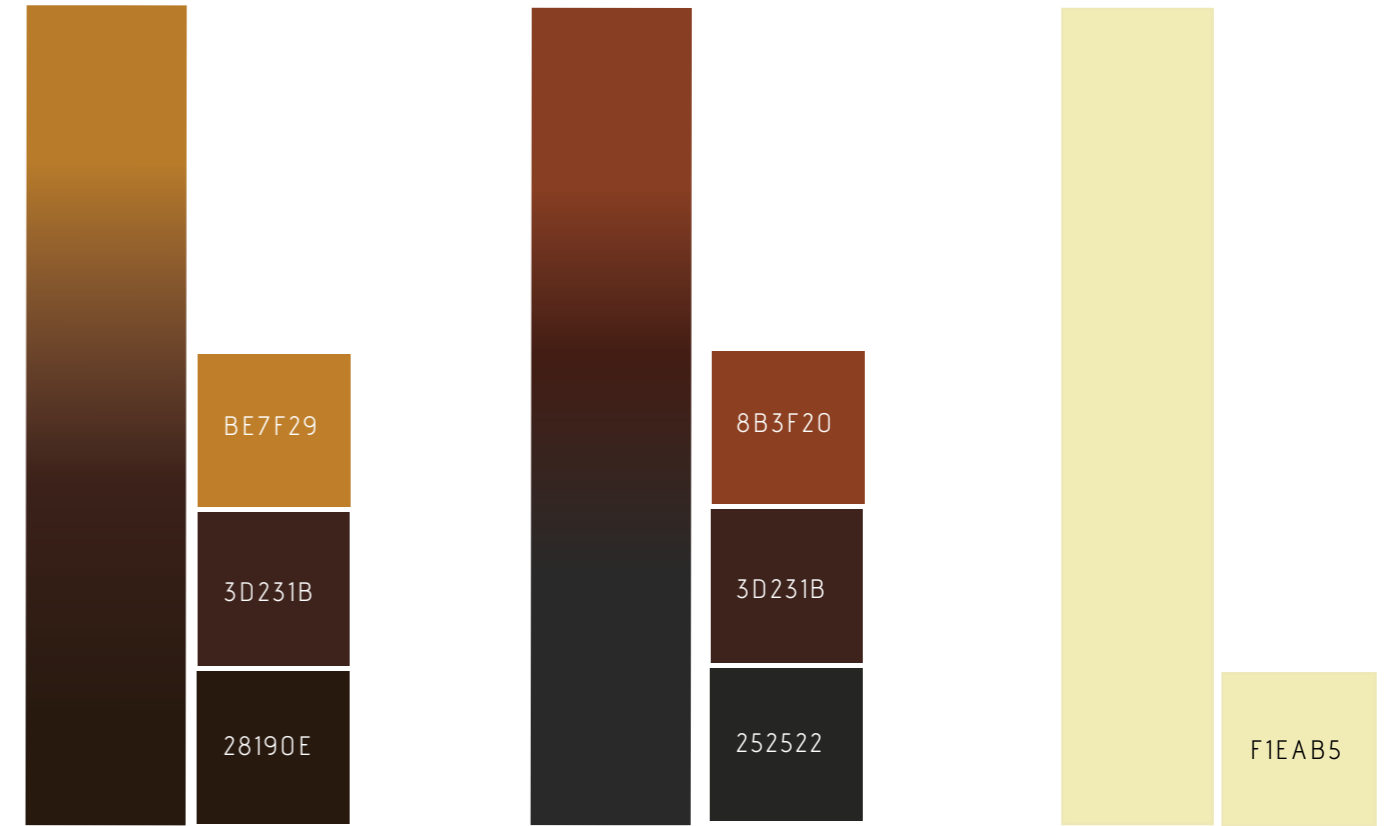
CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"



CONCEPTUALIZACIÓN

- SÍMBOLO DE LIBERTAD Y SIMPLICIDAD. SON AVES QUE REGRESAN CADA AÑO AL MISMO LAGO (SAN PABLO), SON EJEMPLARES QUE VIVEN EN AUTONOMÍA. ADEMÁS SON UNA ESPECIE QUE SE DEFIENDEN CON IGUAL FACILIDAD EN TIERRA, AIRE O EN EL AGUA, SIENDO ÍCONOS DE 3 ELEMENTOS PRINCIPALES DE LA NATURALEZA E IGUAL LA DIRECCIÓN DEL SOL EN LOS EQUINOCIOS.

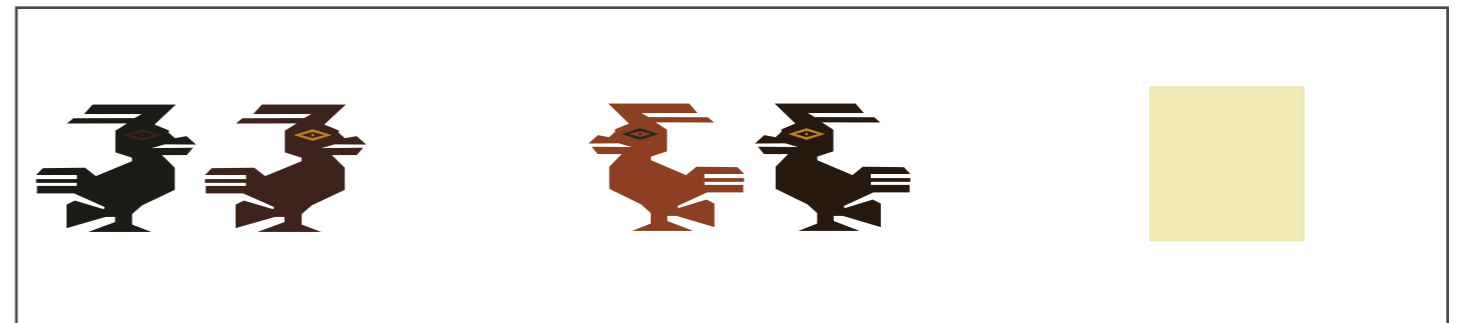
APLICACIÓN DE GAMAS DE COLORES



COLORES ANÁLOGOS

COLORES ANÁLOGOS

COLOR NATURAL  
Lana de oveja



PATOS

PATOS

FONDO

# ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
 REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
 "PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"

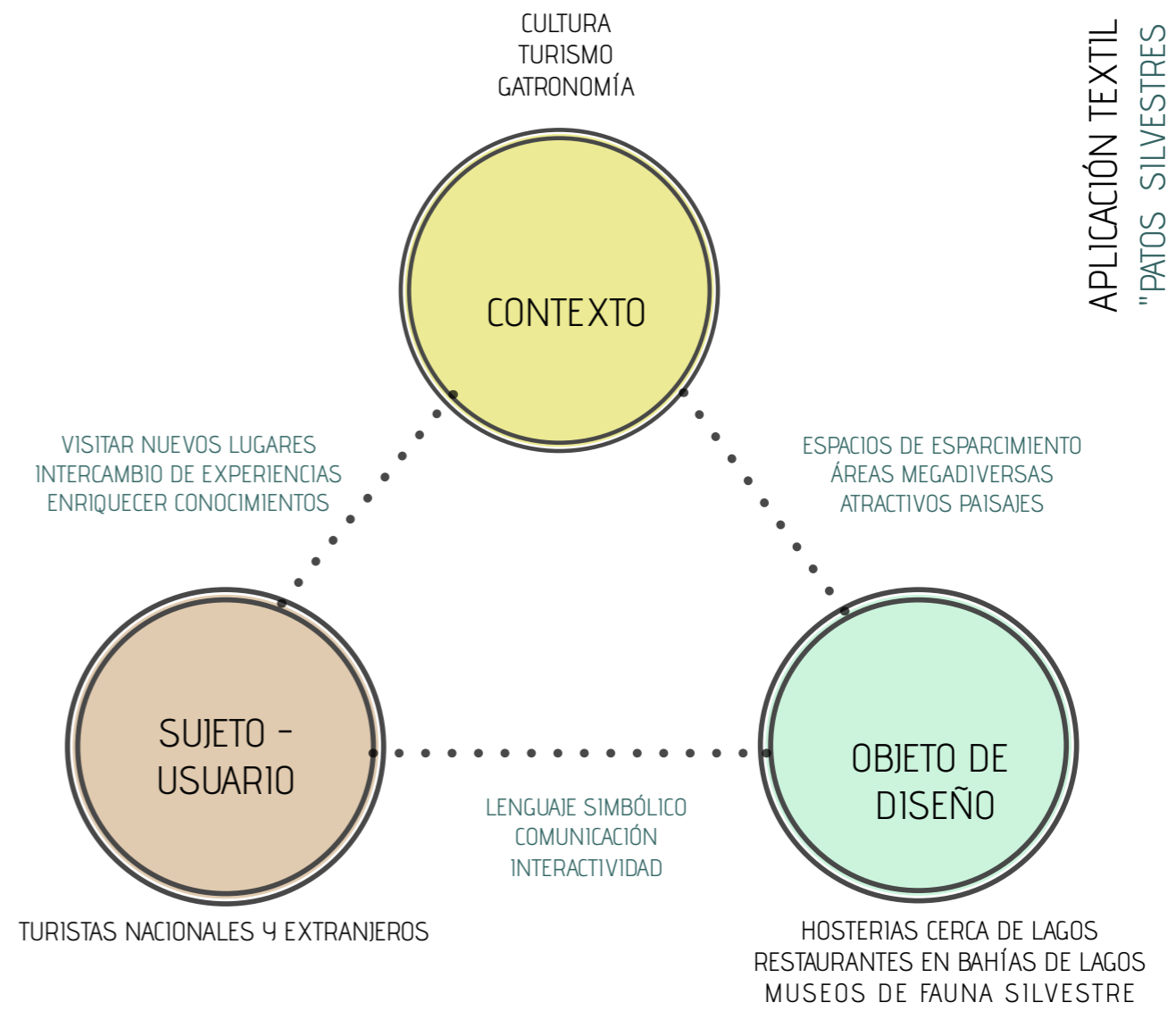
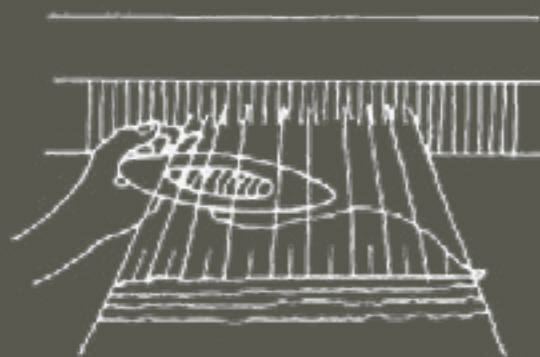
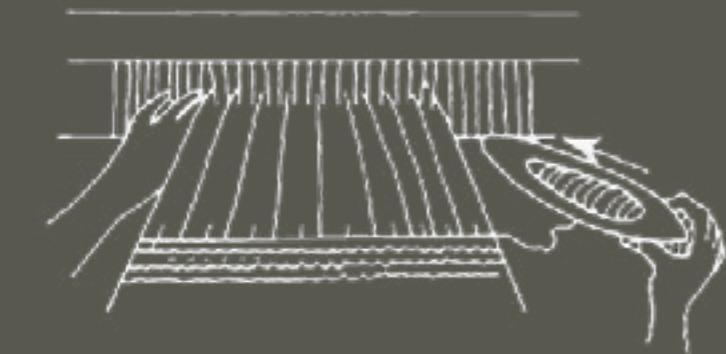
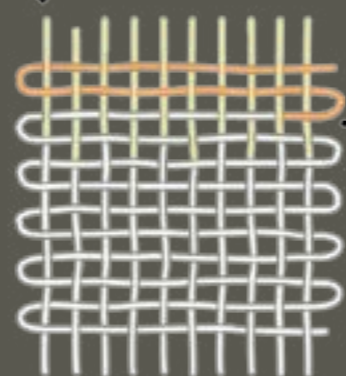


DIAGRAMA DEL ACOPLAMIENTO ESTRUCTURAL DEL DISEÑO - GUI BONSIPE



PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA

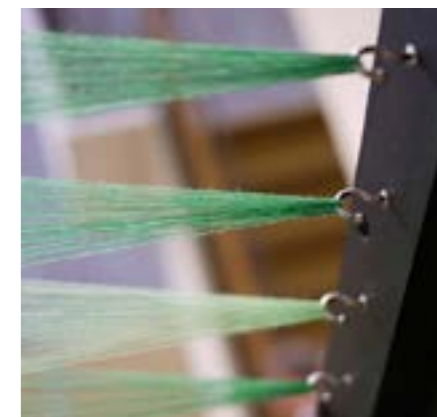
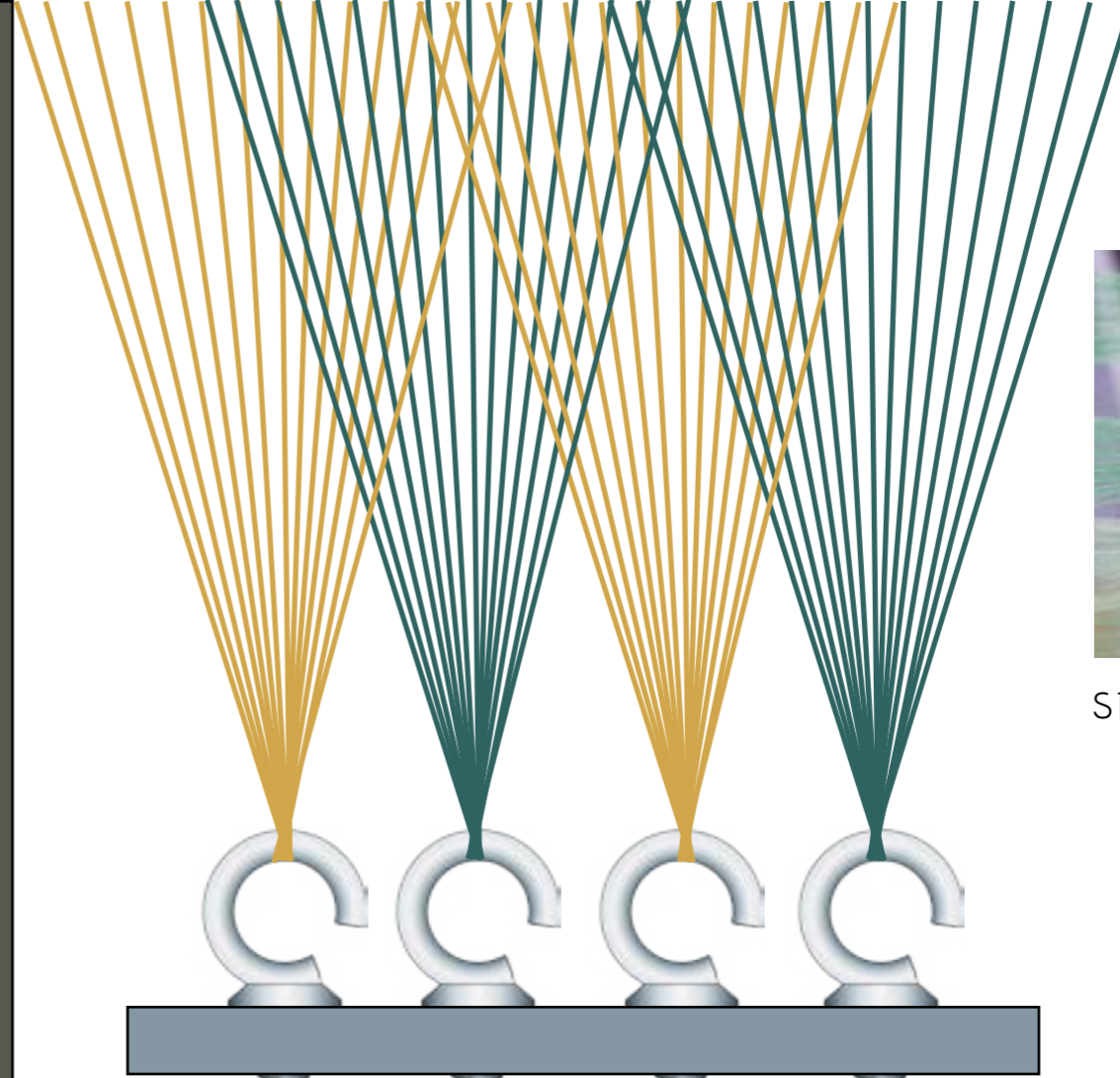
URDIMBRE



TRAMA

SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA CON CANCAMOS



CANCAMO  
VISTA FRONTAL



CANCAMO  
VISTA LATERAL

SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO

USOS

SUPERFIES PLANAS Y  
TRIDIMENSIONALES



## PERFORMATIVO

YURI LOTMAN  
Aprendizaje de técnicas, oficios,  
prácticas, formas de uso de los  
objetos

# RECURSOS SENSORIALES

## ESPACIAL

YURI LOTMAN  
A través del recorrido del  
espacio y de su uso

1



## OLFATIVO

PERCIBIR AROMAS

[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

ESPECIE VEGETAL	GAMAS DE TINTE	PARTE DE LA ESPECIE	POSIBLE SENSACIÓN	BENEFICIOS
SEMILLAS DE CAFÉ		Especie triturada y hervida	Tranquilidad, euforia o excitación	Placentero y capaz de cambiar el estado de ánimo de la persona de la tristeza a la alegría
TÉ NEGRO		Hojas hervidas	Saciedad y calmante	Antioxidante y astringente.

2



## VISTA

PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



## AUDITIVO

INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



## TÁCTIL

PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD

# APLICACIÓN TEXTIL

SUGERENCIA DE USO

PATOS DEL  
LAGO SAN PABLO



MUELLE- HOSTERIA "TOTORAL"  
IBARRA-ECUADOR



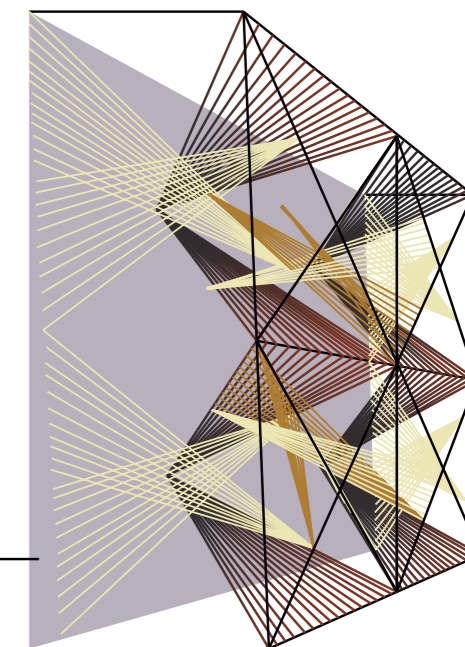
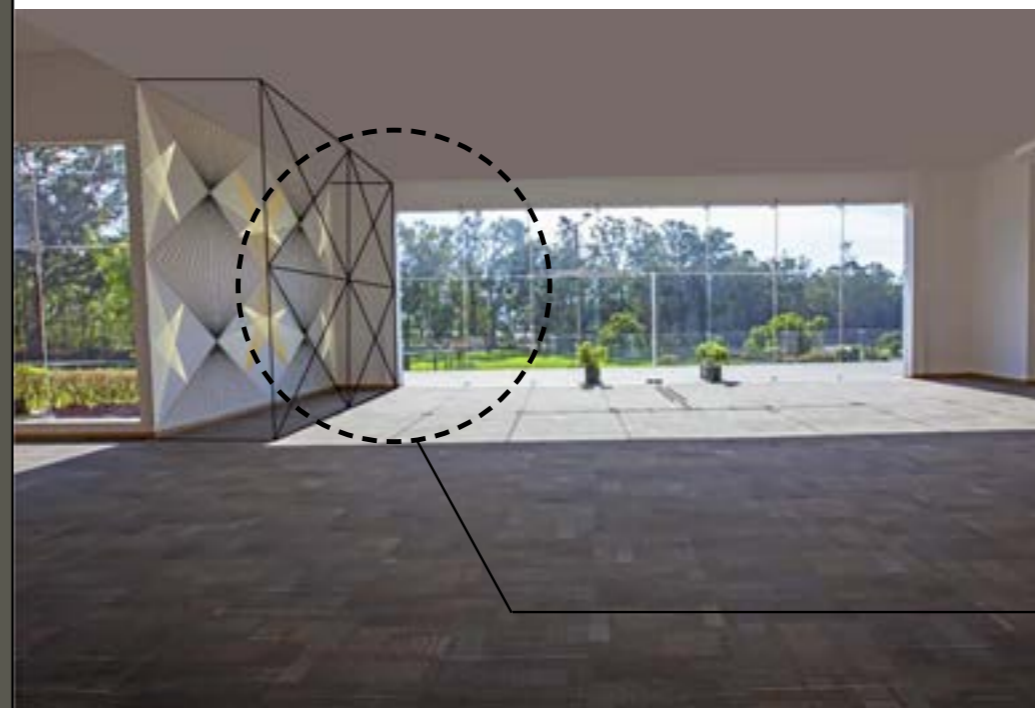
VESTÍBULO - HOSTERIA "TOTORAL"  
IBARRA-ECUADOR



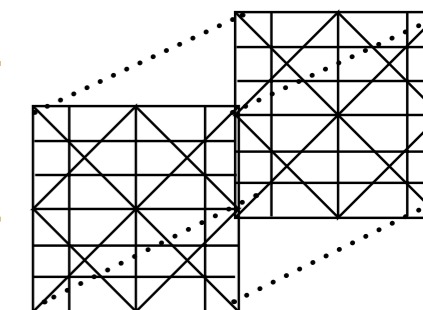
RECEPCIÓN - HOSTERIA "TOTORAL"  
IBARRA-ECUADOR

PROCESO DE 2 A 3 DIMENSIONES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"PATOS SILVESTRES DEL LAGO SAN PABLO"



SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - BIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL

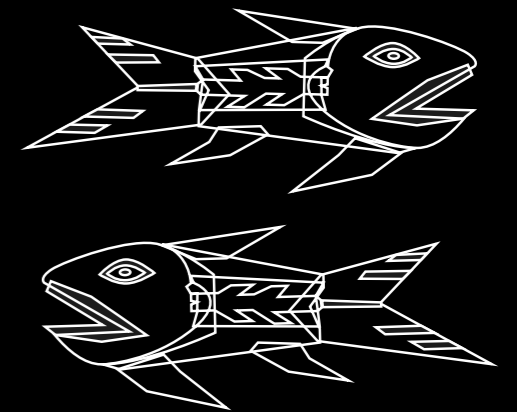


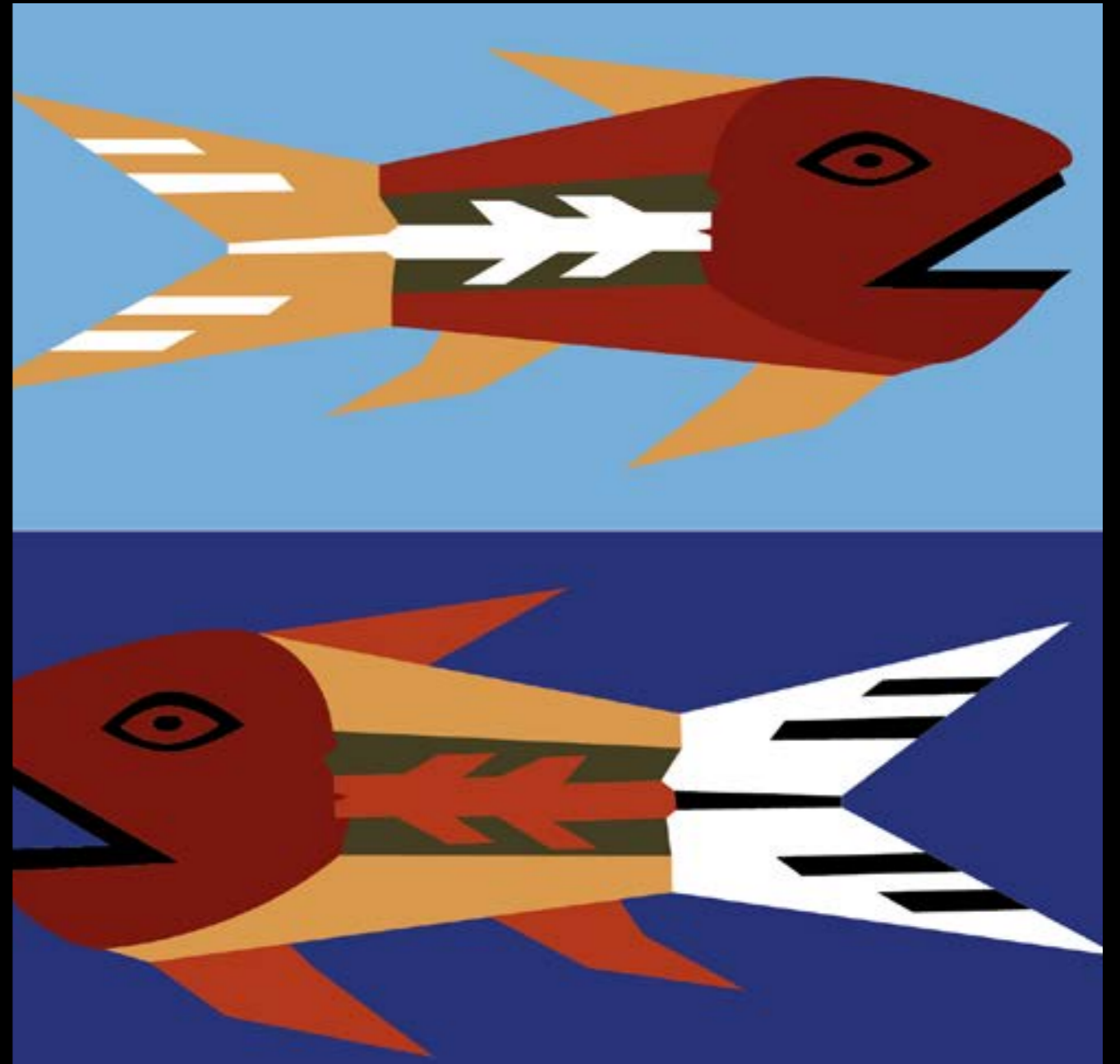
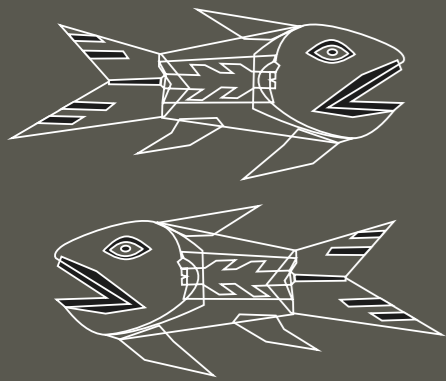
ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

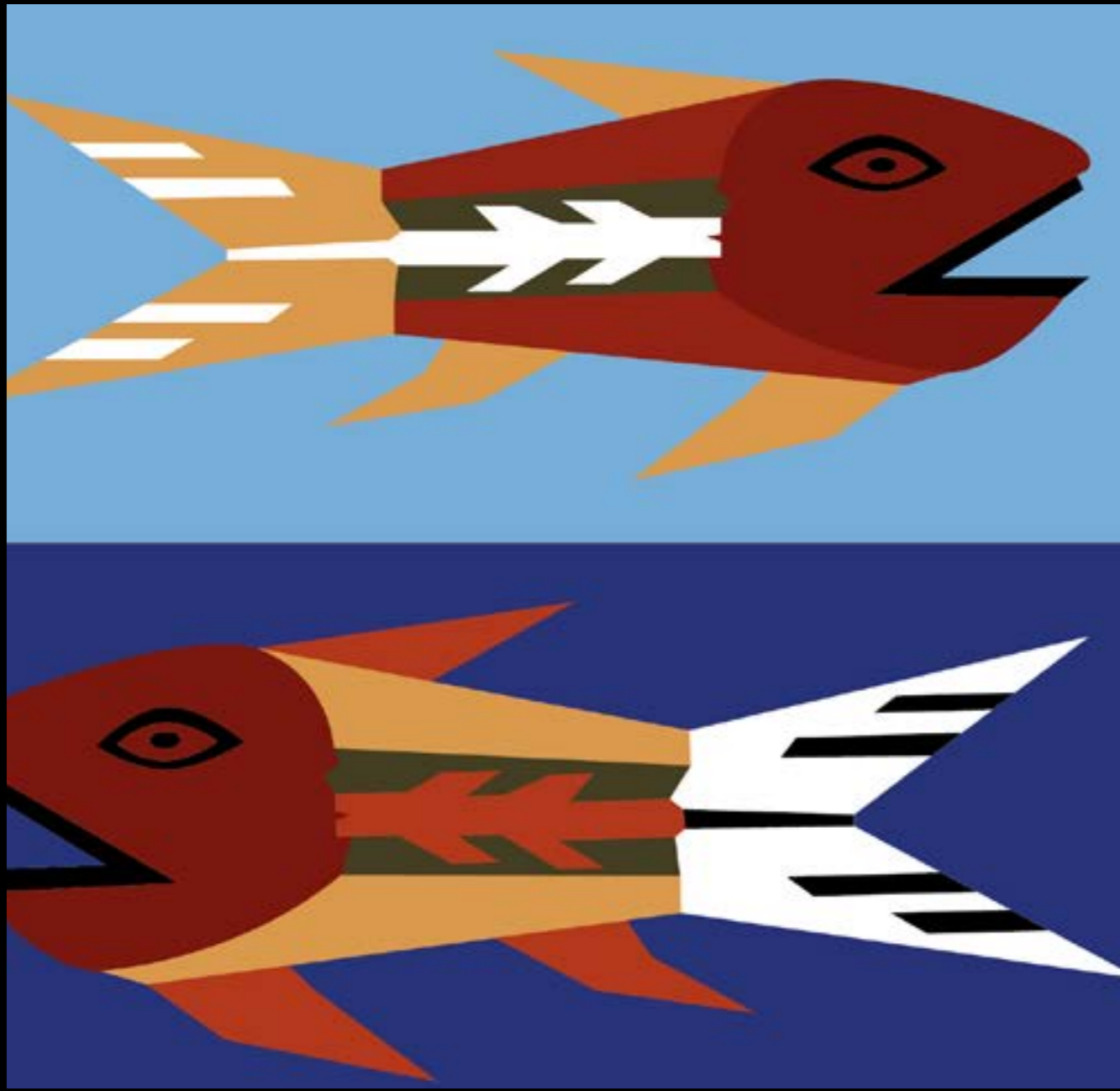
ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

## TILAPIAS Y PREÑADILLAS

Peces que se encuentran en el "Lago San Pablo" , son símbolo de abundancia, fecundidad y buena suerte, considerados fuente de sustento para los Otavaleños debido a su comercio y pesca.







# ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"TILAPIAS Y PREÑADILLAS"

## COLORES ARMÓNICOS



- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : ROJO

## COLORES ARMÓNICOS



- Colores fríos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : AZUL

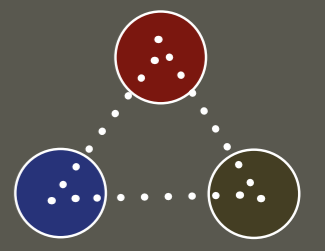
## COLORES ELEMENTALES



- NEGRO: Combinación de los tres colores primarios
- AUSENCIA : Ausencia de los tres colores primarios



CIRCULO CROMÁTICO



## TRIADA COMPLEMENTARIA

Tres colores equidistantes en el círculo cromático



VERDE  
Forma parte de la triada

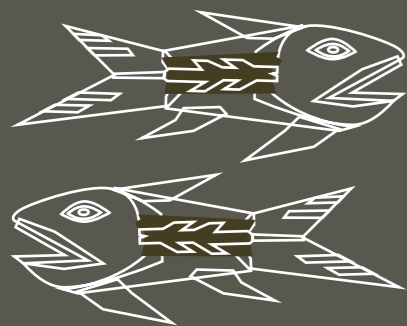


## COLORES COMPLEMENTARIOS

Se encuentran opuestos en el círculo cromático, un color es dominante y el otro sirve de contraste

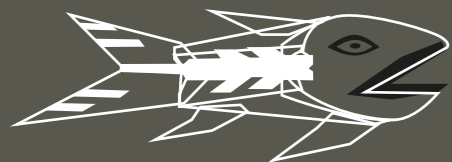
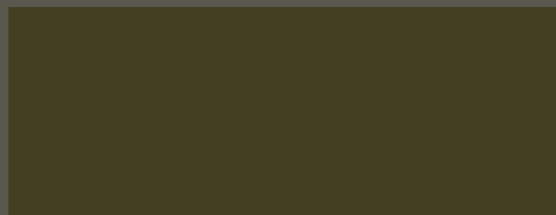


REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"TILAPIAS Y PREÑADILLAS"

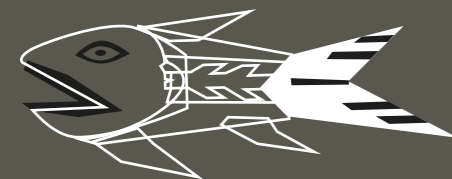
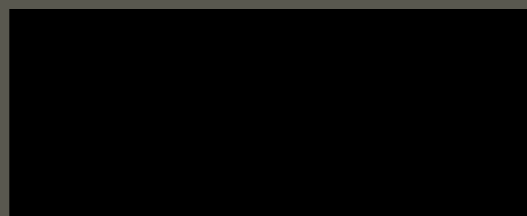


TRONCO DEL PEZ

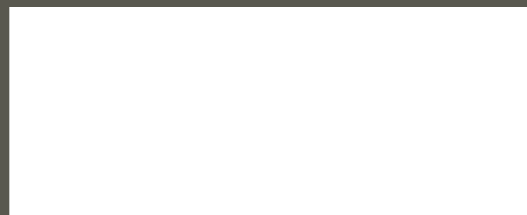
REPRESNTA LA TIERRA  
TERRITORIO ANDINO  
PRODUCCIÓN ANDINA



DUALIDAD Y COMPLEMEN-  
TARIEDAD ANDINA  
ENERGÍA ANCESTRAL

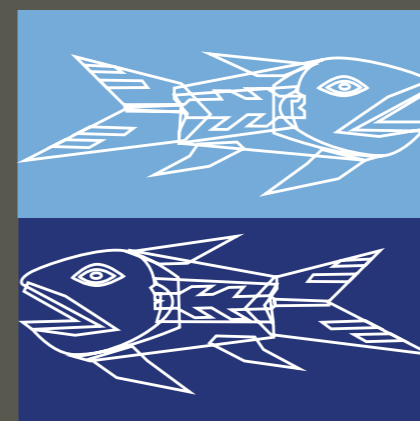


DUALIDAD Y COMPLEMEN-  
TARIEDAD ANDINA  
ENERGÍA ANCESTRAL



COLA DEL PEZ

ELEMENTOS PREDOMINANTES  
DEL TEJIDO



AGUA

SIGNIFICADO

DERIVADO DEL AZUL  
ESPACIO CÓSMICO CELESTIAL

SINÓNIMO DE ENERGÍA  
Y ESPACIO CELESTE

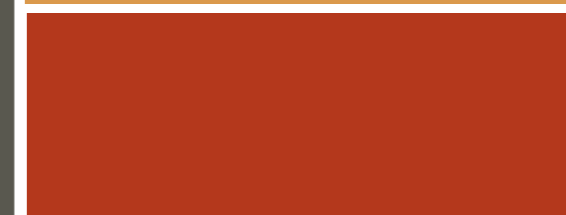
COLOR



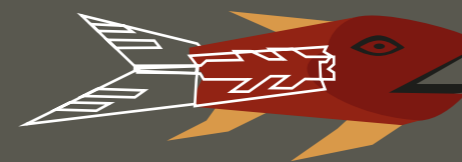
CREACIÓN DE LA  
ENERGÍA CÓSMICA



FEMINIDAD



FILOSOFÍA CÓSMICA  
SANGRE DEL INDÍGENA



CUERPO Y CABEZA

FILOSOFÍA CÓSMICA  
SANGRE DEL INDÍGENA





GAMA DE ROJOS Y ANARANJADOS  
COCHINILLA

NATURAL

7B170F

A

932214

A

B4381C

L

DA994C

COLOR VERDE  
MUSGO

NATURAL

443E23

Para comprender el origen de las paletas de color, se debe guiar por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.



273379

76AED9



FFBCF



000000

NATURAL

A

GAMA AZULES  
FLOR DE AZULEJO

NATURAL

COLOR NATURAL  
LANA DE OVEJA

NATURAL

COLOR NEGRO  
TÉ NEGRO

## PALETA DE COLOR

HILO TEÑIDO CON ESPECIES VEGETALES

<b>LIMÓN</b> ACLARA EL COLOR DEL TINTE NATURAL		...L...
<b>AGUA CALIENTE</b> MÁS TIEMPO EN EL AGUA CALIENTE		...A...
<b>BICARBONATO DE SODIO</b> ENFATIZA EL COLOR NATURAL DEL TINTE		...S...
<b>SULFATO DE COBRE</b> TORNA LOS COLORES HACIA EL VERDE		...C...
<b>SULFATO DE HIERRO</b> OSCURECE LOS COLORES LLEVANDOLOS A UN GRIS OSCURO O AZUL		...H...
<b>SUSTANCIA</b>		<b>NOMENCLATURA</b>

MODIFICADORES DEL COLOR

## ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"TILAPIAS Y PREÑADILLAS"

### LEY DE BIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE BIPARTICIÓN" debido a la modificación de rombos y cuadrados intrínsecos por medio de giros cuya proyección lineal forma la malla de construcción terciaria .

1

Primero se identifica la composición de la Ley binaria y la malla que compone el tejido Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE BIPARTICIÓN y en ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

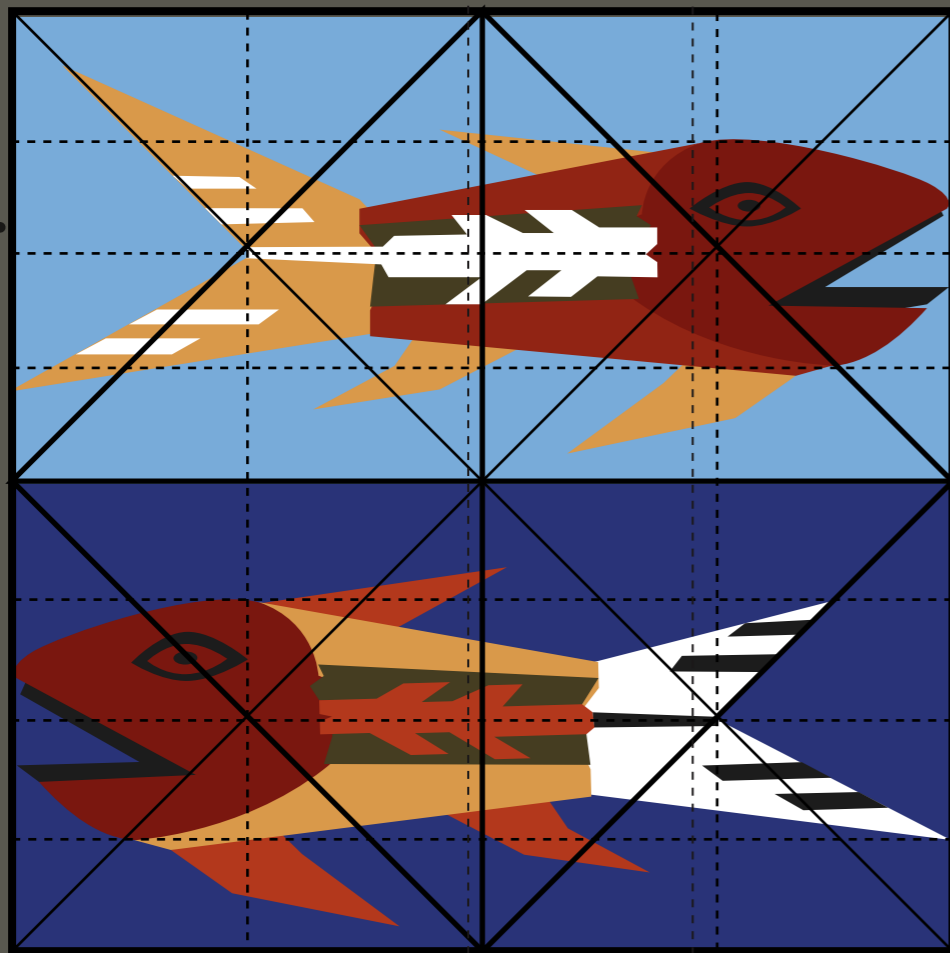
IDENTIFICACIÓN DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN - PUNTOS DE INTERSECCIÓN

TEJIDO DE POSIBLES CONFIGURACIONES

Entre las páginas 112 y 115 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2 .

Entre las páginas 116 y 119 se encuentra la explicación gráfica al punto 3 .

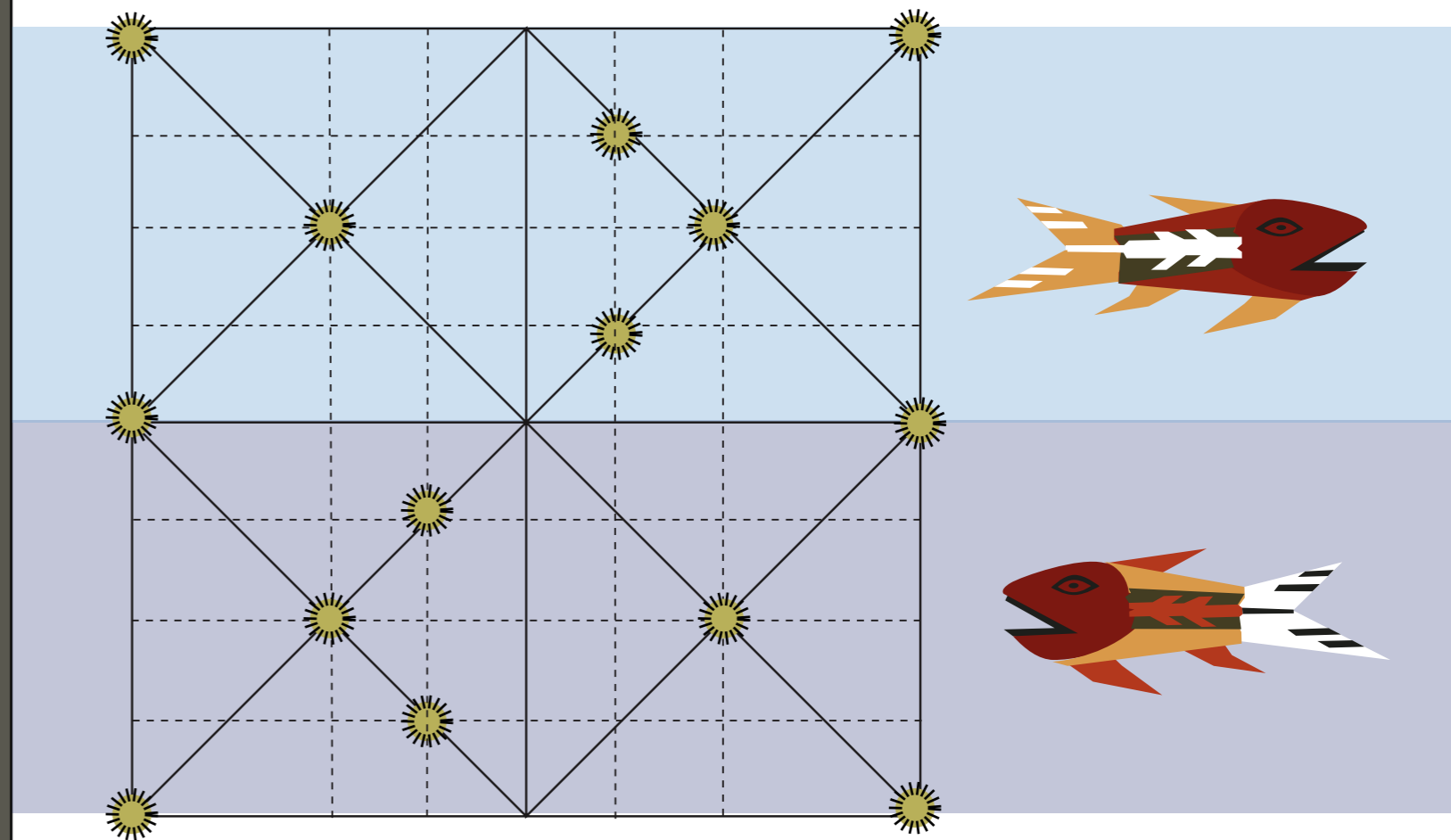


LEY DE BIPARTICIÓN  
TEJIDO "TILAPIAS 4 PREÑADILLAS"

LAS 2 SECCIONES DE LA LEY DE BIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO SON LA REPRESENTACIÓN DE TILAPIAS 4 PREÑADILLAS, PECES QUE SE ENCUENTRAN EN EL LAGO SAN PABLO A ORILLAS DEL TAITA IMBABURA, LAS ESPECIES SIMBOLIZAN FECUNDIDAD, FERTILIDAD, FORTUNA, EXPANSIÓN Y SUERTE PARA LOS OTAVALEÑOS.

IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

COMPOSICIÓN  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN



PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO "TILAPIAS 4 PREÑADILLAS"

DOS ELEMENTOS QUE FORMAN  
LA LEY DE BIPARTICIÓN

### DISEÑO DEL TEJIDO "TILAPIAS Y PREÑADILLAS"

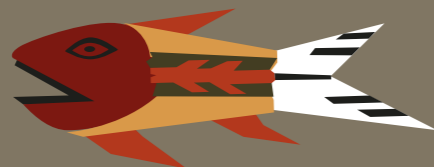
TILAPIA



#### MUNDO SUPERIOR

REFLEJO DE LA LLAMA TERRESTRE, SON LOS ANIMALES QUE, ANTIGUAMENTE ERAN SACRIFICADOS EN RITUALES A LOS DIOSES Y SE CONVIERTEN EN CONSTELACIONES CUANDO SUBEN AL MUNDO SUPERIOR

PREÑADILLA

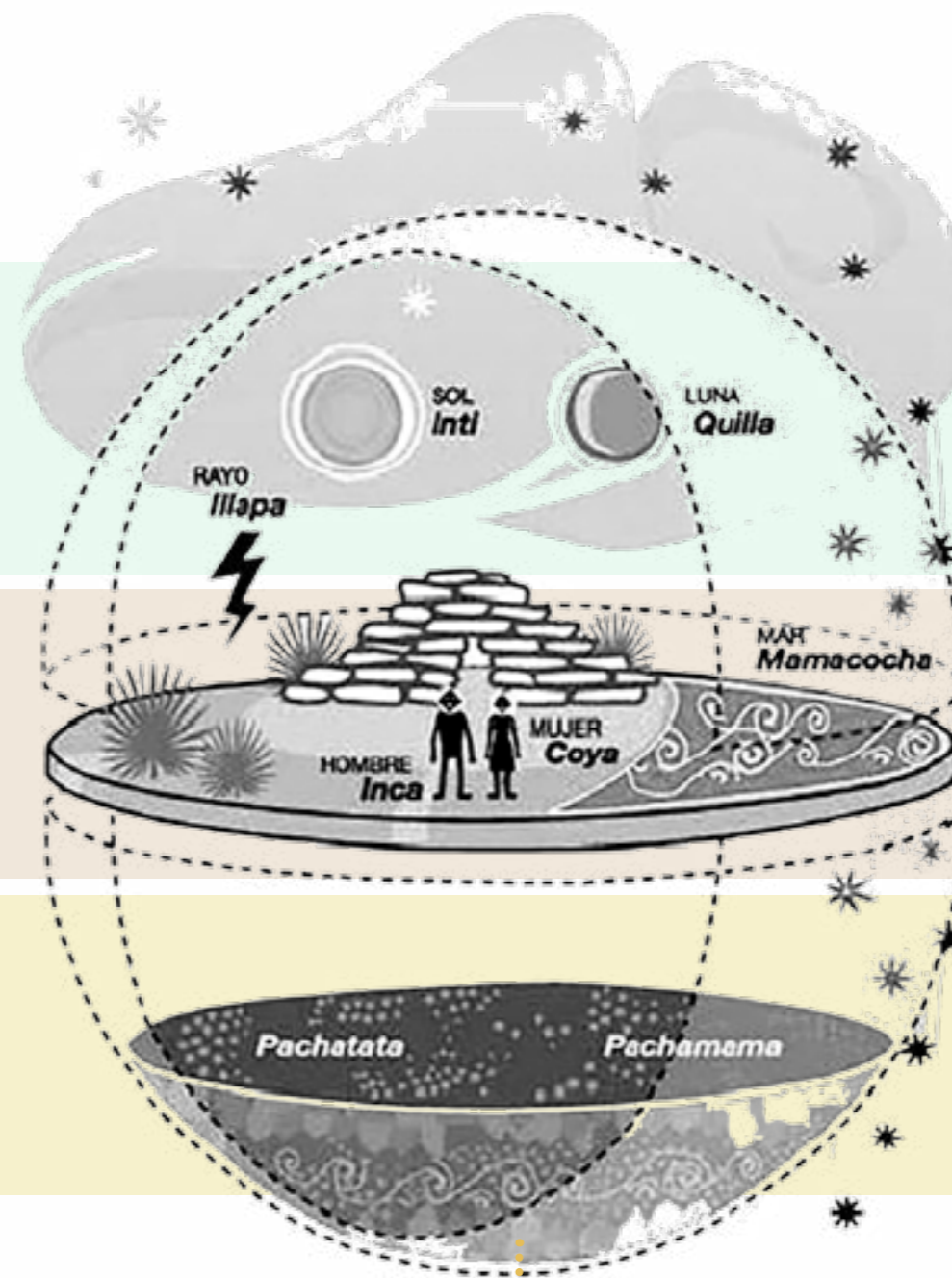


#### MUNDO PRESENTE

SER TERRESTRE QUE ACOMPAÑA Y PROVEE A LOS SERES HUMANOS PARA VIVIR, PRODUCIR, TEJER.

EN ESTE TEJIDO SOLO SE PUEDE APRECIAR ELEMENTOS PREDOMINANTES EN EL HANNAN Y KAI PACHA DDEBIDO A EL PRINCIPIO DE LA "LEY DE BIPARTICIÓN"

ELEMENTOS PREDOMINANTES



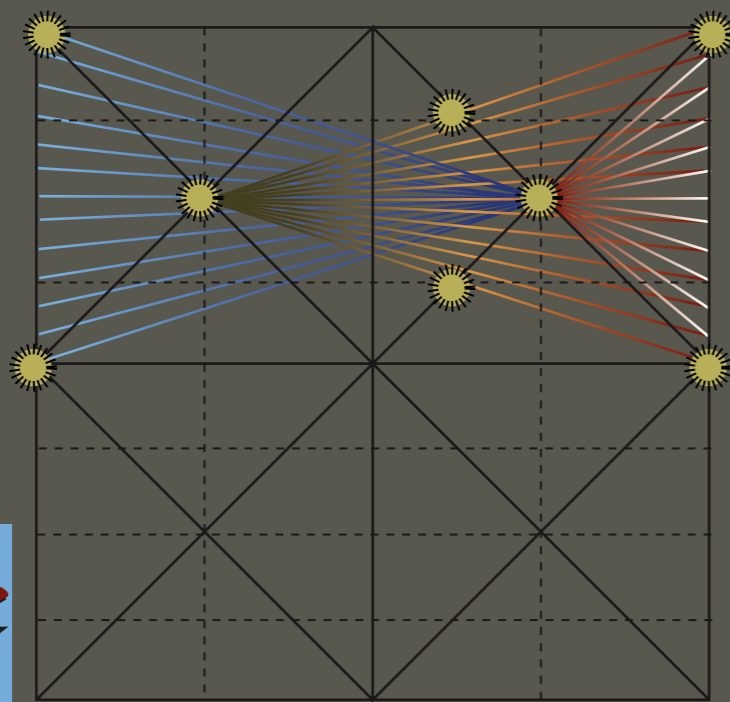
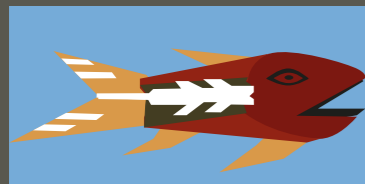
HANNAN PACHA

KAI PACHA

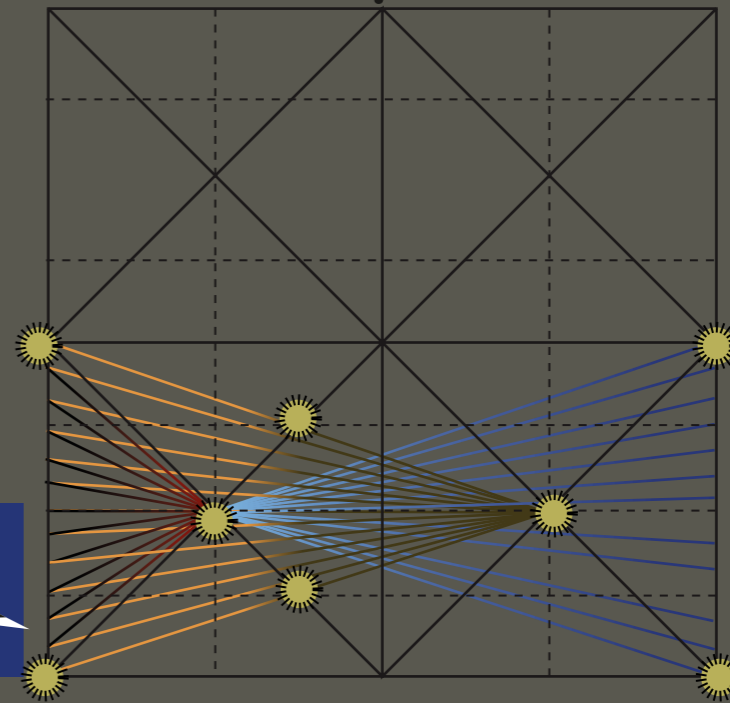
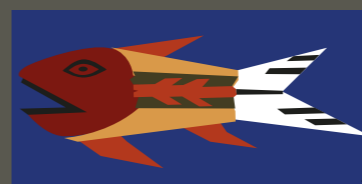
UKA PACHA

PRINCIPIO DE LA BIPARTICIÓN  
Dos niveles de la visión cósmica andina

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"TILAPIAS Y PREÑADILLAS"



CONFIGURACIÓN  
"TILAPIA"



CONFIGURACIÓN  
"PREÑADILLA"



DIMENSIONES SEMIÓTICAS  
- CHARLES MORRIS -

TILAPIA

SÍMBOLO DE FECUNDIDAD, PROSPERIDAD

SÍMBOLOS DE PROSPERIDAD Y BUENA PRODUCCIÓN PARA LOS ÍNDIGENAS, SIRVE DE SUSTENTO DEBIDO A SU PESCA Y COMERCIO

PREÑADILLA

SIMBOLIZA LA SUERTE Y LA ABUNDANCIA

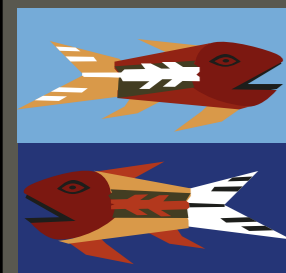
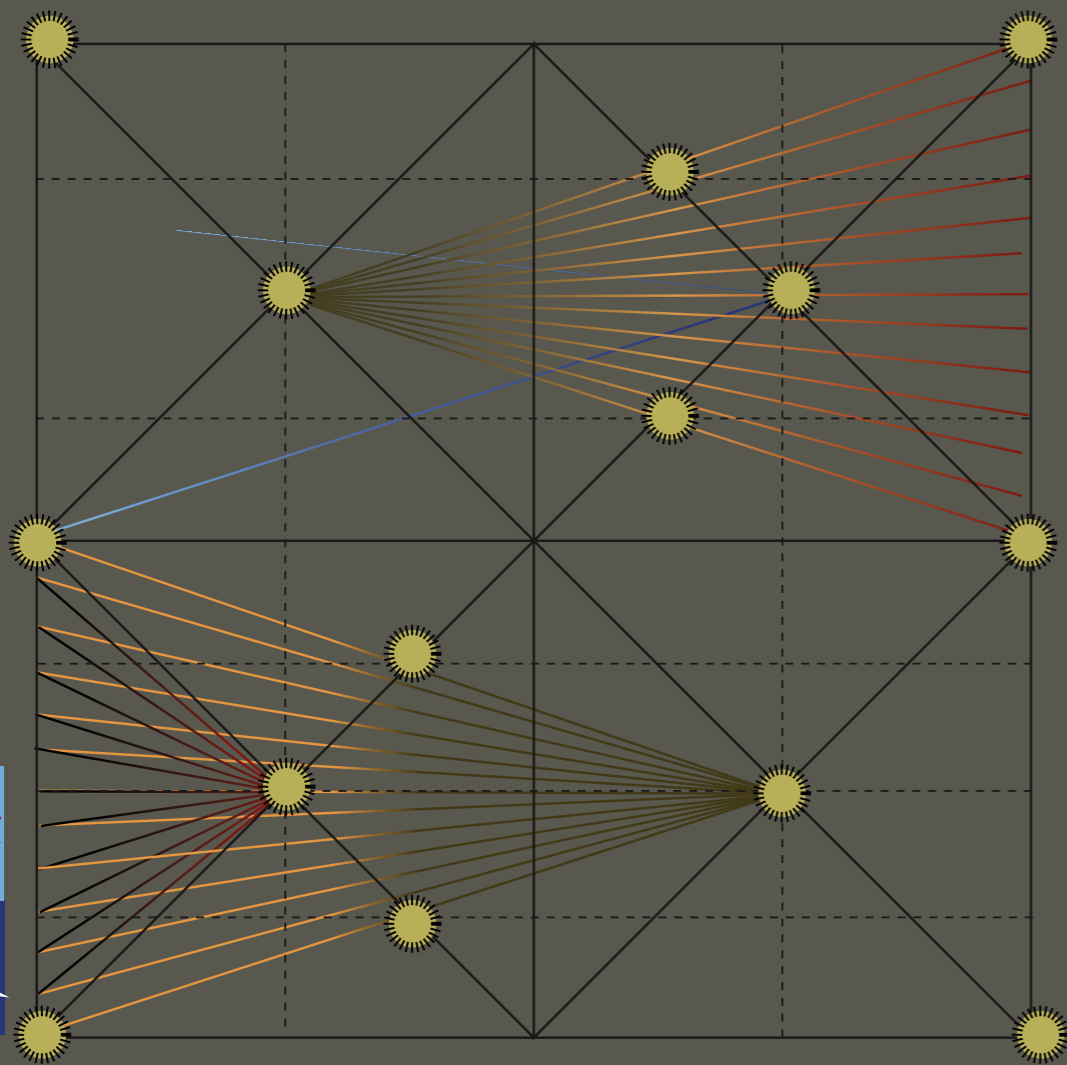
SÍMBOLOS DE ABUNDANCIA Y BUENA PRODUCCIÓN PARA LOS ÍNDIGENAS, SIRVE DE SUSTENTO DEBIDO A SU PESCA Y COMERCIO, SÍMBOLO DE SUERTE, LAS HEMBRAS SON SARADAS

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA

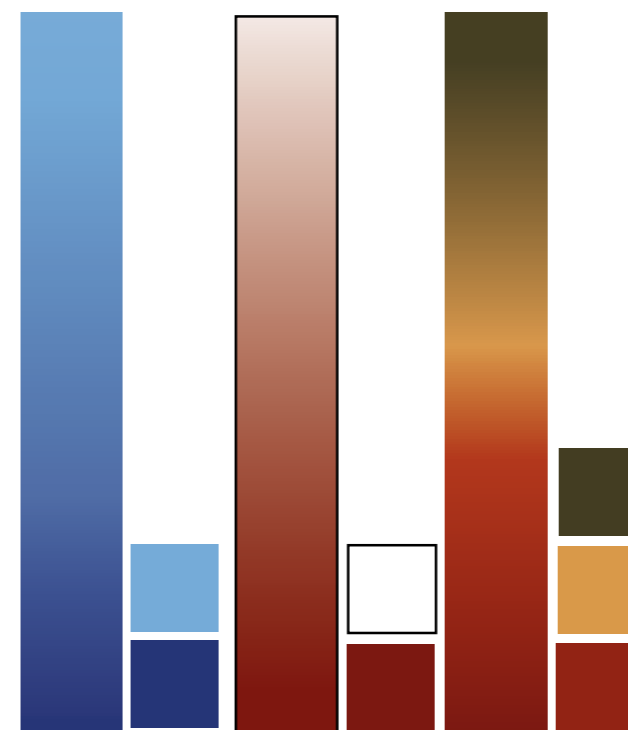
CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"TILAPIAS Y PREÑADILLAS"



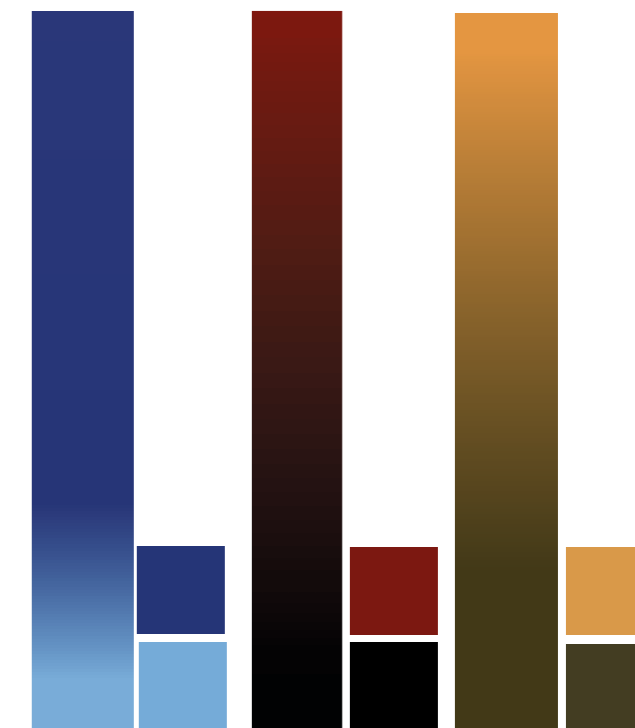
CONCEPTUALIZACIÓN

• LAS TILAPIAS Y LAS PREÑADILLAS SE ENCUENTRAN EN EL LAGO SAN PABLO, O LLAMADO LAGO DE PREÑADILLAS, SON PECES DE AGUA DULCE, SIMBOLIZAN FECUNDIDAD, SUERTE Y PROSPERIDAD, YA QUE SU CARNE Y PRODUCCIÓN SIRVE DE ALIMENTO Y FUENTE DE COMERCIO PARA LOS OTAVALEÑOS

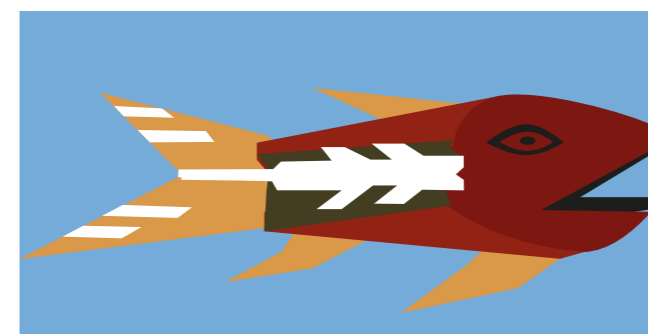
APLICACIÓN DE  
GAMAS DE COLORES



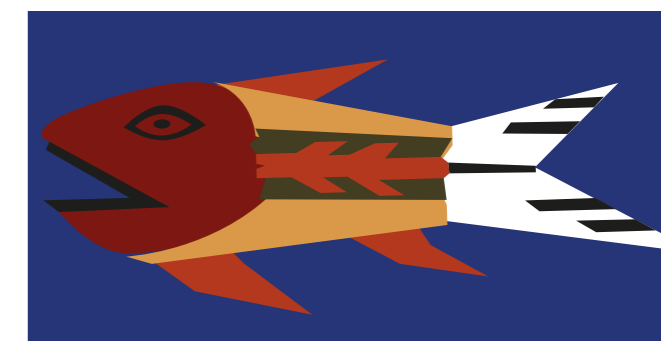
COLORES  
ANÁLOGOS



COLORES  
ANÁLOGOS



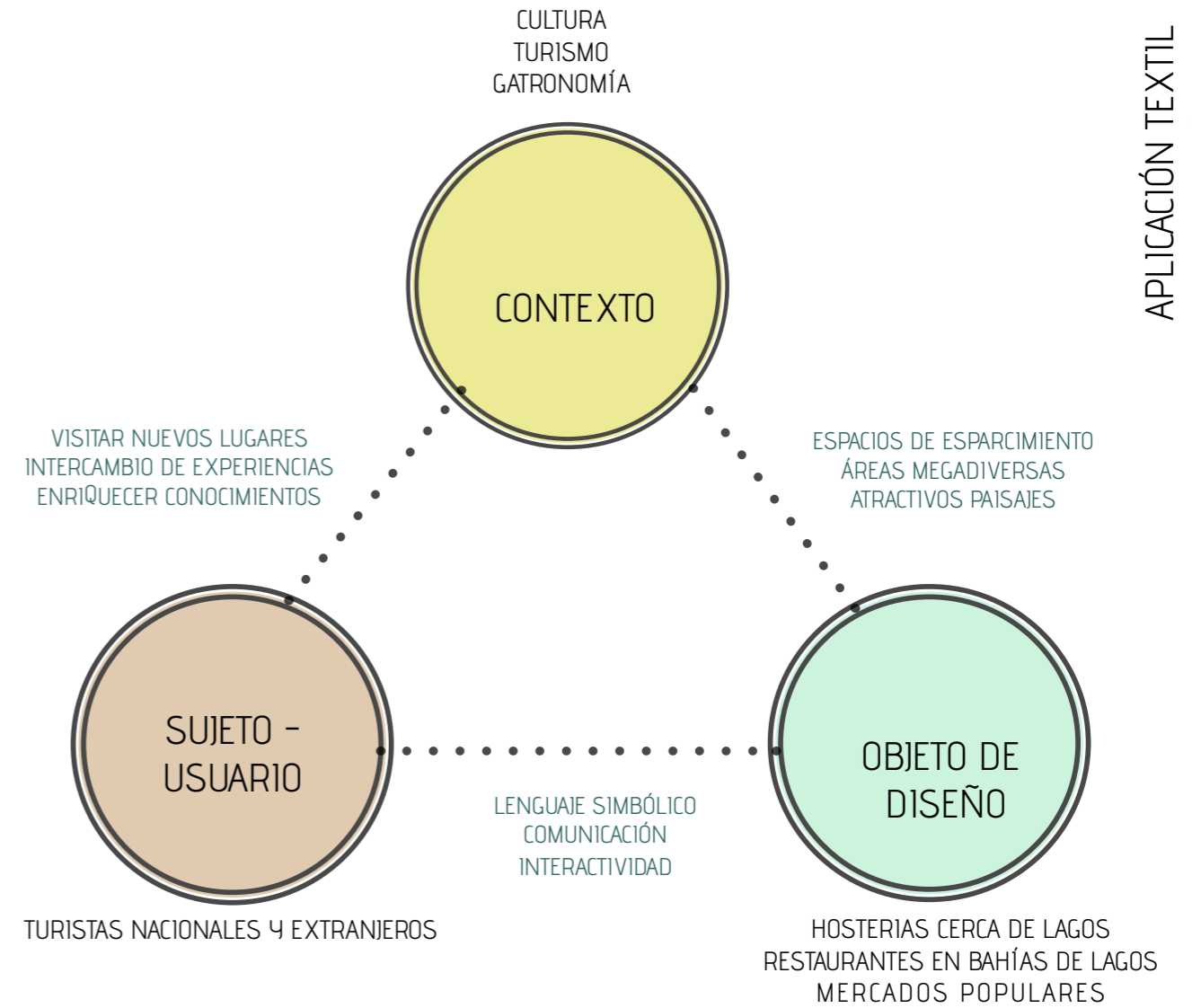
TILAPIA

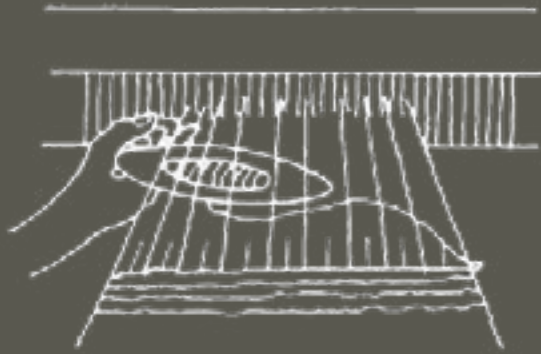
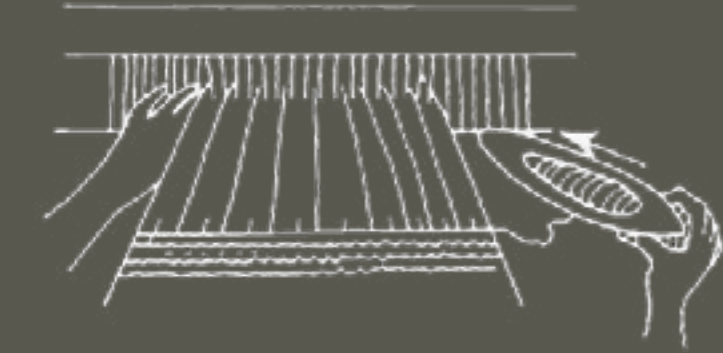


PREÑADILLA

ESQUEMAS CONCEPTUALES

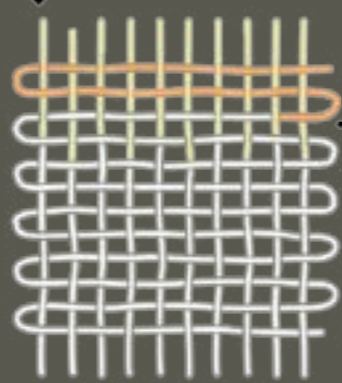
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"TILAPIAS Y PREÑADILLAS"





PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA

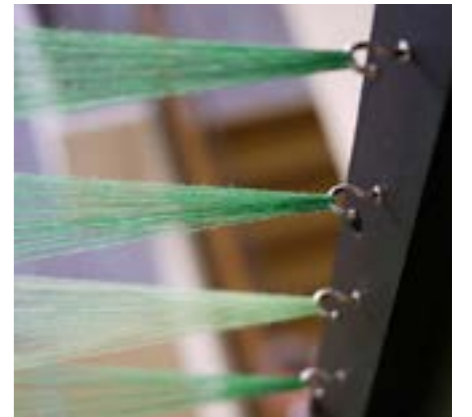
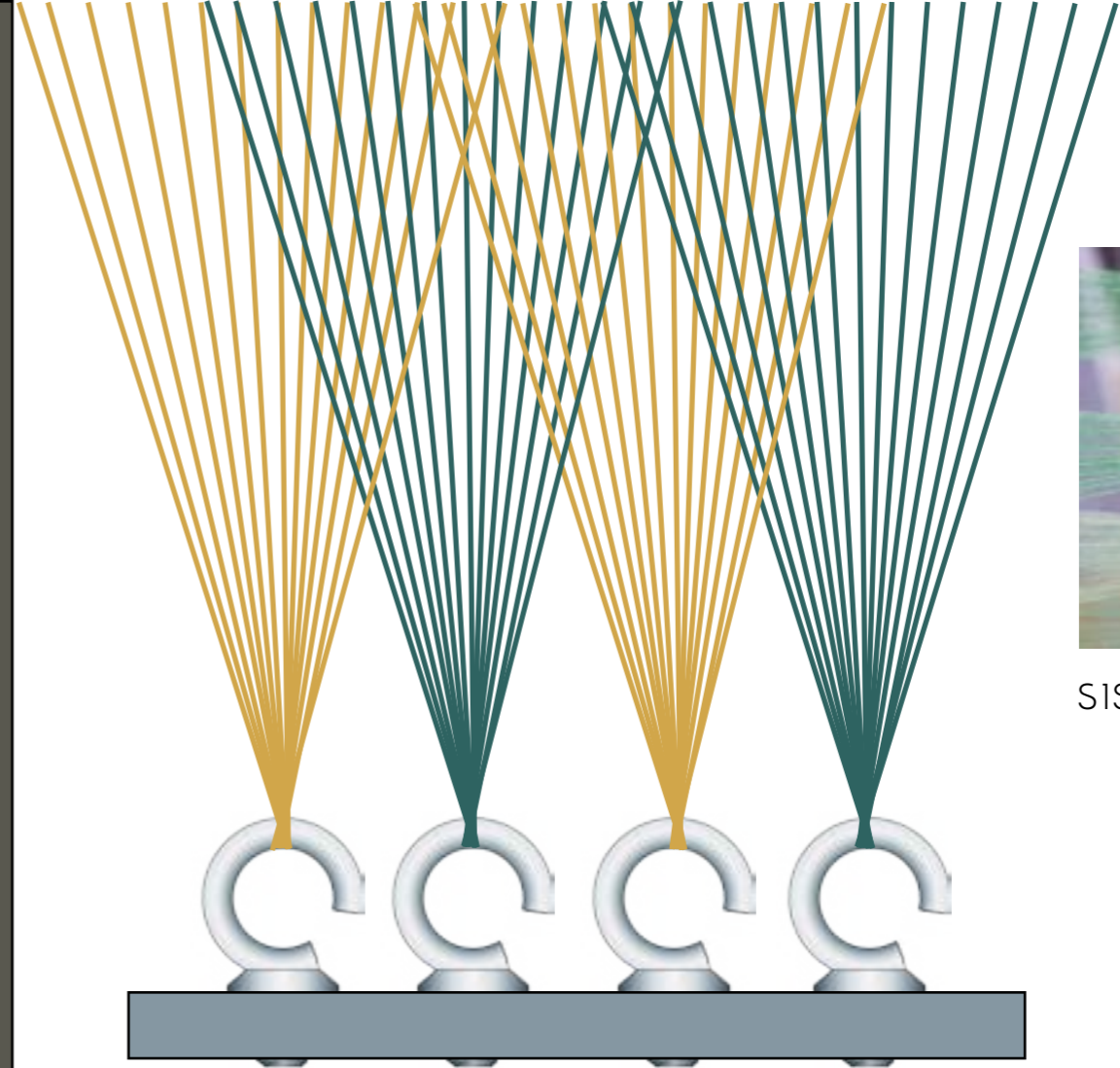
URDIMBRE



TRAMA

SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA CON CANCAMOS



CANCAMO  
VISTA FRONTAL



CANCAMO  
VISTA LATERAL

SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPTETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO

USOS

SUPERFIES PLANAS Y  
TRIDIMENSIONALES



## PERFORMATIVO

••••••••••••••••••••  
YURI LOTMAN  
Aprendizaje de técnicas, oficios,  
prácticas, formas de uso de los  
objetos

# RECURSOS SENSORIALES

## ESPACIAL

••••••••••••••••••••  
YURI LOTMAN  
A través del recorrido del  
espacio y de su uso

1



## OLFATIVO

••••••••••••••••••••  
PERCIBIR AROMAS  
[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

ESPECIE  
VEGETAL

COCHINILLA

FLOR DE AZULEJO  
O ACIANO

MUSGO

TÉ NEGRO

GAMAS DE TINTE



PARTE DE LA  
ESPECIE

Especie triturada

Flores hervidas

Especie hervida

Hojas hervidas

POSIBLE  
SENSACIÓN

Bajo aroma

Efecto refrescante  
y calmante

Frescura

Saciedad y calmante

BENEFICIOS

Posee agentes quelantes de  
tipo aluminio, calcio

Antibiótico, antiséptico, diu-  
rético, purgante,

Equilibra el ciclo hidrológico  
de la zona en que se ubica.

Antioxidante y astringente,

2



## VISTA

••••••••••~••••••••••  
PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



## AUDITIVO

••••••~••••••••••  
INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



## TÁCTIL

••••••~••••••••••  
PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD



MUELLE "KAIMANTA RIKUNA"  
OTAVALO-ECUADOR



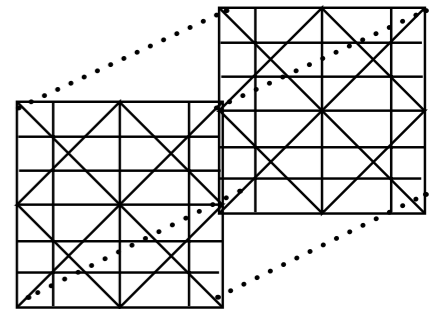
MERCADO NUEVO  
OTAVALO-ECUADOR

## PROCESO DE 2 A 3 DIMENSIONES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"TILAPIAS Y PREÑADILLAS"



SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - BIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL

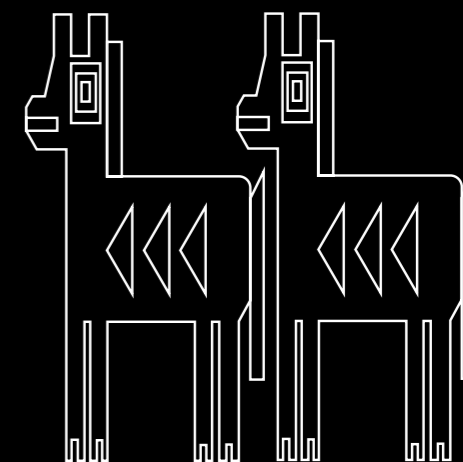


ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

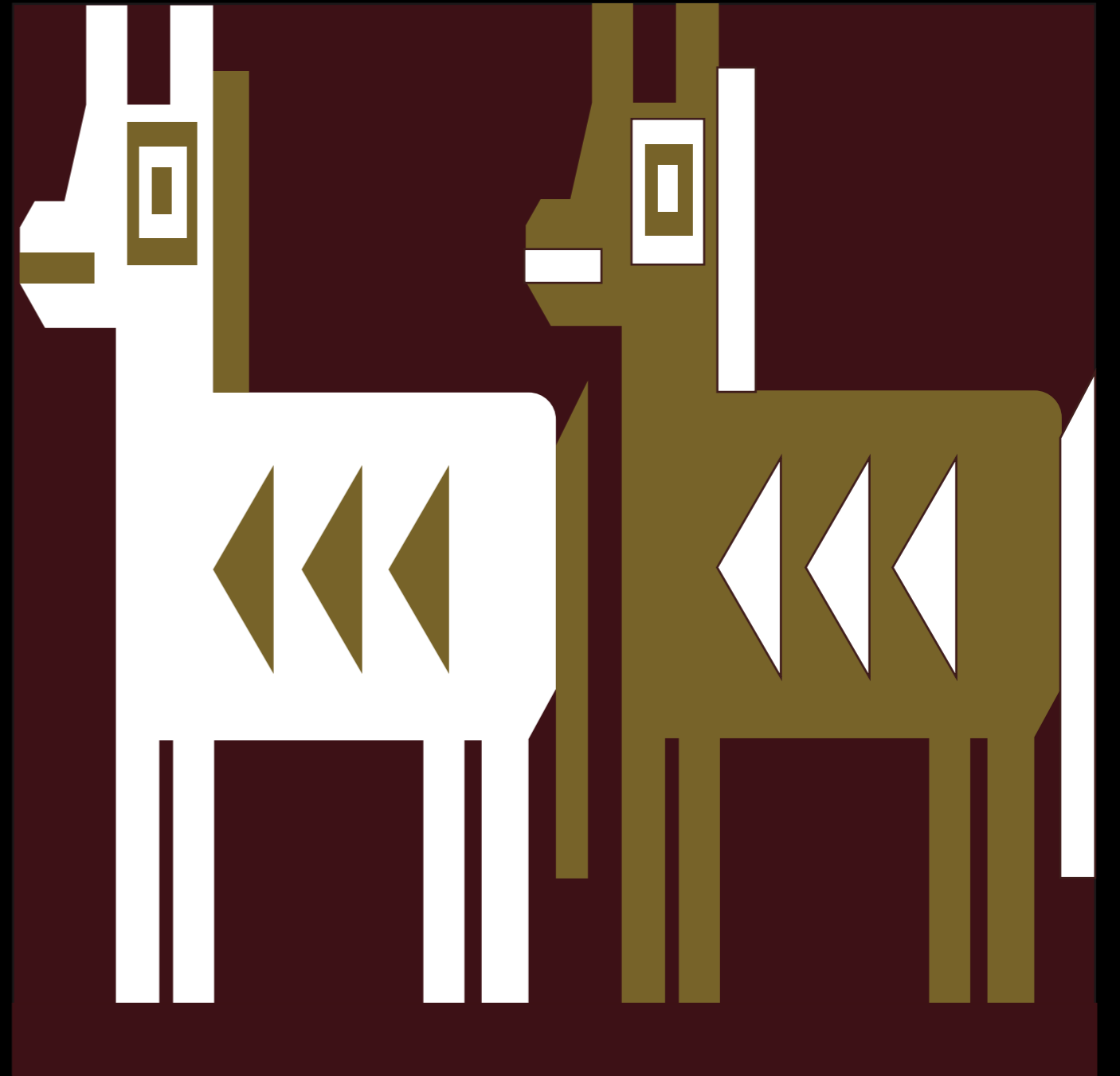
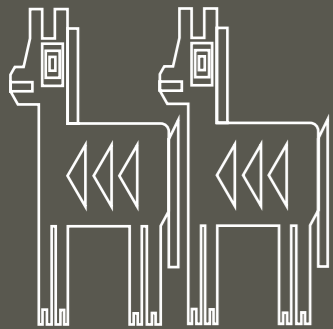
ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

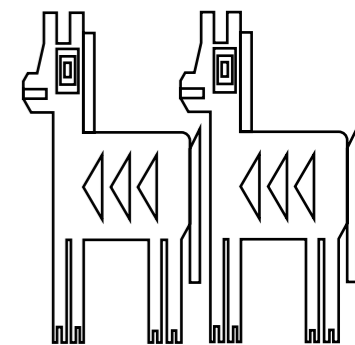
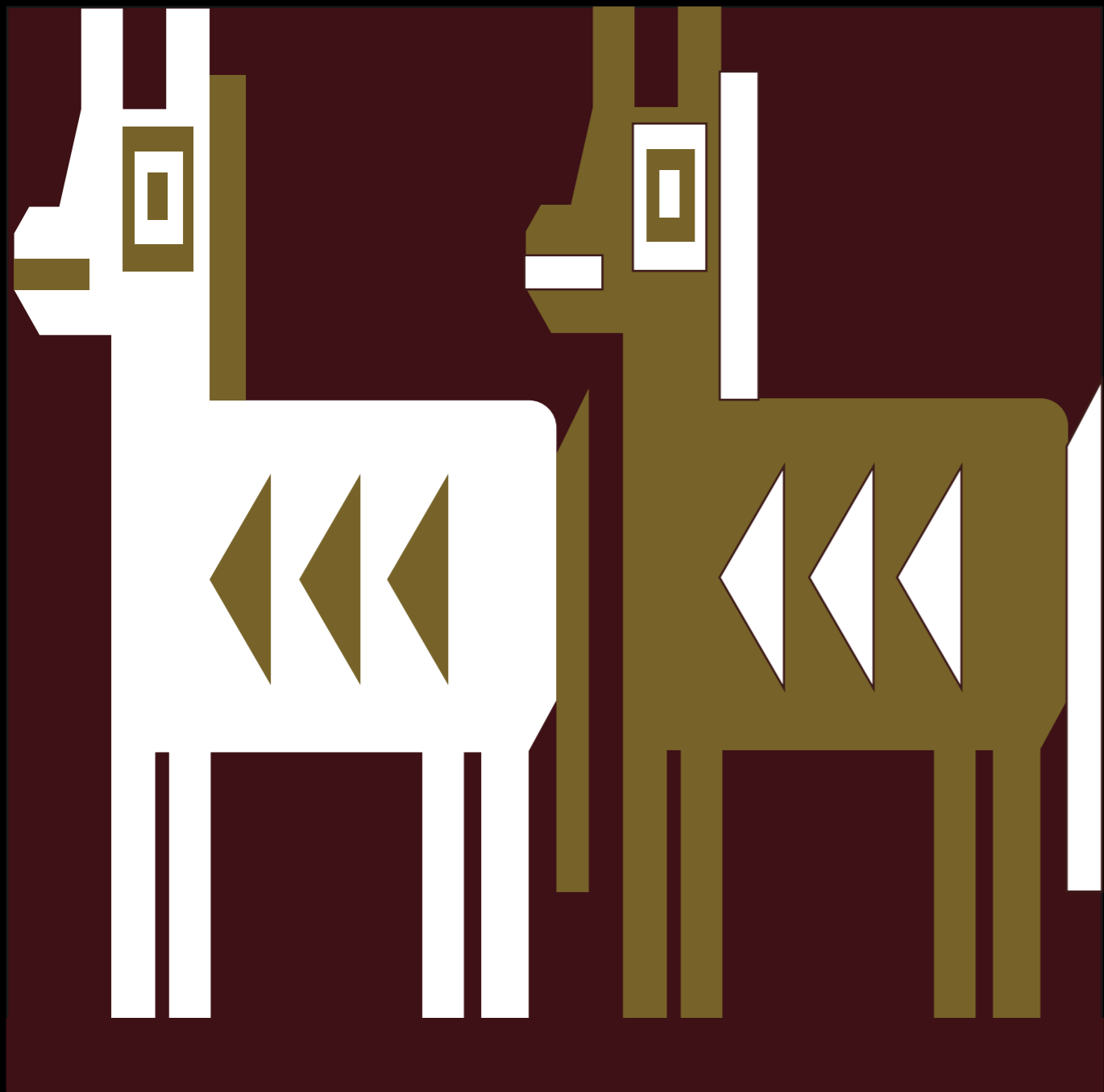
## LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE

La llama es un animal mítico, que recorre las llanuras Andinas, su lana sirve como material para la mayor producción textil del pueblo Otavaleño, cuando una llama es sacrificada se convierte en constelación y de ahí nace la llama celeste.

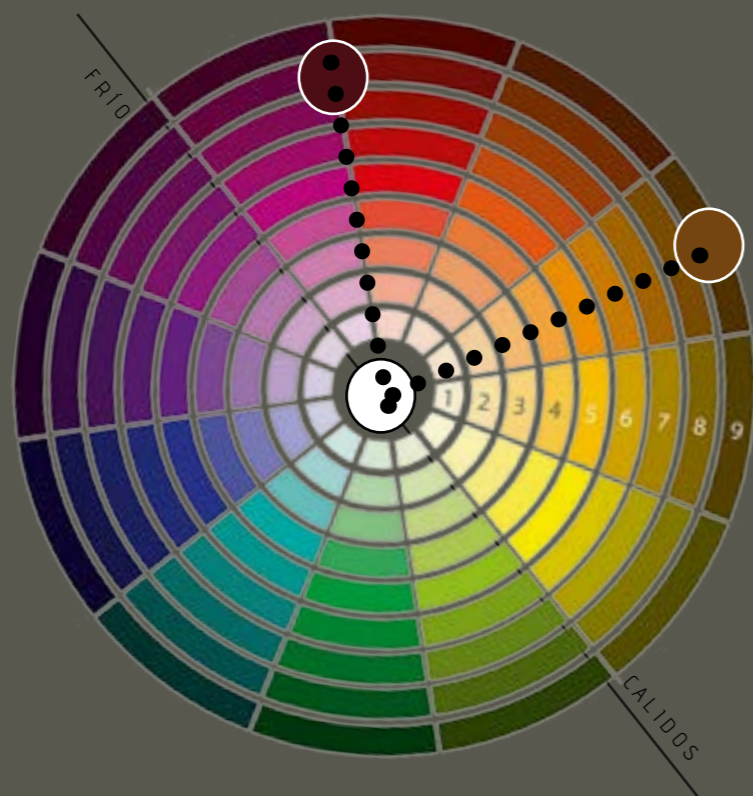


134





REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"



CÍRCULO CROMÁTICO

### COLORES ARMÓNICOS

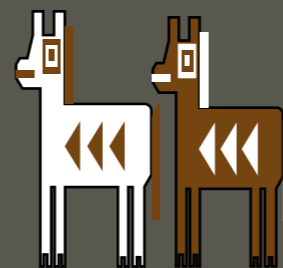


- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático



BLANCO : Ausencia de colores

### ELEMENTOS PREDOMINANTES DEL TEJIDO



LLAMAS



SANGRE - SACRIFICIO LLAMAS

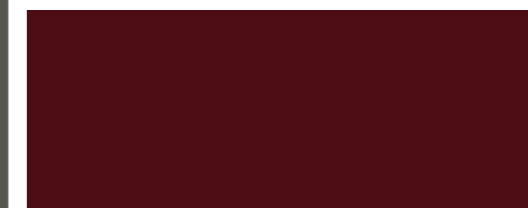
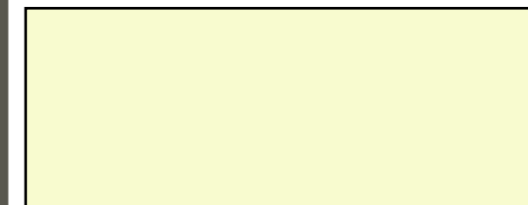
### SIGNIFICADO

DUALIDAD ANDINA  
E QUILIBRIO

ENERGÍA Y FUERZA  
COSECHA DEL MAÍZ  
DIOS "INTI"

DERIVADO DEL VIOLETA  
EXPRESIÓN DEL PODER  
COMUNITARIO

### COLOR





NATURAL

4DOC15

GAMA DE ROJOS  
COCHINILLA



Para comprender el origen de las paletas de color, se debe guiar por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.



744411

NATURAL

COLOR AMARILLO  
CÚRCUMA



FFBCF

NATURAL

COLOR NATURAL  
LANA DE OVEJA

## PALETA DE COLOR

HILO TEÑIDO CON ESPECIES VEGETALES

<b>LIMÓN</b>		...L...
ACLARA EL COLOR DEL TINTE NATURAL		
<b>AGUA CALIENTE</b>		...A...
MÁS TIEMPO EN EL AGUA CALIENTE		
<b>BICARBONATO DE SODIO</b>		...S...
ENFATIZA EL COLOR NATURAL DEL TINTE		
<b>SULFATO DE COBRE</b>		...C...
TORNA LOS COLORES HACIA EL VERDE		
<b>SULFATO DE HIERRO</b>		...H...
OSCURECE LOS COLORES LLEVANDOLOS A UN GRIS OSCURO O AZUL		
<b>SUSTANCIA</b>		<b>NOMENCLATURA</b>

MODIFICADORES DEL COLOR

## ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"

### LEY DE BIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE BIPARTICIÓN" debido a la modificación de rombos y cuadrados intrínsecos por medio de giros cuya proyección lineal forma la malla de construcción terciaria .

1

Primero se identifica la composición de la Ley binaria y la malla que compone el tejido. Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE BIPARTICIÓN" y en ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

Entre las páginas 144 y 147 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2 .

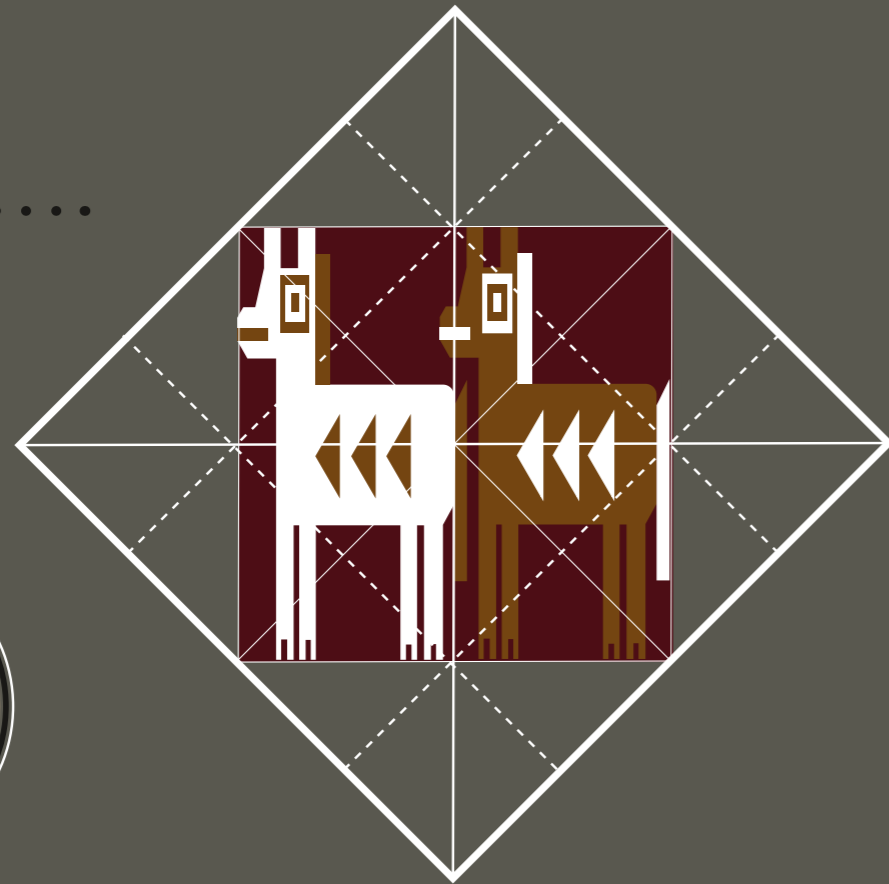
Entre las páginas 148 y 151 se encuentra la explicación gráfica al punto 3 .

IDENTIFICACIÓN DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN - PUNTOS DE INTERSECCIÓN

TEJIDO DE POSIBLES CONFIGURACIONES

### DISEÑO DEL TEJIDO "LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"



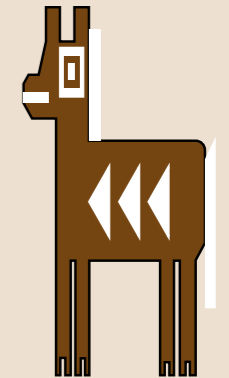
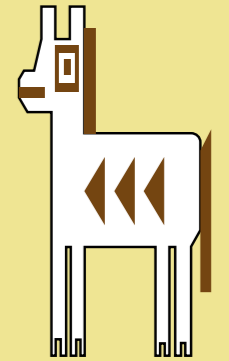
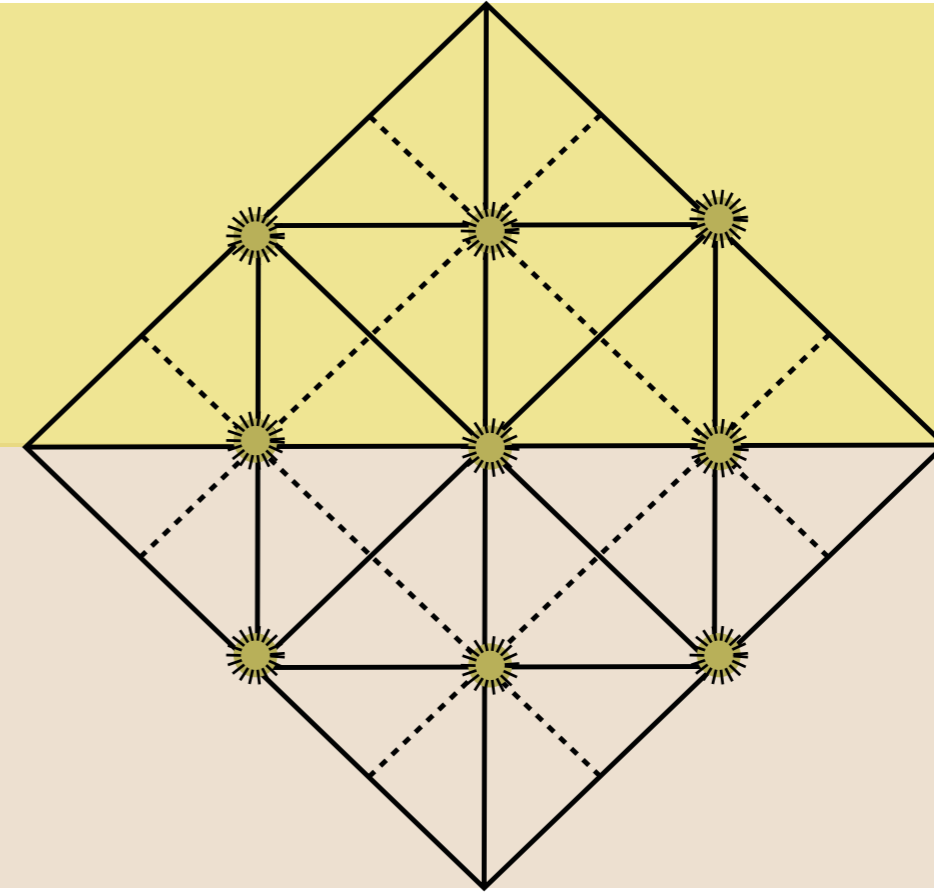
IDENTIFICACIÓN DE TIPO DE LEY

LEY DE BIPARTICIÓN  
TEJIDO "LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE INTERSECCIÓN

LAS 2 SECCIONES DE LA LEY DE BIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO SON LA REPRESENTACIÓN DE LLAMA TERRESTRE, SIMBOLIZAN EL SERVICIO DEL AMOR. PROVEEN LANA, CARNE, PIEL PARA EL ÍNDIGENA Y ASÍ MISMO EL REFLEJO DE LA LLAMA CELESTE SÍMBOLO CÓSMICO DE LA MADRE TIERRA (PACHA MAMA)

### ELEMENTOS PREDOMINANTES



PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO "LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"

DOS ELEMENTOS QUE FORMAN  
LA LEY DE BIPARTICIÓN



### DISEÑO DEL TEJIDO "LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"

LLAMA CELESTE



#### MUNDO SUPERIOR

REFLEJO DE LA LLAMA TERRESTRE, SON LOS ANIMALES QUE, ANTIGUAMENTE ERAN SACRIFICADOS EN RITUALES A LOS DIOSES Y SE CONVIERTEN EN CONSTELACIONES CUANDO SUBEN AL MUNDO SUPERIOR

LLAMA TERRESTRE

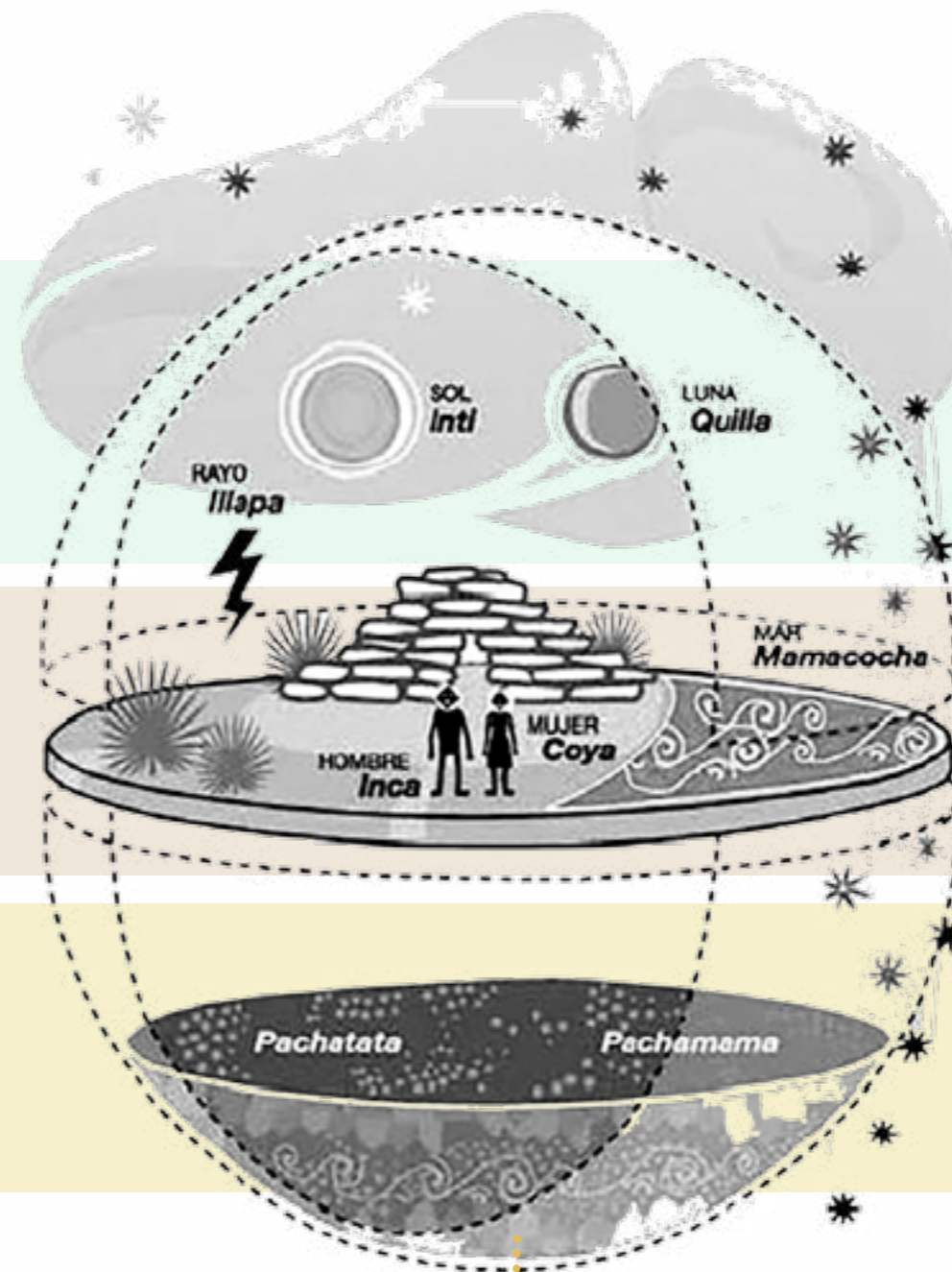


#### MUNDO PRESENTE

SER TERRESTRE QUE ACOMPAÑA Y PROVEE A LOS SERES HUMANOS PARA VIVIR, PRODUCIR, TEJER.

EN ESTE TEJIDO SOLO SE PUEDE APRECIAR ELEMENTOS PREDOMINANTES EN EL HANNAN Y KAI PACHA DDEBIDO A EL PRINCIPIO DE LA "LEY DE BIPARTICIÓN"

ELEMENTOS PREDOMINANTES



HANNAN PACHA

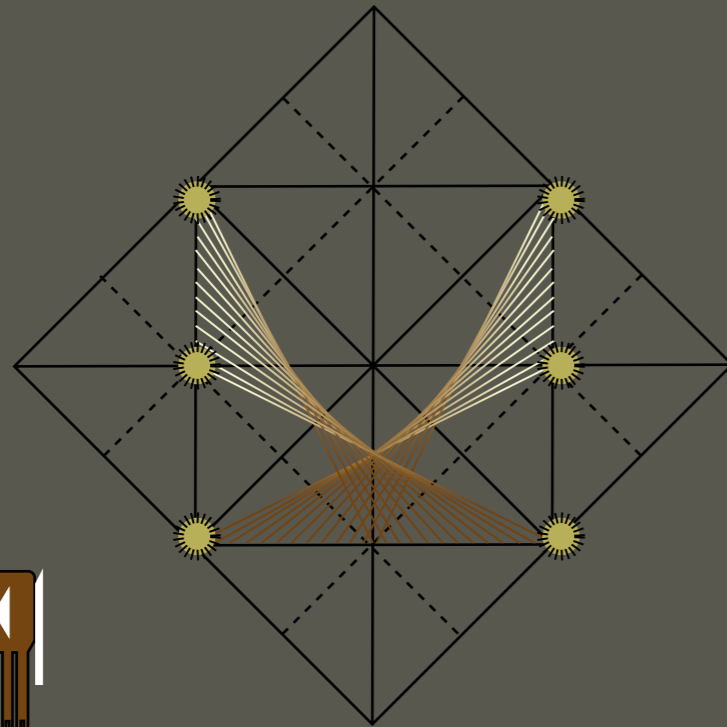
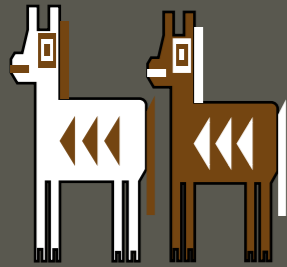
KAI PACHA

UKA PACHA

PRINCIPIO DE LA BIPARTICIÓN  
Dos niveles de la visión cósmica andina

# 148 APLICACIÓN TEXTIL - POSIBLE CONFIGURACIÓN

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"



CONFIGURACIÓN  
"LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"

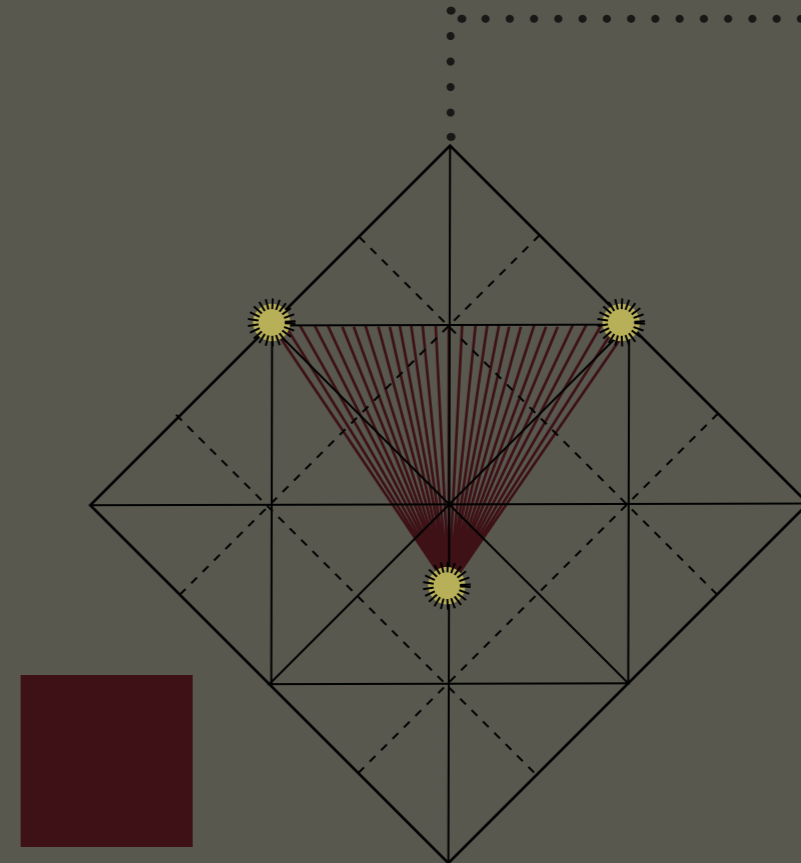
LLAMA CELESTE Y TERRESTRE

SÍMBOLO DE FECUNDIDAD, FORTALEZA Y SABIDURÍA CULTURAL,  
FUENTE DE VIDA

SÍMBOLOS DEL MUNDO SUPERIOR. PARA LOS INCAS, DETRÁS DE CADA LLAMA SINGULAR, SE HALLA LA LLAMA CELESTE, EL ANIMAL ARQUETÍPICO, INSCRIPTO EN LA ETERNIDAD DE LO DIVINO. LA LLAMA TERRESTRE ES UN REFLEJO DE LA LLAMA TITILANTE EN EL CIELO ESTRELLADO BAJO LA FORMA DE UNA CONSTELACIÓN.

DIMENSIONES SEMIÓTICAS

- CHARLES MORRIS -



CONFIGURACIÓN  
"SANGRE DEL SACRIFICIO"

SANGRE DEL SACRIFICIO

SIMBOLIZA LA SANGRE DE ALPACAS SACRIFICADAS

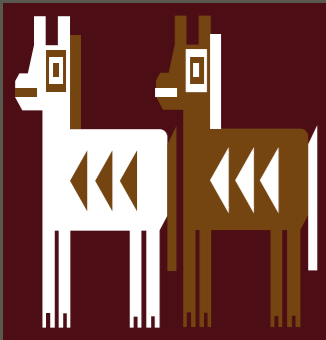
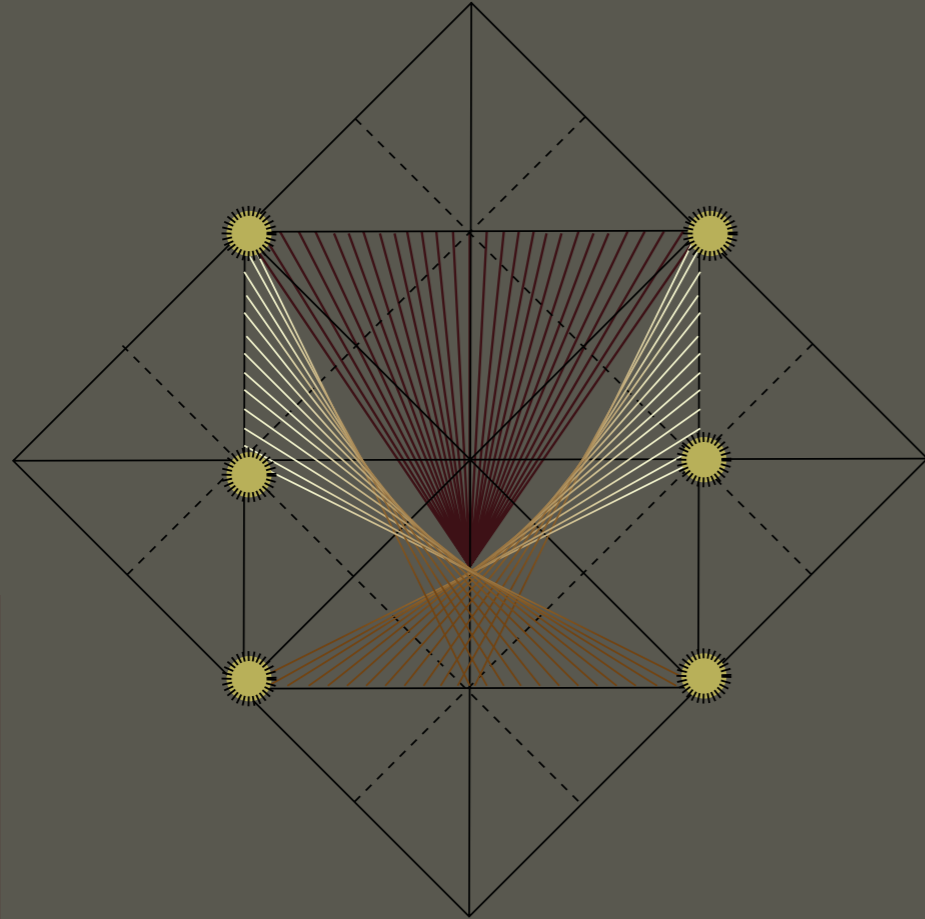
SACRIFICIOS EN AGRADECIMIENTO A LA "PACHAMA-MA", NECESITA SANGRE PARA SER BENÉFICA, ES UNA FORMA DE RETRIBUCIÓN POR LOS BIENES MATERIALES RECIBIDOS DURANTE TODO EL AÑO.

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA

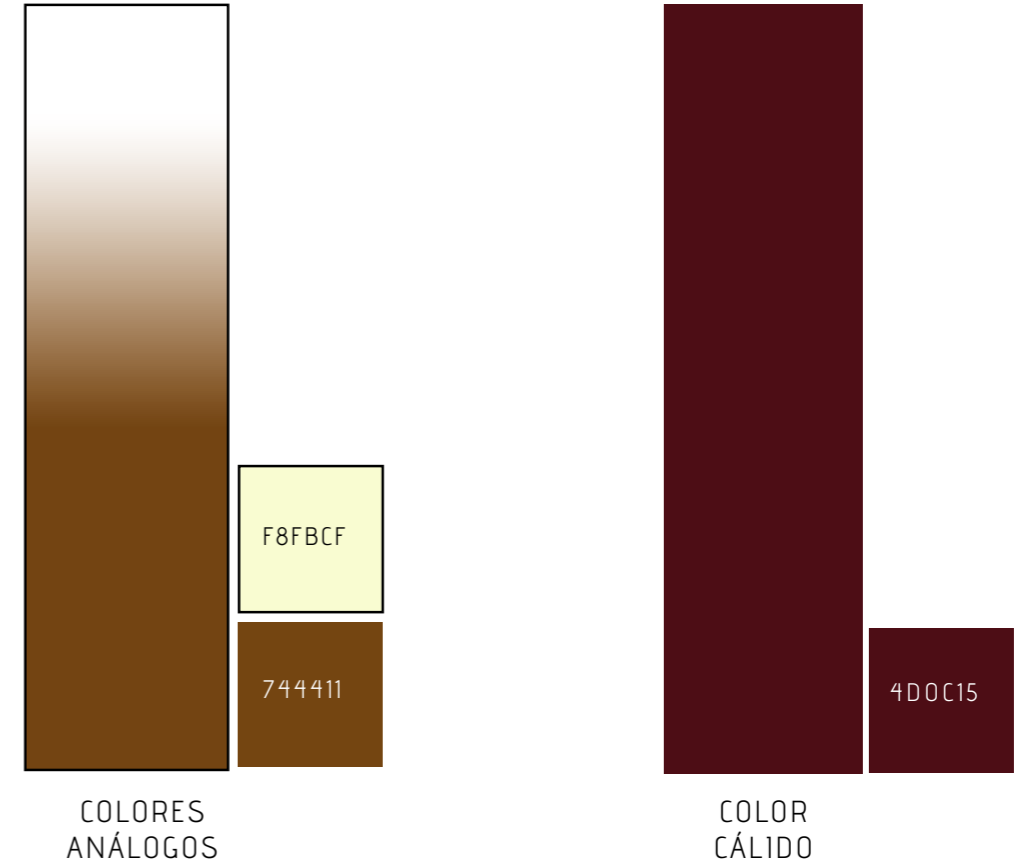
CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"



### CONCEPTUALIZACIÓN

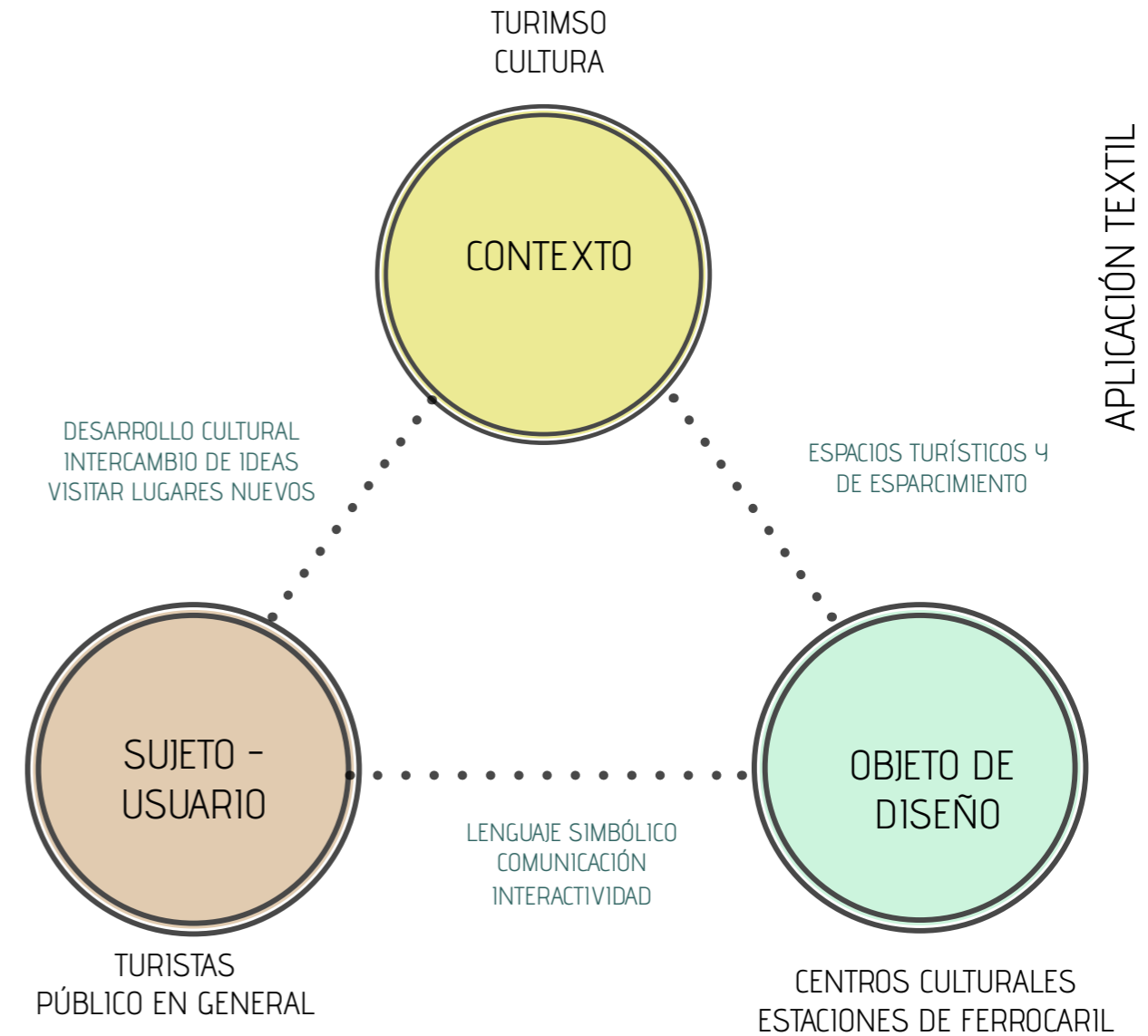
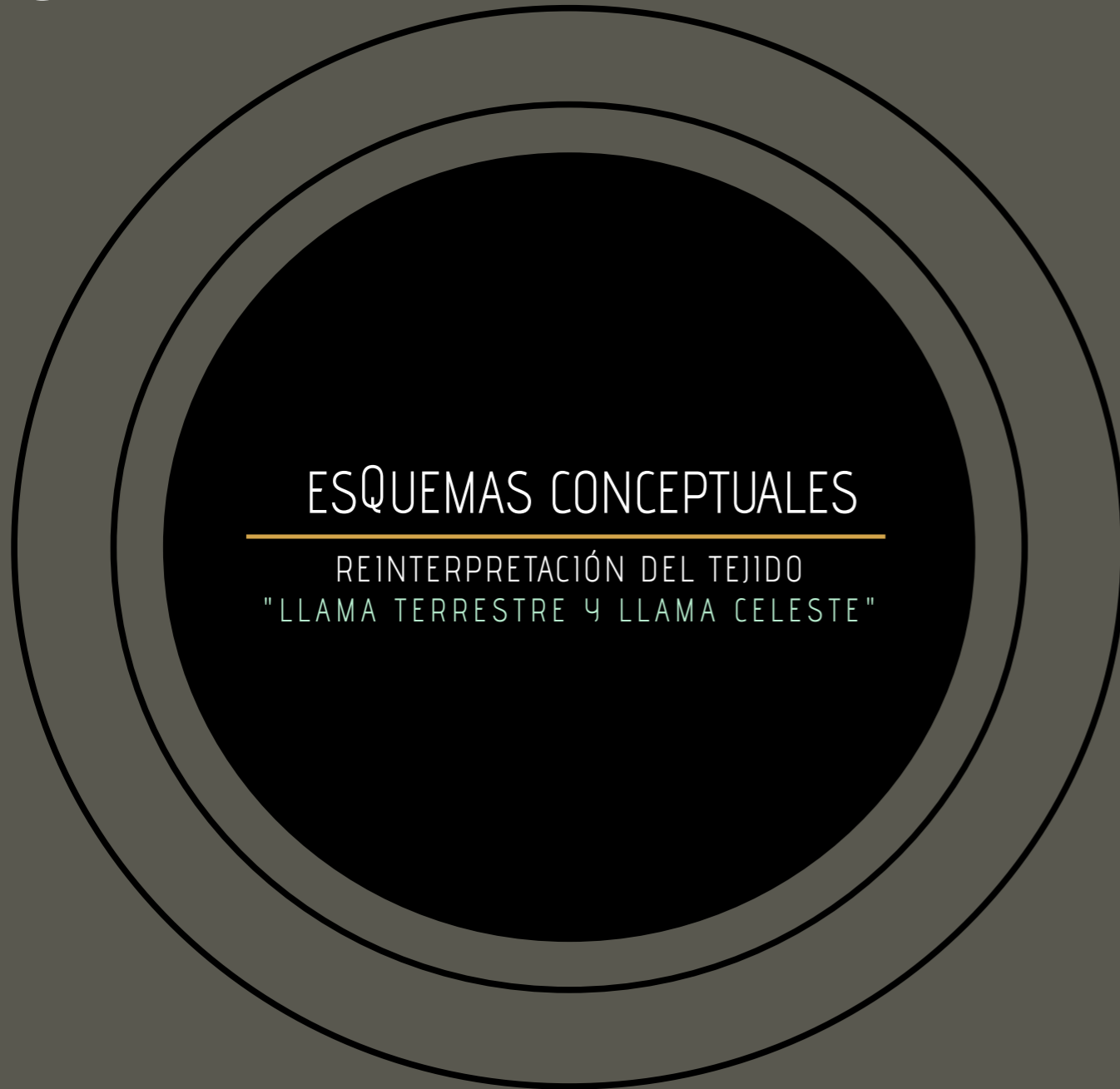
- LA LLAMA ES UN SER CÓSMICO QUE RECORRE GRANDES DISTANCIAS EN SUS VIAJES INTERECOLÓGICOS, CARAVANAS DE NORTE A SUR Y DE ESTE A OESTE, DEL ALTIPLANO, PROVEYENDO A LOS ÍNDIGENAS DE TODO LOS BENEFICIOS QUE POSEE, EN ESPECIAL SU LANA, CUANDO SON SACRIFICADAS SE CONVIERTEN EN COSTELACIONES Y AHÍ NACE LA LLAMA CELESTE.

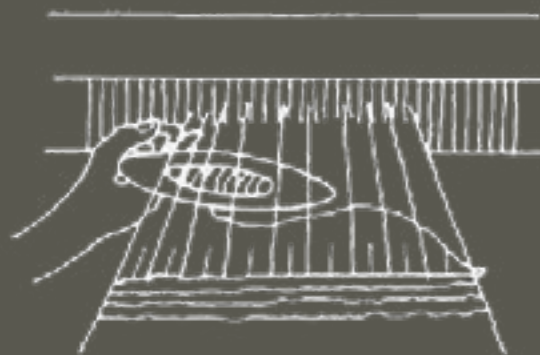
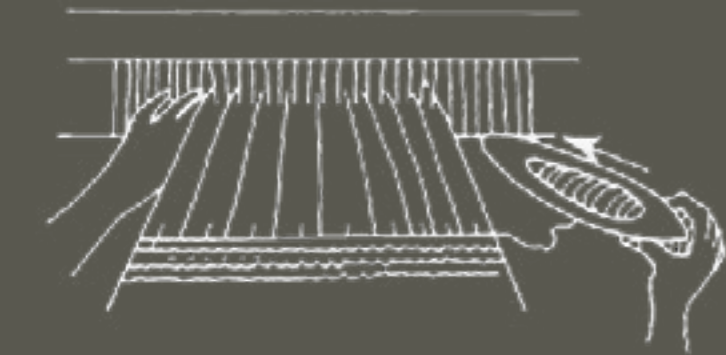
## APLICACIÓN DE GAMAS DE COLORES



LLAMA TERRESTRE Y CELESTE

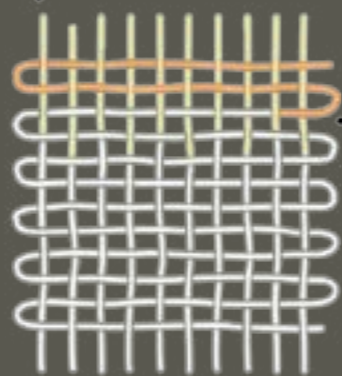
SANGRE DE SACRIFICIO





PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA

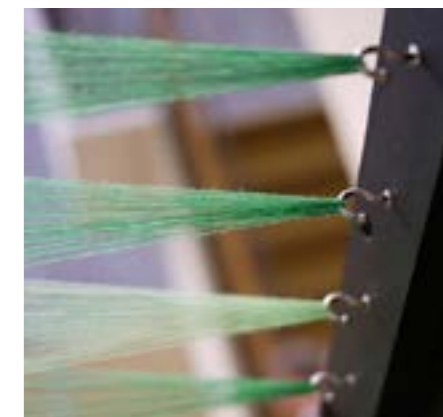
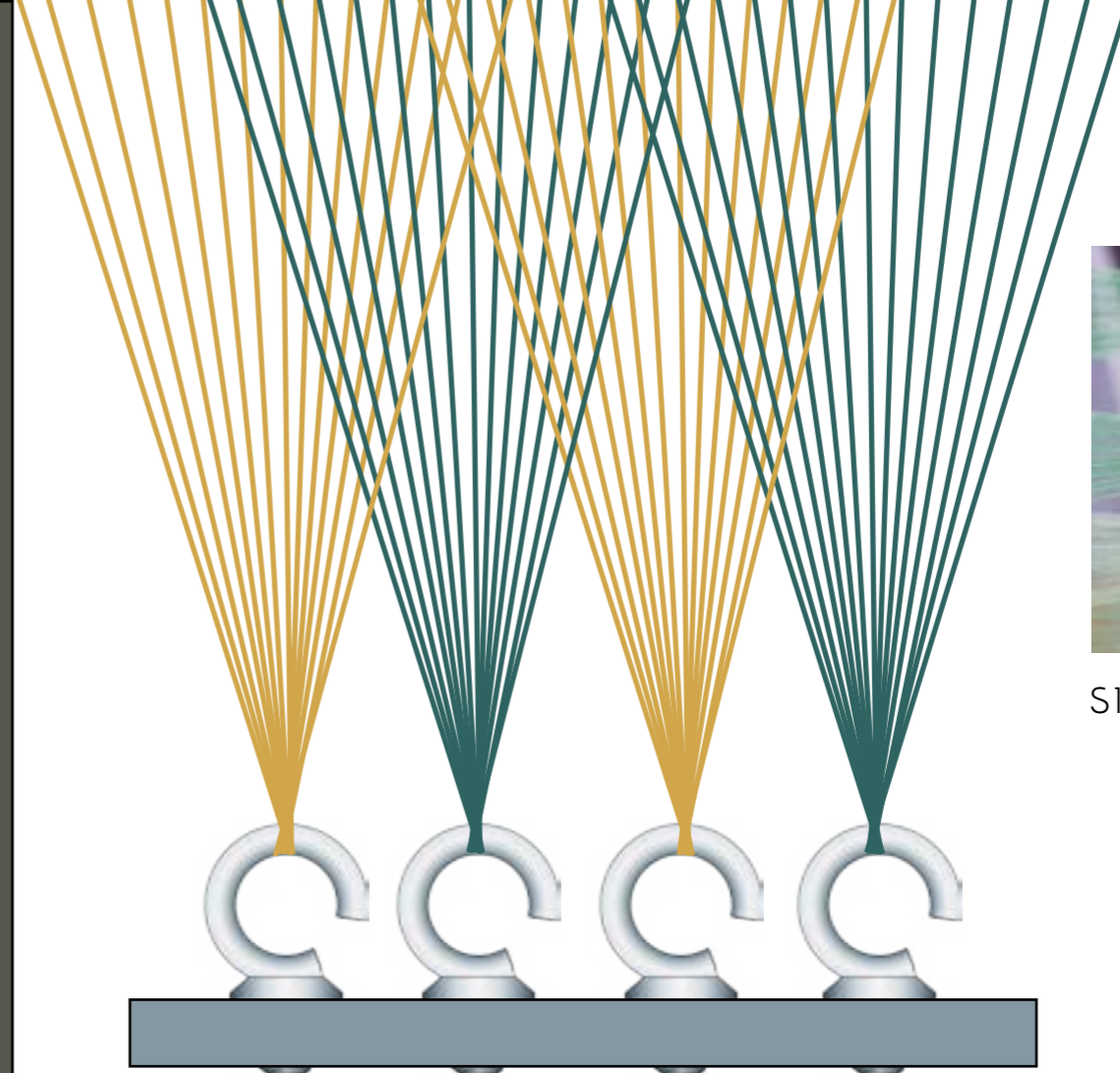
URDIMBRE



TRAMA

SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA CON CANCAMOS



CANCAMO VISTA FRONTAL



CANCAMO VISTA LATERAL

SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO

USOS

SUPERFIES PLANAS Y TRIDIMENSIONALES



PERFORMATIVO



YURI LOTMAN

Aprendizaje de técnicas, oficios, prácticas, formas de uso de los objetos

RECURSOS SENSORIALES

ESPACIAL



YURI LOTMAN

A través del recorrido del espacio y de su uso

1



OLFATIVO



PERCIBIR AROMAS

[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

2



VISTA



PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



AUDITIVO



INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



TÁCTIL



PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD

ESPECIE VEGETAL

CÚRCUMA

COCHINILLA

GAMAS DE TINTE



PARTE DE LA ESPECIE

Raíces hervidas

Especie triturada

POSIBLE SENSACIÓN

Efecto refrescante y calmante

Bajo aroma

BENEFICIOS

Analgésico, antiséptico, descongestivo, diurético, expectorante

Posee agentes quelantes de tipo aluminio, calcio

# APLICACIÓN TEXTIL

SUGERENCIA DE USO  
REINTERPRETACIÓN DEL ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

LLAMA TERRESTRE  
Y CELESTE

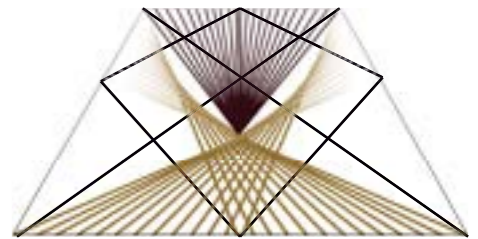


ESTACIÓN DEL FERROCARIL - TREN ECUADOR  
IBARRA-ECUADOR

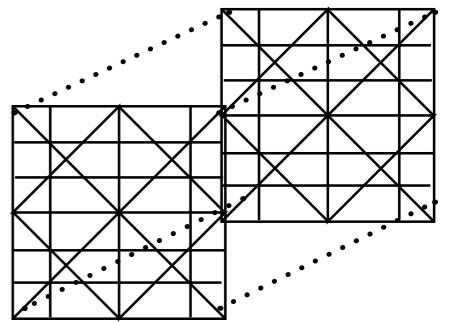
ESTACIÓN DEL FERROCARIL - TREN ECUADOR  
IBARRA-ECUADOR

PROCESO DE 2 A 3 DIMENSIONES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"LLAMA TERRESTRE Y LLAMA CELESTE"



SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - BIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL



ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D



# FIGURAS ANTROPOMORFAS

TEJIENDO EL ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

---

SERES HUMANOS

---

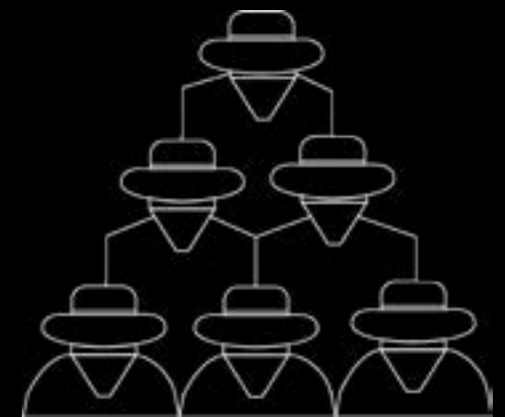
PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWAR4  
RAYMI (MATRIMONIO)

WARM1 - MAMA 4 ARTESANA



PEDIDO DE MANO  
PREVIO AL "SAWAR4 RA4MI"  
(matrimonio)

Representa el momento en que un joven indígena junto a sus padres padrinos y el Yachak va a pedir la mano de su futura esposa a su padre y familia.



168



# ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR

" PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI "



## COLORES ARMÓNICOS



- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : ROJO

## COLORES ARMÓNICOS



- Colores fríos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : VERDE

## COLORES ELEMENTALES



- NEGRO: Combinación de los tres colores primarios
- BLANCO : Ausencia de los tres colores primarios



CIRCULO CROMÁTICO

Dominante

## COLORES COMPLEMENTARIOS

Se encuentran opuestos en el círculo cromático, un color es dominante y el otro sirve de contraste

Contraste

COLORES COMPLEMENTARIOS

Se encuentran opuestos en el círculo cromático, un color es dominante y el otro sirve de contraste





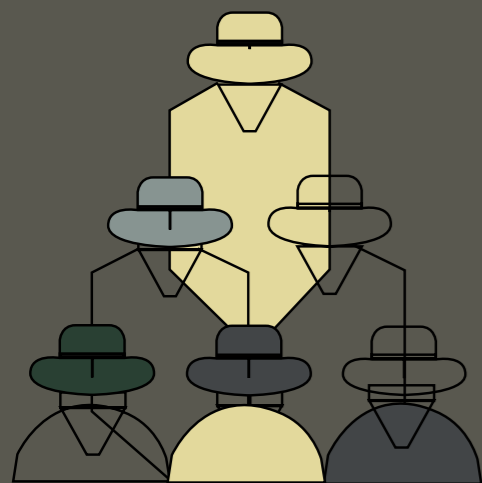
REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
 " PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI "

REPRESNTA LA TIERRA  
 TERRITORIO ANDINO  
 PRODUCCIÓN ANDINA

SINÓNIMO DE ENERGÍA  
 Y ESPACIO CELESTE

DERIVADO DEL AZUL  
 ESPACIO CÓSMICO CELESTIAL

DUALIDAD Y COMPLE-  
 MENTARIEDAD ANDINA  
 ENERGÍA ANCESTRAL



YACHAK - NOVIO



ELEMENTOS PREDOMINANTES  
 DEL TEJIDO

SIGNIFICADO

COLOR

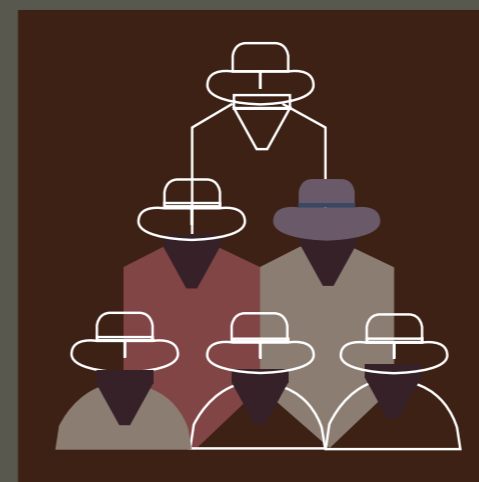
FILOSOFÍA CÓSMICA  
 SANGRE DEL INDÍGENA

CREACIÓN DE LA  
 ENERGÍA CÓSMICA

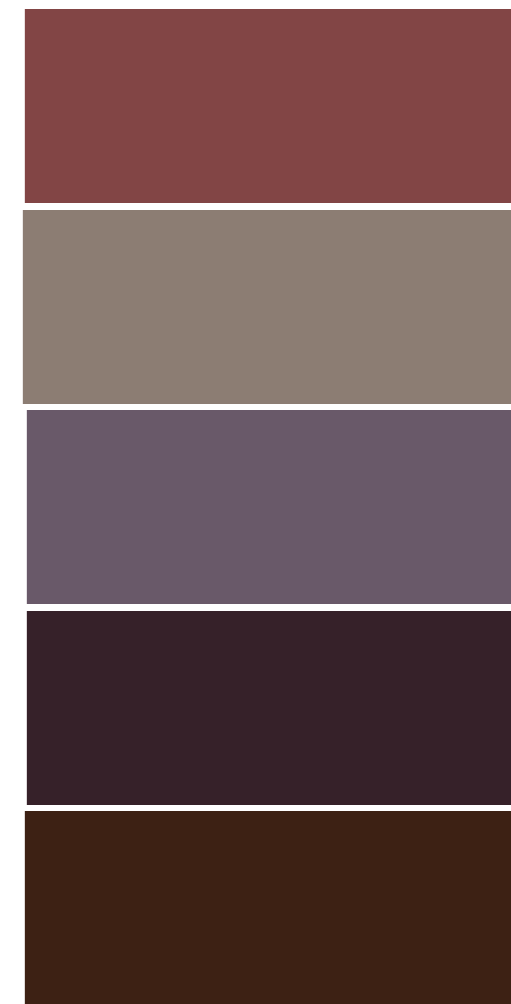
FEMINIDAD

DERIVADO DEL VOLETA,  
 FUERZA CÓSMICA

TIERRA, ESPACIO DE  
 LOS ANCESTROS Y NO  
 VIVOS



TAYTA Y MAMA



NATURAL

3D2114

A

352128

A

685968

A

8C7C72

L

824444

GAMA DE ROJOS  
COCHINILLA

Para comprender el origen de las paletas de color, se debe guiar por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.



424447

879391

283F33

NATURAL

GAMA DE VERDES  
EUCALIPTO



E2D89B

NATURAL

GAMA - ESCALA DE GRISES  
TÉ NEGRO

## PALETA DE COLOR

HILO TEÑIDO CON ESPECIES VEGETALES

H

A

LIMÓN

ACLARA EL COLOR DEL TINTE NATURAL



...L...

AGUA CALIENTE

MÁS TIEMPO EN EL AGUA CALIENTE



...A...

BICARBONATO DE SODIO  
ENFATIZA EL COLOR NATURAL DEL TINTE



...S...

SULFATO DE COBRE  
TORNA LOS COLORES HACIA EL VERDE



...C...

SULFATO DE HIERRO  
OSCURECE LOS COLORES LLEVANDOLOS A UN GRIS OSCURO O AZUL



...H...

SUSTANCIA

NOMENCLATURA

MODIFICADORES DEL COLOR

# ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
" PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI "

## LEY DE TRIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE TRIPARTICIÓN" debido al resultado de la articulación de diagonales que nacen del cuadrado, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas.

1

Primero se identifica la composición de la Ley terciaria y la malla que compone el tejido. Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

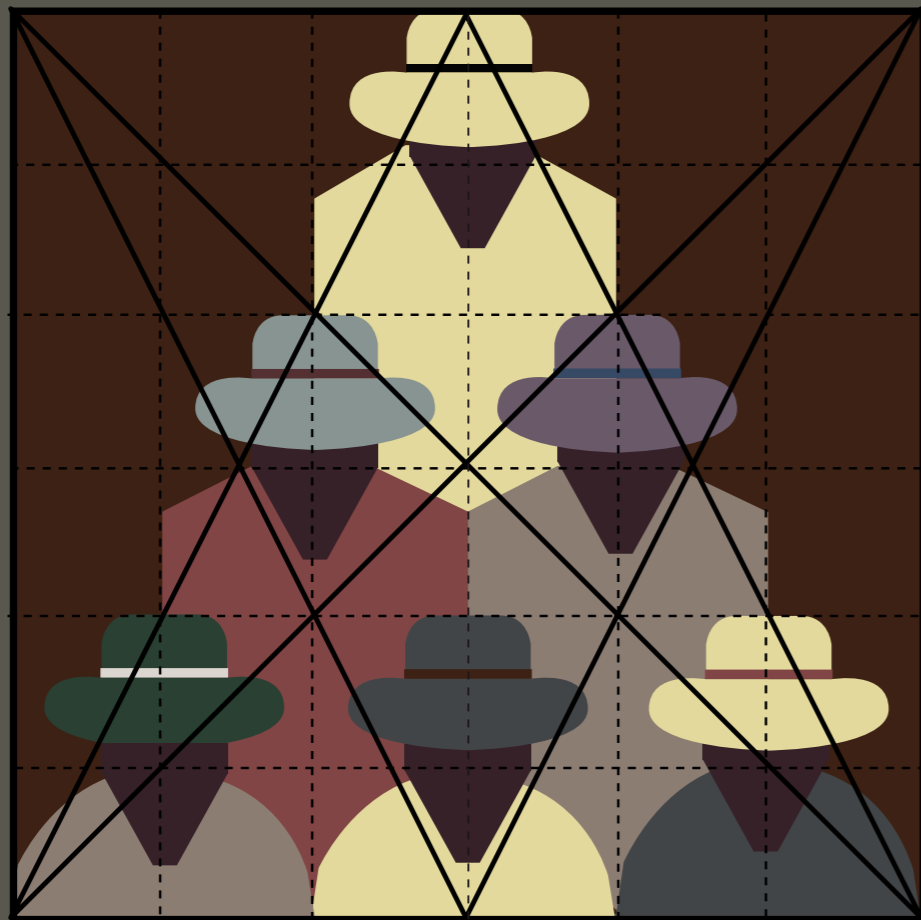
Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE TRIPARTICIÓN" y en ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

Entre las páginas 176 y 179 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2.

Entre las páginas 180 y 183 se encuentra la explicación gráfica al punto 3.





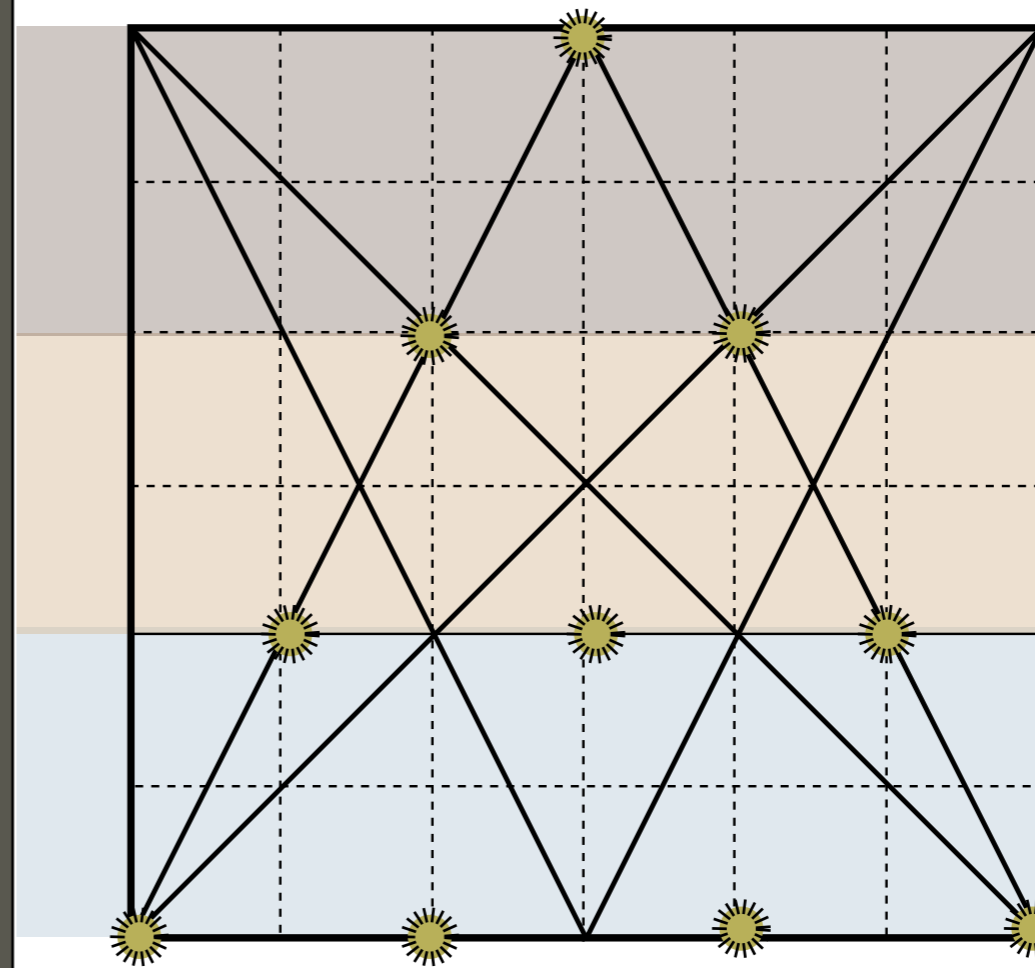
LEY DE TRIPARTICIÓN

TEJIDO " PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI "

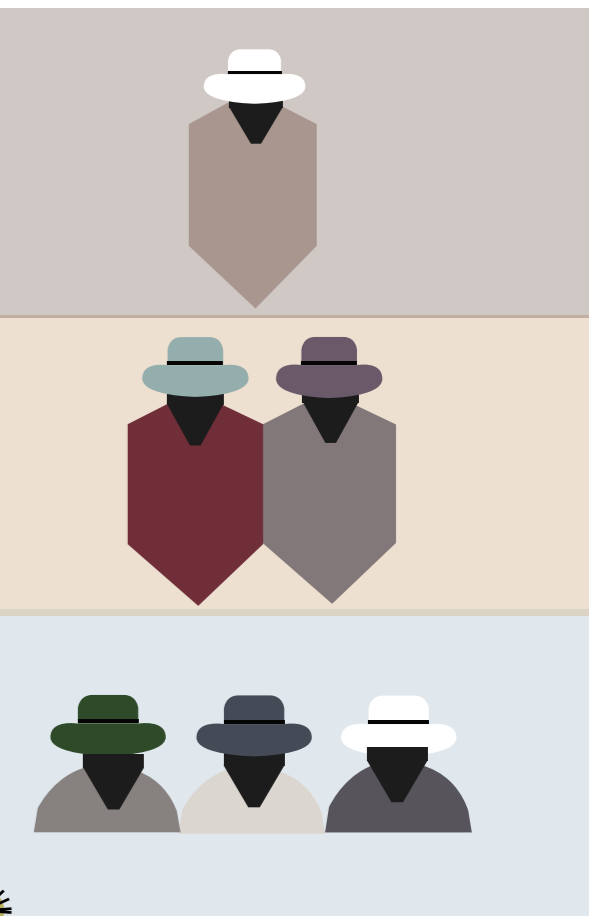
IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

LAS 2 SECCIONES DE LA LEY DE BIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO "WARMI: MAMA Y ARTESANA" SON ELEMENTOS BASADOS EN EL MODO DE VIDA DE LA MUJER OTAVALEÑA, QUIEN EJERCE SU PAPEL DE MADRE Y ARTESANA A LA VEZ.



PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO " PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI "



TRES ELEMENTOS QUE FORMAN  
LA LEY DE TRIPARTICIÓN

### DISEÑO DEL TEJIDO

“ PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI “

YACHAK



#### MUNDO SUPERIOR

SABÍO INDÍGENA A CARGO DE LA CELEBRACIÓN DEL MATRIMONIO, SABIDURIA ANCESTRAL, CONEXÓN CON LOS DIOS.

MAMA Y TAYTA



#### MUNDO PRESENTE

PADRES DEL NOVIO ACOMPAÑAN A SU HIJO AL PEDIDO DE MANO DE SU FUTURA NUERA

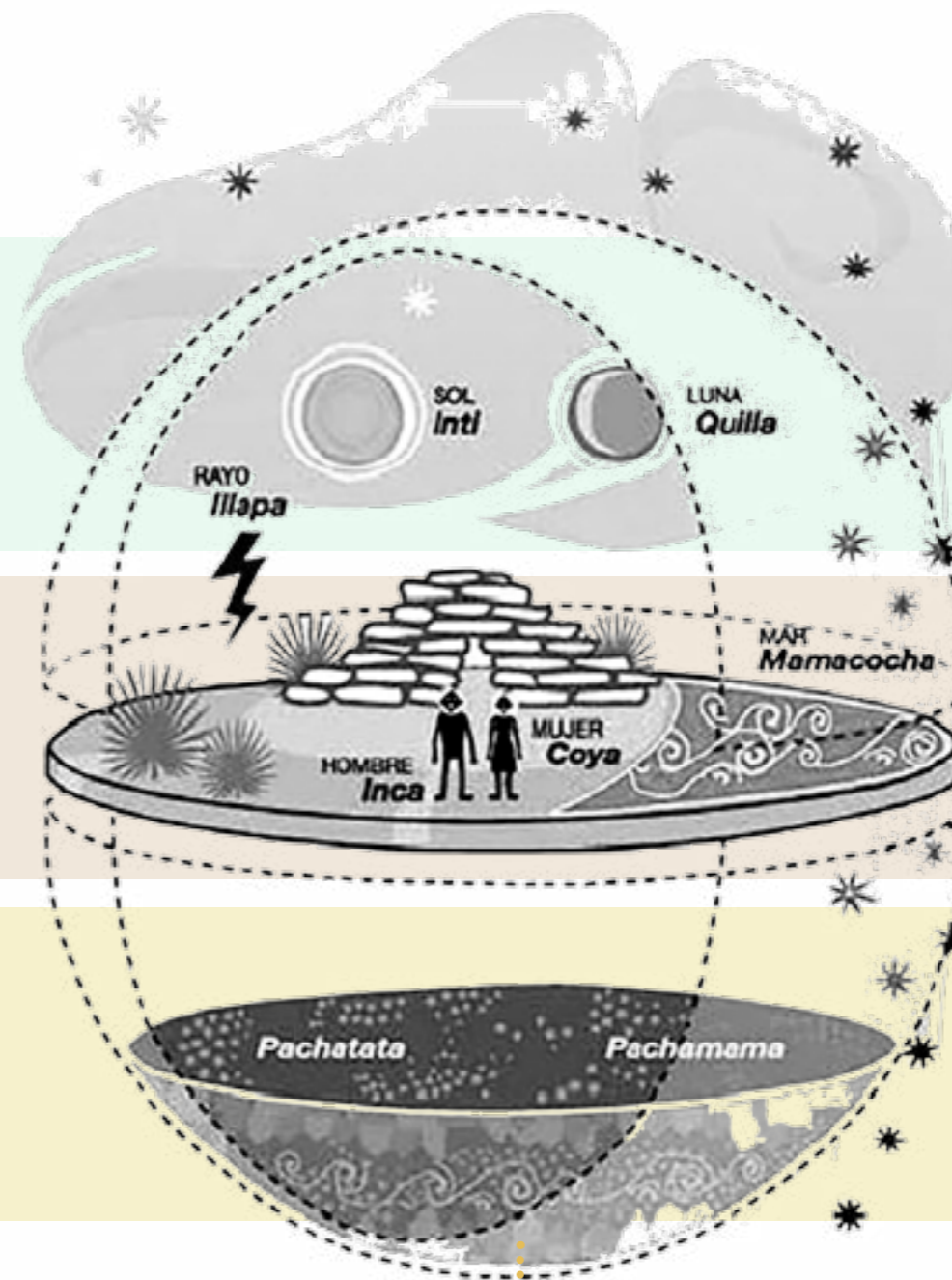
NOVIO Y PADRINOS



#### MUNDO SUBTERRÁNEO-ADENTRO

EL NOVIO ES EL ÍNDIGENA DEL CENTRO Y LE ACOMPAÑAN SUS PADRINOS (REALIZAN EL RITUAL CON SAHUMERIO PARA LIMPIAR LA CASA DONDE HABITARAN LOS FUTUROS ESPOSOS Y PIDEN A LA PACHAMAMA POR LA PROSPERIDAD DEL MATRIMONIO).

ELEMENTOS PREDOMINANTES



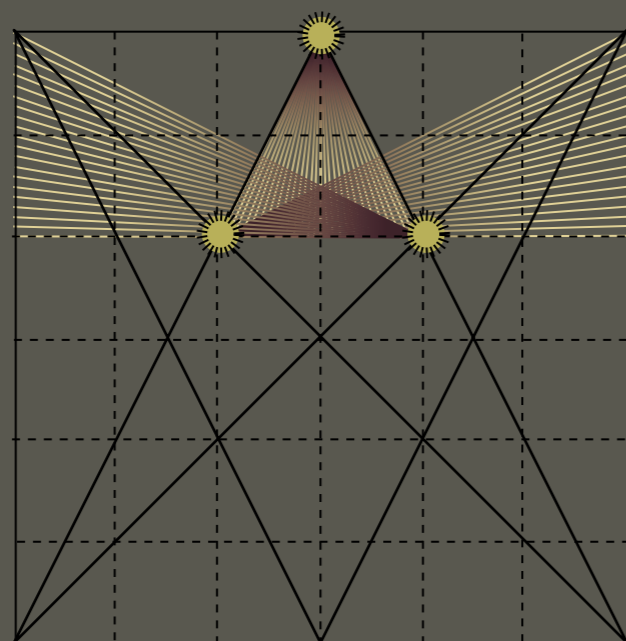
HANNAN PACHA

KAI PACHA

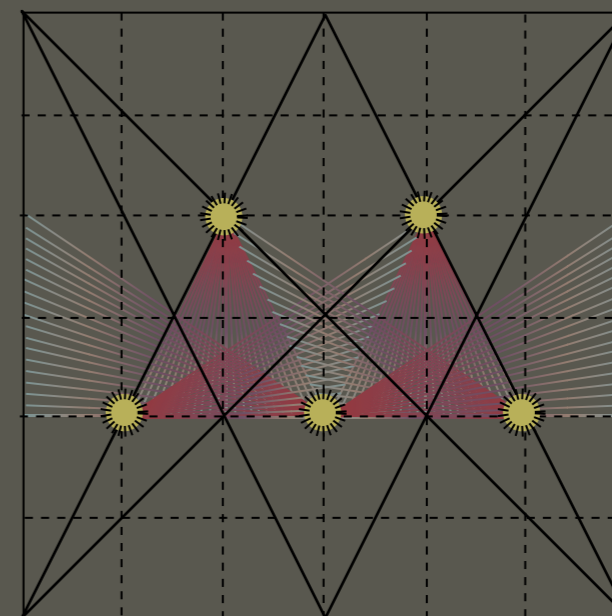
UKA PACHA

PRINCIPIO DE LA TRIPARTICIÓN  
| BASE DE LA BIPARTICIÓN |  
Dos niveles de la visión cósmica andina

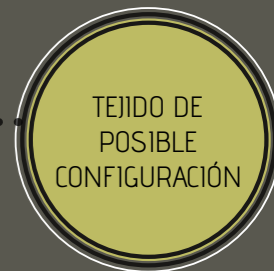
POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI"



CONFIGURACIÓN  
"YACHAK"



CONFIGURACIÓN  
"MAMA Y TAYTA"



DIMENSIONES SEMIÓTICAS

- CHARLES MORRIS -

### YACHAK

ES UNA AUTORIDAD MORAL, SABIO Y GUÍA ESPIRITUAL, EJE SOCIAL, CURANDERO

EN KICHWA SIGNIFICA SABIO O CONOCEDOR. ES GUIA ESPIRITUAL Y ENTE SOCIAL, MEDIANTE LOS CONOCIMIENTOS ANCESTRALES QUE POSEE REALIZA RITUAL PARA QUE EL VÍNCULO NUPCIAL SE RIJA EN BASE AL CONOCIMIENTO INDÍGENA

### MAMA Y TAYTA

GUIAS DE LOS FUTUROS ESPOSOS, LLEVAN PRESENTES PARA FAMILIARES DE LA NOVIA

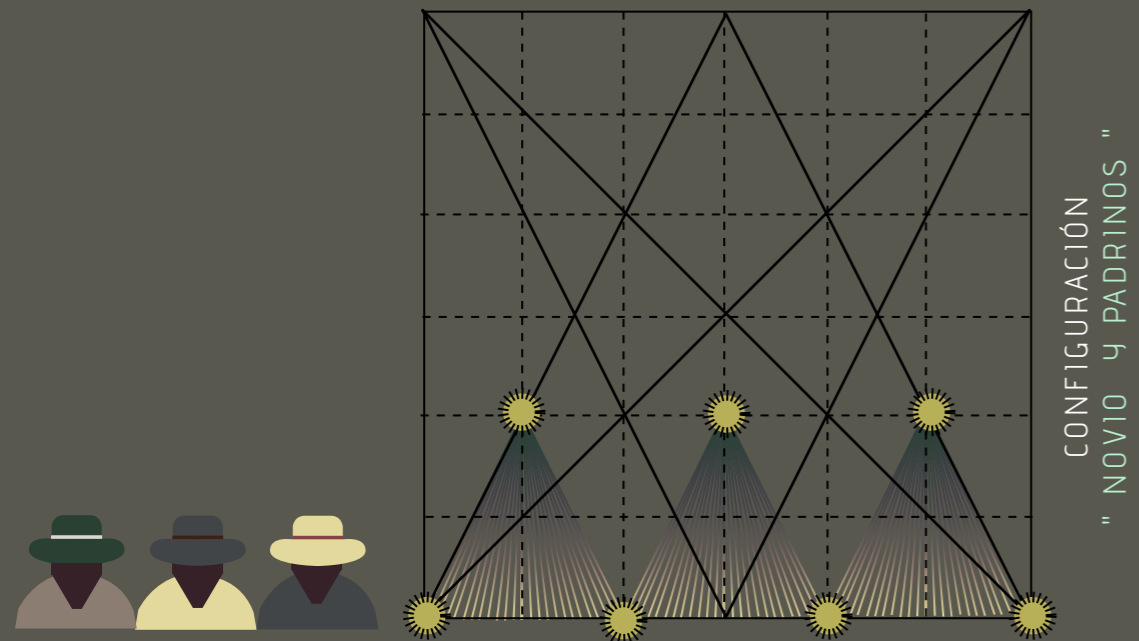
LOS PADRES DEL PRETENDIENTE ACUDEN A LA CASA DE LA NOVIA A PEDIR LA MANO Y EL PERMISO PARA EL MATRIMONIO. CON PRESENTES (CUYES, CARNE DE CERDO Y CHICHA U OTRO TIPO DE LICOR) PARA EL GRAN FESTEJO.

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI"



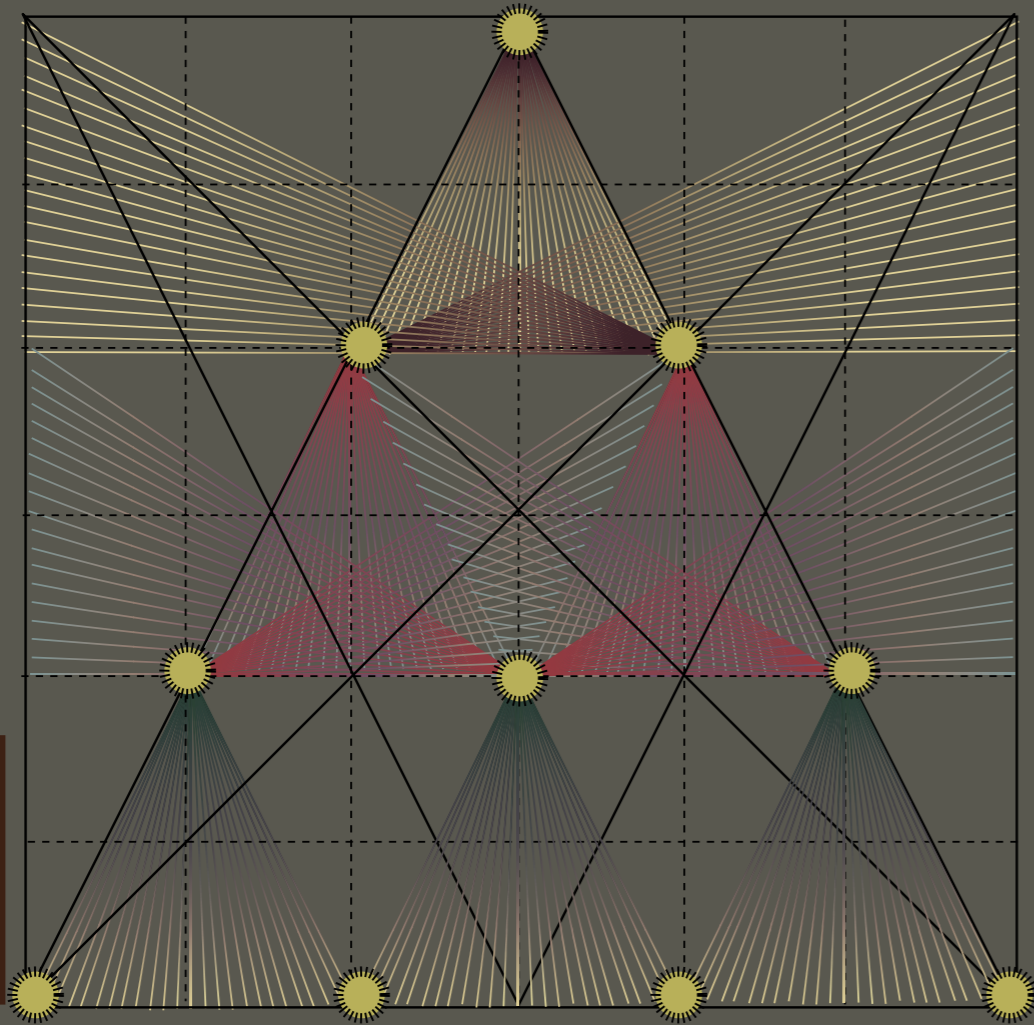
" CONFIGURACIÓN  
" NOVIO Y PADRINOS "

DIMENSIONES SEMIÓTICAS  
- CHARLES MORRIS -

<p>NOVIO Y PADRINOS</p>	
<p>NOVIO - FUTURO CABEZA DE HOGAR PADRINOS - PIDEN A LA PACHAMAMA PROSPERIDAD PARA LOS FUTUROS ESPOSOS</p>	<p>RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ <b>SINTAXIS</b></p> <p>SIGNO - OBJETO <b>SEMÁNTICA</b></p>
<p>NOVIO - LOS PADRINOS LIMPIAN LA VIVIENDA CON INCENSO. (SAHUMADA), ES UN RITUAL HEREDADO DE LOS ANTEPASADOS, TIENE UN FUERTE SIGNIFICADO DE PURIFICACIÓN, ASÍ MISMO DAN OFRENDAS A LA TIERRA PARA LA PROSPERIDAD DEL HOGAR E IMPLORAR SABIDURÍA SOBRE EL ESPOSO Y EL MANEJO DE FINANZAS.</p>	<p>SIGNO-INTERPRETE <b>PRAGMÁTICA</b></p>



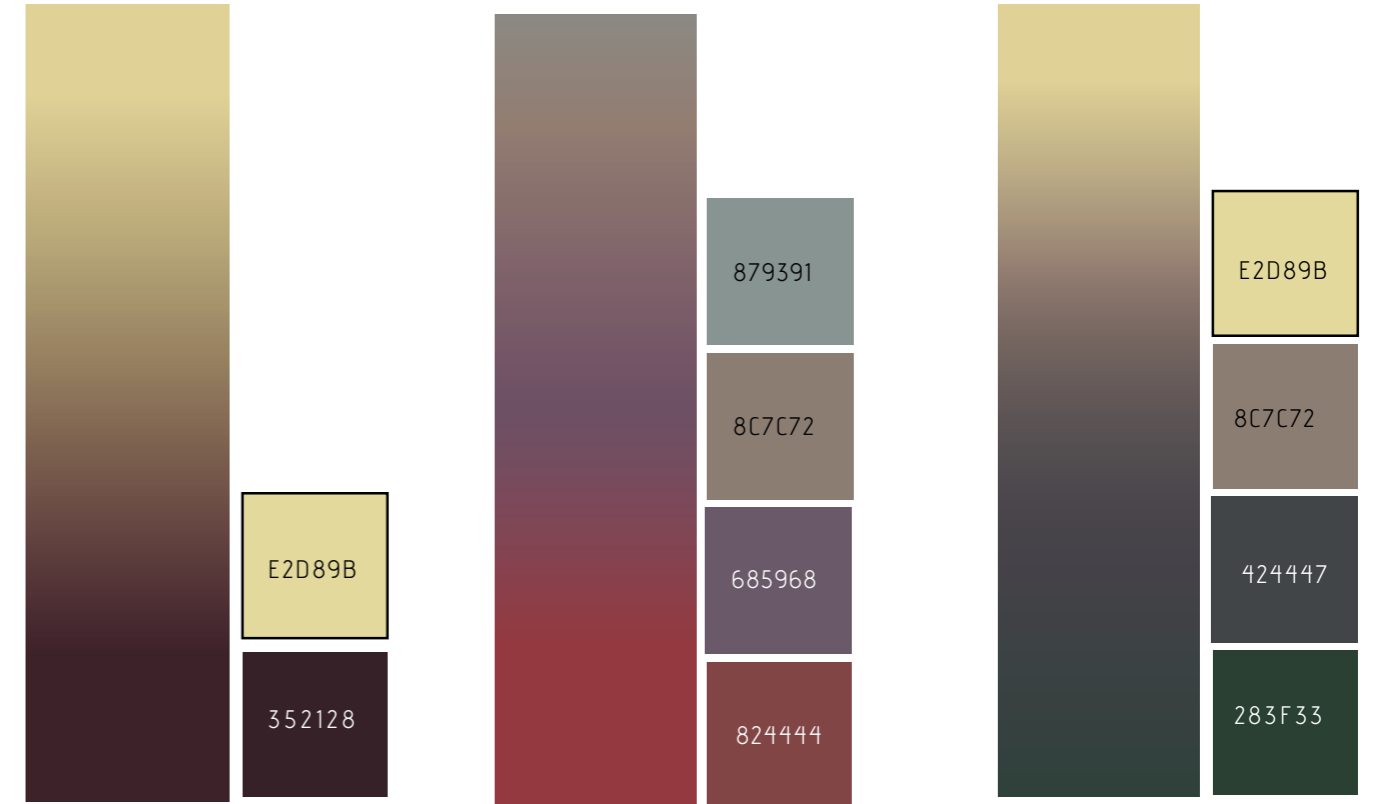
CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
" PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI "



### CONCEPTUALIZACIÓN

RELACIONES ONTOLÓGICAS QUE CONFIGURAN EL MOMENTO PREVIO A LA UNIÓN NUPCIAL, LA PRIMERA PERSONA QUE SE REPRESENTA EN EL TEJIDO ES EL (YACHAK - SACERDOTE Y GUÍA ESPIRITUAL), POSTERIORMENTE (MAMA Y TAYTA DEL NOVIO) Y EN LA BASE SE ENCUENTRA (EL NOVIO EN EL CENTRO, ACOMPAÑADO DE SUS PADRINOS) TODOS SIENDO PARTE DE ESTA GRAN CELEBRACIÓN.

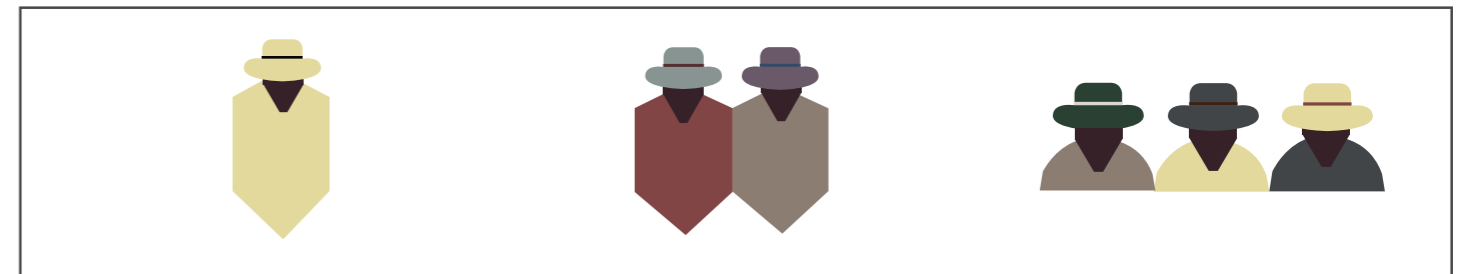
### APLICACIÓN DE GAMAS DE COLORES



COLORES ANÁLOGOS

COLORES ANÁLOGOS

COLORES ANÁLOGOS



YACHAK

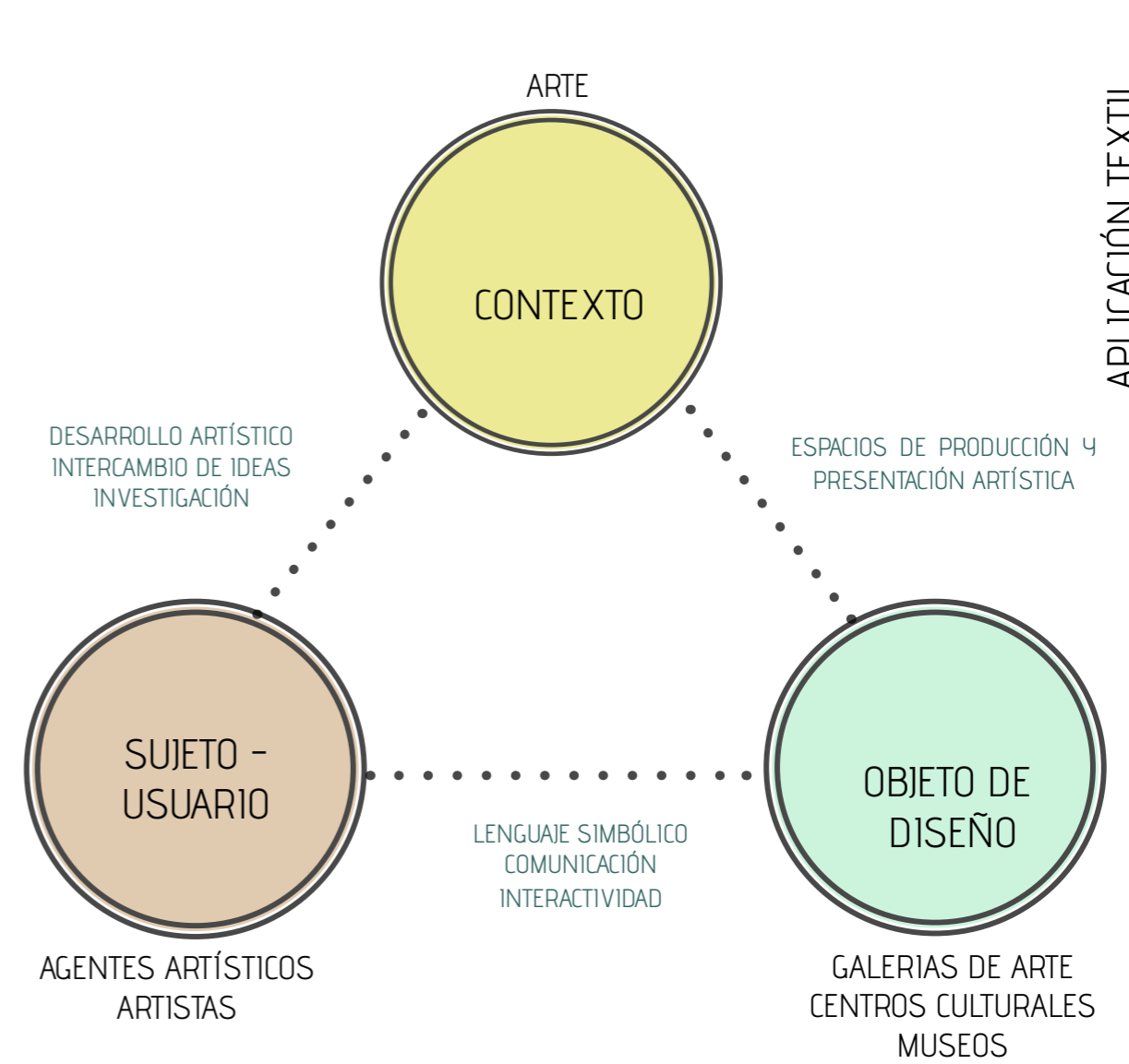
MAMA Y TAYTA

NOVIO-PADRINOS

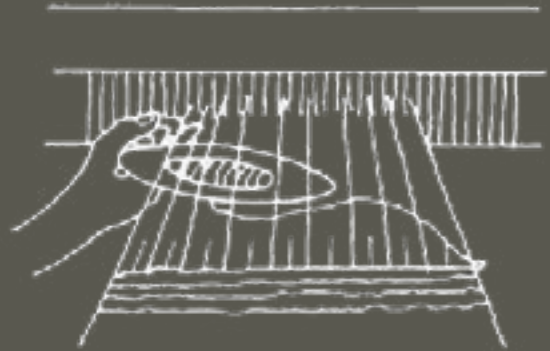
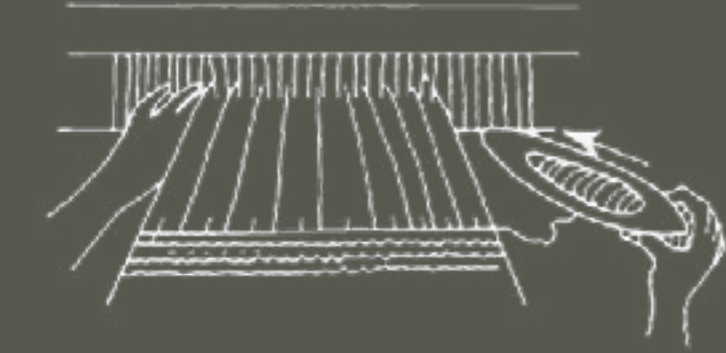


ESQUEMAS CONCEPTUALES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
 "PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI"

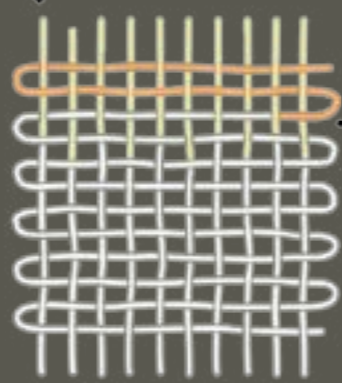


APLICACIÓN TEXTIL  
 "PEDIDO DE MANO-  
 PREVIO AL SAWARY RAYMI"



PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA

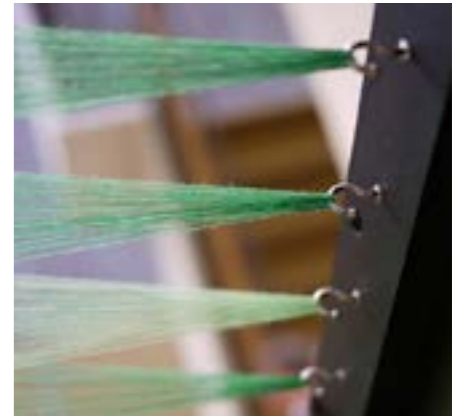
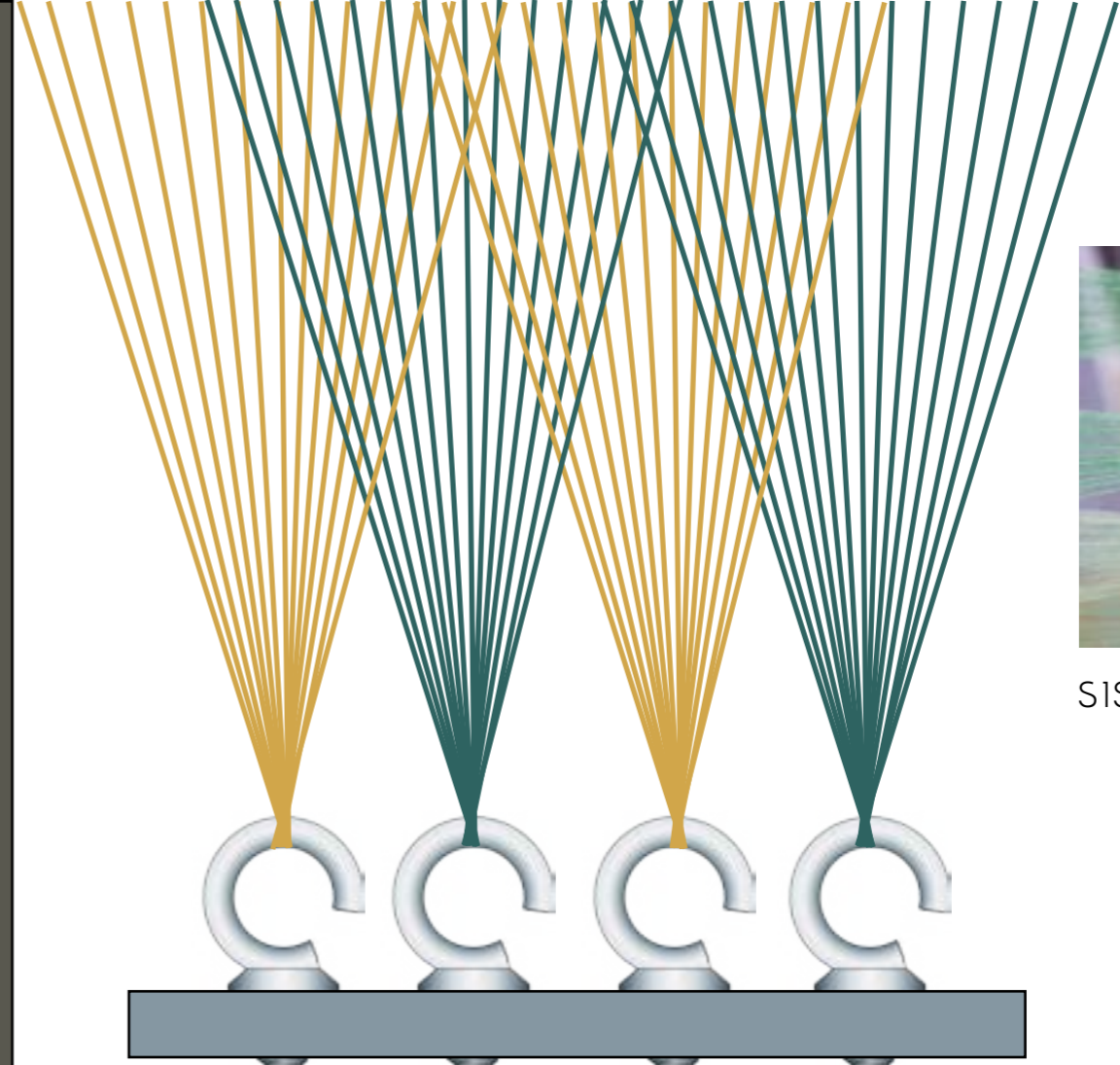
URDIMBRE



TRAMA

SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA CON CANCAMOS



CANCAMO  
VISTA FRONTAL



CANCAMO  
VISTA LATERAL

SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPRETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO

USOS

SUPERFIES PLANAS Y  
TRIDIMENSIONALES

**PERFORMATIVO**

.....

YURI LOTMAN

Aprendizaje de técnicas, oficios, prácticas, formas de uso de los objetos

**RECURSOS SENSORIALES**

**ESPACIAL**

.....

YURI LOTMAN

A través del recorrido del espacio y de su uso

1



OLFATIVO

.....

PERCIBIR AROMAS

[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

2



VISTA

.....

PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



AUDITIVO

.....

INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



TÁCTIL

.....

PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD

ESPECIE VEGETAL

GAMAS DE TINTE

PARTE DE LA ESPECIE

POSIBLE SENSACIÓN

BENEFICIOS

TÉ NEGRO



Hojas hervidas

Efecto calmante

Energizante, sana y ayuda a bajar el estrés, facilita la concentración.

EUCALIPTO



Hojas hervidas

Efecto refrescante y calmante

Analgésico, antiséptico, descongestivo, diurético, expectorante, previene enfermedades respiratorias, estimulante mental.

COCHINILLA



Especie triturada

Bajo aroma

Aditivo de humedad, colorante

# APLICACIÓN TEXTIL

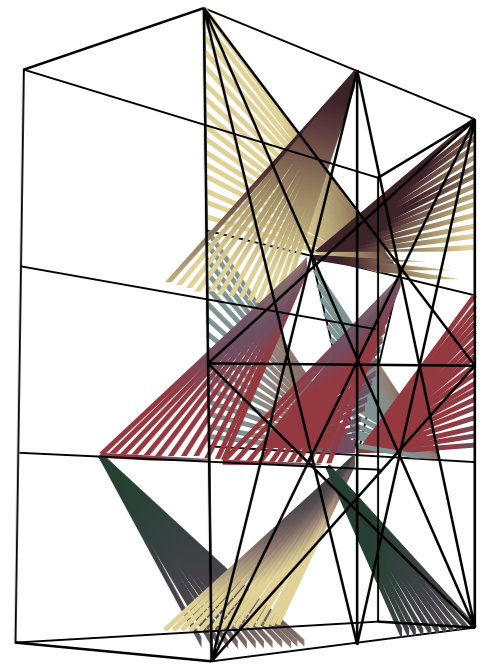
SUGERENCIA DE USO  
REINTERPRETACIÓN DEL ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

PEDIDO DE MANO  
PREVIO AL  
SAWARY RAYMI  
(MATRIMONIO)

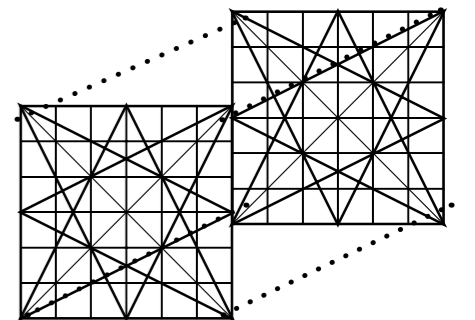


## PROCESO DE 2 A 3 DIMENSIONES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"PEDIDO DE MANO- PREVIO AL SAWARY RAYMI"



SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - TRIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL

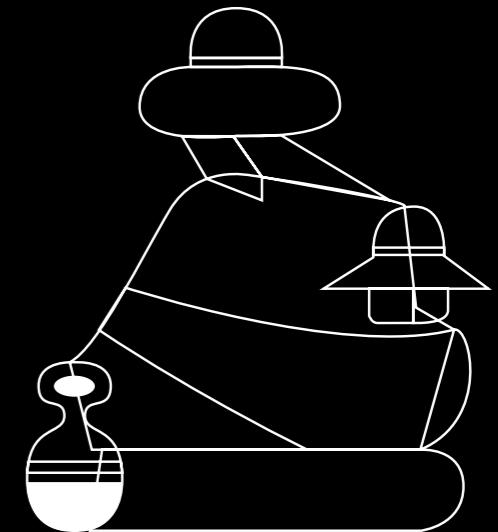


ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

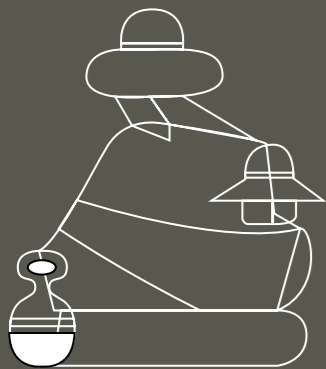
ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

## WARMI - MAMA Y ARTESANA

Representa a la mujer indígena Otavaleña en su labor de madre y artesana.



202





# ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR

"WARMI - MAMA Y ARTESANA"



## COLORES ARMÓNICOS

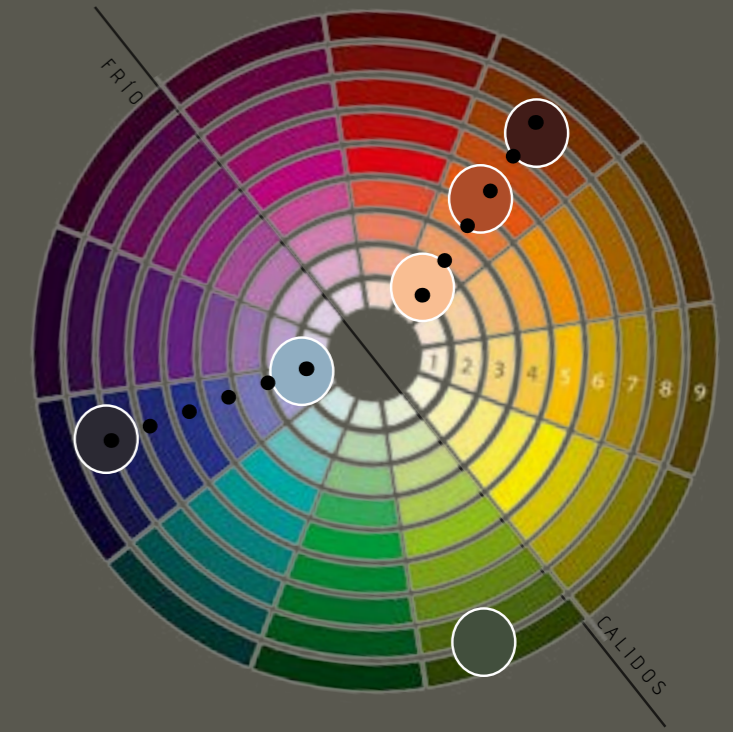


- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : CAFÉ

## COLORES ARMÓNICOS



- Colores fríos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : VERDE



CIRCULO CROMÁTICO

## COLORES ELEMENTALES



- NEGRO: Combinación de los tres colores primarios
- BLANCO: Ausencia de los tres colores primarios



## COLORES COMPLEMENTARIOS

Se encuentran opuestos en el círculo cromático, un color es dominante y el otro sirve de contraste



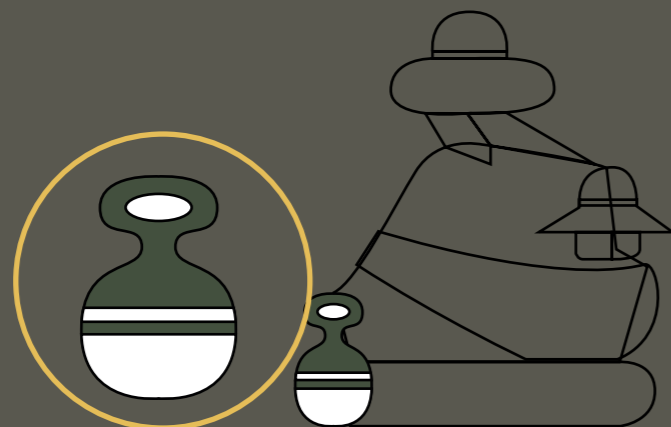
## ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"WARMI -MAMA Y ARTESANA"

REPRESNTA LA TIERRA  
TERRITORIO ANDINO  
PRODUCCIÓN ANDINA

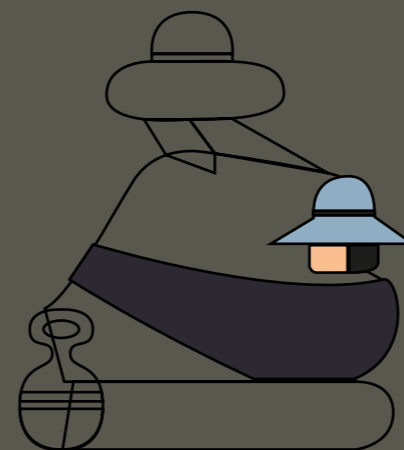


DUALIDAD Y COMPLE-  
MENTARIEDAD ANDINA  
ENERGÍA ANCESTRAL



VASIJA - ARTESANIA

### ELEMENTOS PREDOMINANTES DEL TEJIDO



WAWA

... SINÓNIMO DE ENERGÍA ...  
Y ESPACIO CELESTE

.....  
... DERIVADO DEL AZUL ...  
ESPACIO CÓSMICO CELESTIAL



MAMA

CREACIÓN DE LA  
ENERGÍA CÓSMICA

.....  
FEMINIDAD

.....  
FILOSOFÍA CÓSMICA  
SANGRE DEL INDÍGENA

.....  
DUALIDAD Y COMPLE-  
MENTARIEDAD ANDINA  
ENERGÍA ANCESTRAL

### COLOR



## PALETA DE COLOR

HILO TEÑIDO CON ESPECIES VEGETALES

H

2B2833

A

8EADC1

424F3D

NATURAL

GAMA DE VERDES  
EUCALIPTO

NATURAL

NATURAL

GAMA - ESCALA DE GRISES  
TÉ NEGRO

000000

FFFFFF

LIMÓN

ACLARA EL COLOR DEL TINTE NATURAL



...L...

AGUA CALIENTE

MÁS TIEMPO EN EL AGUA CALIENTE



...A...

BICARBONATO DE SODIO

ENFATIZA EL COLOR NATURAL DEL TINTE



...S...

SULFATO DE COBRE

TORNA LOS COLORES HACIA EL VERDE



...C...

SULFATO DE HIERRO

OSCURECE LOS COLORES LLEVANDOLOS A UN GRIS OSCURO O AZUL



...H...

SUSTANCIA

NOMENCLATURA

MODIFICADORES DEL COLOR

NATURAL

3F1C16

L

AD4C28

A

F7BF91

GAMA DE ROJOS  
COCHINILLA

Para comprender el origen de las paletas de color, se debe quiar por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.

## ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
" WARMI - MAMA Y ARTESANA"

### LEY DE BIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE BIPARTICIÓN" debido a la modificación de rombos y cuadrados intrínsecos por medio de giros cuya proyección lineal forma la malla de construcción terciaria .

1

Primero se identifica la composición de la Ley terciaria y la malla que compone el tejido Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE BIPARTICIÓN y en ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

Entre las páginas 212 y 215 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2 .

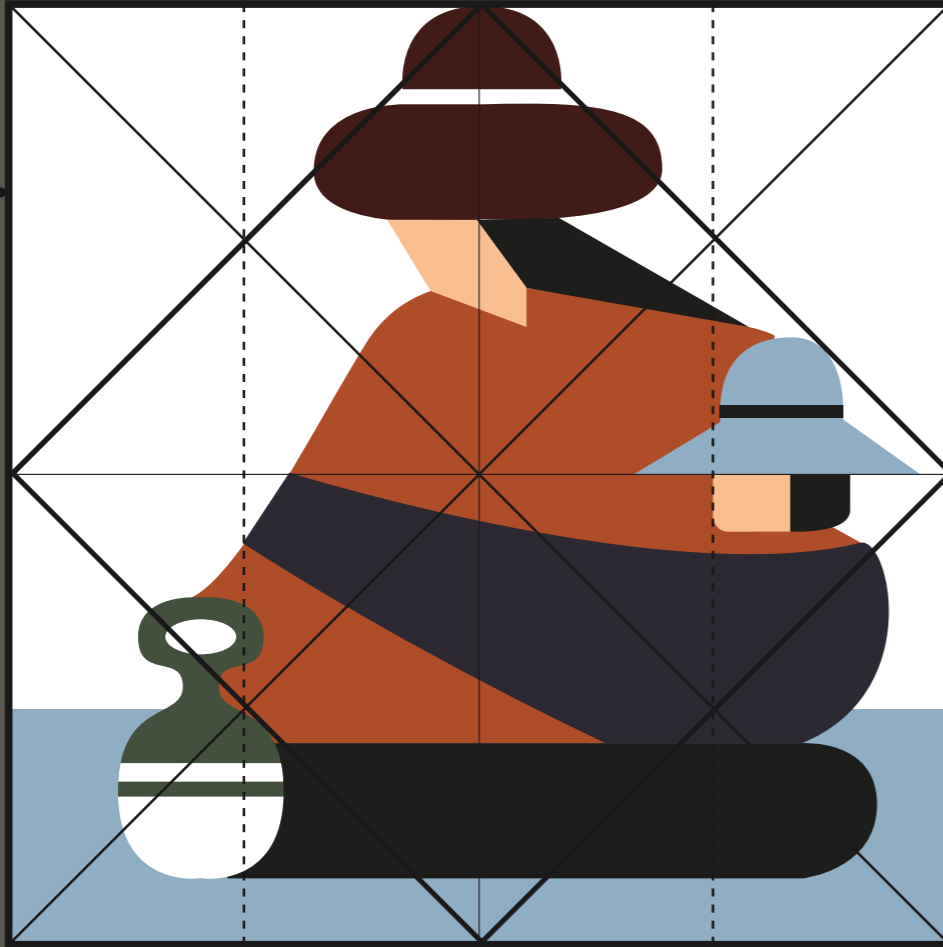
Entre las páginas 216 y 219 se encuentra la explicación gráfica al punto 3 .

IDENTIFICACIÓN DE  
TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

TEJIDO DE  
POSIBLES  
CONFIGURACIONES

### DISEÑO DEL TEJIDO "WARMI-MAMA Y ARTESANA"



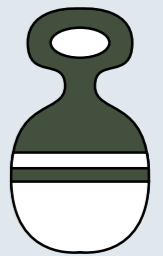
LEY DE BIPARTICIÓN  
TEJIDO "WARMI: MAMA Y ARTESANA"

LAS 2 SECCIONES DE LA LEY DE BIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO "WARMI: MAMA Y ARTESANA" SON ELEMENTOS BASADOS EN EL MODO DE VIDA DE LA MUJER OTAVALEÑA, QUIEN EJERCE SU PAPEL DE MADRE Y ARTESANA A LA VEZ.

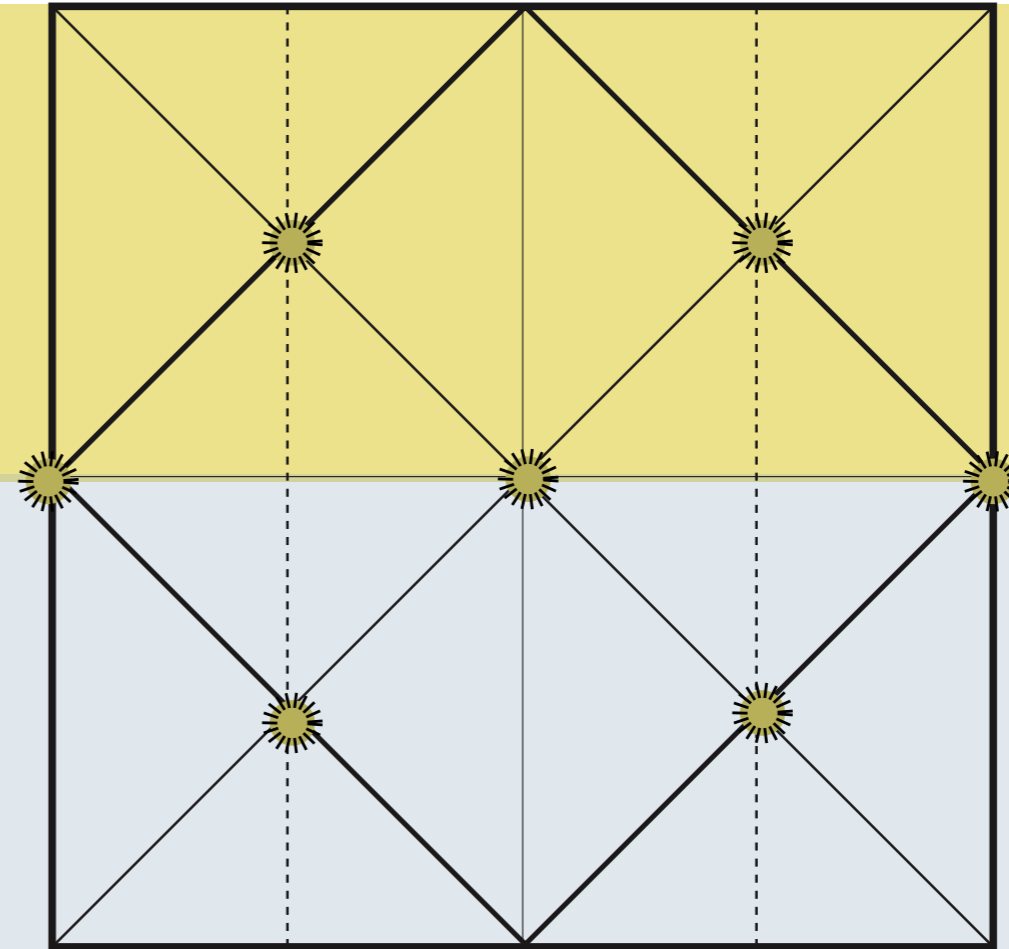
IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

### ELEMENTOS PREDOMINANTES



DOS ELEMENTOS QUE FORMAN  
LA LEY DE BIPARTICIÓN



PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO "WARMI: MAMA Y ARTESANA"

⋮

### DISEÑO DEL TEJIDO "WARMI - MAMA Y ARTESANA"

EN ESTE TEJIDO SOLO SE PUEDE APRECIAR ELEMENTOS PREDOMINANTES EN EL KAI Y UKA PACHA DEL PRINCIPIO DE LA "LEY DE TRIPARTICIÓN" BASE DE LA "LEY DE BIPARTICIÓN"

MAMA Y WAWA

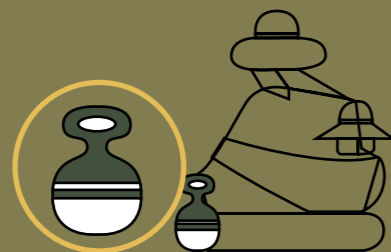


#### MUNDO PRESENTE

CONVIVENCIA ENTRE LA NATURALEZA Y LOS INDIGENAS

EXTRAEN LA SABIDURIA DE LAS MONTAÑAS Y SE GUIAN POR LOS VOLCANES

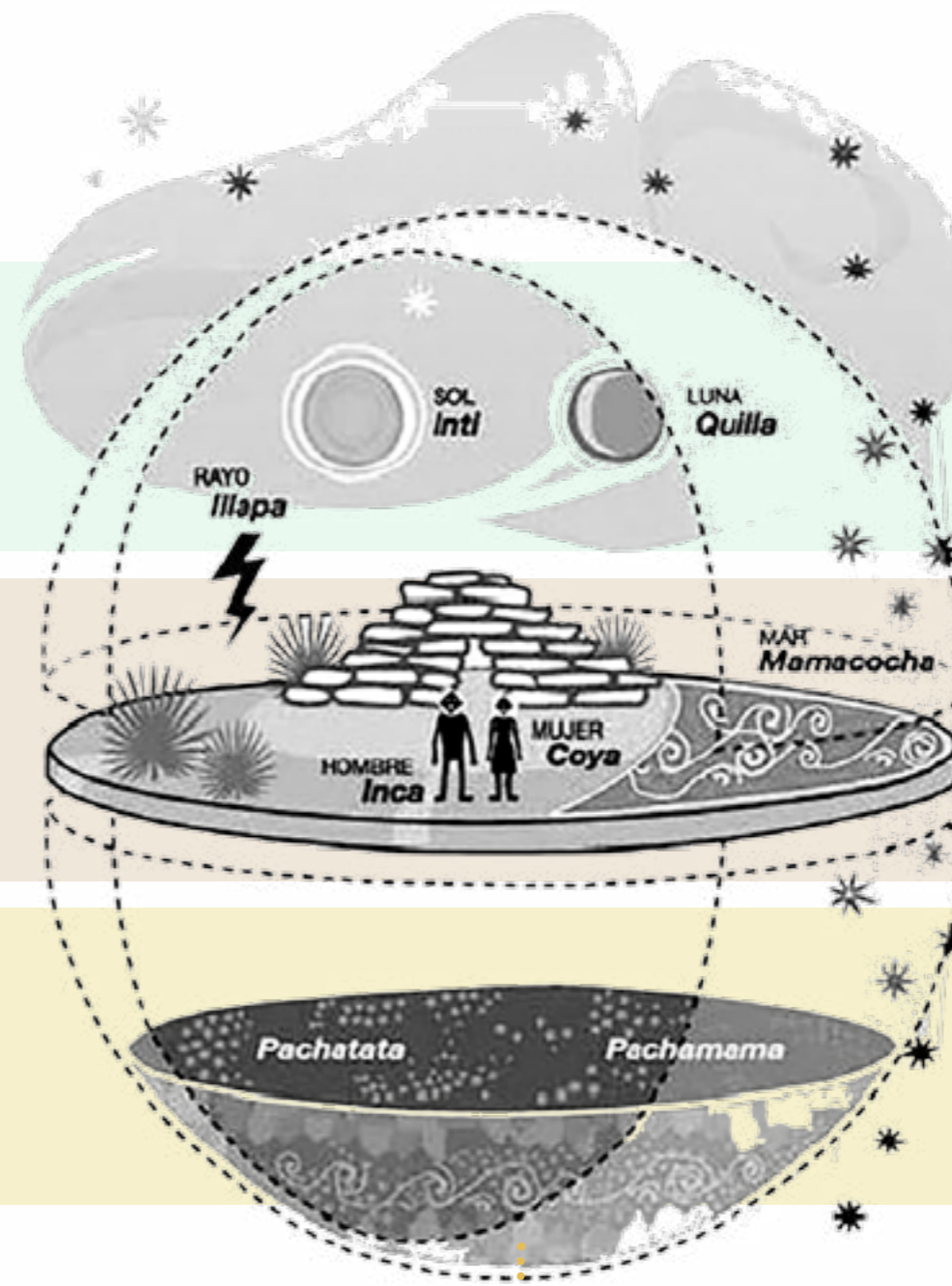
VASIJA DE BARRO



#### MUNDO SUBTERRÁNEO-ADENTRO

VIVEN LOS MALL UIS (SEMILLAS) Y ANCESTROS ENTERRADOS, MUNDO DE MUERTOS O NO NACIDOS.

ELEMENTOS PREDOMINANTES

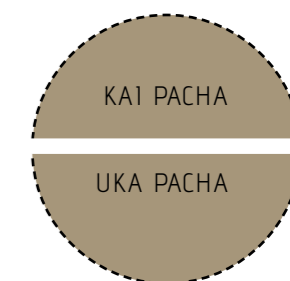


HANNAN PACHA

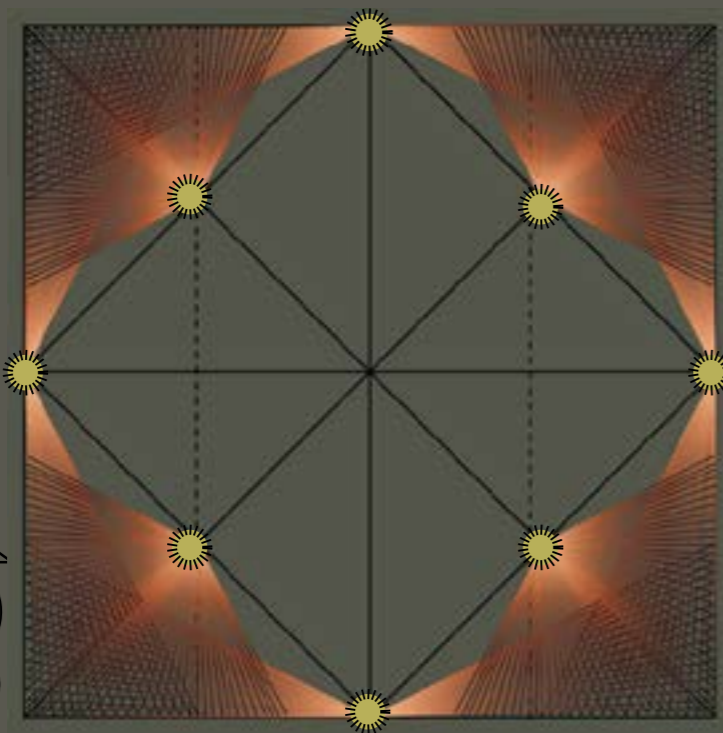
KAI PACHA

UKA PACHA

PRINCIPIO DE LA TRIPARTICIÓN  
| BASE DE LA BIPARTICIÓN |  
Dos niveles de la visión cósmica andina



POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"WARMI - MAMA Y ARTESANA"

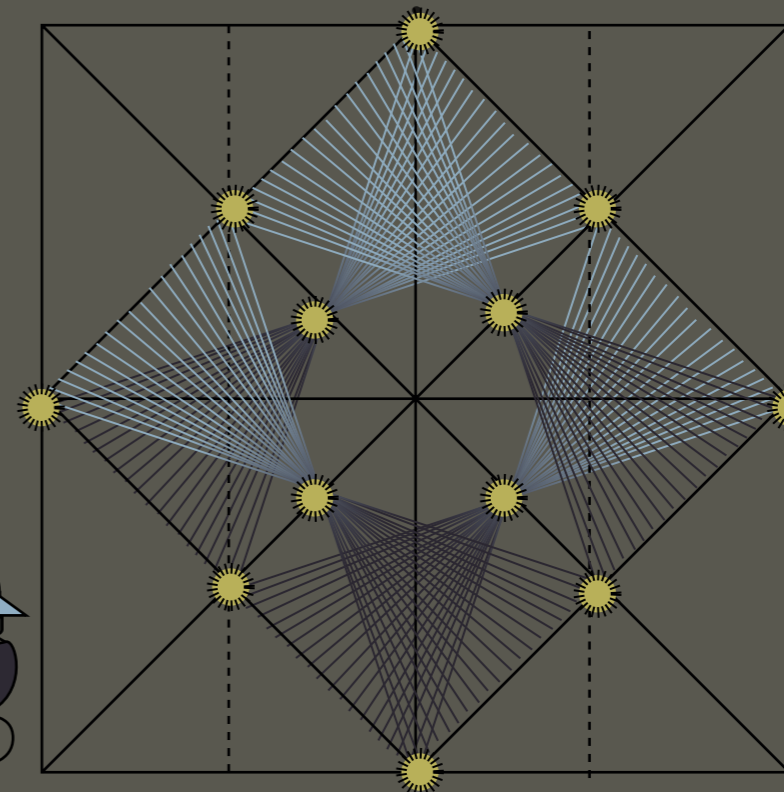


CONFIGURACIÓN  
"MAMA"

MAMA

SÍMBOLO DE FECUNDIDAD, FORTALEZA Y SABIDURÍA CULTURAL, FUENTE DE VIDA

MUJER INDÍGENA PATRIMONIO NATURAL, EL ROL DE LA MADRE INDÍGENA OTAVALEÑA EN LA ARTESANÍA Y SUS CONOCIMIENTOS SON CLAVES PARA LA CONSERVACIÓN DE LA CULTURA Y CONOCIMIENTOS



CONFIGURACIÓN  
"WAWA"

WAWA

SÍMBOLO DE LA LEGITIMIDAD CACICAL Y EL LIDERAZGO INDÍGENA

REPRESENTA UNA NUEVA ETAPA DE VIDA, HACE REFERENCIA AL CICLO AGRÍCOLA QUE INICIA, CADA CICLO ES TOMADO POR UN NUEVO HOMBRE PARA AFIANZAR LA VIDA DEL SER HUMANO QUE COMIENZA A CRECER

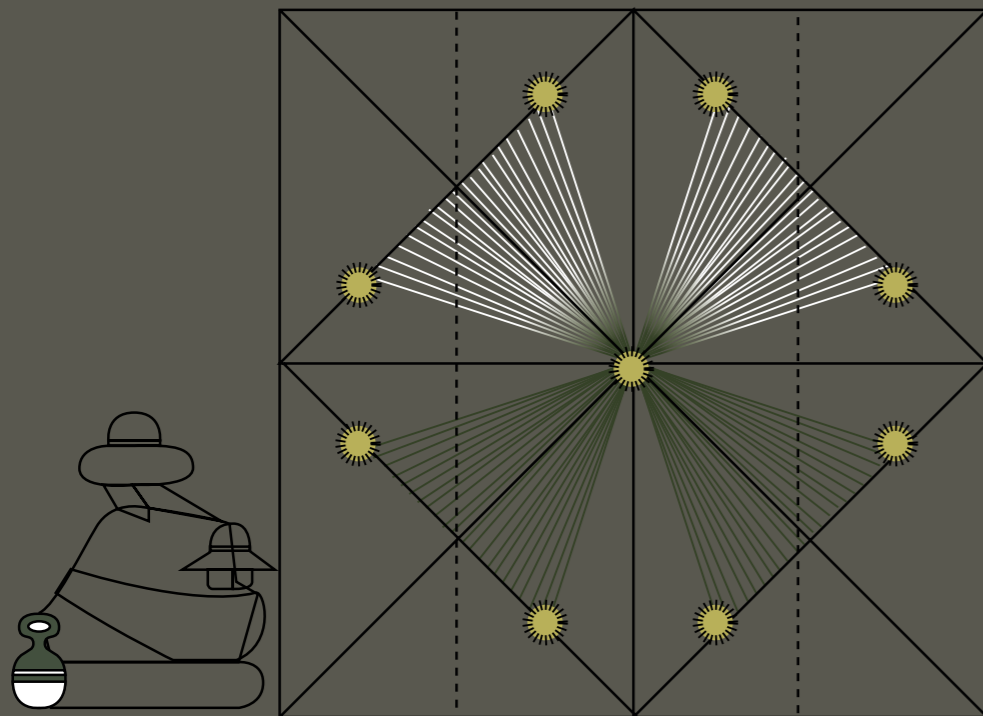
TEJIDO DE  
POSIBLE  
CONFIGURACIÓN

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"WARMI - MAMA Y ARTESANA"



CONFIGURACIÓN  
"VASIJA DE BARRO"

TEJIDO DE  
POSIBLE  
CONFIGURACIÓN

DIMENSIONES SEMIÓTICAS

- CHARLES MORRIS -

VASIJA DE BARRO

SIMBOLOGÍA FEMENINA Y RITUAL DE MUERTOS

SIMBOLOGÍA FEMENINA; EL RECIPIENTE VACÍO Y CÓNCAVO SIMBOLIZA UN ÚTERO. SIRVEN PARA DECANTAR Y GUARDAR EL AGUA. TAMBIÉN TUVO UN USO PARA EL RITUAL DE MUERTOS. ERAN URNAS FUNERARIAS, EN LAS CUALES SE PONÍA AL DIFUNTO PARA SEPULTARLO.

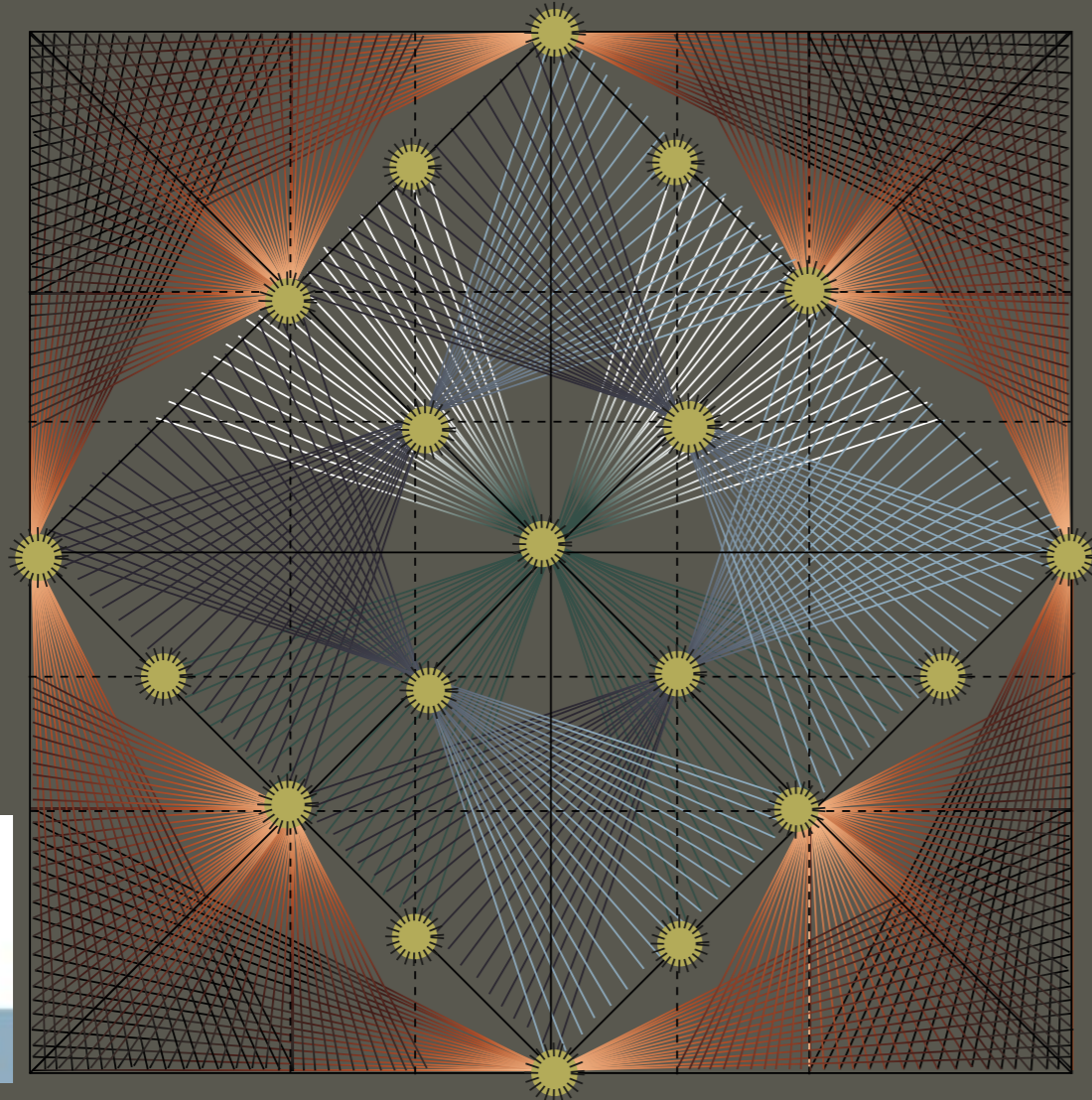
RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA



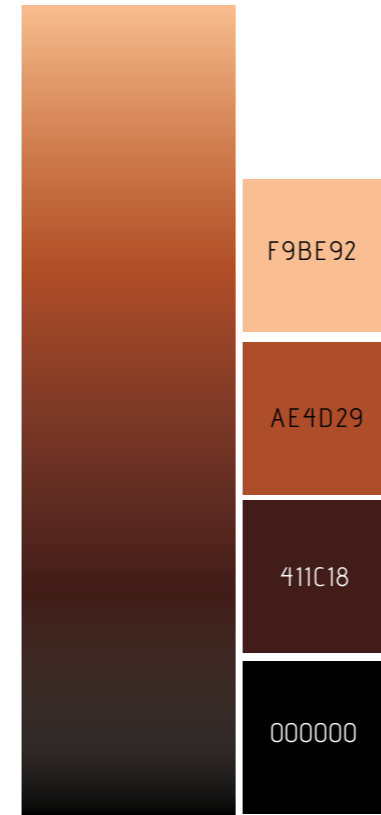
CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"WARMI- MAMA Y ARTESANA"



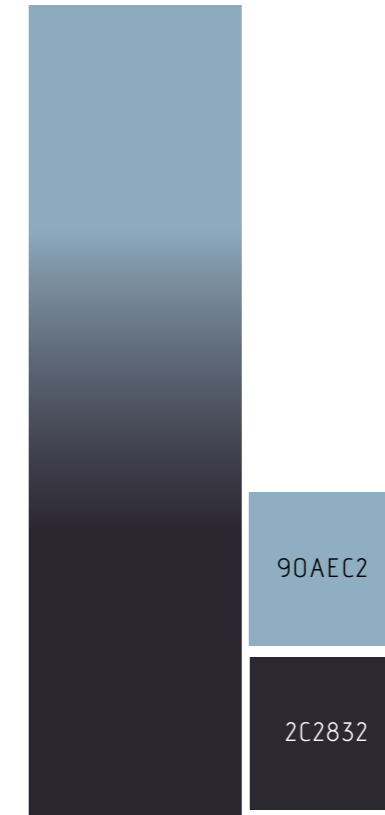
CONCEPTUALIZACIÓN

RELACIONES ONTOLÓGICAS QUE CONFIGURAN UN SISTEMA DE COMUNICACIÓN CONJUNTAMENTE CON EL MODO DE VIDA DE LA MUJER OTAVALEÑA ( EN SU LABOR DE MADRE Y ARTESANA)

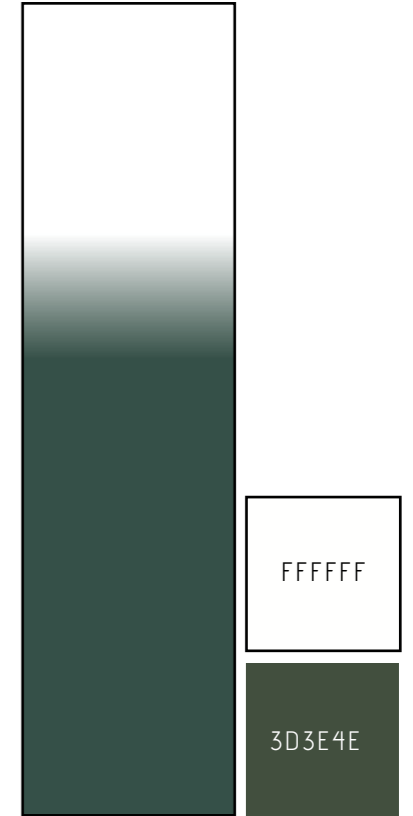
## APLICACIÓN DE GAMAS DE COLORES



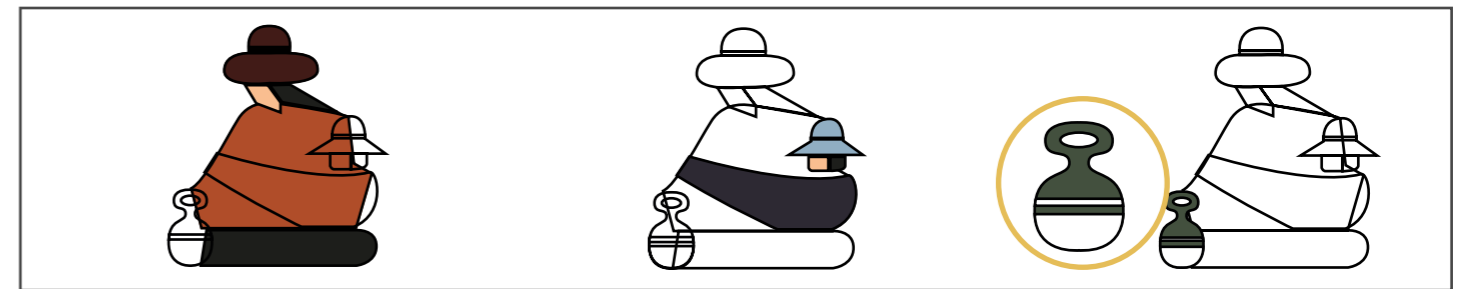
COLORES ANÁLOGOS



COLORES ANÁLOGOS



COLORES ANÁLOGOS



MAMA

WAWA

VASIJA - ARTESANÍA

# ESQUEMAS CONCEPTUALES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"WARMI - MAMA Y ARTESANA"

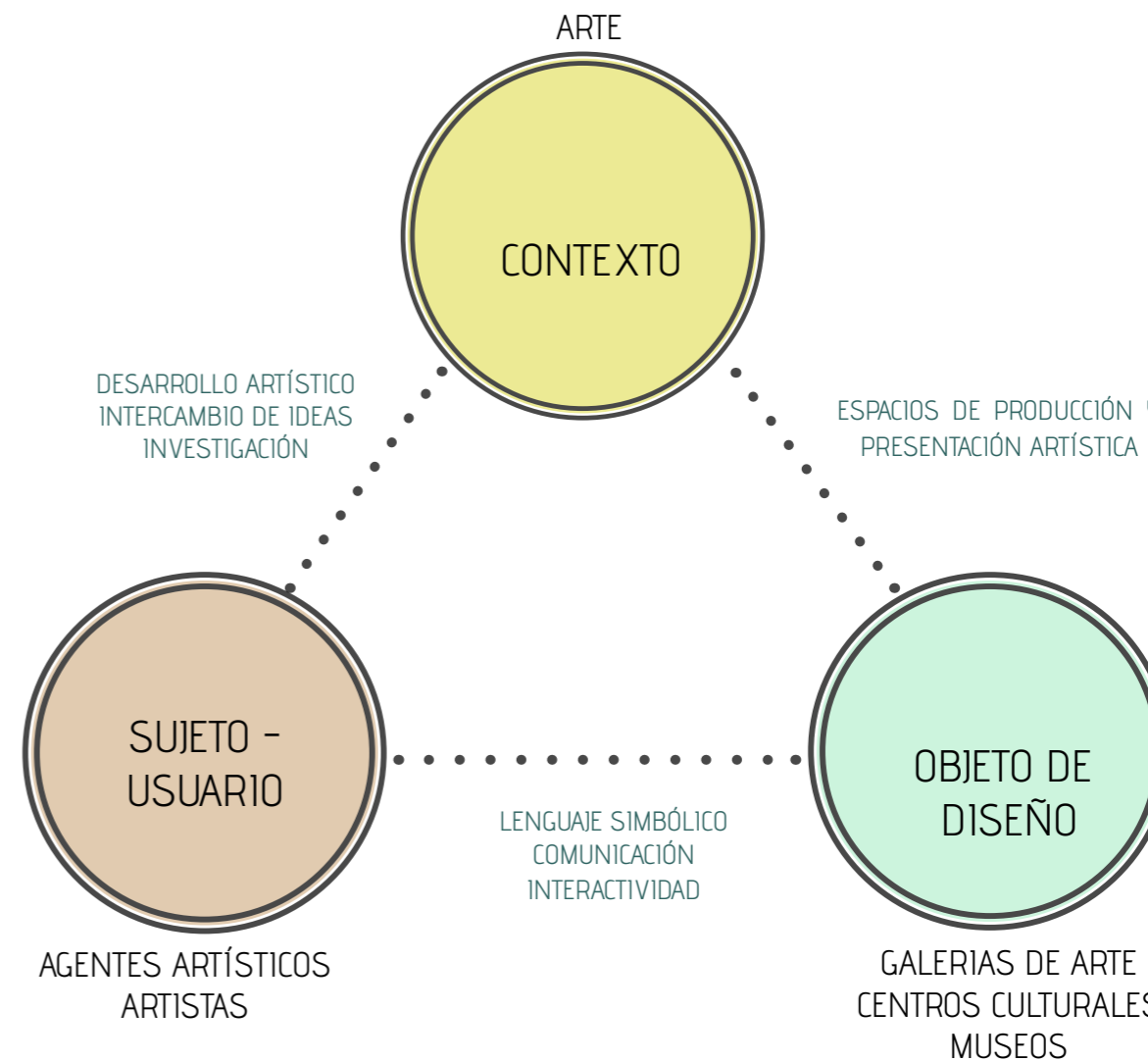
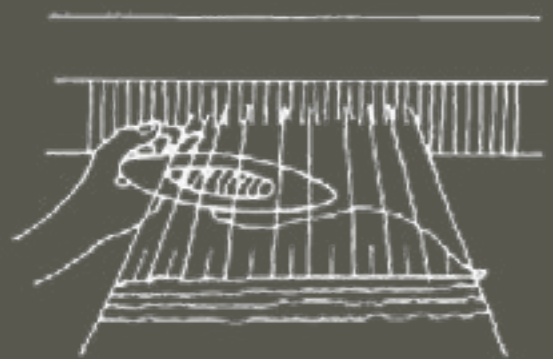
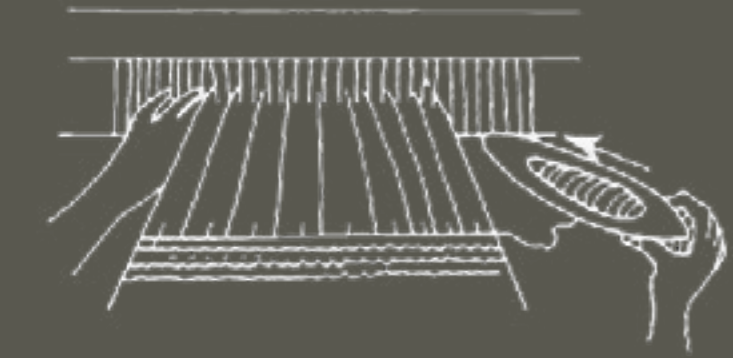
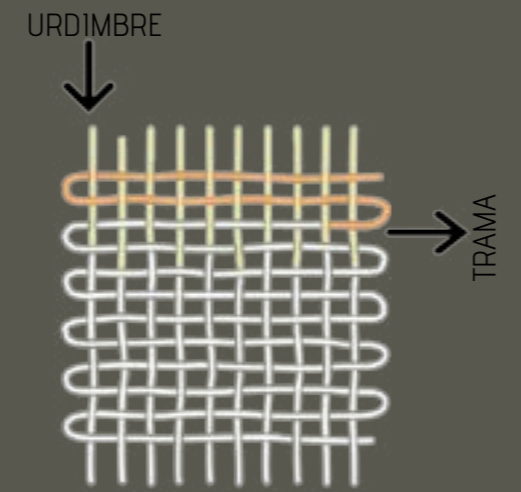


DIAGRAMA DEL ACOPLAMIENTO ESTRUCTURAL DEL DISEÑO - GUI BONSIPE

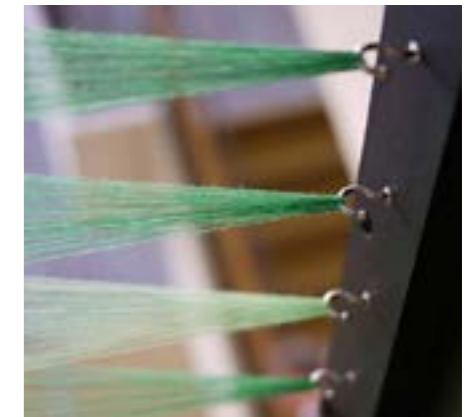
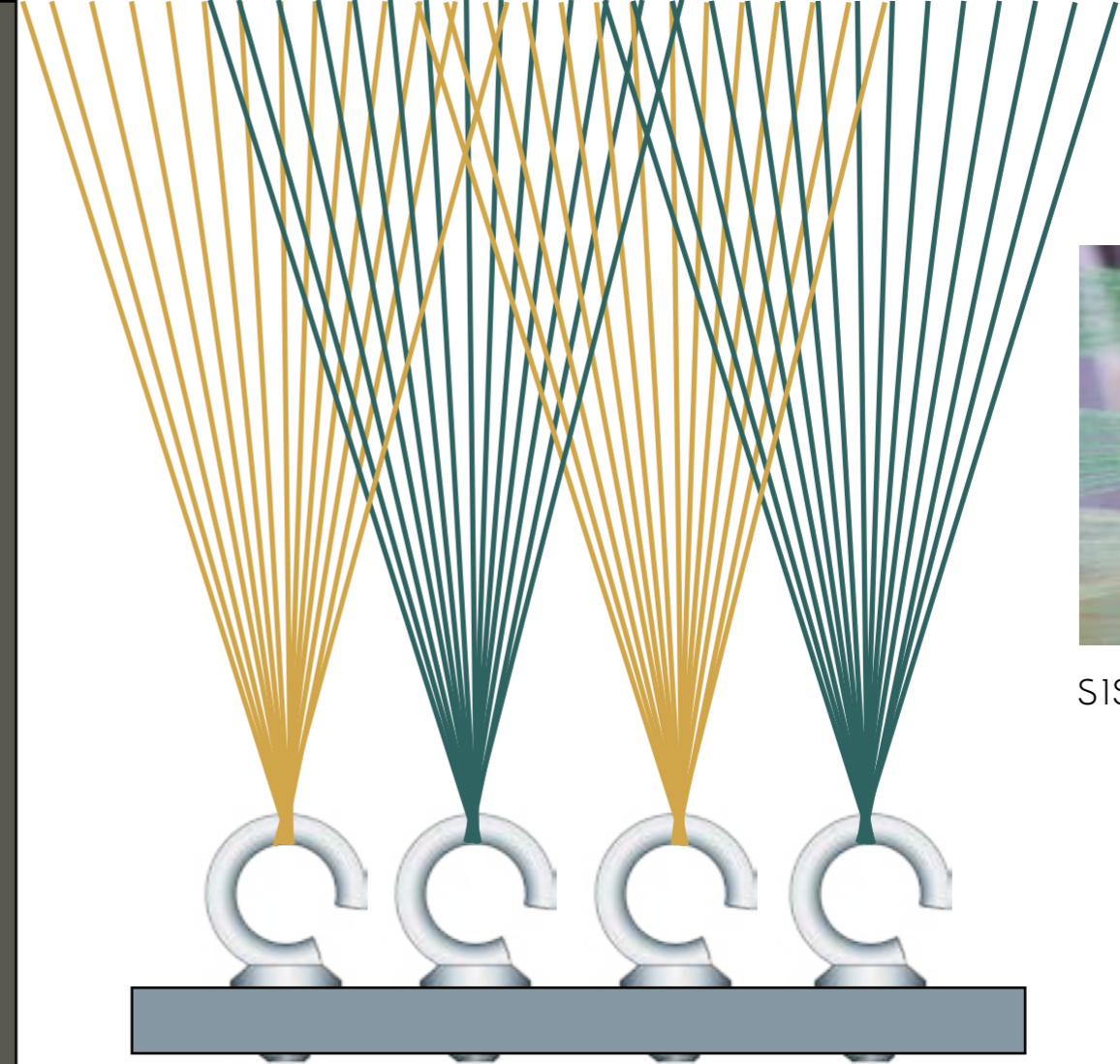


PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA

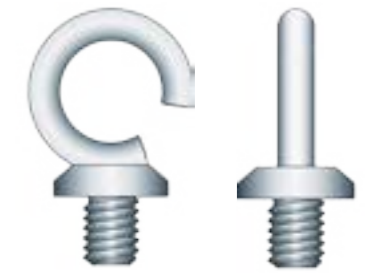


SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA CON CANCAMOS



CANCAMO VISTA FRONTAL    CANCAMO VISTA LATERAL

SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO

USOS

SUPERFIES PLANAS Y TRIDIMENSIONALES

## PERFORMATIVO

•••••  
YURI LOTMAN  
Aprendizaje de técnicas, oficios,  
prácticas, formas de uso de los  
objetos

# RECURSOS SENSORIALES

## ESPACIAL

•••••  
YURI LOTMAN  
A través del recorrido del  
espacio y de su uso

1



## OLFATIVO

•••••  
PERCIBIR AROMAS

[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

ESPECIE VEGETAL	GAMAS DE TINTE	PARTE DE LA ESPECIE	POSIBLE SENSACIÓN	BENEFICIOS
TÉ NEGRO		Hojas hervidas	Efecto calmante	Energizante, sana y ayuda a bajar el estrés, facilita la concentración.
EUCALIPTO		Hojas hervidas	Efecto refrescante y calmante	Analgésico, antiséptico, descongestivo, diurético, expectorante, previene enfermedades respiratorias, estimulante mental.
COCHINILLA		Especie triturada	Bajo aroma	Posee agentes quelantes de tipo aluminio, calcio.

2



## VISTA

•••••  
PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



## AUDITIVO

•••••  
INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



## TÁCTIL

•••••  
PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD

# APLICACIÓN TEXTIL

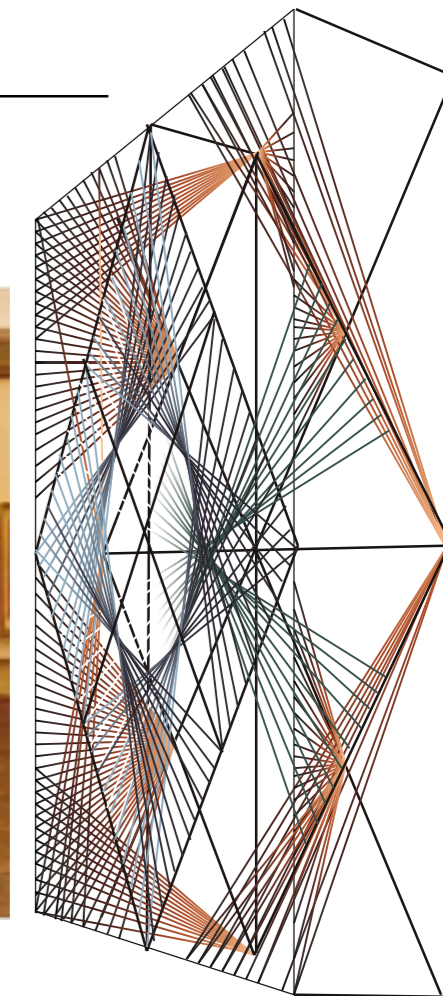
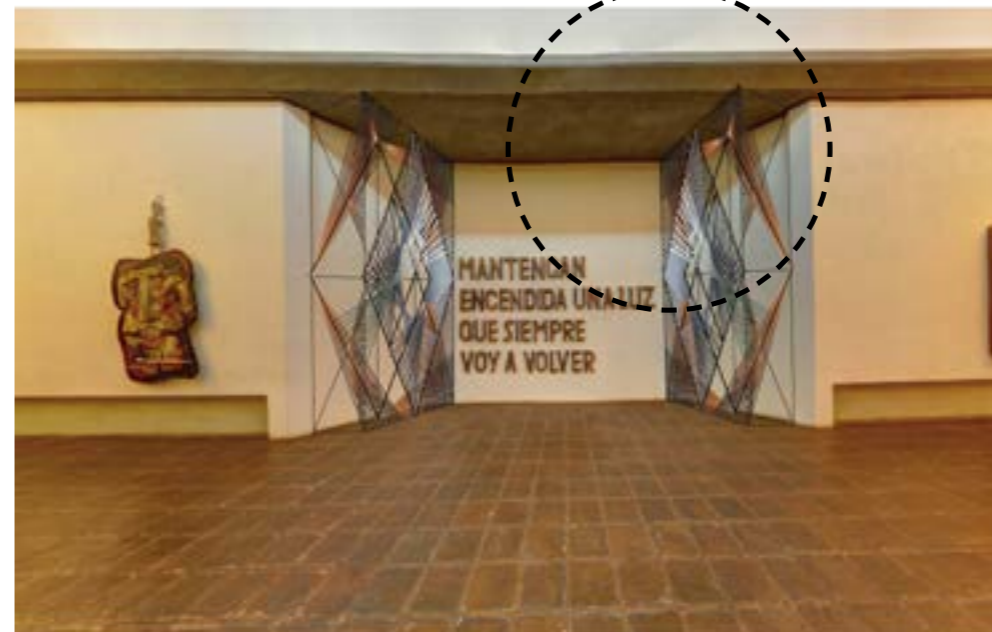
SUGERENCIA DE USO  
REINTERPRETACIÓN DEL ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

WARMI  
MAMA Y ARTESANA

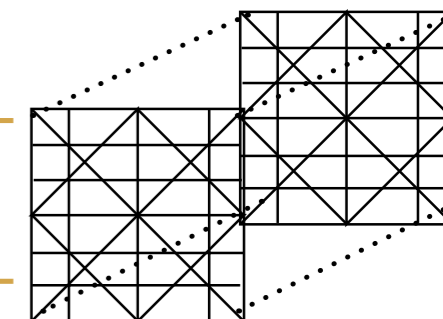


PROCESO DE 2 A 3 DIMENSIONES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"WARMI - MAMA Y ARTESANA"



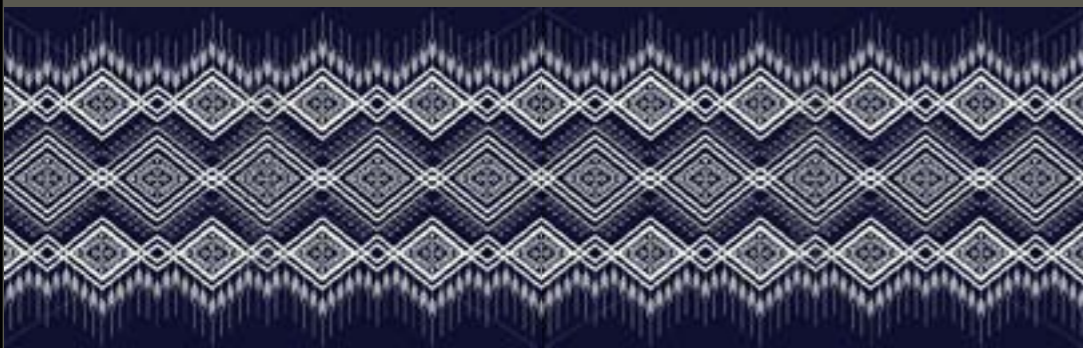
SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - BIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL



ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

234



# FIGURAS GEOMÉTRICAS

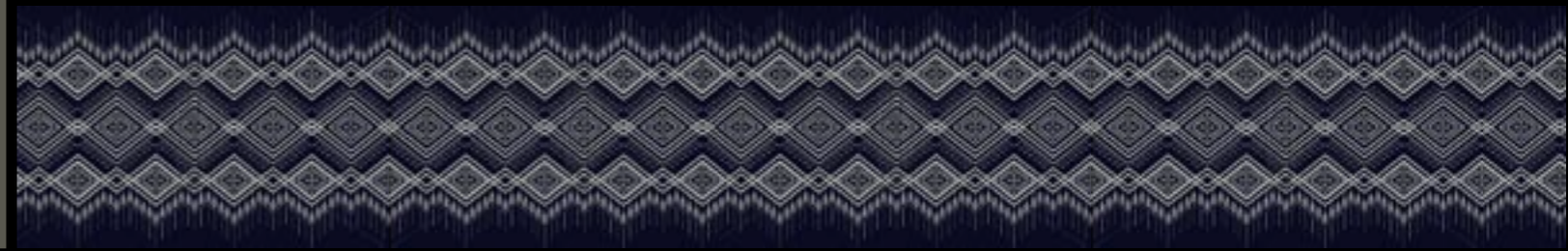
TEJIENDO EL ARTE DE OTAVALO

---

## ELEMENTOS GEOMÉTRICOS

---

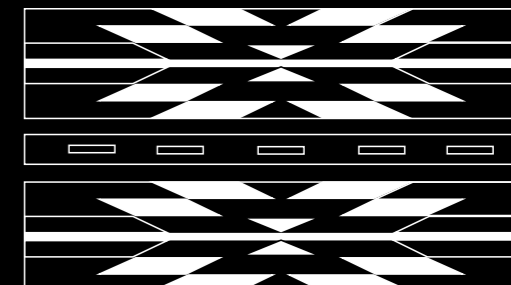
CRUZ DE LA CHAKANA  
OTAVALO - VALLE DEL AMANECER  
DANZANTE "EL CORAZA"



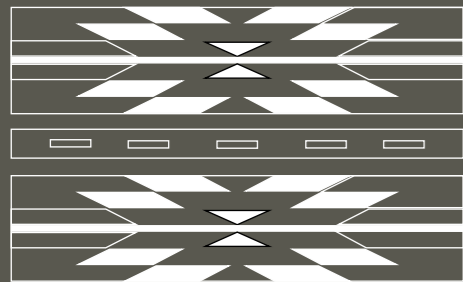


## CRUZ DE LA CHAKANA

Representa la Cosmovisión andina, concepto astronómico, la relación del todo, símbolo de la identidad del pueblo indígena Otavaleño

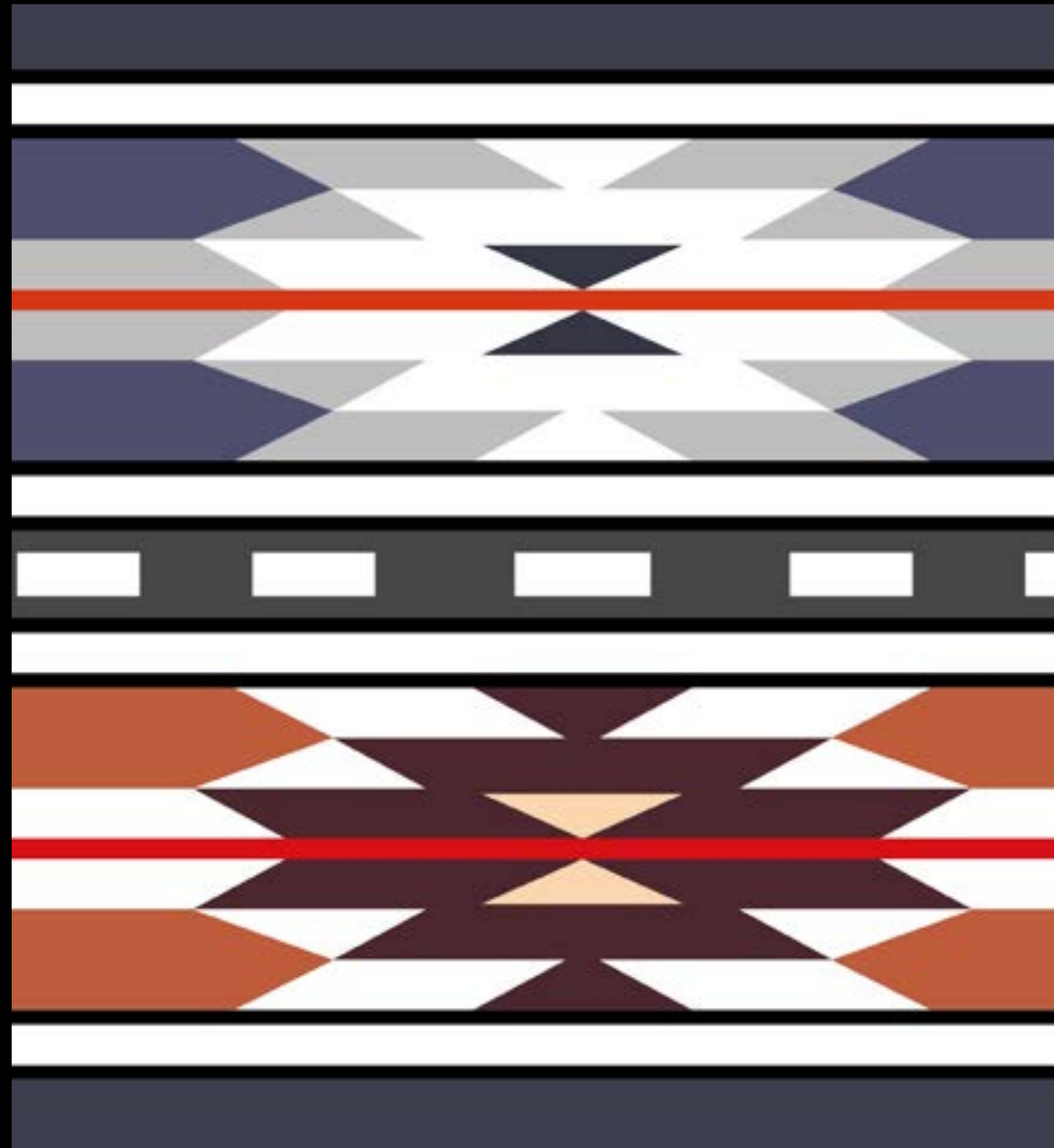


238



# ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"CRUZ DE LA CHAKANA"



## COLORES ARMÓNICOS



- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : ANARANJADO

## COLORES ARMÓNICOS

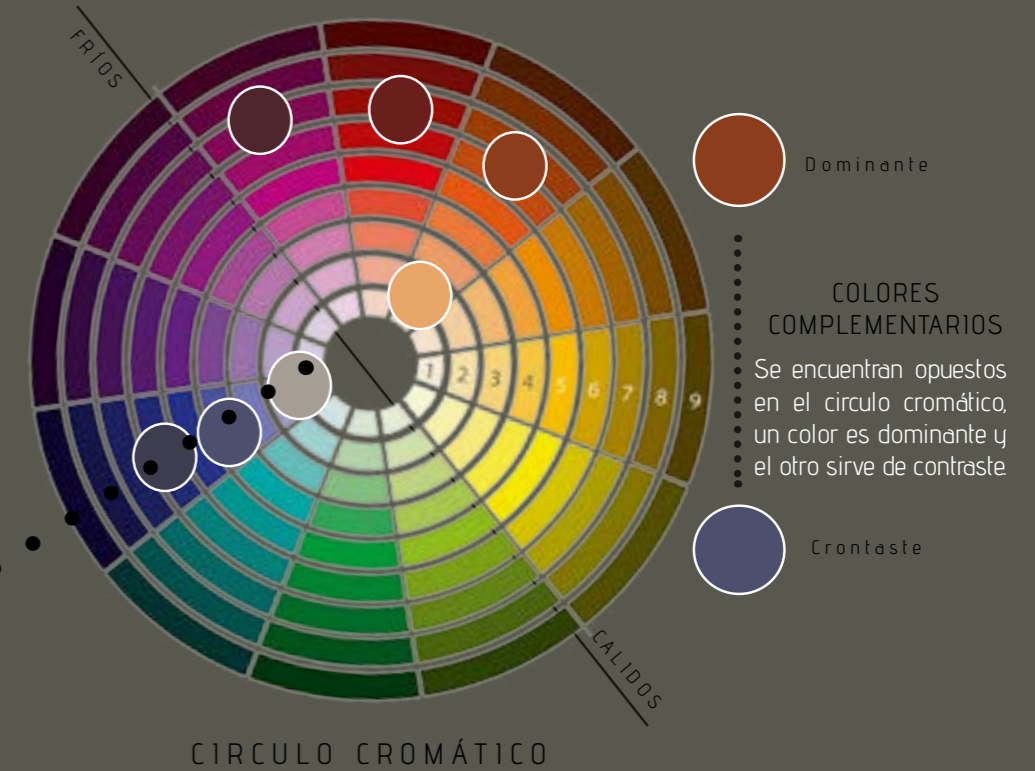


- Colores fríos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador: AZUL

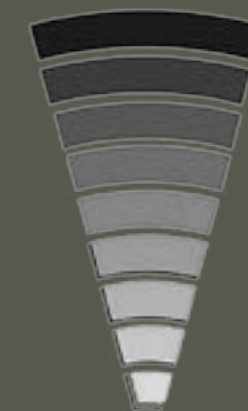
## COLORES ELEMENTALES



- NEGRO: Combinación de los tres colores primarios
- BLANCO: Ausencia de los tres colores primarios



CIRCULO CROMÁTICO



## ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"CRUZ DE LA CHAKANA"



LÍNEA TERRITORIAL

BLANCO Y NEGRO

DUALIDAD Y COMPLEMENTARIEDAD ANDINA  
ENERGÍA POSITIVA NEUTRALIZA LA NEGATIVA

EQUILIBRIO SE CONSIGUE SIEMPRE ASOCIANDO  
ELEMENTOS OPUESTOS

### ELEMENTOS PREDOMINANTES DEL TEJIDO



CRUZ DE LA CHAKANA  
- ARRIBA | CIELO -



CRUZ DE LA CHAKANA  
- ABAJO | TIERRA -

### SIGNIFICADO

SINÓNIMO DE ENERGÍA  
Y ESPACIO CELESTE

DERIVADO DEL AZUL  
ESPACIO CÓSMICO CELESTIAL

ESPACIO CÓSMICO  
SISTEMAS ESTELARES DEL  
UNIVERSO

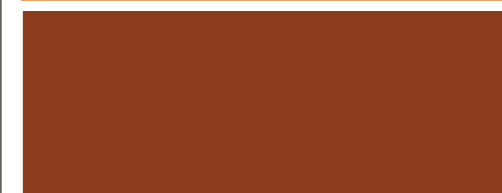
CREACIÓN DE LA  
ENERGÍA CÓSMICA

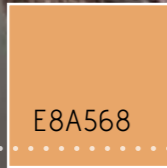
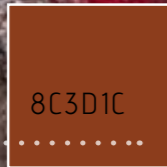
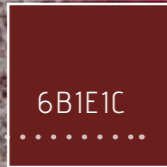
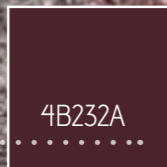
FEMINIDAD

FILOSOFÍA CÓSMICA  
SANGRE DEL INDÍGENA

DERIVADO DEL VIOLETA  
EXPRESIÓN DEL PODER  
COMUNITARIO

### COLOR





NATURAL

L

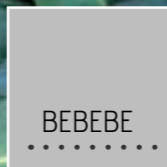
A

A

GAMA DE ROJOS  
COCHINILLA



Para comprender el origen de las paletas de color, se debe mirar por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.

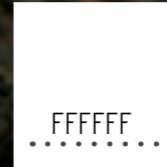
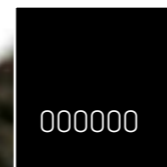


NATURAL

L

H

GAMA DE VERDES  
EUCALIPTO



NATURAL

NATURAL

GAMA - ESCALA DE GRISES  
TÉ NEGRO

## PALETA DE COLOR

HILO TEÑIDO CON ESPECIES VEGETALES

LIMÓN		...L...
ACLARA EL COLOR DEL TINTE NATURAL		
AGUA CALIENTE		...A...
MÁS TIEMPO EN EL AGUA CALIENTE		
BICARBONATO DE SODIO		...S...
ENFATIZA EL COLOR NATURAL DEL TINTE		
SULFATO DE COBRE		...C...
TORNA LOS COLORES HACIA EL VERDE		
SULFATO DE HIERRO		...H...
OSCURECE LOS COLORES LLEVANDOLOS A UN GRIS OSCURO O AZUL		
SUSTANCIA	NOMENCLATURA	

MODIFICADORES DEL COLOR

## ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
" CRUZ DE LA CHAKANA "

### LEY DE BIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE BIPARTICIÓN" debido a la modificación de rombos y cuadrados intrínsecos por medio de giros cuya proyección lineal forma la malla de construcción terciaria .

1

Primero se identifica la composición de la Ley terciaria y la malla que compone el tejido Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE BIPARTICIÓN y en ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

Entre las páginas 248 y 251 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2 .

Entre las páginas 252 y 255 se encuentra la explicación gráfica al punto 3 .

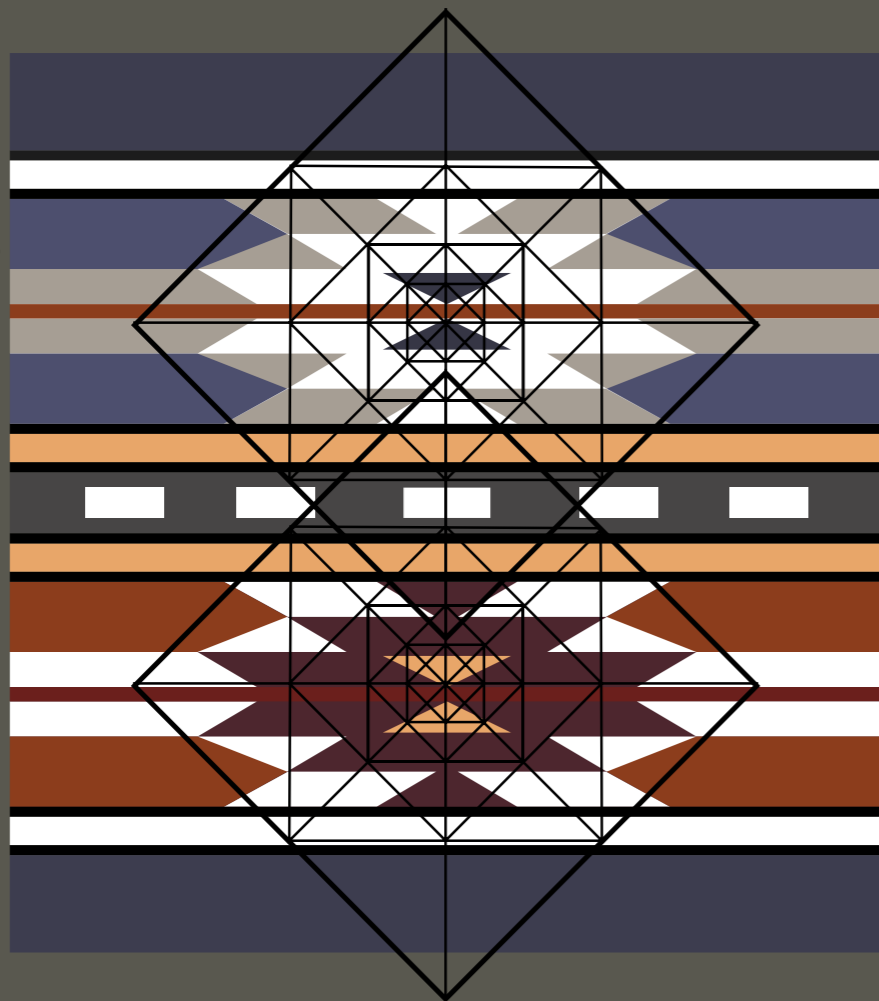
IDENTIFICACIÓN DE  
TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

TEJIDO DE  
POSIBLES  
CONFIGURACIONES

## COMPOSICIÓN SIMBÓLICA

DISEÑO DEL TEJIDO  
"CRUZ DE LA CHAKANA"



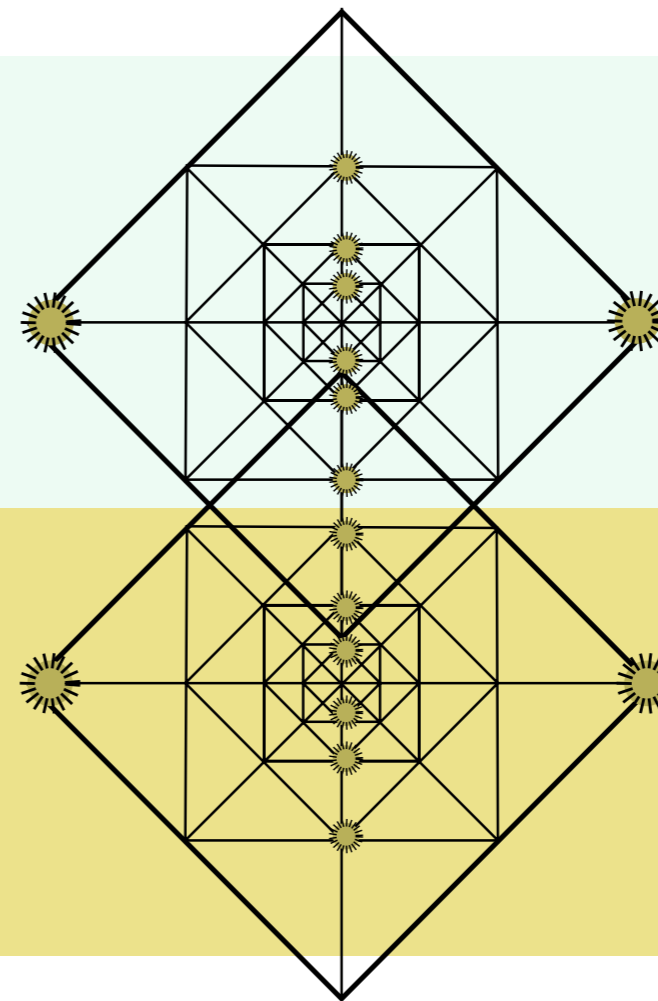
LEY DE BIPARTICIÓN  
TEJIDO "CRUZ DE LA CHAKANA"

LAS 2 SECCIONES DE LA LEY DE BIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO "CRUZ DE LA CHAKANA" SON ELEMENTOS PREDOMINANTES BASADOS EN LA COSMOVISIÓN ANDINA.

IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

ELEMENTOS  
PREDOMINANTES



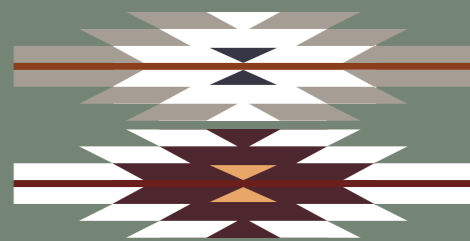
PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO "CRUZ DE LA CHAKANA"



DOS ELEMENTOS QUE FORMAN  
LA LEY DE BIPARTICIÓN

### DISEÑO DEL TEJIDO "CRUZ DE LA CHAKANA"

CRUZ DE LA "CHAKANA"



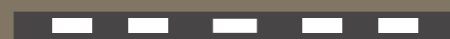
#### MUNDO SUPERIOR

PUENTE A LO ALTO  
SINTESIS DE LA COSMOVISIÓN ANDINA  
CONCEPTO ASTRONÓMICO LIGADO A LAS  
ESTACIONES DEL AÑO  
SÍMBOLO ANDINO DE LA RELACIONALIDAD  
DEL TODO - COSMOVISIÓN ANDINA

#### MUNDO PRESENTE

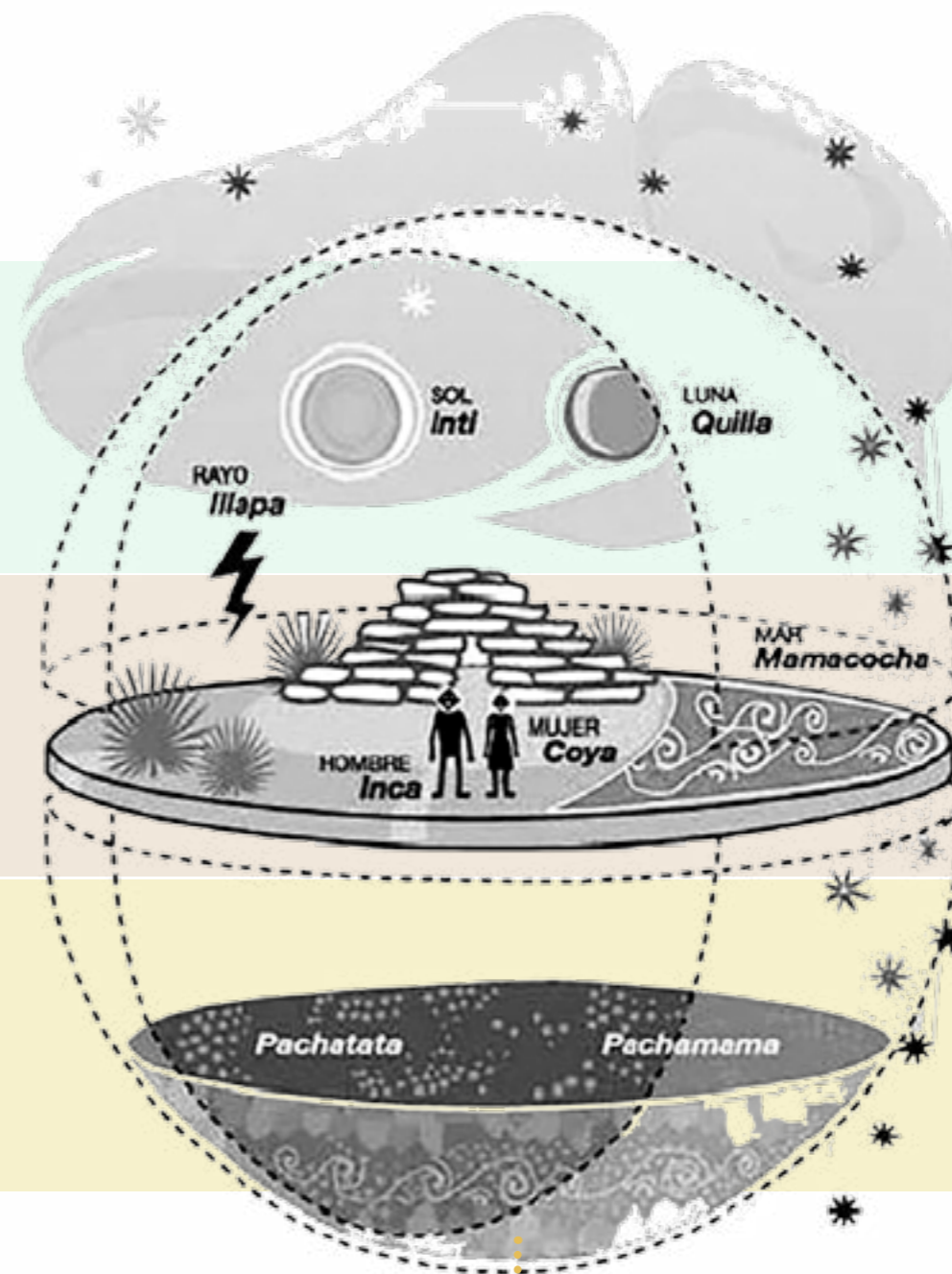
CONVIVENCIA ENTRE LA NATURALEZA Y  
LOS INDÍGENAS  
EXTRAEN LA SABIDURÍA DE LAS  
MONTAÑAS Y SE GUÍAN POR LOS  
VOLCANES

LÍNEA TERRITRIAL



EN ESTE TEJIDO SOLO SE PUEDE APRECIAR ELEMENTOS PREDOMINANTES EN  
EL HANNA Y KAI PACHA DEL PRINCIPIO DE LA "LEY DE TRIPARTICIÓN" BASE  
DE LA "LEY DE BIPARTICIÓN"

ELEMENTOS PREDOMINANTES

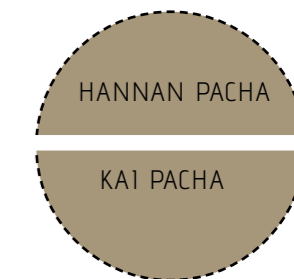


HANNAN PACHA

KAI PACHA

UKA PACHA

PRINCIPIO DE LA TRIPARTICIÓN  
| BASE DE LA BIPARTICIÓN |  
Dos niveles de la visión cósmica andina

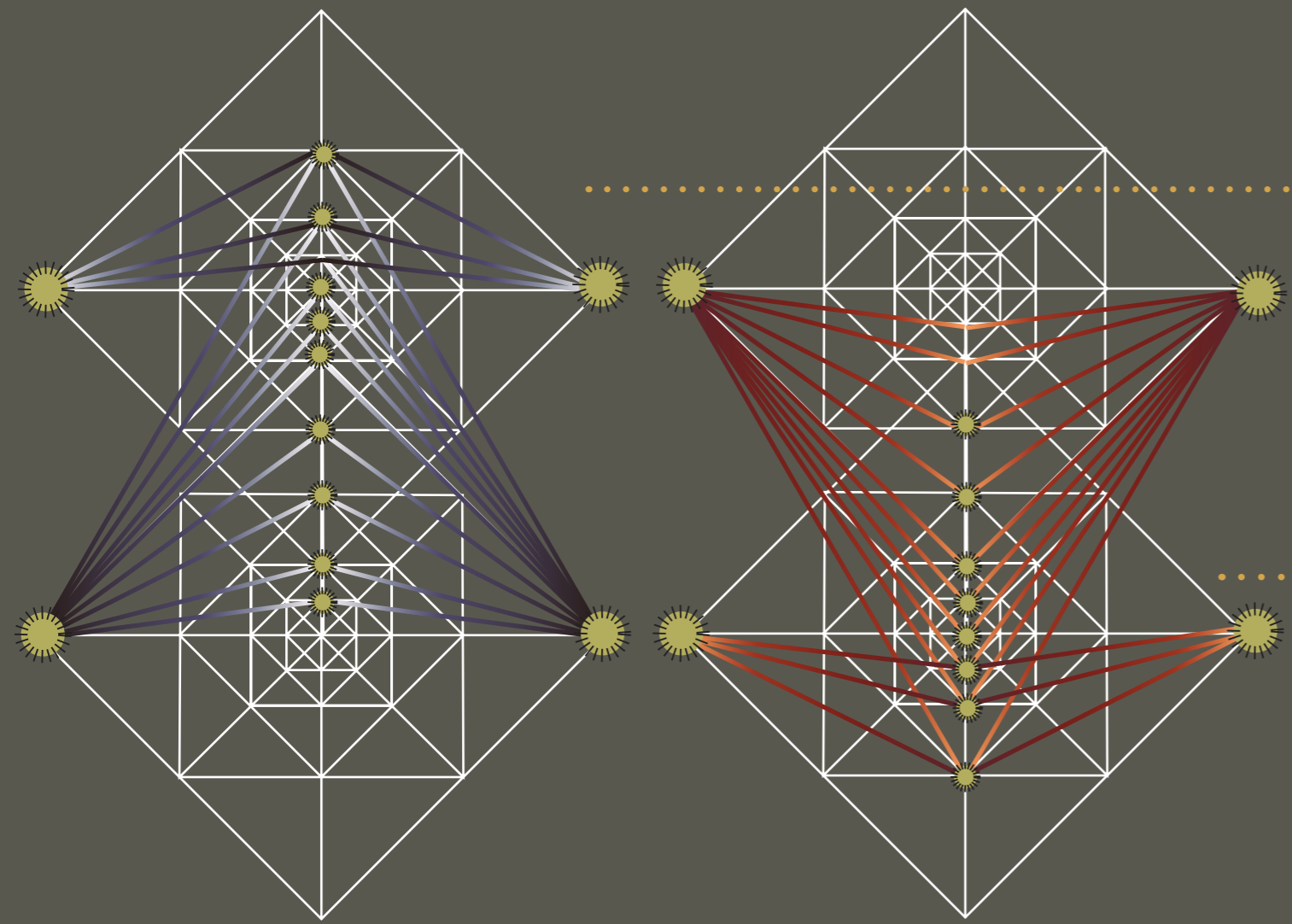


DUALIDAD ANDINA



## APLICACIÓN TEXTIL

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"CRUZ DE LA CHAKANA"



CONFIGURACIÓN  
CRUZ DE LA CHAKANA  
- ARRIBA | CIELO -

CONFIGURACIÓN  
CRUZ DE LA CHAKANA  
- ABAJO | TIERRA -



CRUZ DE LA CHAKANA  
- ARRIBA | CIELO -



CRUZ DE LA CHAKANA  
- ABAJO | TIERRA -

DIMENSIONES SEMIÓTICAS

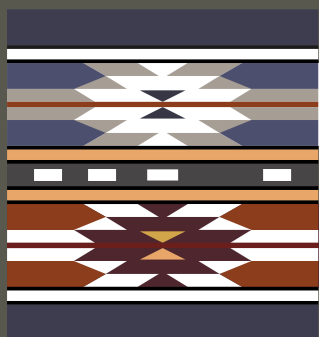
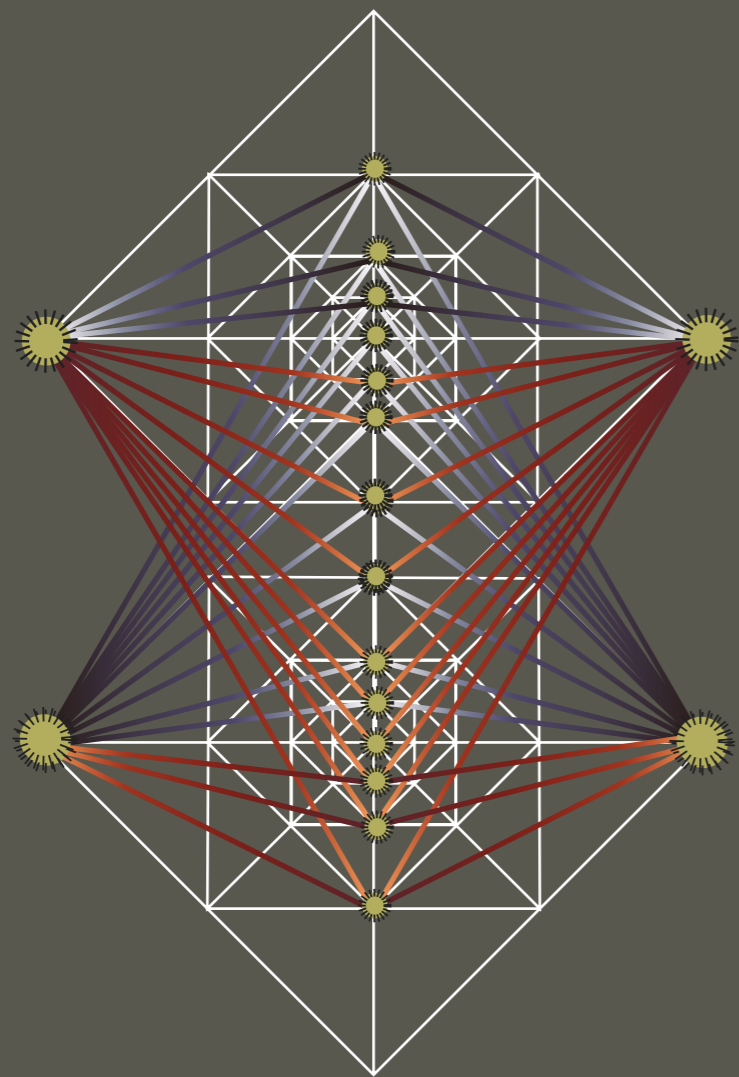
- CHARLES MORRIS -

CRUZ DE LA CHAKANA	LÍNEA TERRITORIAL
SÍMBOLO DE LA COSMOVISIÓN ANDINA	SÍMBOLO DE LA COSMOVISIÓN ANDINA
SINTESIS DE LA CONSMOVISIÓN ANDINA, Y LA RELACIONALIDAD DEL TODO, PLANO HORIZONTAL DONDE SE SITUAN LOS CAMPOS ENERGÉTICOS CON RELACIÓN AL CICLO SOLAR, LOS SOLSTICIOS Y ECUINOCCIOS	LA FRONTERA ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA LA LÍNEA ENTRE ABAJO Y ARRIBA DE LA ATMÓSFERA TERRESTRE

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

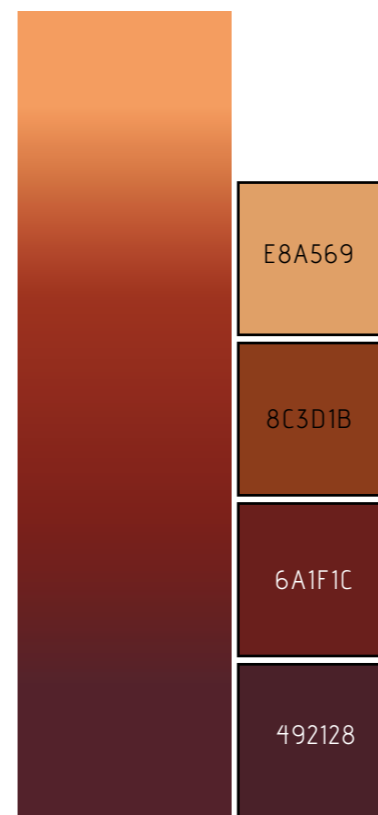
SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA



CONCEPTUALIZACIÓN

- RELACIONES ONTOLÓGICAS QUE CONFIGURAN UN SISTEMA DE COMUNICACIÓN EN BASE A LA CONEXIÓN DE SU MODO DE VIDA CONJUNTAMENTE CON LA MANERA DE PERCIBIR EL MUNDO "COSMOVISIÓN ANDINA" (CRUZ DE LA CHAKANA) PLASMANDO ESTOS CONCEPTOS EN EL TEJIDO.

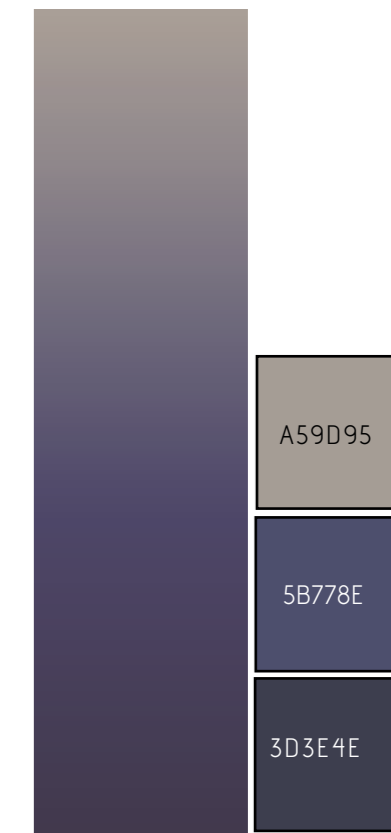
APLICACIÓN DE GAMAS DE COLORES



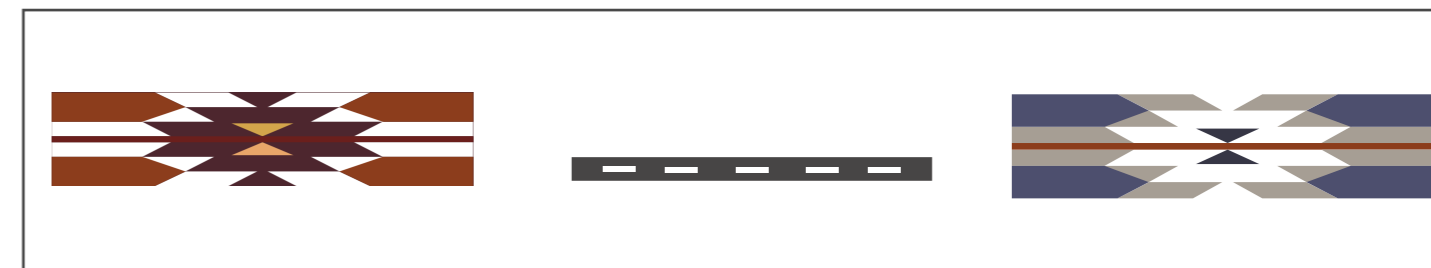
COLORES ANÁLOGOS



COLORES COMPLEMENTARIOS  
ESCALA DE GRISES



COLORES ANÁLOGOS



CRUZ DE LA CHAKANA  
- ARRIBA | CIELO -

LÍNEA TERRITORIAL

CRUZ DE LA CHAKANA  
- ABAJO | TIERRA -

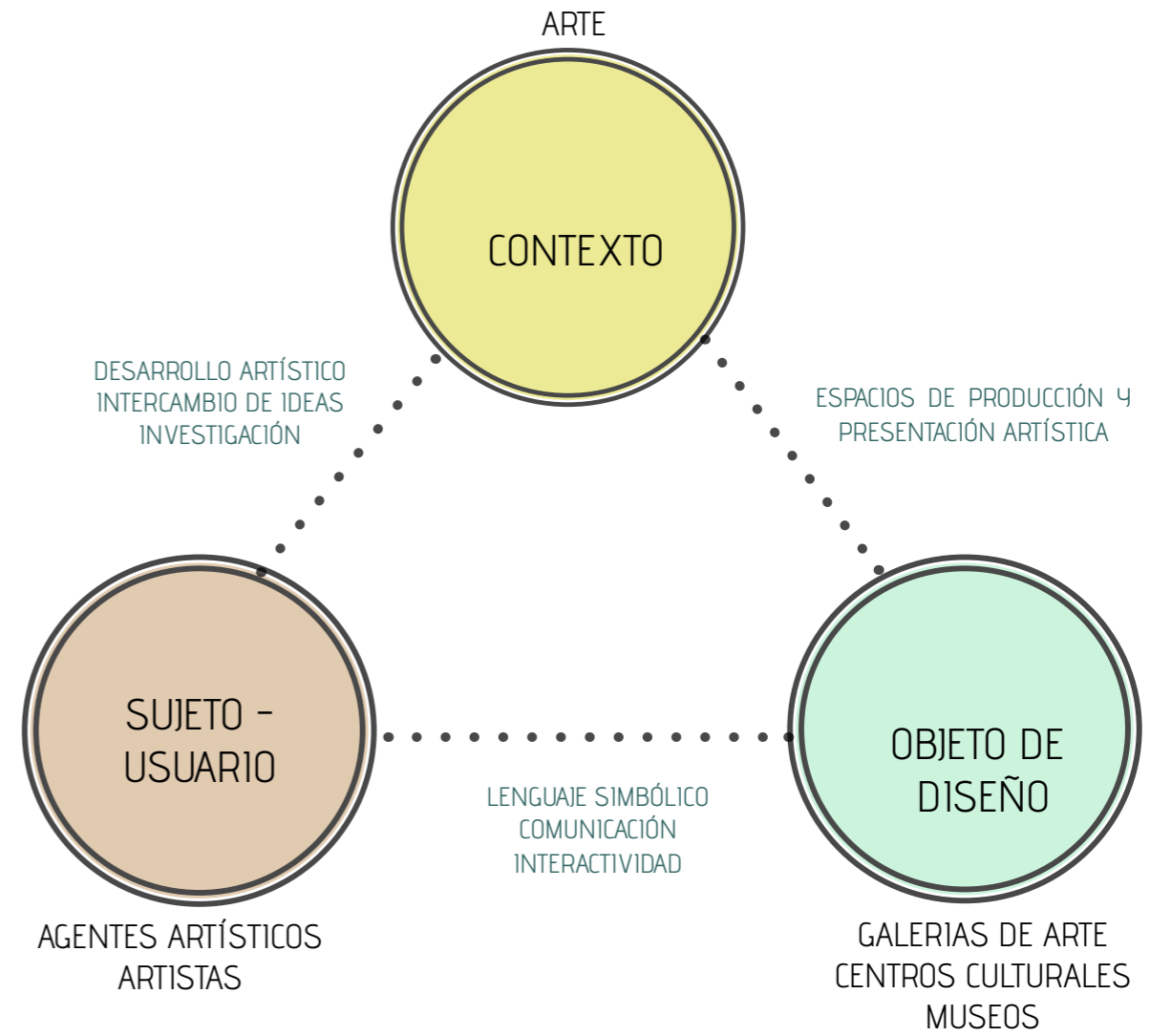
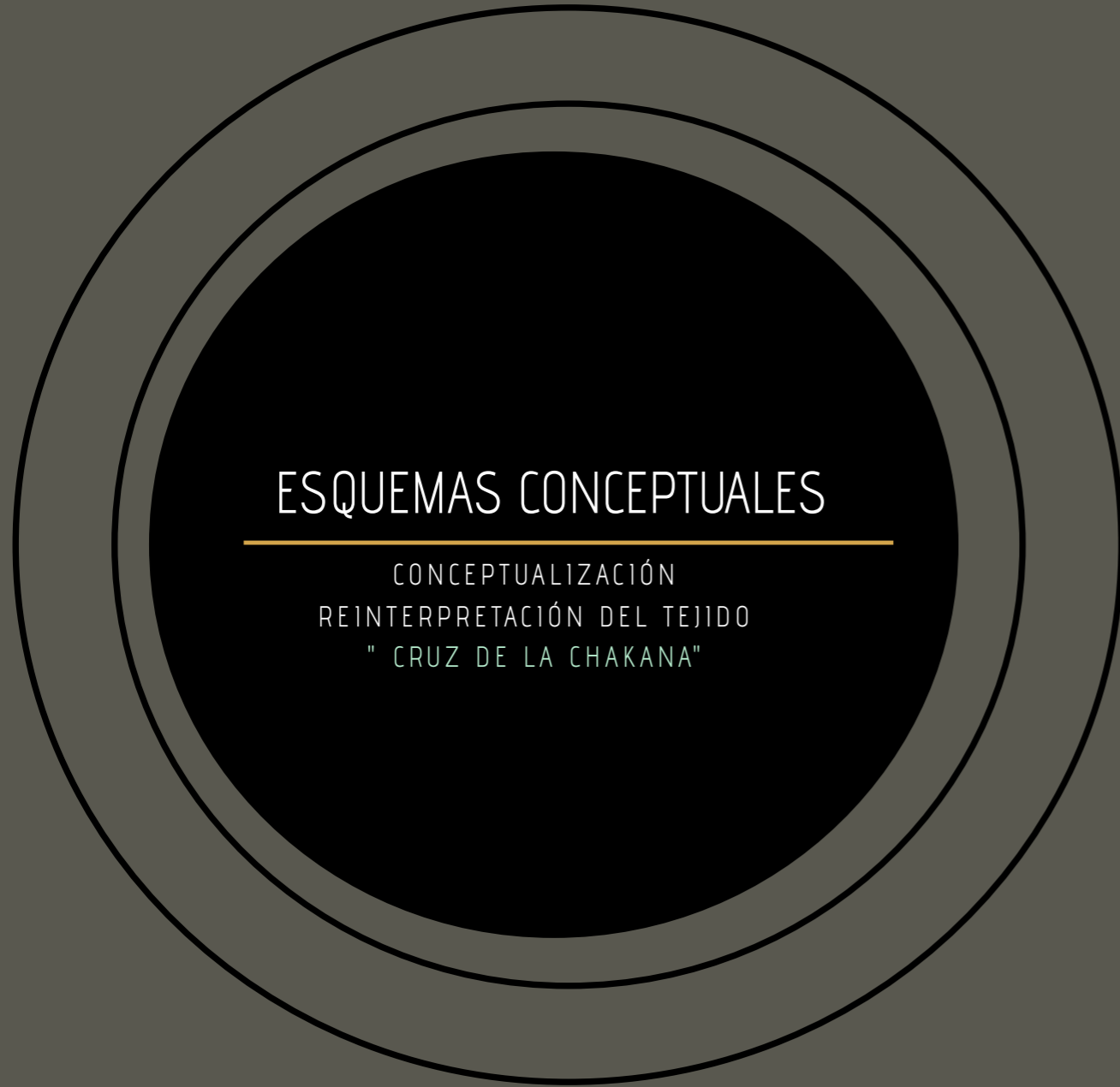
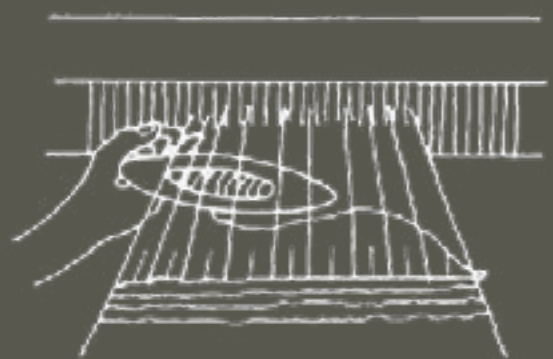
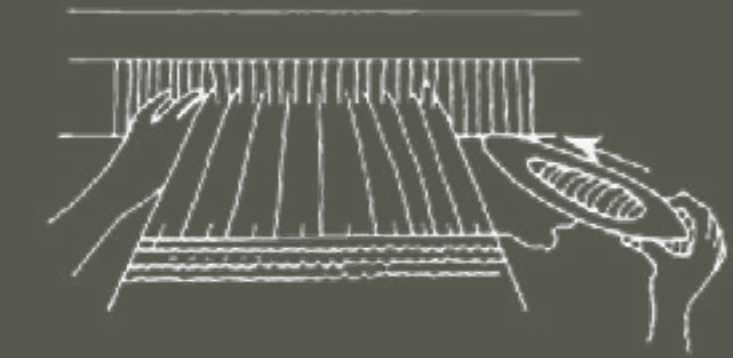
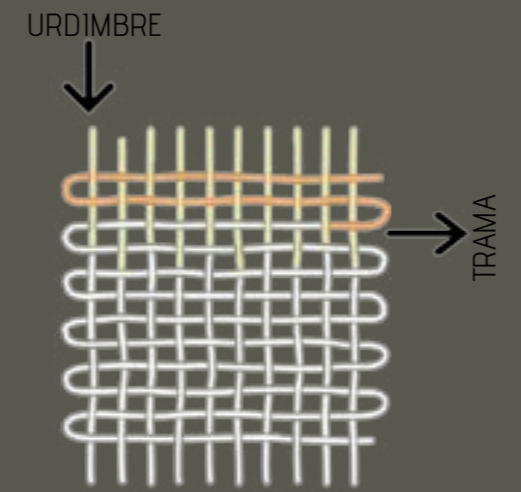


DIAGRAMA DEL ACOPLAMIENTO ESTRUCTURAL DEL DISEÑO - GUI BONSIPE

REINTERPRETACIÓN DEL ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

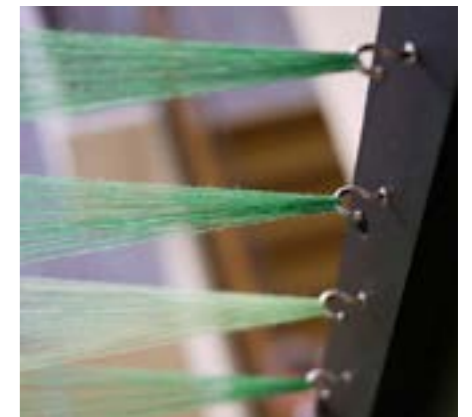
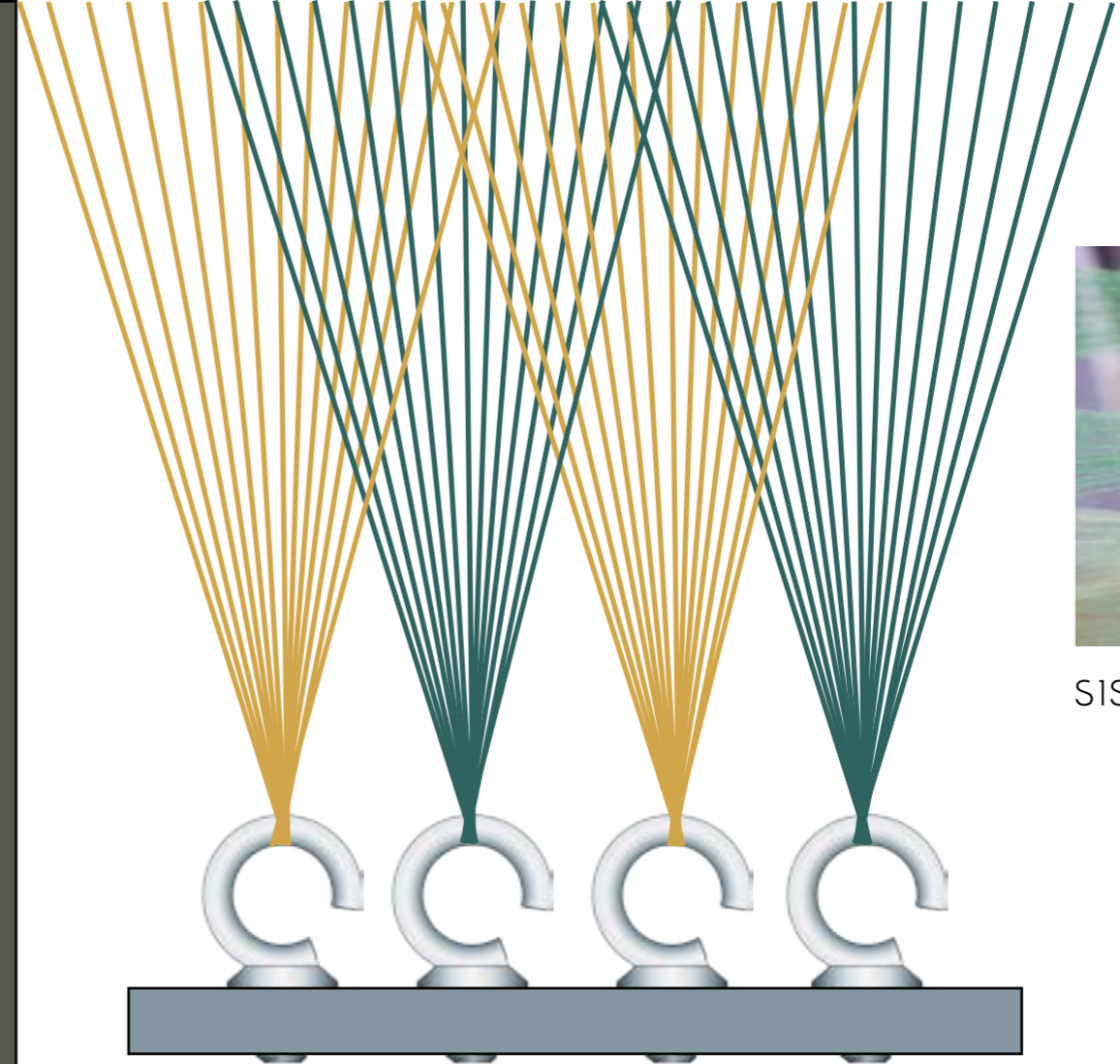


PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA



SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA CON CANCAMOS



CANCAMO VISTA FRONTAL    CANCAMO VISTA LATERAL

SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPETETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO

USOS    SUPERFIES PLANAS Y TRIDIMENSIONALES

## PERFORMATIVO

•••••  
YURI LOTMAN  
Aprendizaje de técnicas, oficios,  
prácticas, formas de uso de los  
objetos

# RECURSOS SENSORIALES

## ESPACIAL

•••••  
YURI LOTMAN  
A través del recorrido del  
espacio y de su uso

1



## OLFATIVO

•••••  
PERCIBIR AROMAS

[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

ESPECIE  
VEGETAL

GAMAS DE TINTE

PARTE DE LA  
ESPECIE

POSIBLE  
SENSACIÓN

BENEFICIOS

TÉ NEGRO



Hojas hervidas

Efecto calmante

• Energizante, sana y ayuda a bajar el estrés, facilita la concentración.

EUCALIPTO



Hojas hervidas

Efecto refrescante y calmante

• Analgésico, antiséptico, descongestivo, diurético, expectorante, previene enfermedades respiratorias, estimulante mental.

COCHINILLA



Especie triturada

Bajo aroma

• Posee agentes quelantes de tipo aluminio, calcio.

2



## VISTA

•••••  
PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



## AUDITIVO

•••••  
INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



## TÁCTIL

•••••  
PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD

# APLICACIÓN TEXTIL

SUGERENCIA DE USO  
REINTERPRETACIÓN DEL ARTE TEXTIL OTAVALEÑO

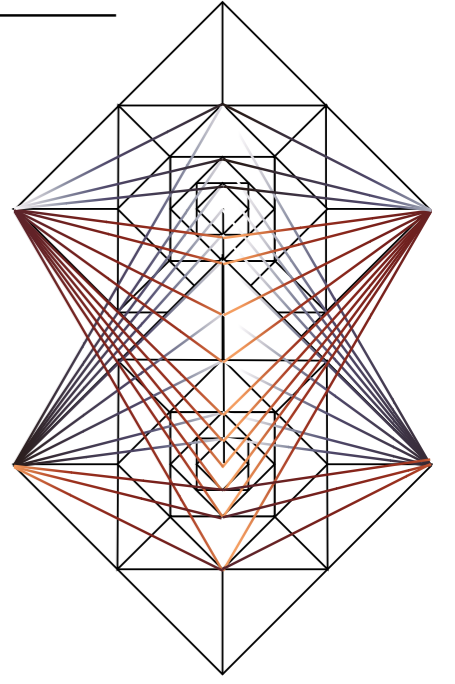


MUSEO  
MINISTERIO DE CULTURA DEL ECUADOR  
QUITO-ECUADOR

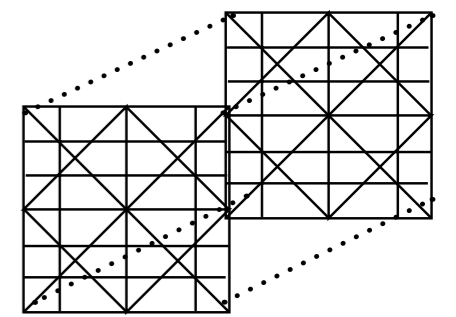


MUSEO DE  
ARTE CONTEMPORÁNEO  
QUITO-ECUADOR

CRUZ DE LA  
CHAKANA



SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - BIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL



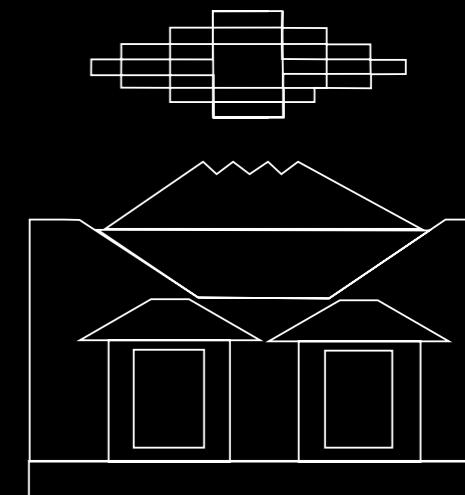
ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

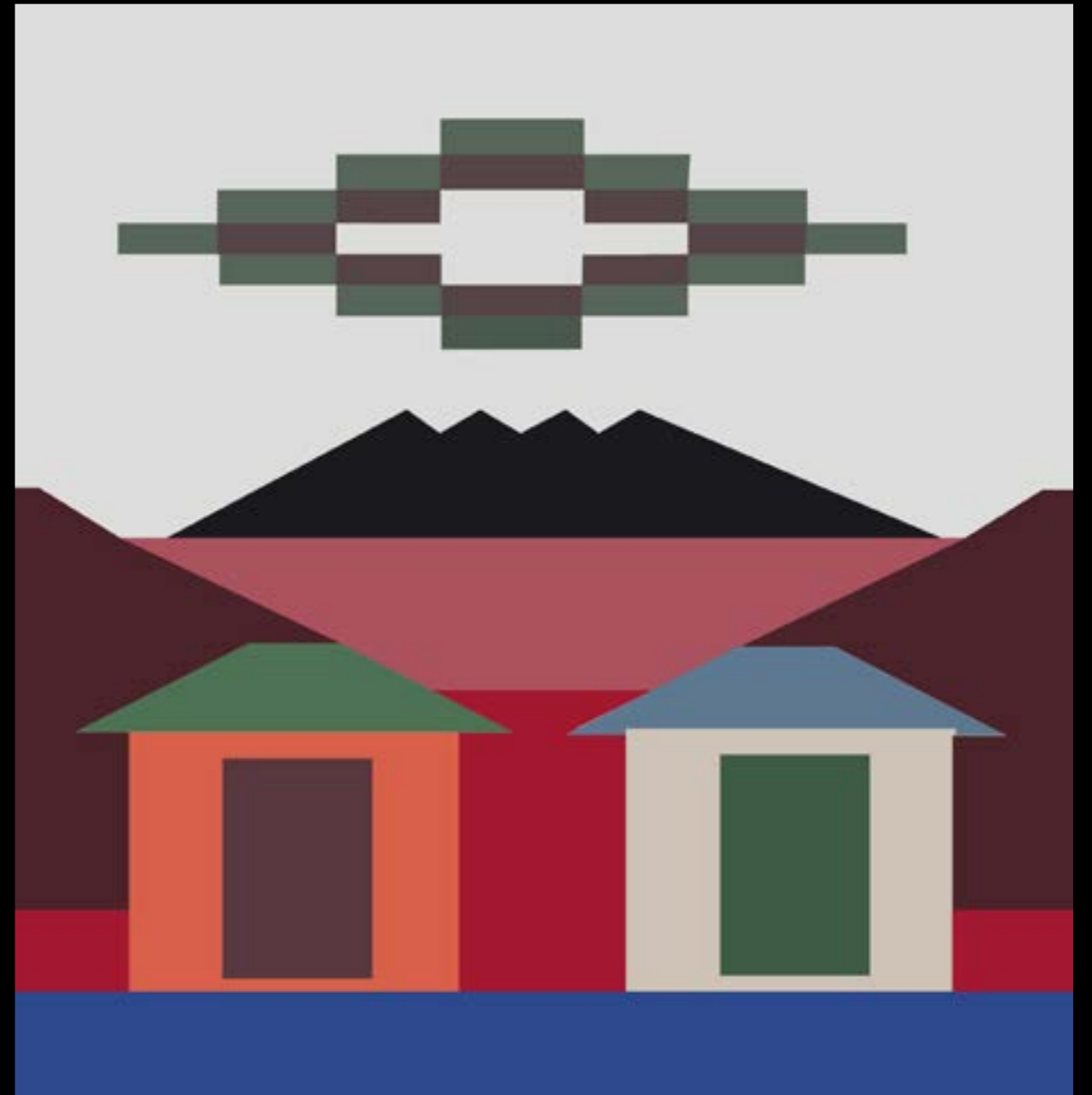
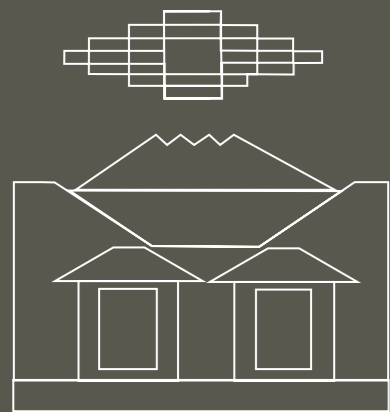


## OTAVALO - VALLE DEL AMANECER

Representa uno de los paisajes típicos de Otavalo, donde se puede observar el volcán "Taita Imbabura" y a sus faldas las viviendas Otavaleñas rodeadas de cosechas y bajo el la protección del sol (representando por la Chakana



270



# ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"OTAVALO - VALLE DEL AMANECER"



## COLORES ARMÓNICOS



- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : ROJO

## COLORES ARMÓNICOS

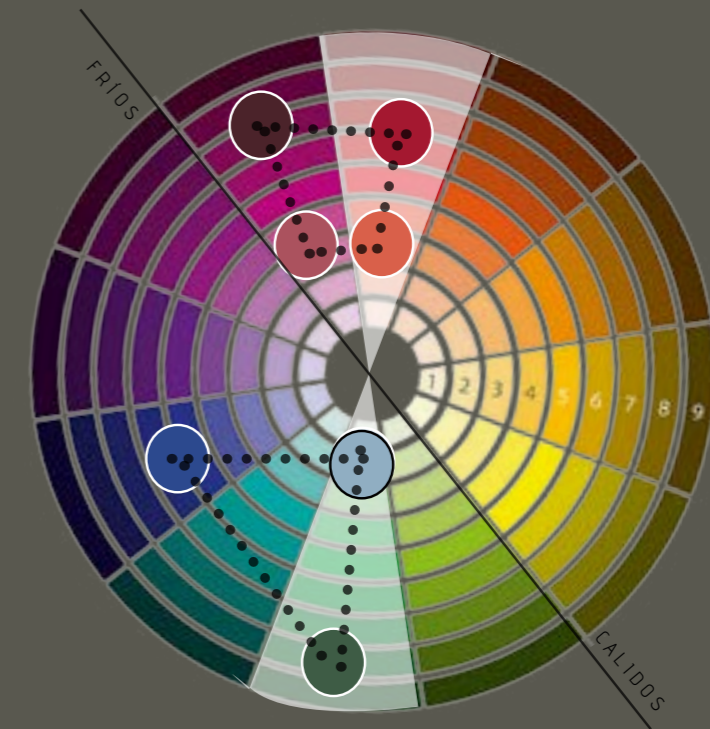


- Colores fríos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : VERDE

## COLORES ELEMENTALES



- NEGRO: Combinación de los tres colores primarios
- BLANCO: Ausencia de los colores



CÍRCULO CROMÁTICO



Dominante

## COLORES COMPLEMENTARIOS

Se encuentran opuestos en el círculo cromático, un color es dominante y el otro sirve de contraste



Contraste



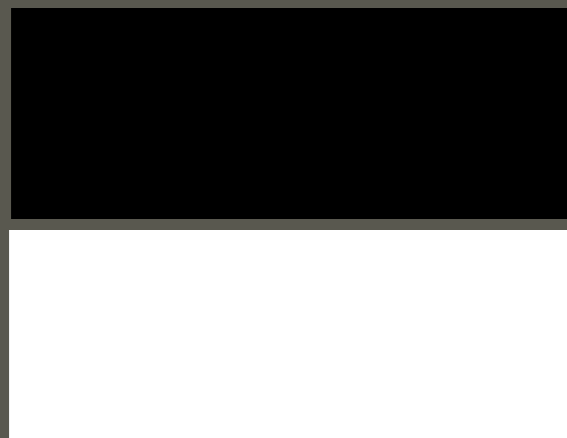
## COLORES COMPLEMENTARIOS

Se encuentran opuestos en el círculo cromático, un color es dominante y el otro sirve de contraste



## ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
 "OTAVALO - VALLE DEL AMANECER"



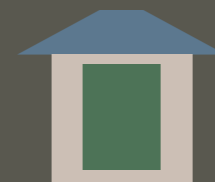
VOLCÁN "TAITA IMBABURA"

BLANCO Y NEGRO

DUALIDAD Y COMPLEMENTARIEDAD ANDINA  
 ENERGÍA POSITIVA NEUTRALIZA LA NEGATIVA

EL EQUILIBRIO SE CONSIGUE SIEMPRE ASOCIANDO  
 ELEMENTOS OPUESTOS

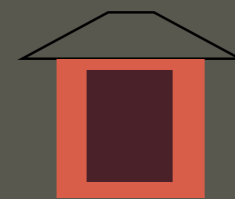
### ELEMENTOS PREDOMINANTES DEL TEJIDO



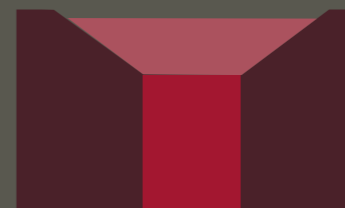
HOGAR OTAVALEÑO  
 TIERRA FÉRTIL



CRUZ DE LA "CHAKANA"



HOGAR OTAVALEÑO



MONTAÑAS Y LLANURAS

### SIGNIFICADO

SINÓNIMO DE ENERGÍA  
 Y ESPACIO CELESTE

ESPACIO CÓSMICO  
 SISTEMAS ESTELARES DEL  
 UNIVERSO

REPRESENTA LA TIERRA  
 TERRITORIO ANDINO  
 PRODUCCIÓN ANDINA

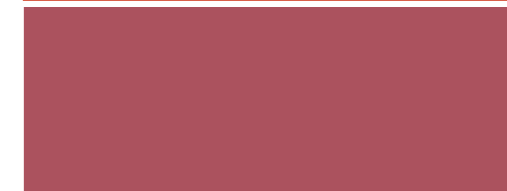
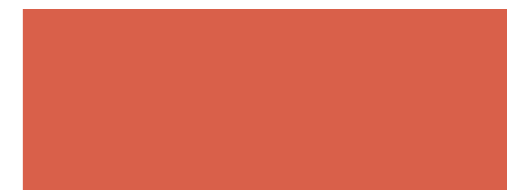
CREACIÓN DE LA  
 ENERGÍA CÓSMICA

FEMINIDAD

FILOSOFÍA CÓSMICA  
 SANGRE DEL INDÍGENA

DERIVADO DEL VIOLETA  
 EXPRESIÓN DEL PODER  
 COMUNITARIO

### COLOR



NATURAL

4B232A

L

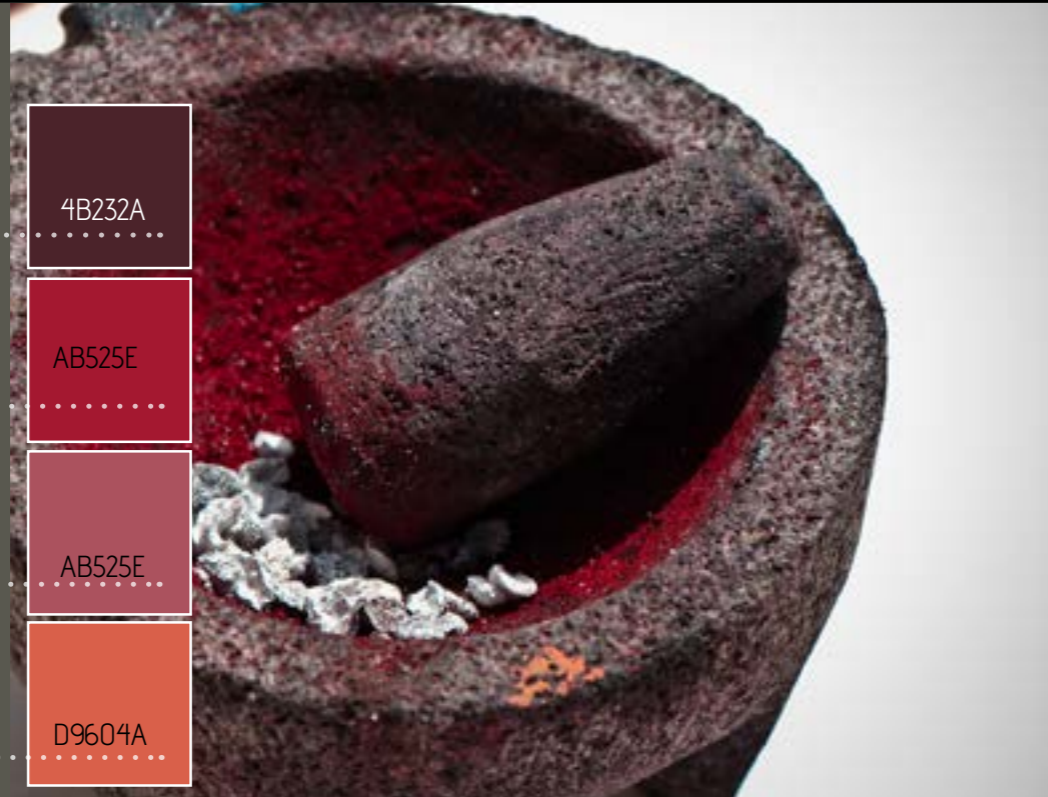
AB525E

A

AB525E

A

D9604A



GAMA DE ROJOS  
COCHINILLA

Para comprender el origen de las paletas de color, se debe quíar por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.



4D7255

NATURAL

90AEC2

L

2C498E

H

GAMA DE VERDES  
EUCALIPTO



000000

NATURAL

FFFFFF

NATURAL

GAMA - ESCALA DE GRISES  
TÉ NEGRO

LIMÓN

ACLARA EL COLOR DEL TINTE NATURAL



...L...

AGUA CALIENTE  
MÁS TIEMPO EN EL AGUA CALIENTE



...A...

BICARBONATO DE SODIO  
ENFATIZA EL COLOR NATURAL DEL TINTE



...S...

SULFATO DE COBRE  
TORNA LOS COLORES HACIA EL VERDE



...C...

SULFATO DE HIERRO  
OSCURECE LOS COLORES LLEVANDOLOS A UN GRIS OSCURO O AZUL



...H...

SUSTANCIA

NOMENCLATURA

MODIFICADORES DEL COLOR

## ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"OTAVALO - VALLE DEL AMANECER"

### LEY DE TRIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE TRIPARTICIÓN" debido al resultado de la articulación de diagonales que nacen del cuadrado, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas.

1

Primero se identifica la composición de la Ley terciaria y la malla que compone el tejido. Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE TRIPARTICIÓN y en ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

Entre las páginas 280 y 283 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2.

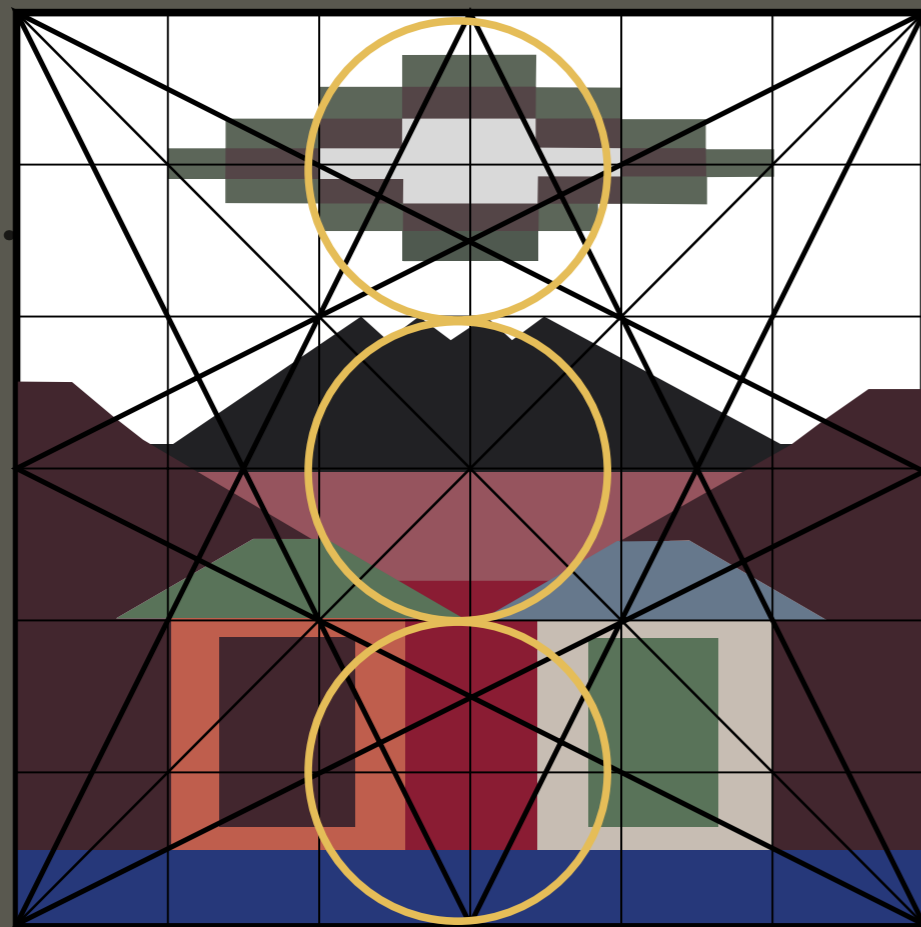
Entre las páginas 284 y 287 se encuentra la explicación gráfica al punto 3.

IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

TEJIDO DE  
POSIBLES  
CONFIGURACIONES

DISEÑO DEL TEJIDO  
"OTAVALO - VALLE DEL AMANECER"



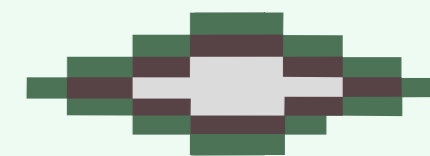
IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

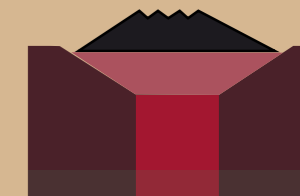
LEY DE TRIPARTICIÓN  
TEJIDO "TAITA IMBABURA"

LAS 3 SECCIONES DE LA LEY DE TRIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO "TAITA IMBABURA" SON ELEMENTOS PREDOMINANTES BASADOS EN LA COSMOVISIÓN ANDINA

ELEMENTOS  
PREDOMINANTES



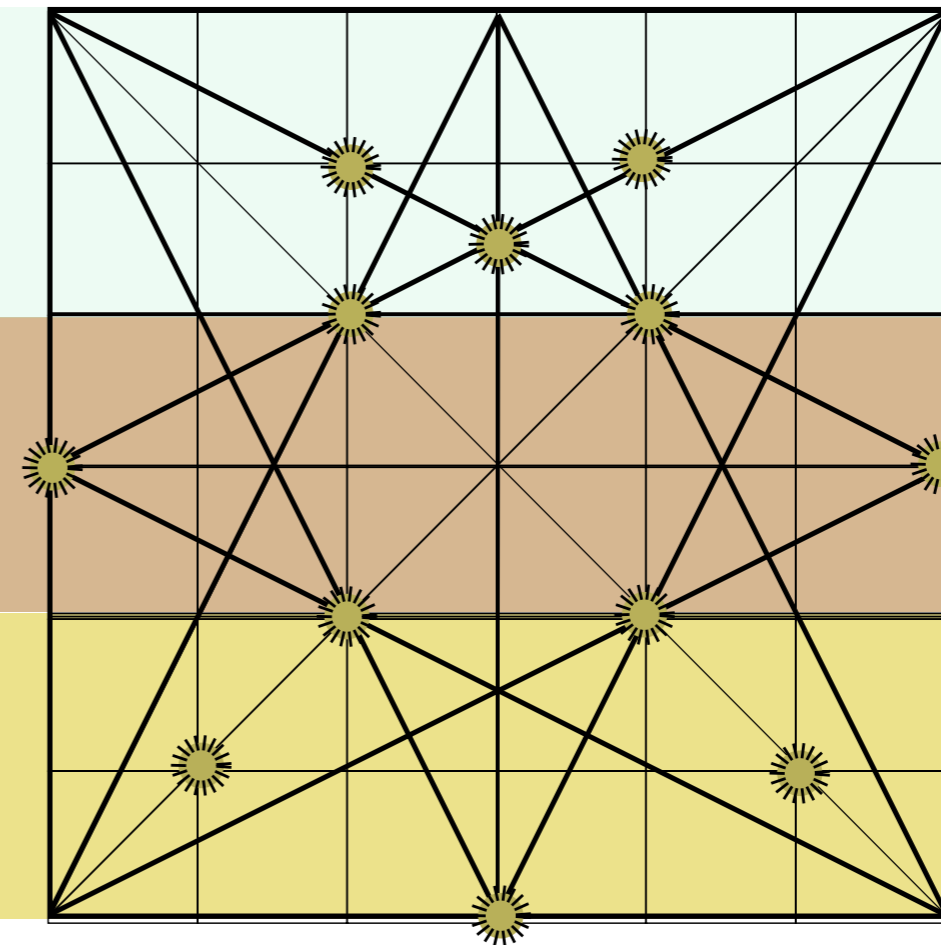
CRUZ DE LA "CHAKANA"



MONTAÑAS Y VOLCANES



HOGAR OTAVALEÑO Y  
TIERRA FÉRTIL



PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO "TAITA IMBABURA"

TRES ELEMENTOS QUE FORMAN  
LA LEY DE TRIPARTICIÓN

### DISEÑO DEL TEJIDO "OTAVALO - VALLE DEL AMANECER"

CRUZ DE LA "CHAKANA"



#### MUNDO SUPERIOR

- PUENTE A LO ALTO
- SINTESIS DE LA COSMOVISIÓN ANDINA
- CONCEPTO ASTRONÓMICO LIGADO A LAS ESTACIONES DEL AÑO

MONTAÑAS 4 VOLCANES  
HOGAR OTAVALEÑO



#### MUNDO PRESENTE

- CONVIVENCIA ENTRE LA NATURALEZA 4 LOS INDÍGENAS
- EXTRAEN LA SABIDURÍA DE LAS MONTAÑAS 4 SE GUIAN POR LOS VOLCANES

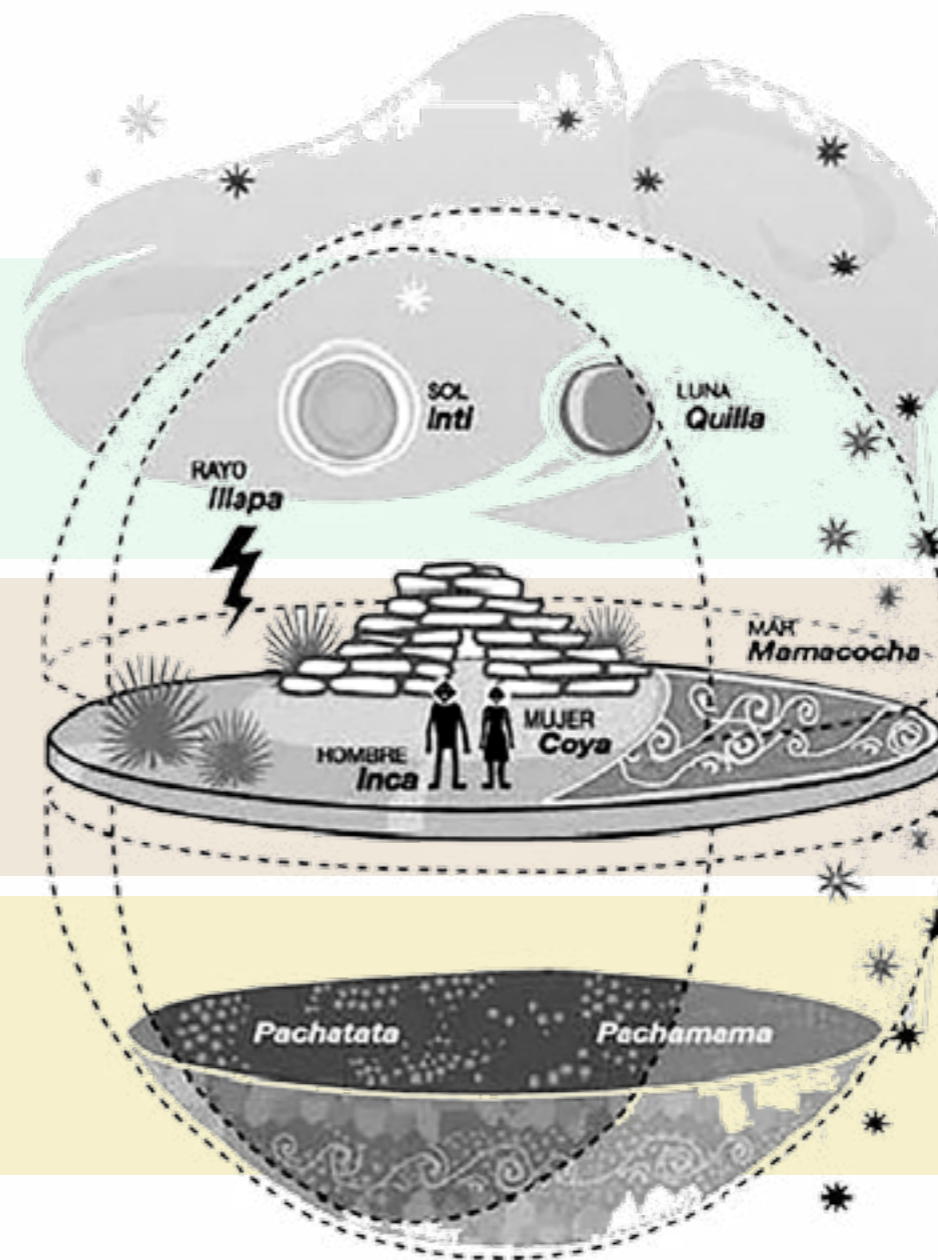
TIERRA FÉRTIL



#### MUNDO SUBTERRÁNEO-ADENTRO

VIVEN LOS MALLQUIS (SEMILLAS) 4 ANCESTROS ENTERRADOS, MUNDO DE MUERTOS O NO NACIDOS.

ELEMENTOS PREDOMINANTES



HANNAN PACHA

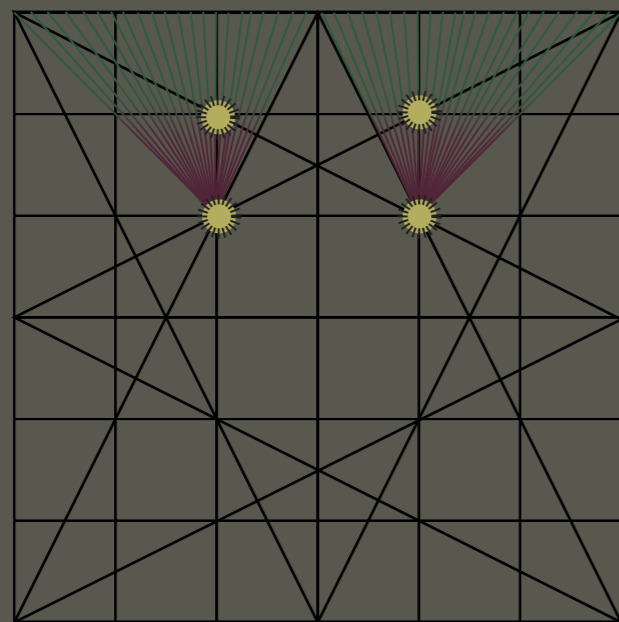
KAI PACHA

UKA PACHA

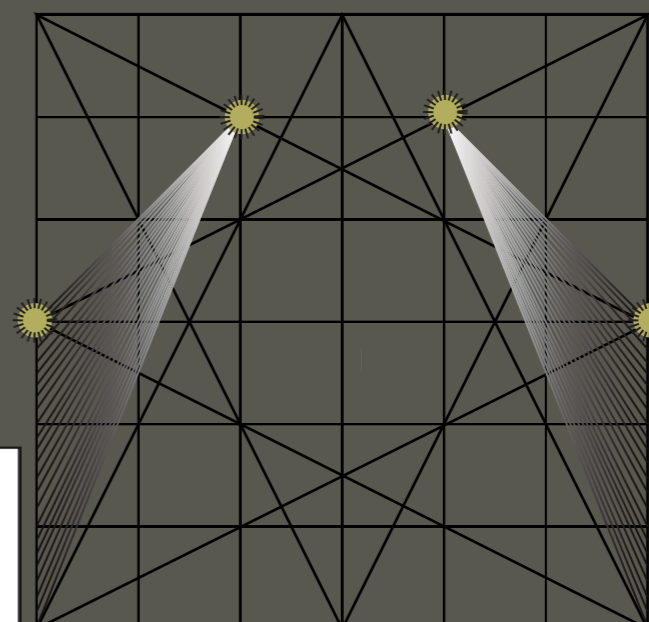
PRINCIPIO DE LA TRIPARTICIÓN  
Tres niveles de la visión cósmica andina



POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"OTAVALO - VALLE DEL AMANE CER"



CONFIGURACIÓN  
CRUZ DE LA CHAKANA

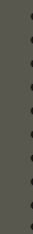


CONFIGURACIÓN  
"TAITA IMBABURA"

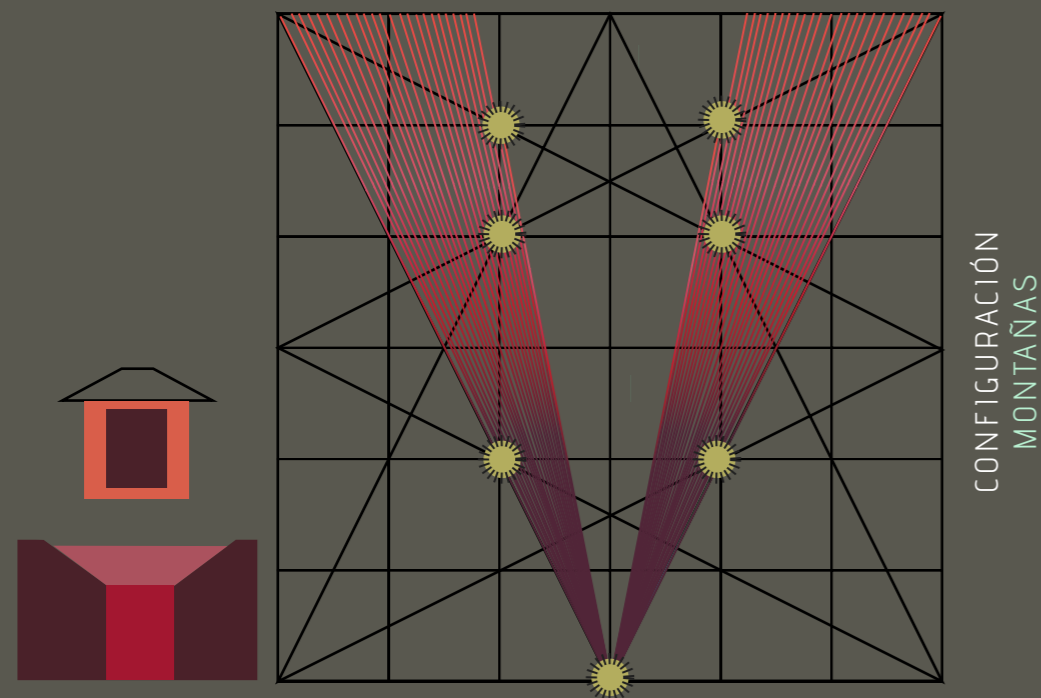
DIMENSIONES SEMIÓTICAS

- CHARLES MORRIS -

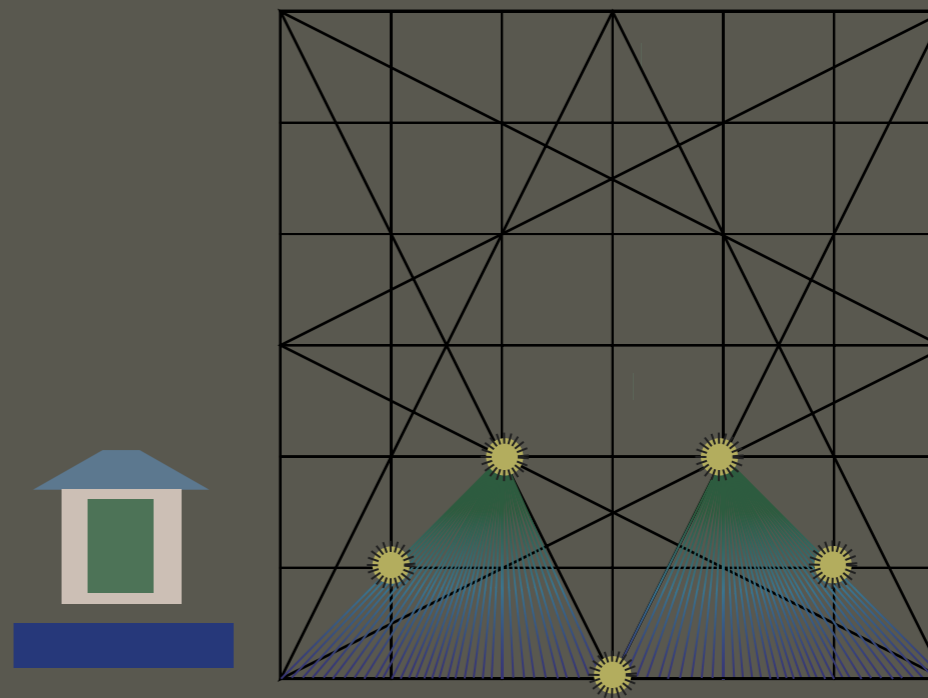
<p>CRUZ DE LA CHAKANA</p>	<p>VOLCÁN "TAITA IMBABURA"</p>	<p>RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ SINTAXIS</p>
<p>SÍMBOLO DE LA COSMOVISIÓN ANDINA</p>	<p>GUARDIÁN SAGRADO</p>	<p>SIGNO - OBJETO SEMÁNTICA</p>
<p>SINTESIS DE LA COSMOVISIÓN ANDINA, Y LA RELACIONALIDAD DEL TODO, PLANO HORIZONTAL DONDE SE SITUAN LOS CAMPOS ENERGÉTICOS CON RELACIÓN AL CICLO SOLAR, LOS SOLSTICIOS Y EQUINOCCIOS</p>	<p>PROTECTOR DEL PUEBLO OTAVALEÑO, INDÍGENAS SE COMUNICAN CON ÉL POR MEDIO DE INVOCACIONES, RITUALES Y ORACIONES, PIDIENDO SU GUÍA Y PROTECCIÓN</p>	<p>SIGNO-INTERPRETE PRAGMÁTICA</p>



POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"OTAVALO - VALLE DEL AMANECER"



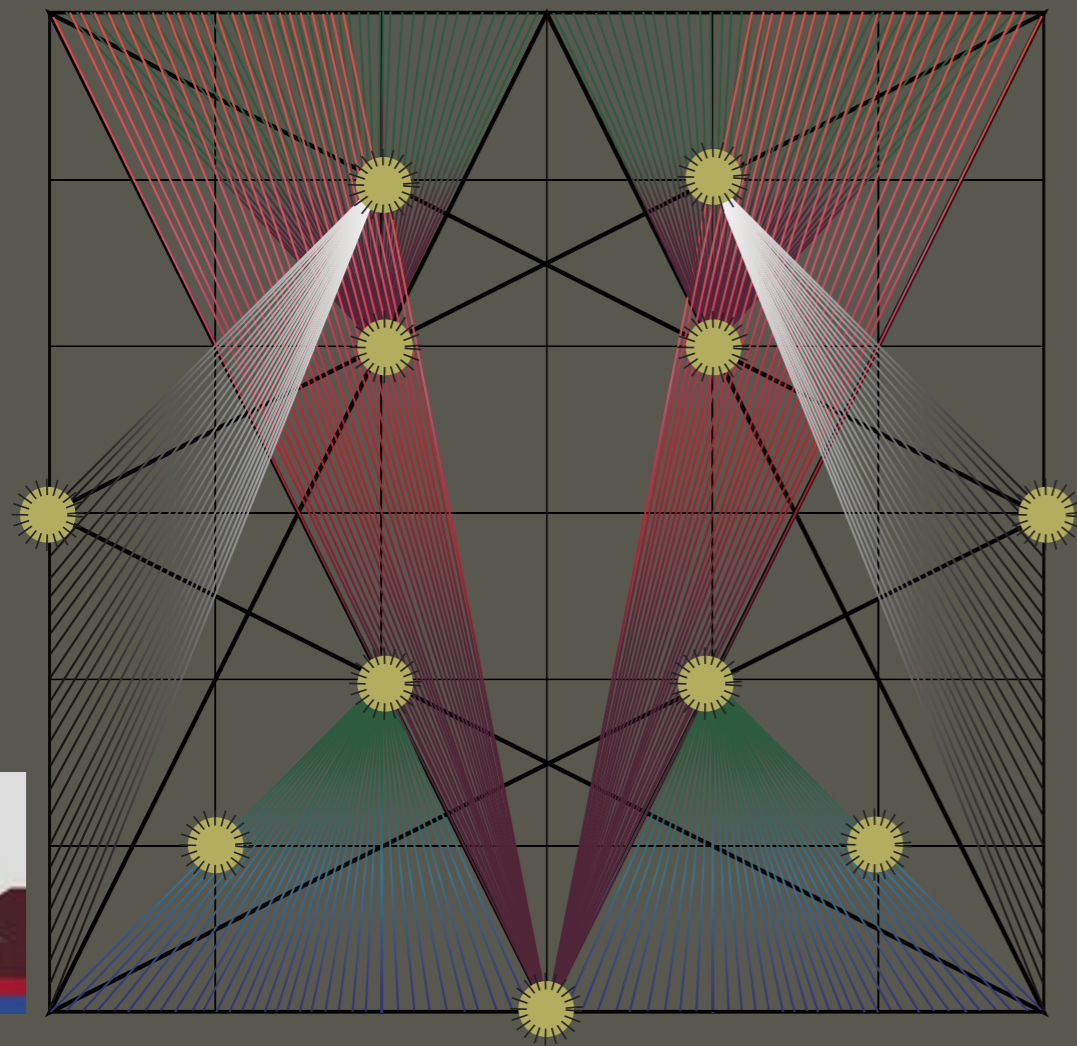
CONFIGURACIÓN  
MONTAÑAS



CONFIGURACIÓN  
HOGAR OTAVALEÑO

DIMENSIONES SEMIÓTICAS  
- CHARLES MORRIS -

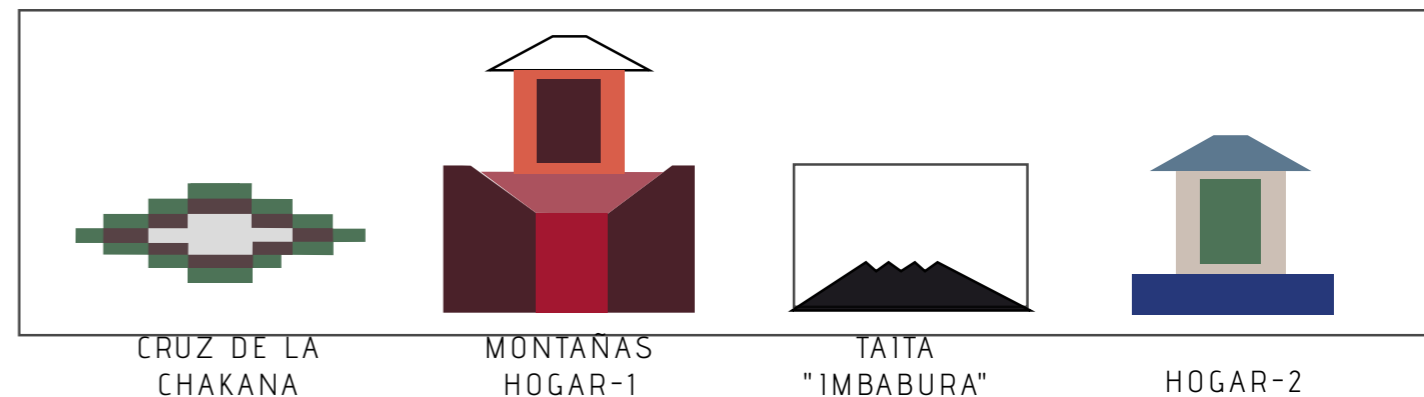
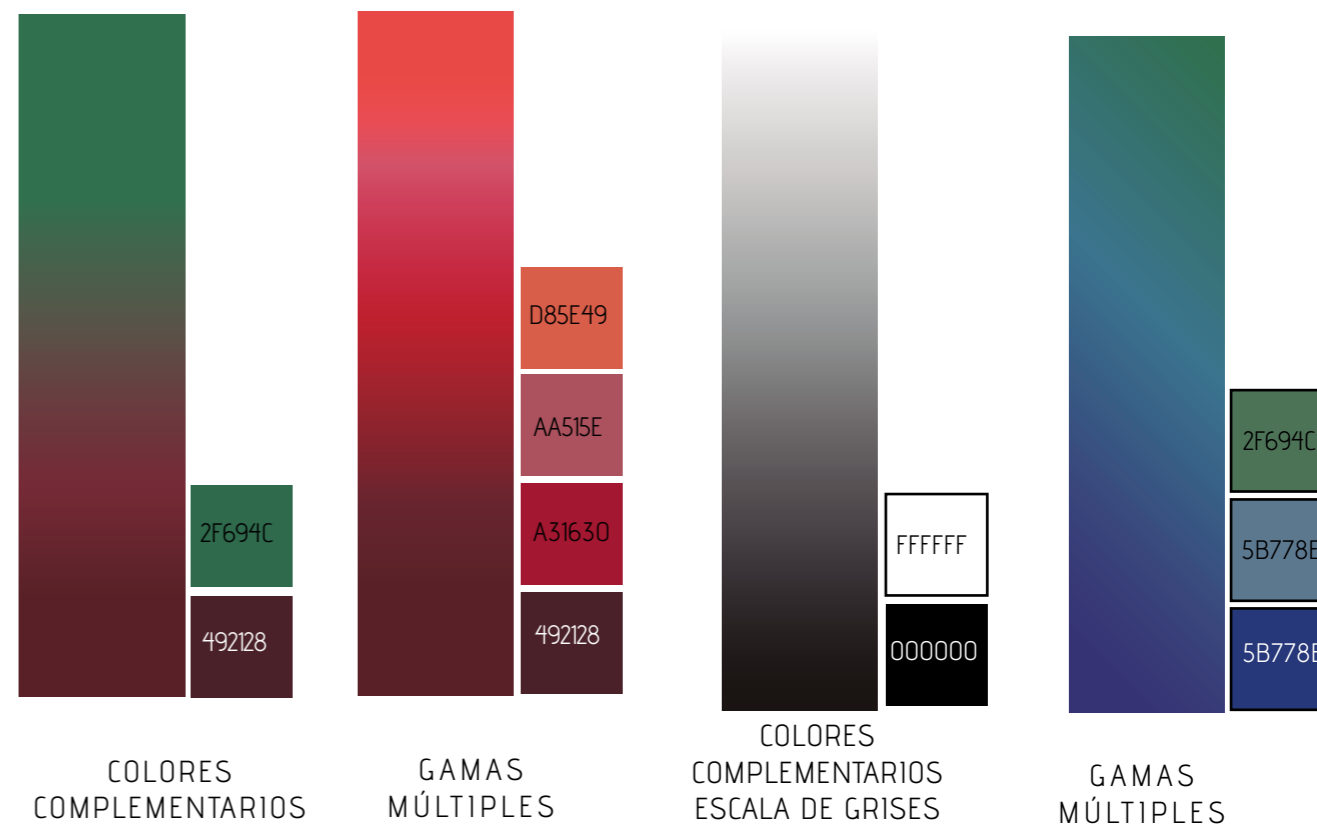
HOGAR OTAVALEÑO MONTAÑAS		RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ <b>SINTAXIS</b>
REFUGIO - CASA SABIDURIA - MONTAÑAS		
HOGAR OTAVALEÑO -	LUGAR DE ENCUENTRO ENTRE INDÍGENAS Y ESPÍRITUS	
MONTAÑAS -	LLAMADAS APUS, PROTEGUEN Y EMANEN ENERGÍA Y SABIDURIA A LOS INDÍGENAS	SIGNO - OBJETO <b>SEMÁNTICA</b>
HOGAR OTAVALEÑO TIERRA FÉRTIL		SIGNO-INTERPRETE <b>PRAGMÁTICA</b>
REFUGIO - CASA FECUNDIDAD - TIERRA		
HOGAR OTAVALEÑO -	LUGAR DE ENCUENTRO ENTRE INDÍGENAS Y ESPÍRITUS	
TIERRA FÉRTIL -	MUNDO SUBTERRANEO, DONDE SE EXTRAE LA SABIA DE LOS ANCESTRO MUERTOS	



CONCEPTUALIZACIÓN

- RELACIONES ONTOLÓGICAS QUE CONFIGURAN UN SISTEMA DE COMUNICACIÓN EN BASE A LA CONEXIÓN DE SU CONTEXTO (VOLCAN "TAITA IMBABURA" - MONTAÑAS CONJUNTAMENTE CON EL MODO DE VIDA (HOGAR OTAVALEÑO - TIERRA) DEL ARTESANO TEJEDOR BAJO SU PERCEPCIÓN

APLICACIÓN DE GAMAS DE COLORES



# ESQUEMAS CONCEPTUALES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"OTAVALO - VALLE DEL AMANECER"

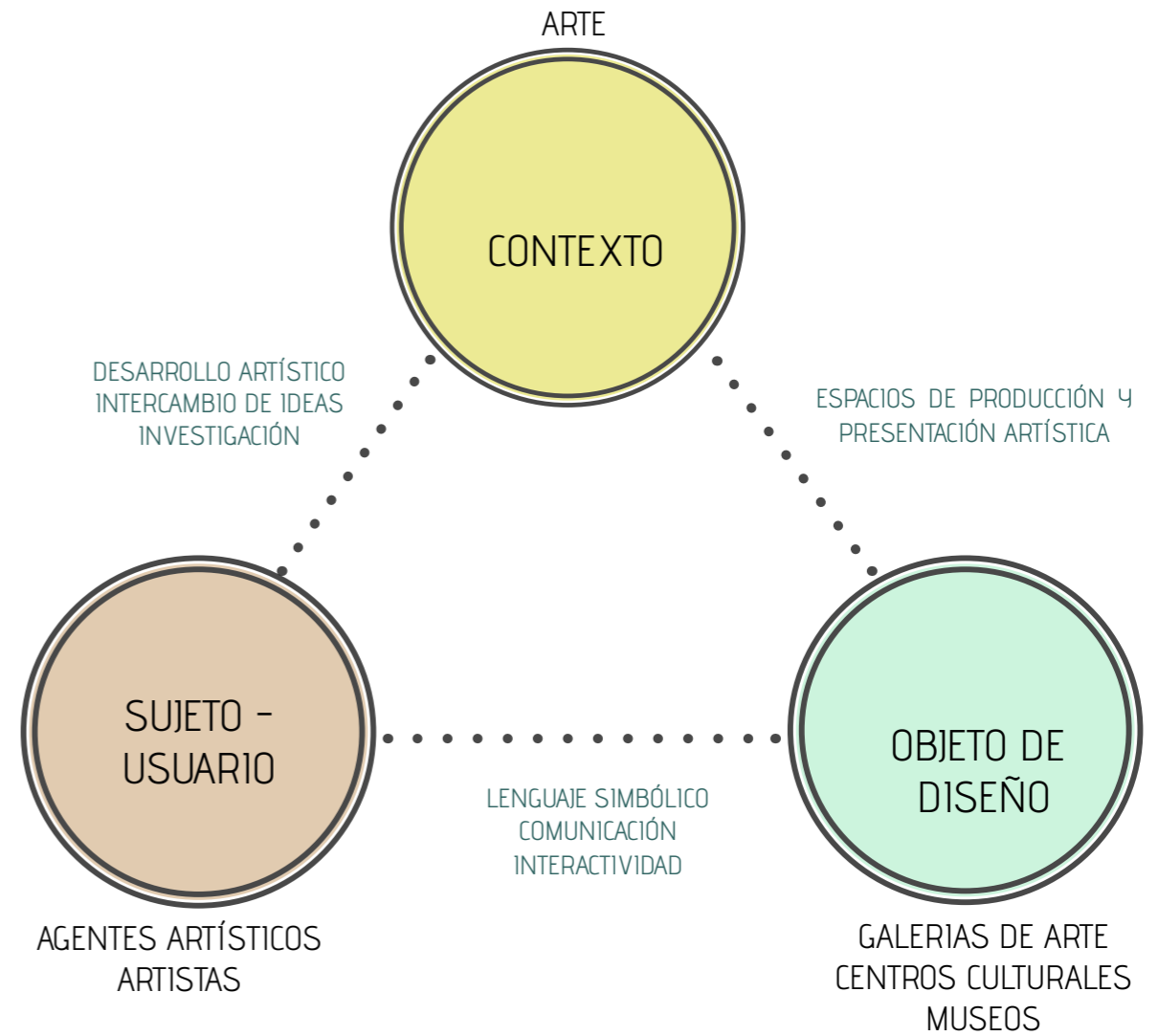
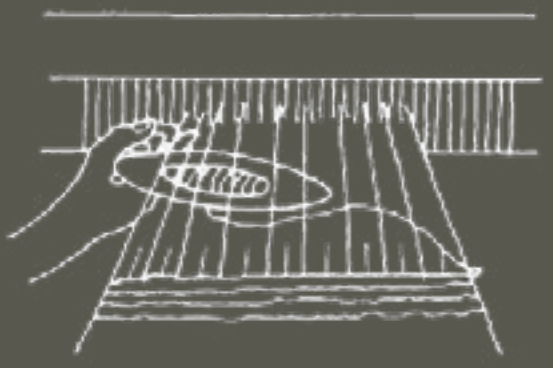
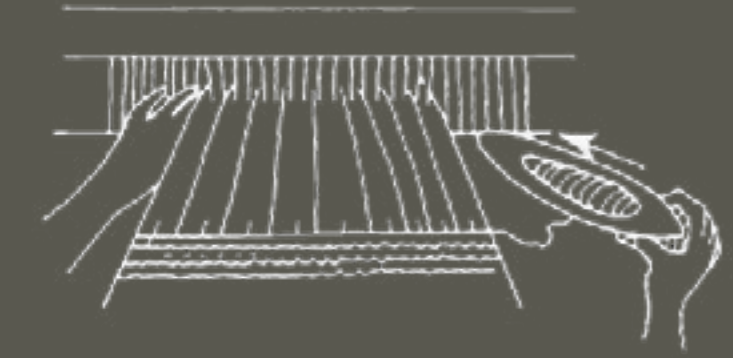
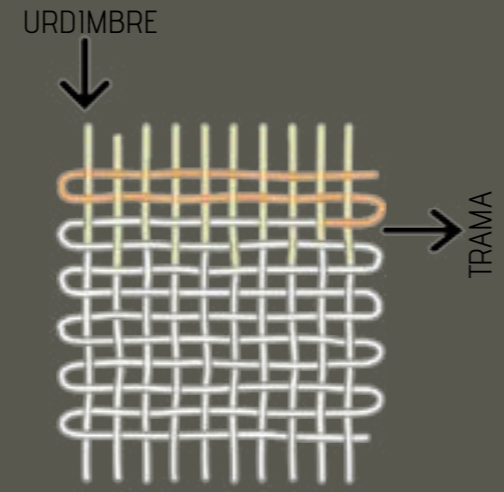


DIAGRAMA DEL ACOPLAMIENTO ESTRUCTURAL DEL DISEÑO - GUI BONSIPEPE

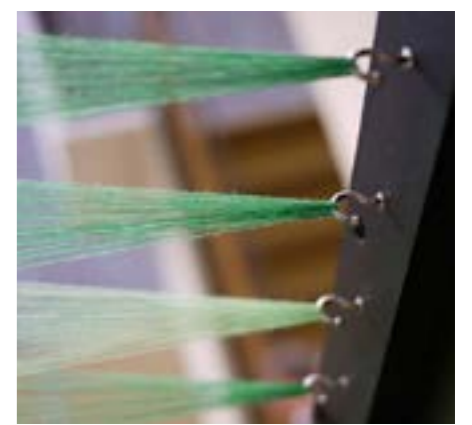
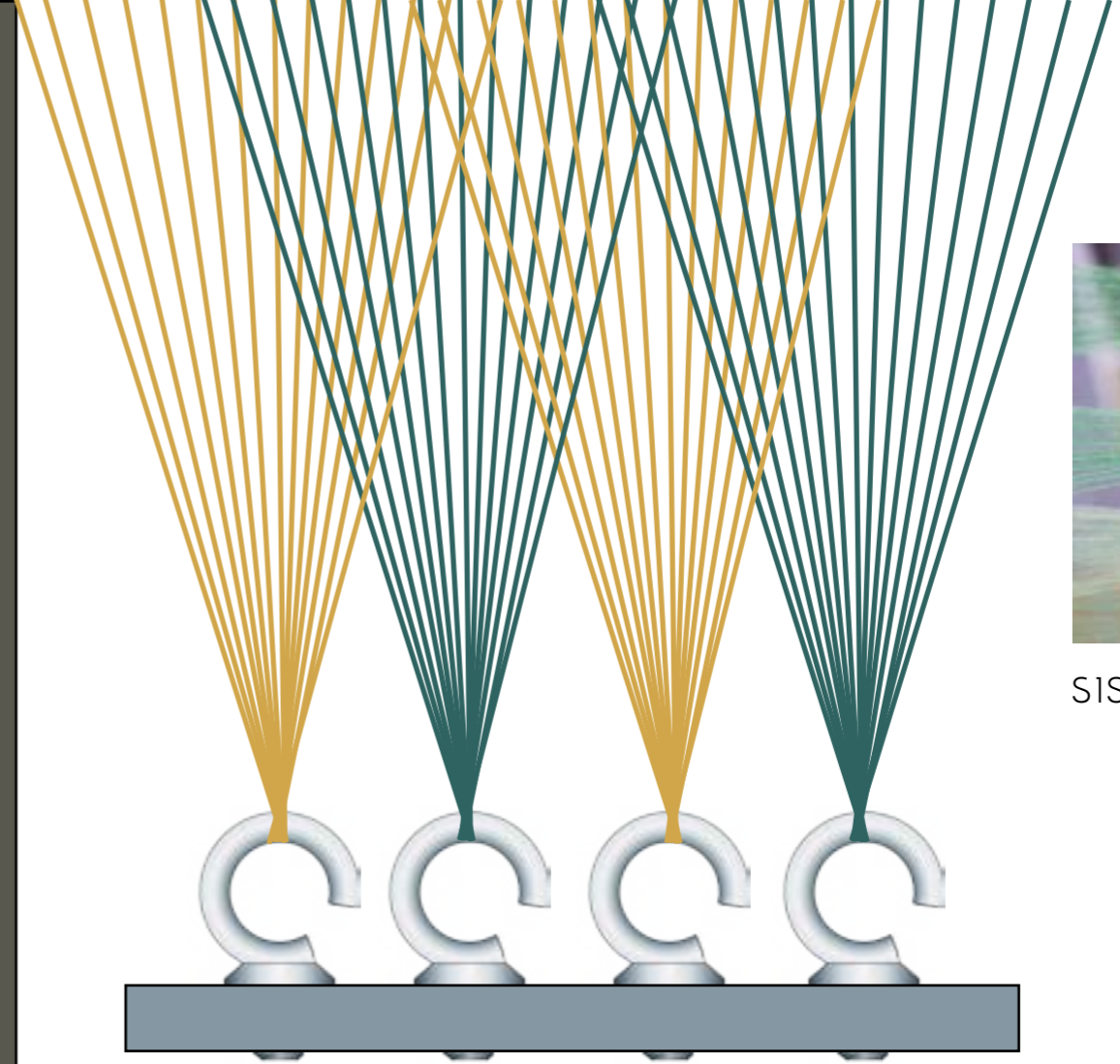


PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA

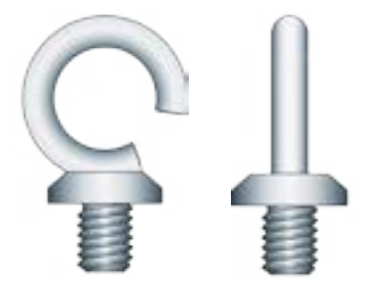


SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA CON CANCAMOS



CANCAMO VISTA FRONTAL    CANCAMO VISTA LATERAL

SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPRETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO

USOS    SUPERFIES PLANAS Y TRIDIMENSIONALES

## PERFORMATIVO

•••••  
YURI LOTMAN  
Aprendizaje de técnicas, oficios,  
prácticas, formas de uso de los  
objetos

# RECURSOS SENSORIALES

## ESPACIAL

•••••  
YURI LOTMAN  
A través del recorrido del  
espacio y de su uso

1



## OLFATIVO

•••••  
PERCIBIR AROMAS  
[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

ESPECIE VEGETAL	GAMAS DE TINTE	PARTE DE LA ESPECIE	POSIBLE SENSACIÓN	BENEFICIOS
TÉ NEGRO		Hojas hervidas	Efecto calmante	Energizante, sana y ayuda a bajar el estrés, facilita la concentración.
EUCALIPTO		Hojas hervidas	Efecto refrescante y calmante	Analgésico, antiséptico, descongestivo, diurético, expectorante, previene enfermedades respiratorias, estimulante mental.
COCHINILLA		Especie triturada	Bajo aroma	Posee agentes quelantes de tipo aluminio, calcio.

2



## VISTA

•••••  
PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



## AUDITIVO

•••••  
INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



## TÁCTIL

•••••  
PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD



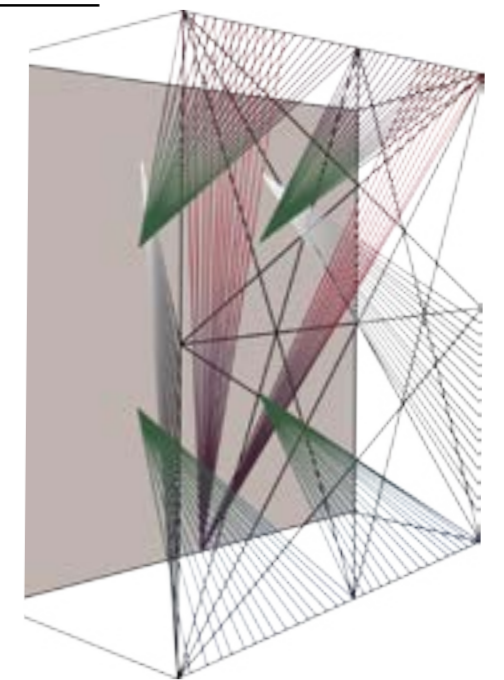
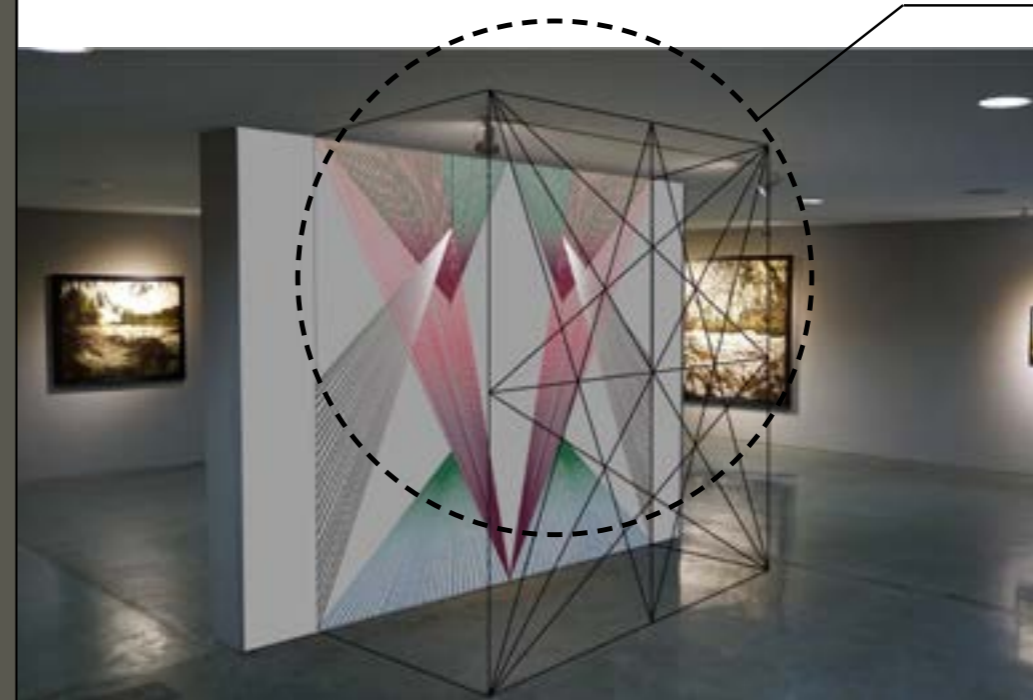
GALERÍA DE ARTE  
"MarsuArte"  
QUITO-ECUADOR



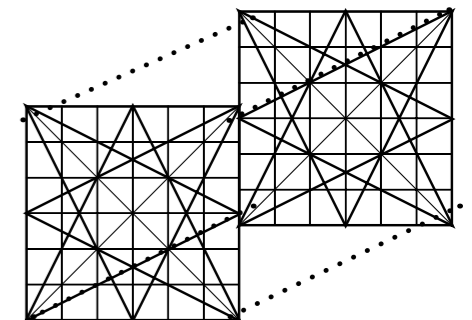
GALERÍA DE ARTE  
"MarsuArte"  
QUITO-ECUADOR

PROCESO DE 2 A 3 DIMENSIONES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"OTAVALO - VALLE DEL AMANE CER"



SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - TRIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL



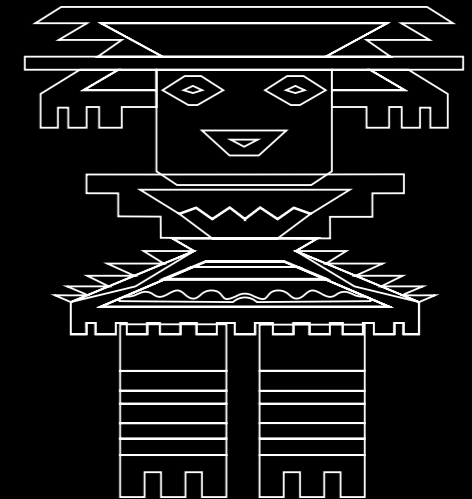


ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

## DANZANTE "EL CORAZA"

Considerado semidios, autoridad que da inicio a las festividades mas importantes de Otavalo, hijo del Taita Imbabura y personaje emblemático para el pueblo .



304



# ANÁLISIS CROMÁTICO

REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"DANZANTE EL CORAZA"

## COLORES ARMÓNICOS

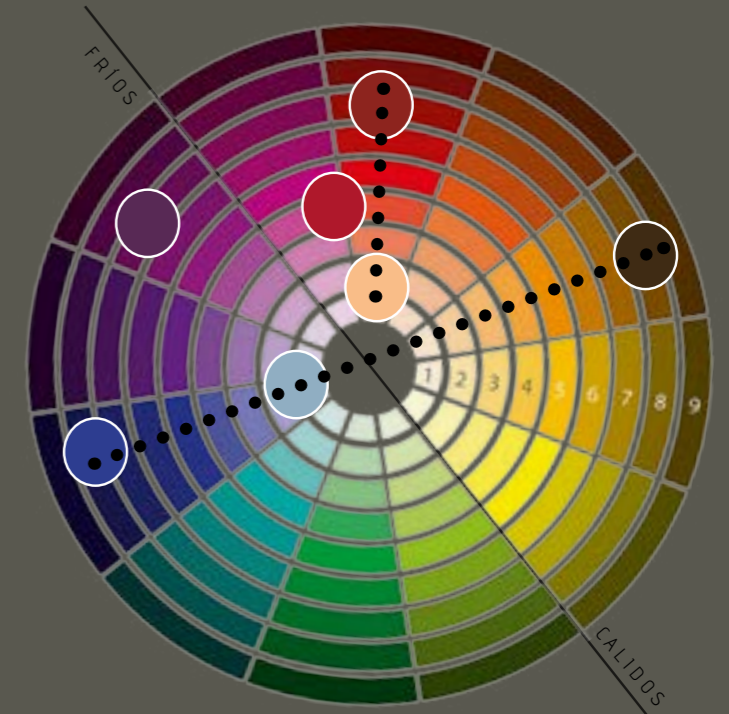


- Colores cálidos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador : ROJO

## COLORES ARMÓNICOS



- Colores fríos y adyacentes
- Se ubican próximos en el círculo cromático
- Color común denominador :AZUL



CÍRCULO CROMÁTICO

## COLORES ELEMENTALES



- NEGRO: Combinación de los tres colores primarios
- BLANCO: Ausencia de los tres colores primarios

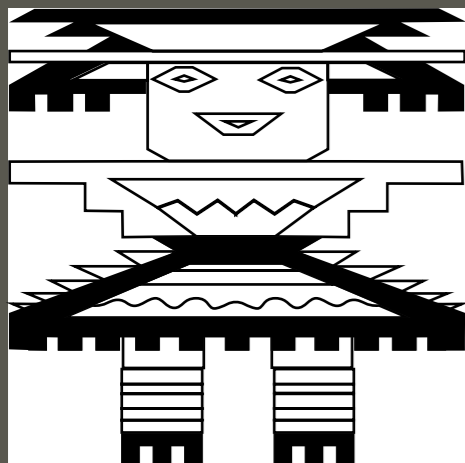


## COLORES COMPLEMENTARIOS

Se encuentran opuestos en el círculo cromático, un color es dominante y el otro sirve de contraste



REINTERPRETACIÓN CROMÁTICA DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"DANZANTE EL CORAZA"



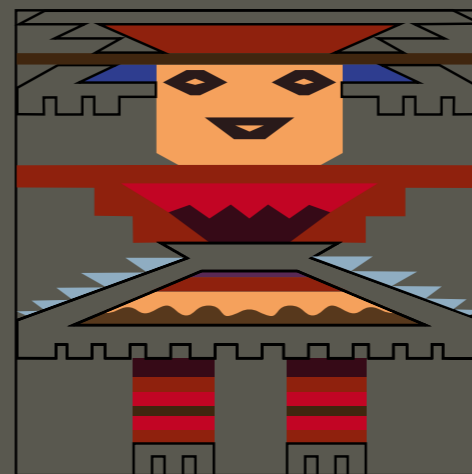
CABEZA  
CUERPO  
PIES

ENERGÍA ANCESTRAL  
DUALIDAD Y COMPLEMENTARIEDAD  
ANDINA

ENERGÍA ANCESTRAL  
DUALIDAD Y COMPLEMENTARIEDAD  
ANDINA



ELEMENTOS PREDOMINANTES  
DEL TEJIDO



CABEZA  
CUERPO  
PIES

SIGNIFICADO

FILOSOFÍA CÓSMICA ANDINA

REPRESENTA LA TIERRA  
TERRITORIO ANDINO  
PRODUCCIÓN ANDINA

FILOSOFÍA CÓSMICA  
SANGRE DEL INDÍGENA

FEMINIDAD

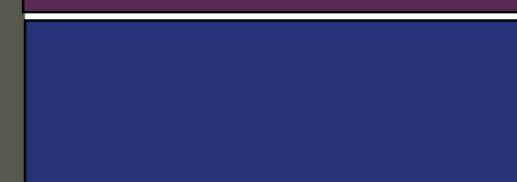
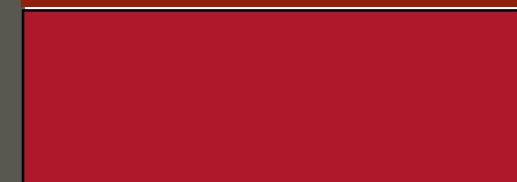
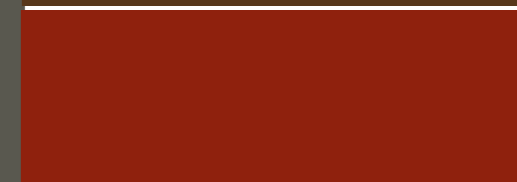
CREACIÓN DE LA  
ENERGÍA CÓSMICA

CREACIÓN DE LA  
ENERGÍA CÓSMICA

DERIVADO DEL AZUL  
ESPACIO CÓSMICO CELESTIAL

SINÓNIMO DE ENERGÍA  
Y ESPACIO CELESTE

COLOR



GAMA DE ROJOS  
COCHINILLA

NATURAL

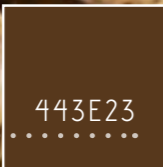


A

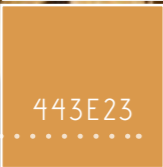


GAMA DE OCRES  
CASTAÑA

NATURAL

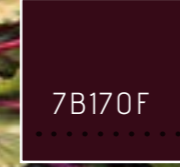


A



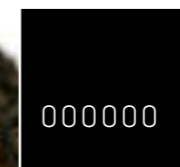
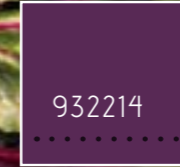
NATURAL

A



NATURAL

L



NATURAL

## PALETA DE COLOR

HILO TEÑIDO CON ESPECIES VEGETALES

LIMÓN		.....L.....
ACLARA EL COLOR DEL TINTE NATURAL		
AGUA CALIENTE		.....A.....
MÁS TIEMPO EN EL AGUA CALIENTE		
BICARBONATO DE SODIO		.....S.....
ENFATIZA EL COLOR NATURAL DEL TINTE		
SULFATO DE COBRE		.....C.....
TORNA LOS COLORES HACIA EL VERDE		
SULFATO DE HIERRO		.....H.....
OSCURECE LOS COLORES LLEVANDOLOS A UN GRIS OSCURO O AZUL		
SUSTANCIA	NOMENCLATURA	

MODIFICADORES DEL COLOR

Para comprender el origen de las paletas de color, se debe ir por el cuadro de sustancias de modificadores de color con sus respectivas nomenclaturas ubicado en la parte derecha de esta sección.

## ESQUEMAS CONCEPTUALES

CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"DANZANTE EL COTAZA"

### LEY DE TRIPARTICIÓN

Pertence a la "LEY DE TRIPARTICIÓN" debido al resultado de la articulación de diagonales que nacen del cuadrado, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas.

1

Primero se identifica la composición de la Ley terciaria y la malla que compone el tejido. Se encuentran puntos en las intersecciones de los elementos del tejido, cuyas cruces permiten ubicar los puntos base para realizar la aplicación textil.

2

Se realizan trazos partiendo de los puntos localizados en las intersecciones, generando significativas relaciones entre la "LEY DE TRIPARTICIÓN" y en "ANÁLISIS SEMIÓTICO" y posteriormente tejer composiciones alternativas textiles en el espacio interior.

3

Entre las páginas 314 y 317 se encuentra la explicación gráfica al punto 1 y 2.

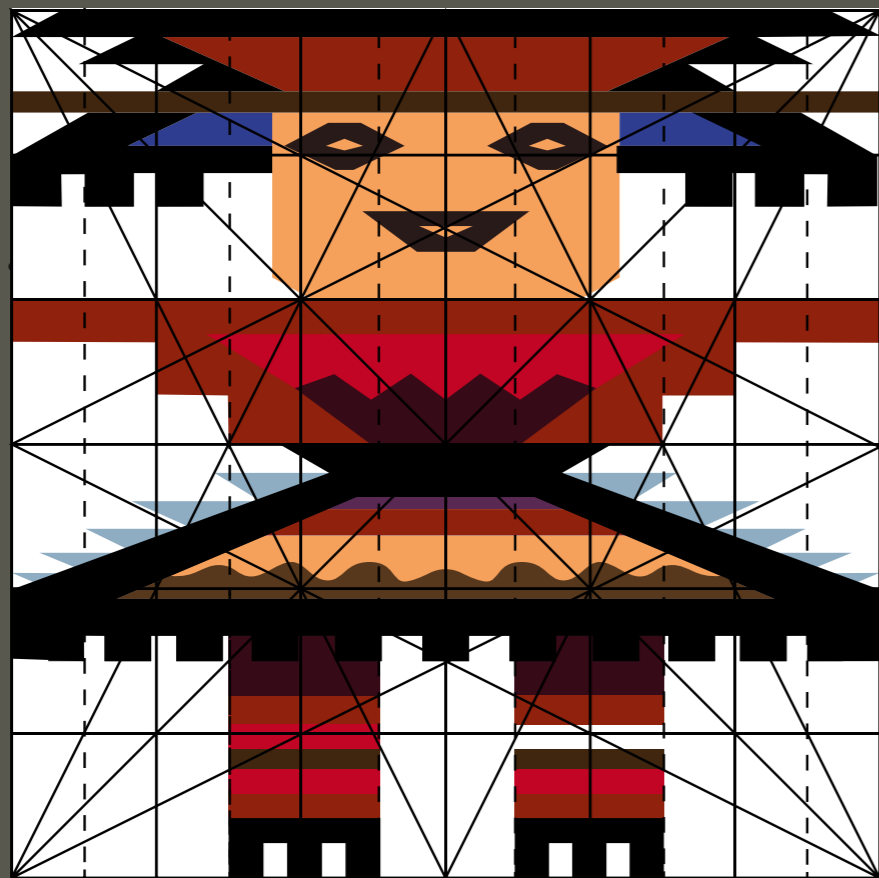
Entre las páginas 318 y 321 se encuentra la explicación gráfica al punto 3.

IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

TEJIDO DE  
POSIBLES  
CONFIGURACIONES

### DISEÑO DEL TEJIDO "DANZANTE EL CORAZA"



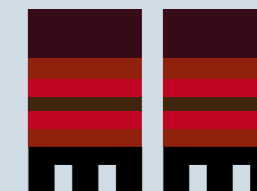
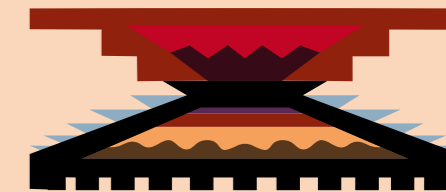
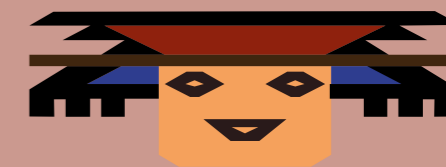
LEY DE TRIPARTICIÓN  
TEJIDO "DANZANTE EL CORAZA"

LAS 3 SECCIONES DE LA LEY DE TRIPARTICIÓN QUE SE ENCUENTRAN EN LA COMPOSICIÓN SIMBÓLICA DEL TEJIDO SON LA REPRESENTACIÓN DE "EL CORAZA" LA CABEZA SIMBOLIZA EL CONOCIMIENTO ANCESTRAL Y LA RELACIÓN CON EL "TAITA IMBABURA", EN EL CUERPO SE ENCUENTRA SU CORAZÓN, QUE SIMBOLIZA EL CORAJE Y EL AMOR POR LA DANZA Y POR SU PUEBLO Y LOS PIES CON LOS QUE LLEVA EL RITMO DE LA COMPARZAS DE LAS PRINCIPALES FESTIVIDADES DEL PUEBLO OTAVALEÑO.

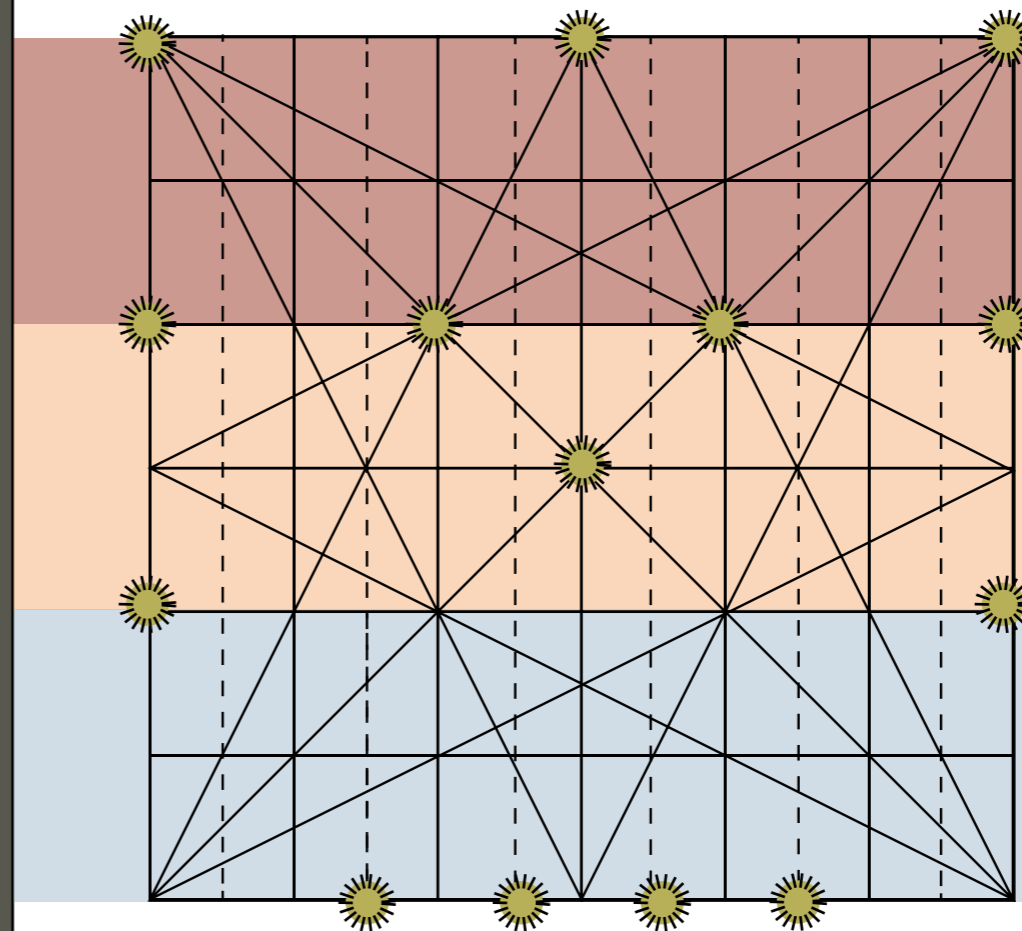
IDENTIFICACIÓN  
DE TIPO DE LEY

- COMPOSICIÓN -  
PUNTOS DE  
INTERSECCIÓN

### ELEMENTOS PREDOMINANTES



TRES ELEMENTOS QUE FORMAN  
LA LEY DE BIPARTICIÓN



PUNTOS DE INTERSECCIÓN  
TEJIDO "DANZANTE EL CORAZA"



### DISEÑO DEL TEJIDO "DANZANTE EL CORAZA"

CABEZA



#### MUNDO SUPERIOR

SIMBOLIZA EL CONOCIMIENTO QUE POSEE, ES CONSIDERADO EUN SEMIDIOS, POSEE UN SOMBRERO CUBIERTO DE JOYAS (COLLARES, PULSERAS, ARETES, MEDALLAS, LLAVEROS)

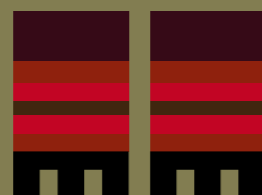
CUERPO



#### MUNDO PRESENTE

EJE MEDIO DEL CUERPO DEL DANZANTE, POSEE UN CINTURÓN CON SARTAS DE MONEDAS ANTIGUAS

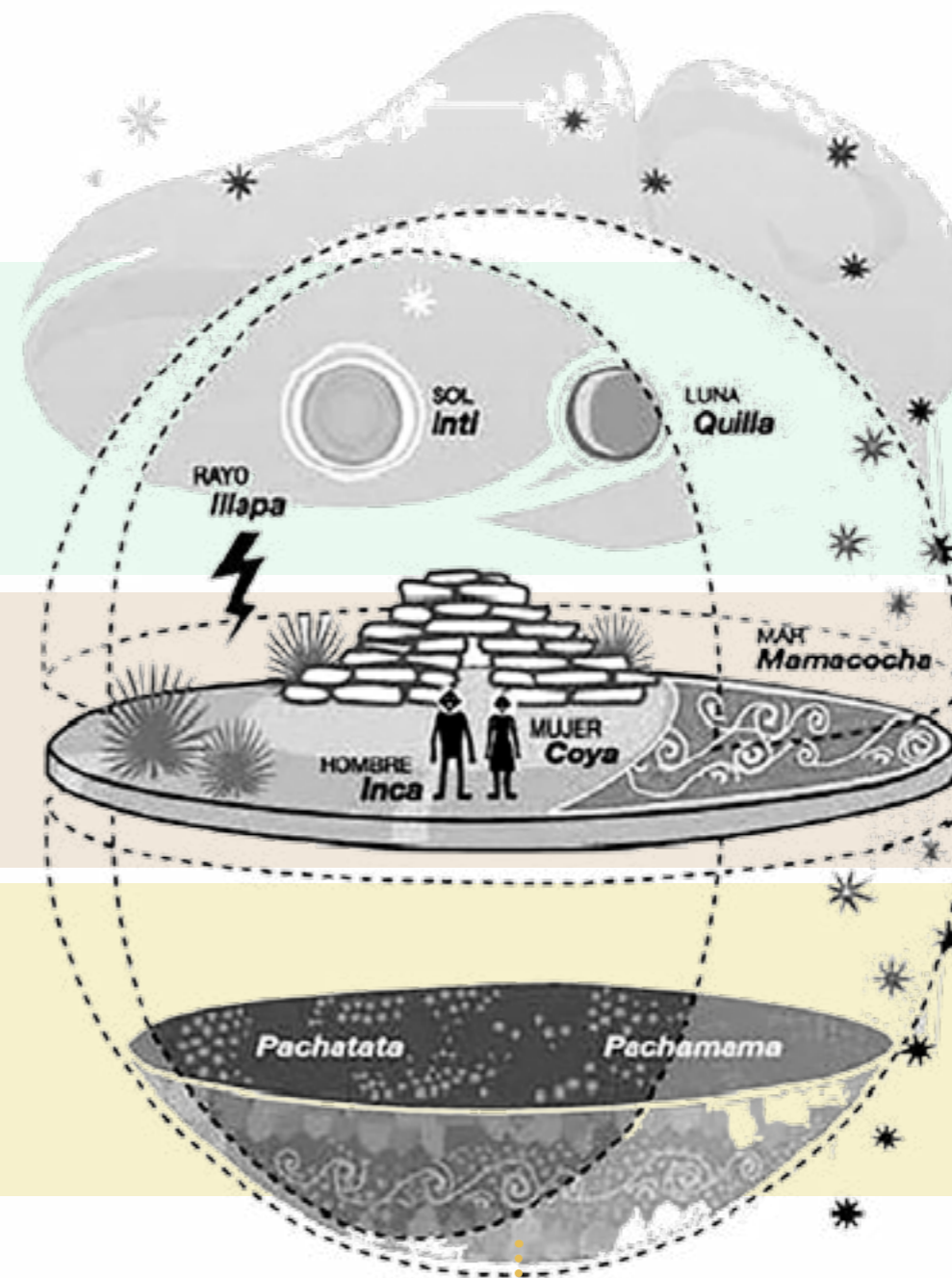
PIES



#### MUNDO INFERIOR

PIES LLEVAN EL RITMO Y SON EL VÍNCULO CON LA PACHAMAMA

ELEMENTOS PREDOMINANTES



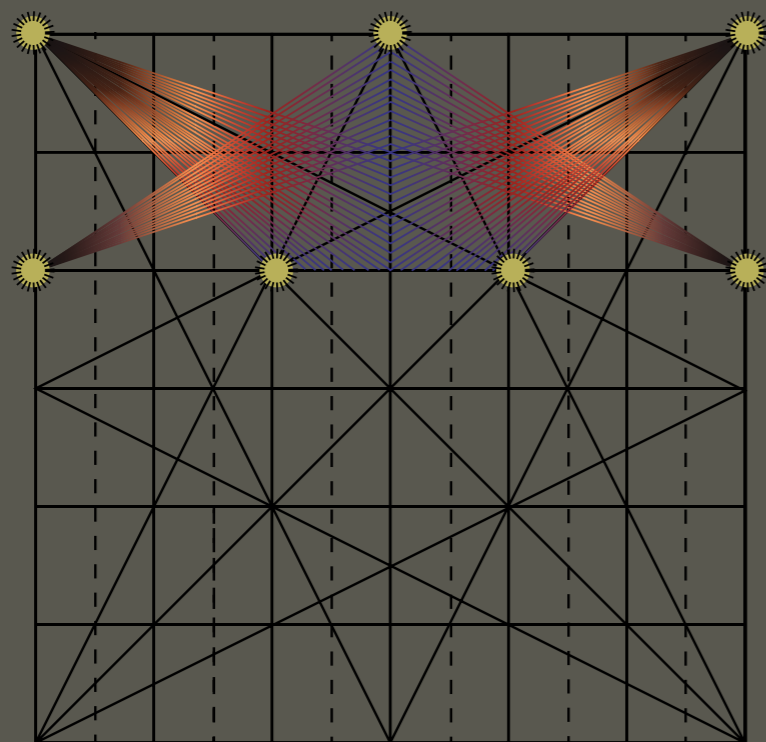
HANNAN PACHA

KAI PACHA

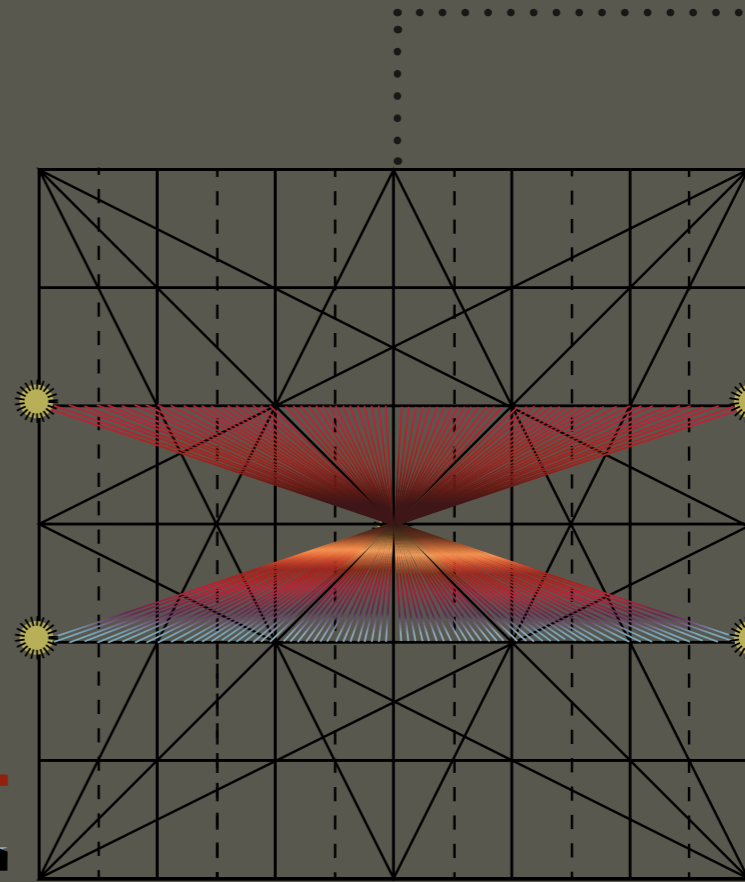
UKA PACHA

PRINCIPIO DE LA TRIPARTICIÓN  
Tres niveles de la visión cósmica andina

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"DANZANTE EL CORAZA"



CONFIGURACIÓN  
"CABEZA DEL DANZANTE"



CONFIGURACIÓN  
"CUERPO DEL DANZANTE"



TEJIDO DE  
POSIBLE  
CONFIGURACIÓN

DIMENSIONES SEMIÓTICAS

- CHARLES MORRIS -

CABEZA DEL DANZANTE

SÍMBOLO DE CONOCIMIENTO Y CONEXIÓN ANCESTRAL

SOMBRERO DE PAÑO EN FORMA DE MEDIALUNA, FORRADO DE OROPEL, CON UN PENACHO DE PLUMAS DE PAVO REAL Y LOS RUEDOS INFERIORES CUBIERTOS ÍNTEGRAMENTE DE JOYAS (COLLARES, PULSERAS, ARETES, MEDALLAS, LLAVEROS) QUE CAEN SOBRE EL ROSTRO DEL DIFRAZADO A MANERA DE VELO.

CUERPO DEL DANZANTE

SIMBOLIZA EL EQUILIBRIO Y PUNTO MEDIO DEL DANZANTE

REPRESENTA LA ESTRUCTURA Y EL PUNTO MEDIO DE TODO EL CUERPO DEL DANZANTE. "CORAZA", POSEE UN CINTURÓN CON SARTAS DE MONEDAS ANTIGUAS DE PLATA Y SUJETA UN PANTALÓN BLANCO LLENO DE CINTAS DE COLORES.

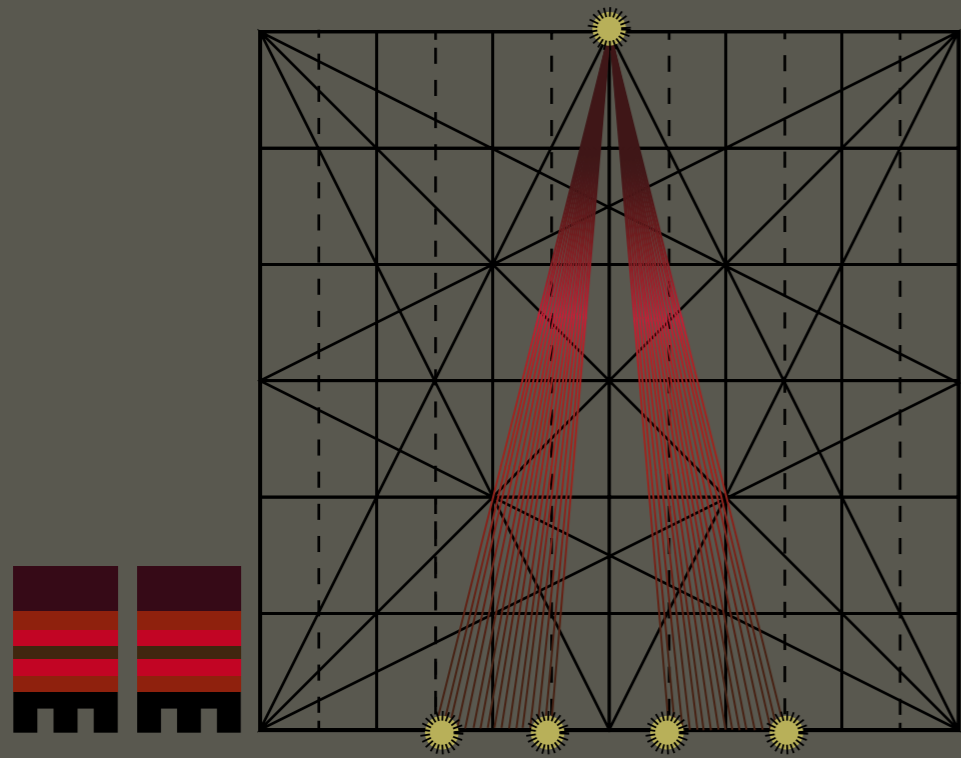
RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA

POSIBLE CONFIGURACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO POR EL AUTOR  
"DANZANTE EL CORAZA"

TEJIDO DE  
POSIBLE  
CONFIGURACIÓN



CONFIGURACIÓN  
"PIES DEL DANZANTE"

DIMENSIONES SEMIÓTICAS  
- CHARLES MORRIS -

PIES	
SÍMBOLO DE ENERGÍA, RITMO 4 CONEXIÓN CON LA TIERRA	
LLEVAN EL RITMO 4 SON EL EJE DE CADA PASO EN LAS COMPARZAS DE LAS FESTIVIDADES DEL PUEBLO KICHWA OTAVALO, SON UN VINCULO ENTRE EL MUNDO PRESENTE 4 EL MUNDO INFERIOR (PACHAMAMA)	

RELACIÓN SIGNOS ENTRE SÍ  
SINTAXIS

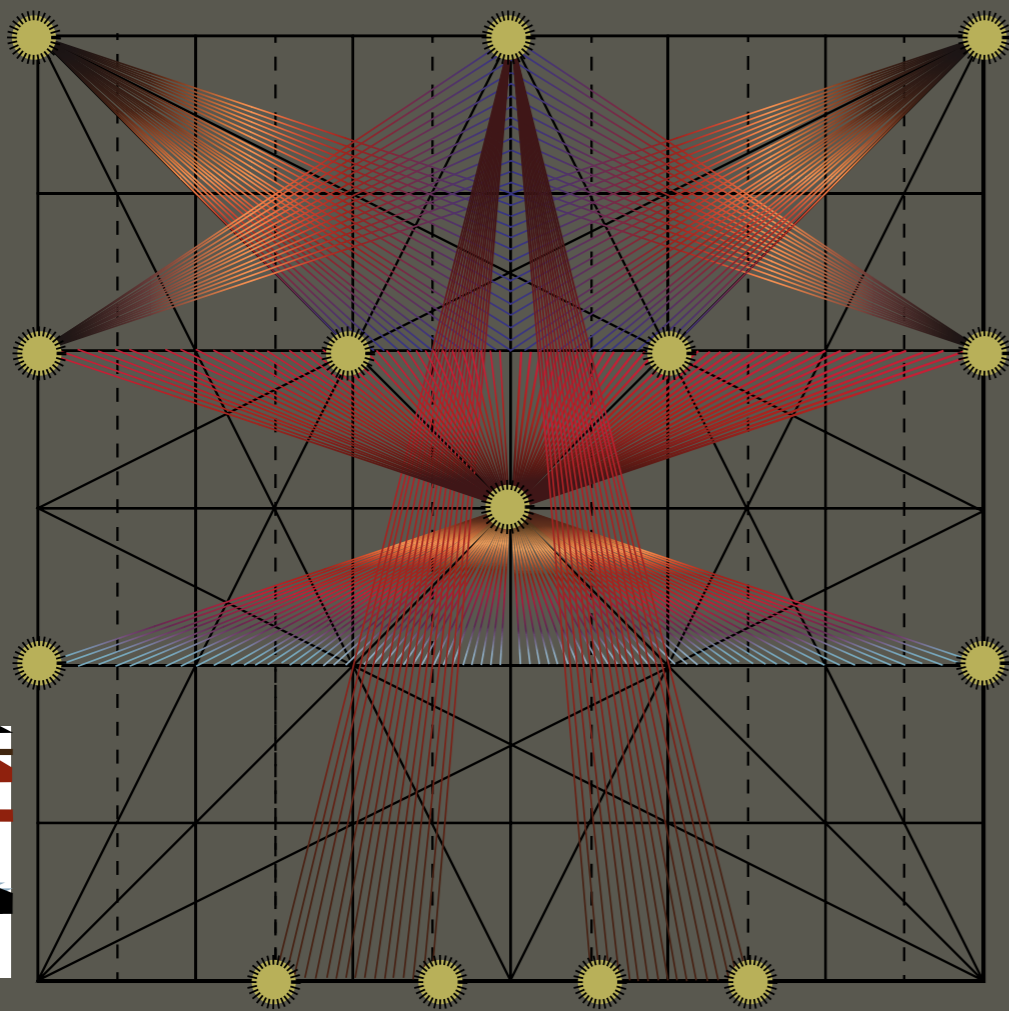
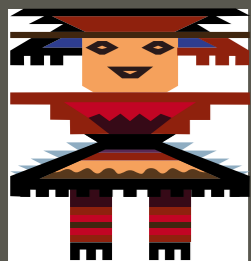
SIGNO - OBJETO  
SEMÁNTICA

SIGNO-INTERPRETE  
PRAGMÁTICA



## APLICACIÓN TEXTIL

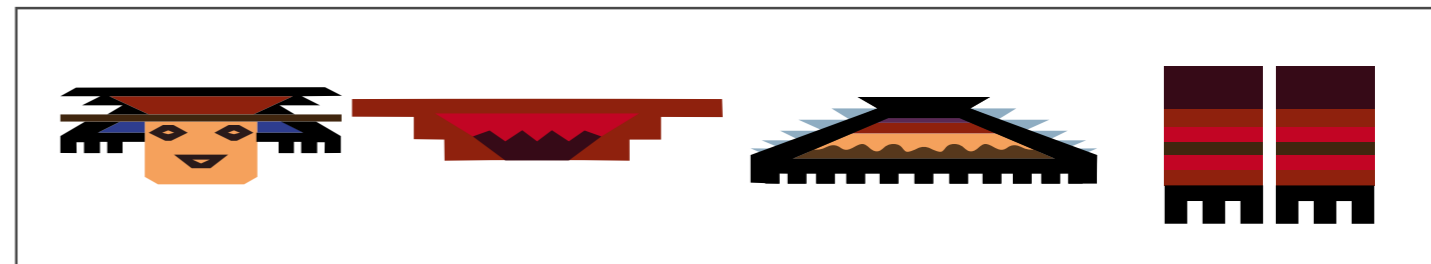
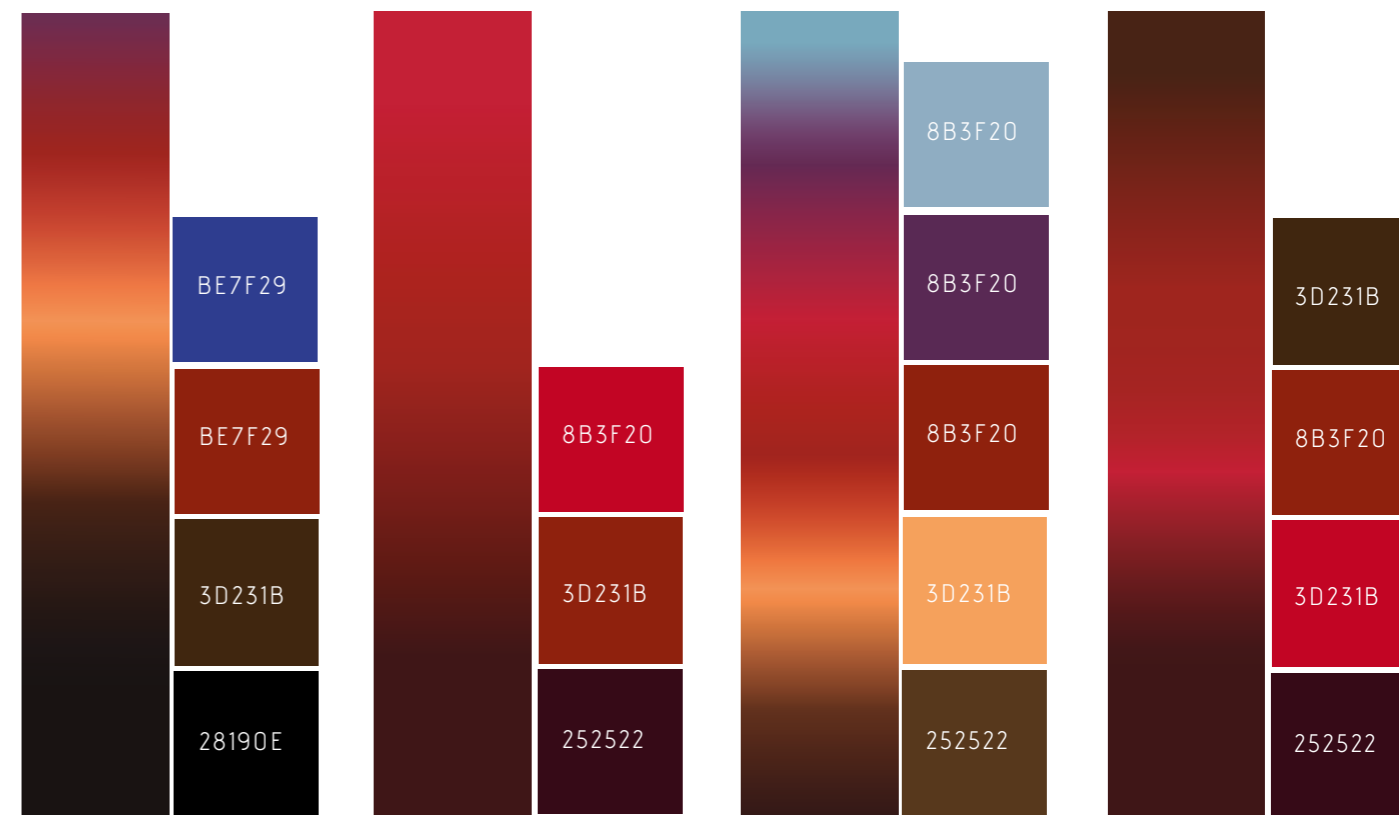
CONCEPTUALIZACIÓN  
REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"DANZANTE EL CORAZA"



CONCEPTUALIZACIÓN

EL CORAZA, ES UN PERSONAJE QUE PRESIDE LAS CELEBRACIONES MÁS IMPORTANTES DEL PUEBLO KICHA OTAVALO, TAMBIÉN ES CONOCIDO COMO KURACA O CACI QUE EL PRINCIPAL ACTOR TIENE MÁSCARA, SOMBRERO DE PLUMAS Y ATUENDO DE COLORES Y JOYAS, ES CONSIDERADO UN SEMIDIOS.

## APLICACIÓN DE GAMAS DE COLORES



CABEZA

CUERPO

CUERPO

PIES

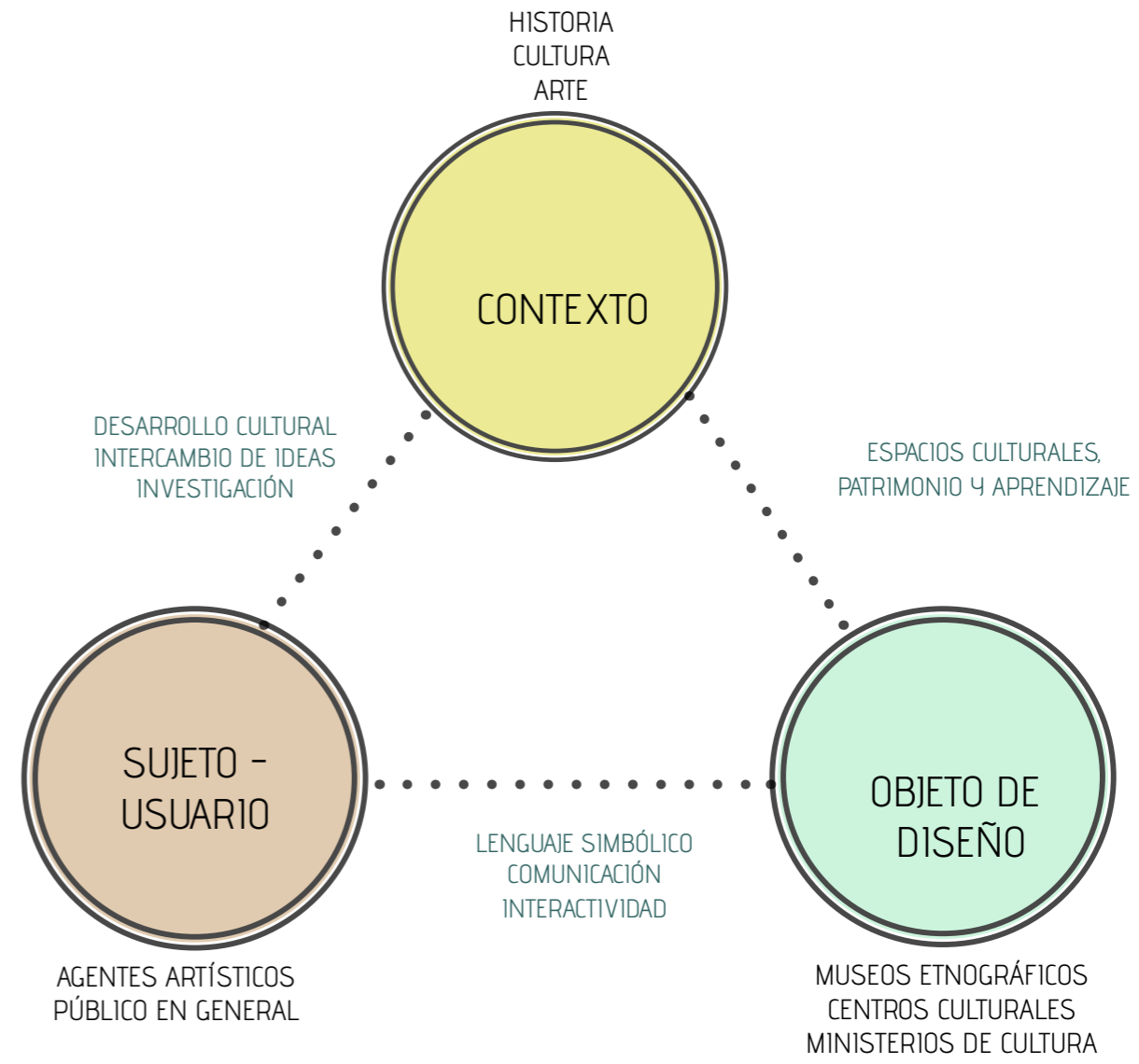
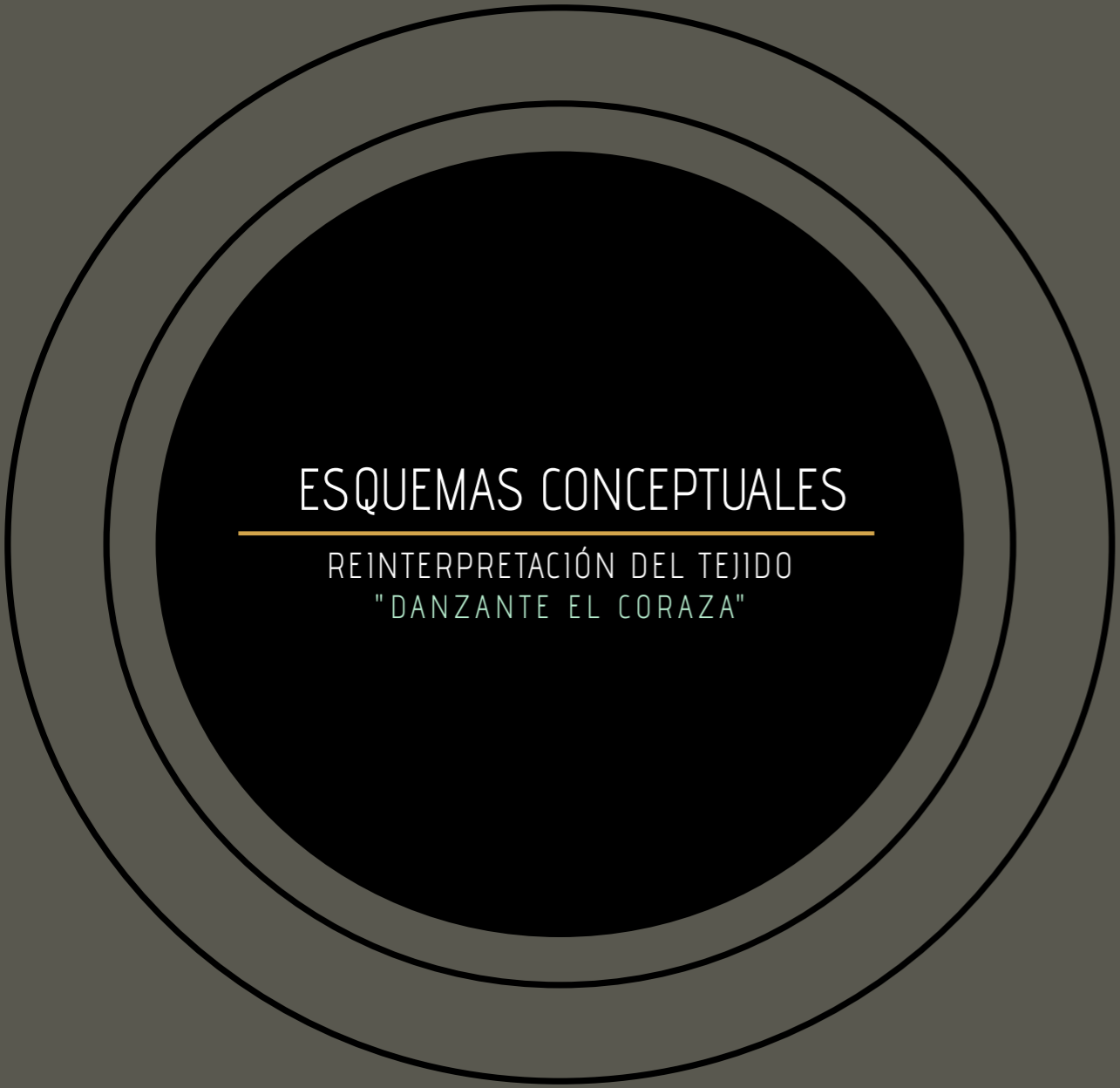
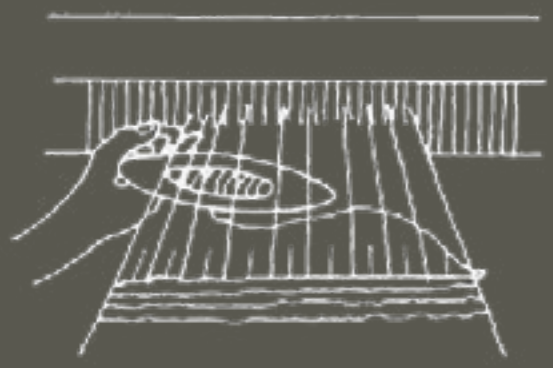
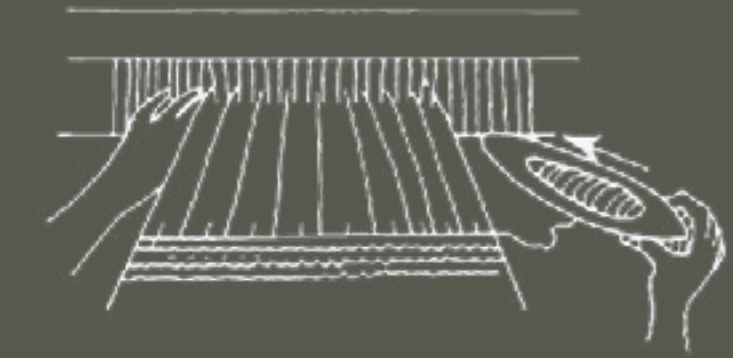
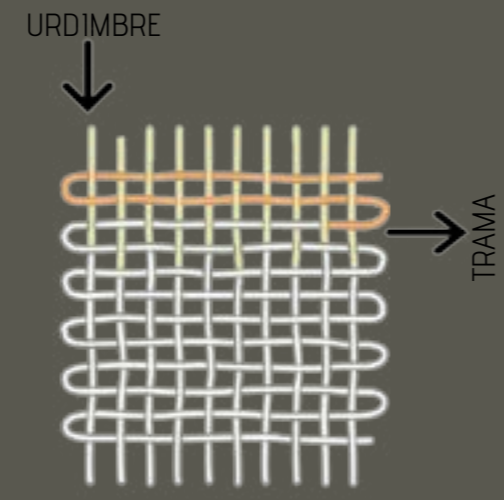


DIAGRAMA DEL ACOPLAMIENTO ESTRUCTURAL DEL DISEÑO - GUI BONSIPE

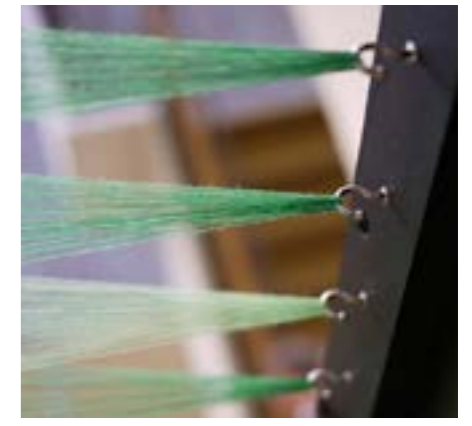
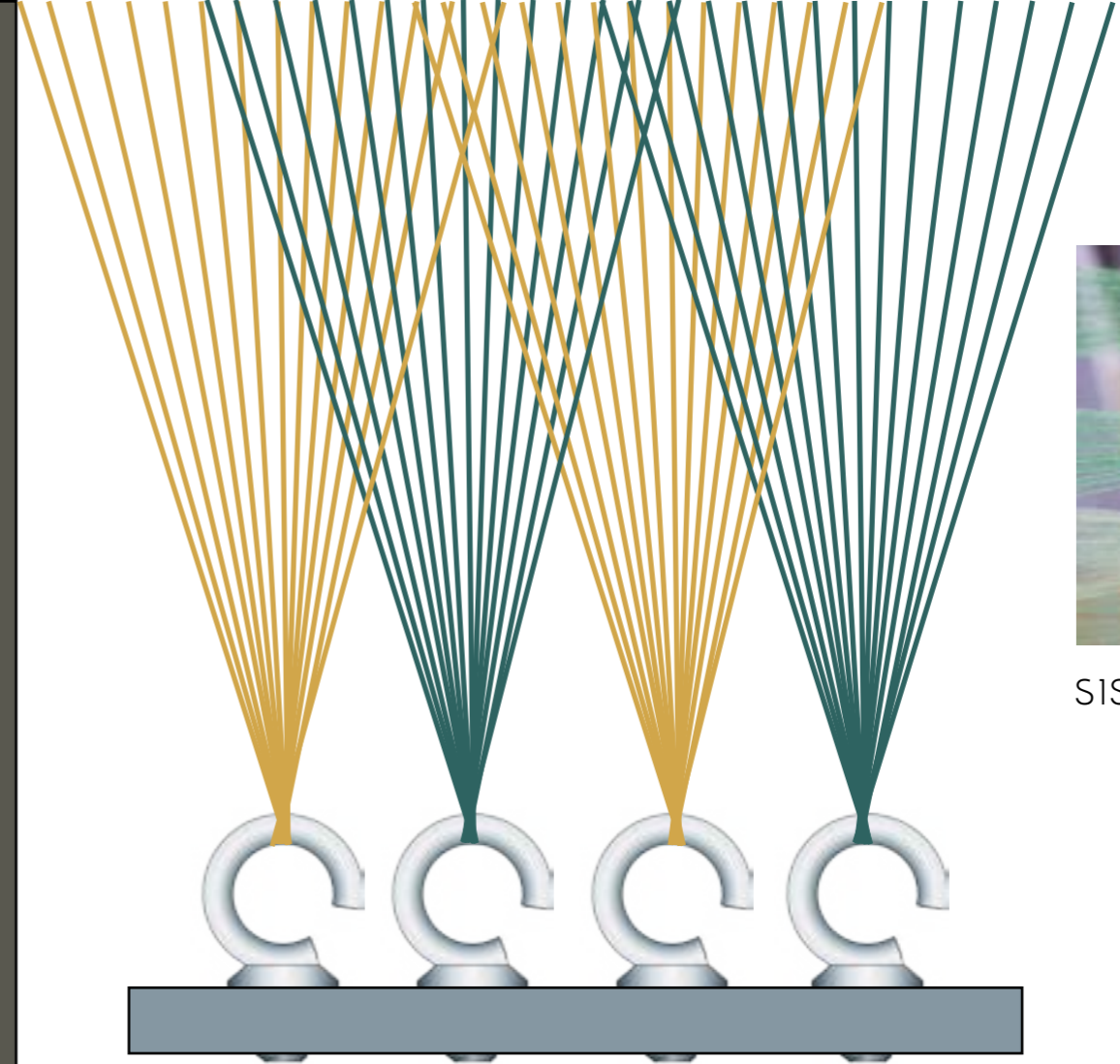


PROCESO DEL TEJIDO MEDIANTE LA TRAMA Y LA URDIMBRE - TELAR DE CINTURA

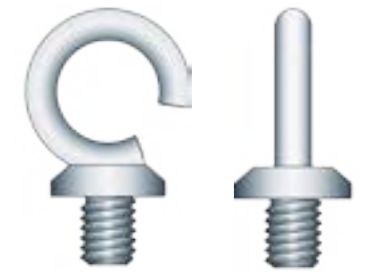


SISTEMA DEL TEJIDO - TELAR DE CINTURA

CONTINUIDAD  
INTERRELACIÓN  
SUCESIÓN  
ARMONÍA  
UNIÓN



SISTEMA CON CANCAMOS



SISTEMA DE CANCAMOS - CONDUCTOS PARA EL ENTRAMADO DEL TEJIDO  
REINTERPETETACIÓN DE PROCESOS DEL TEJIDO

USOS

SUPERFIES PLANAS Y TRIDIMENSIONALES

## PERFORMATIVO

YURI LOTMAN

Aprendizaje de técnicas, oficios, prácticas, formas de uso de los objetos

# RECURSOS SENSORIALES

## ESPACIAL

YURI LOTMAN

A través del recorrido del espacio y de su uso

1



## OLFATIVO

PERCIBIR AROMAS

[LANA TINTURADA CON ESPECIES VEGETALES]

ESPECIE VEGETAL

TÉ NEGRO

EUCALIPTO

COCHINILLA

REMOLACHA

CASTAÑA

GAMAS DE TINTE



PARTE DE LA ESPECIE

Hojas hervidas

Hojas hervidas

Especie triturada

Especie hervida

Hojas y fruta hervidas

POSIBLE SENSACIÓN

Efecto calmante

Efecto refrescante y calmante

Bajo aroma

Efecto calmante

Efecto calmante

BENEFICIOS

Energizante, sana y ayuda a bajar el estrés, facilita la concentración.

Analgésico, antiséptico, descongestivo, diurético, expectorante.

Posee agentes quelantes de tipo aluminio, calcio.

Calmante, brinda vitalidad y energía.

Calman el hambre, fuente de energía.

2



## VISTA

PERCEPCIÓN DE COLORES  
COMPOSICIONES, FORMAS

3



## AUDITIVO

INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER

4



## TÁCTIL

PALPAR TEXTURAS  
DIFERENCIAR MATERIALIDAD

# APLICACIÓN TEXTIL

SUGERENCIA DE USO  
REINTERPRETACIÓN DEL ARTE TEXTIL OTAVALEÑO



DANZANTE  
EL CORAZA

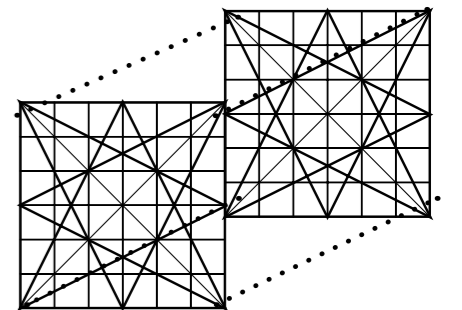


PROCESO DE 2 A 3 DIMENSIONES

REINTERPRETACIÓN DEL TEJIDO  
"DANZANTE EL CORAZA"



SE OCUPA LA MISMA ESTRUCTURA DE LA "LEY DE ORDENAMIENTO - TRIPARTICIÓN" REALIZANDO UNA PROYECCIÓN A LA DISTANCIA QUE SE DESEPARA TENSAR LOS HILOS EN LA CONFIGURACIÓN ESPACIAL



ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

ESPACIO PARA LA APLICACIÓN TEXTIL EN 3D

# 336 FUNCIÓN PRÁCTICA Y SIMBÓLICA

BERND LOBACH



Aplicación textil a partir del tejido  
"Warmi - mama y artesana"

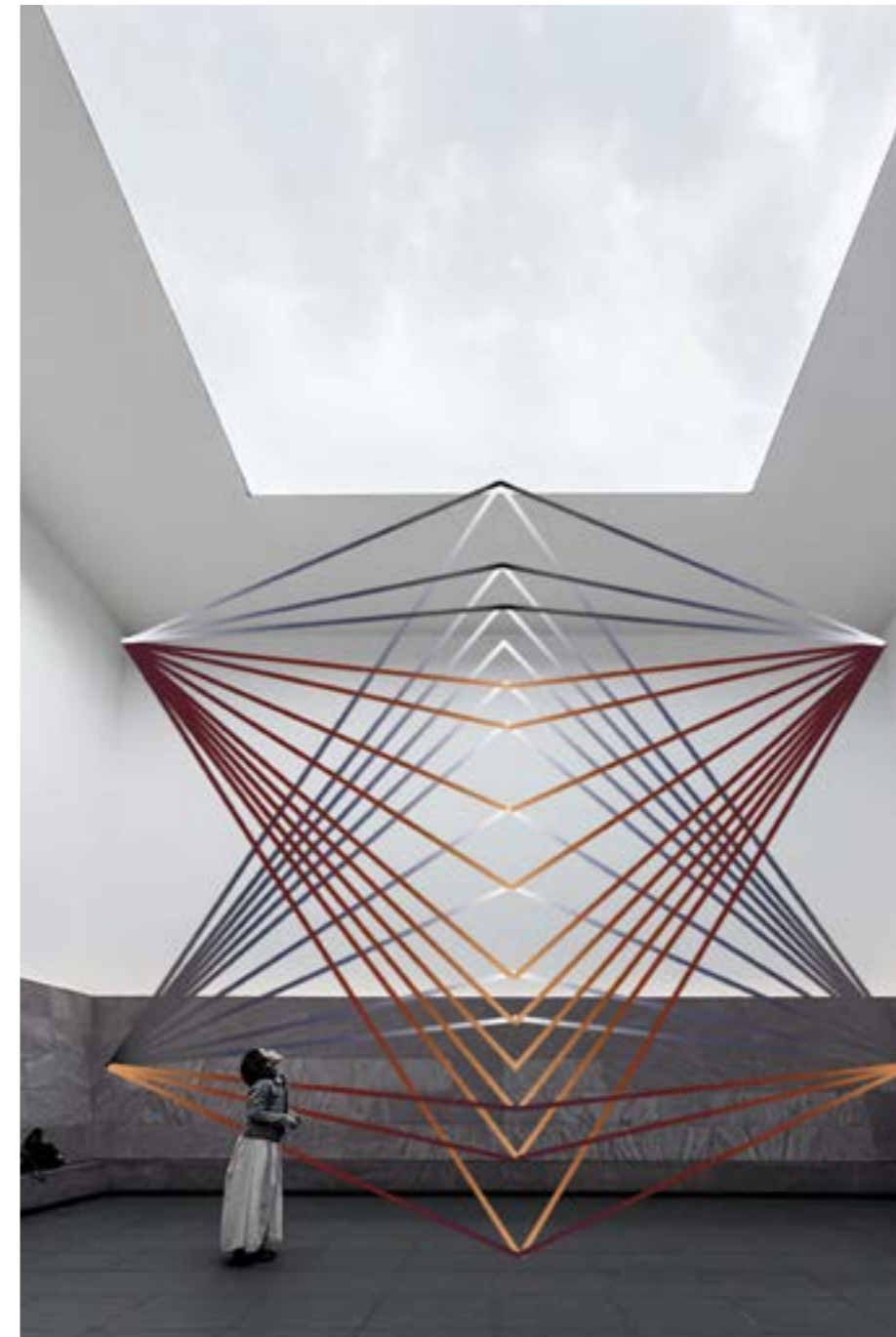
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
QUITO-ECUADOR



Aplicación textil a partir del tejido  
"Llama terrestre y llama celeste"

ESTACIÓN DEL FERROCARRIL - TREN ECUADOR  
IBARRA-ECUADOR

# 337



Aplicación textil a partir del tejido "Cruz de la Chakana"



SUGERENCIA DE USO

PERFORMATIVO

YURI LOTMAN

Aprendizaje de técnicas, oficios,  
prácticas, formas de uso de los  
objetos

RECURSOS  
SENSORIALES

ESPACIAL

YURI LOTMAN

A través del recorrido del espacio,  
del uso, talleres



VISTA

LECTURA DE TEXTOS  
PERCEPCIÓN DE IMAGENES



OLFATIVO

PERCIBIR AROMAS  
(TEÑIDO CON PLANTAS)



AUDITIVO

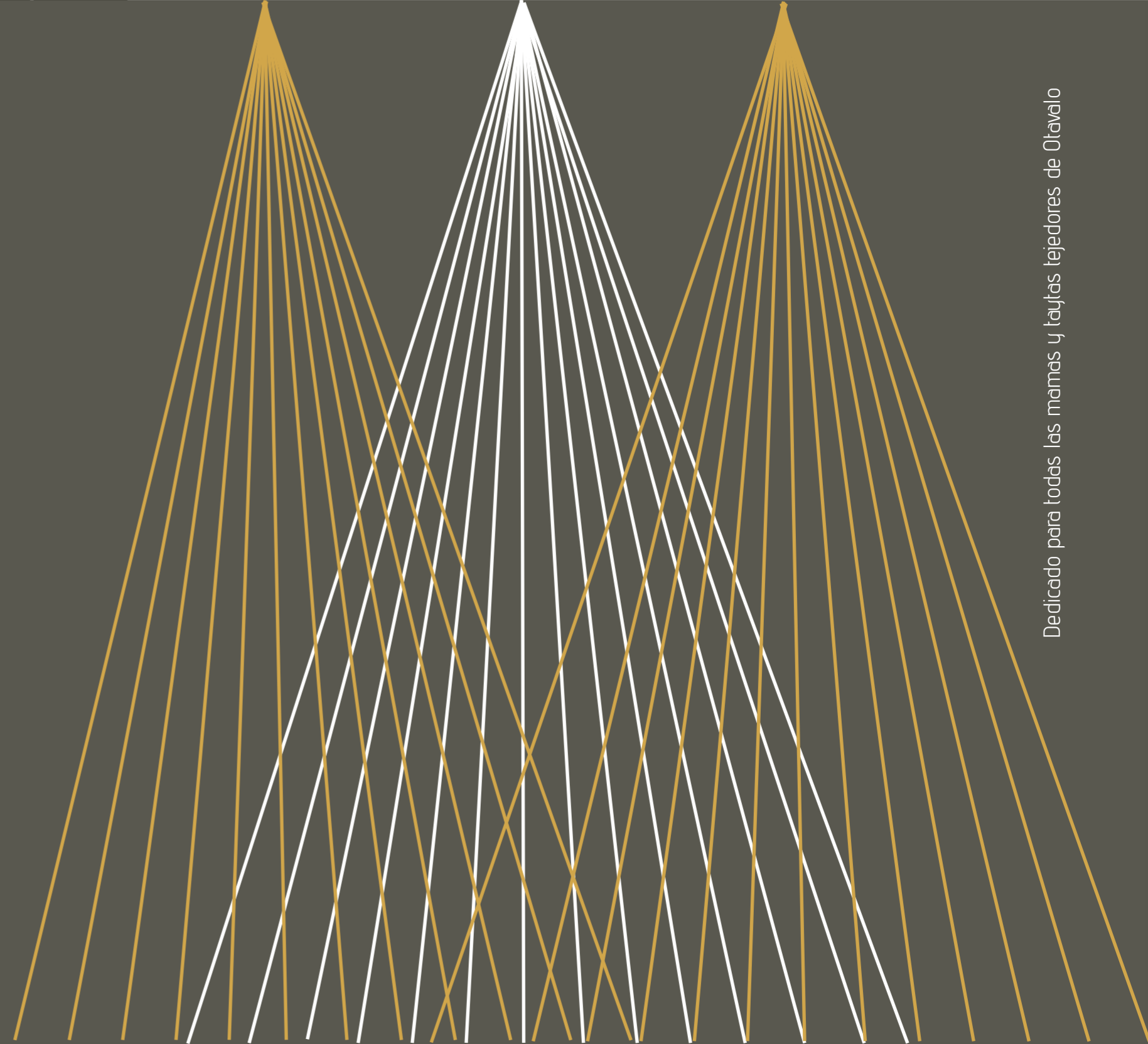
ANECDOTAS  
INDICACIONES  
SONIDOS AL TEJER



TACTIL

PALPAL TEXTURAS  
MATERIALIDAD





Dedicado para todas las mamás y taitas tejedoras de Otavalo

