



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

TEMA:

“RECOPIACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS BORDADOS DEL PUEBLO
CARANQUI Y SU APLICACIÓN EN DISEÑO ALTERNATIVO. 2010 - 2015”

TRABAJO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LA ESPECIALIDAD DE DISEÑO Y PUBLICIDAD.

AUTORA: Andrea Estefanía Puente Cuyago

DIRECTOR: MSc. David Ortiz

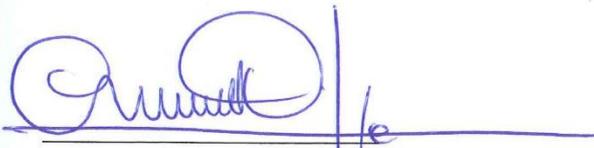
Ibarra, 2018

ACEPTACIÓN DE DIRECTOR

Luego de haber sido designado por el Honorable Consejo Directivo de la Facultad de Ciencia y Tecnología de la Universidad Técnica del Norte de la ciudad de Ibarra, he aceptado con satisfacción participar como director de tesis del siguiente tema **“RECOPIACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS BORDADOS DEL PUEBLO CARANQUI Y SU APLICACIÓN EN DISEÑO ALTERNATIVO. 2010 - 2015”** trabajo realizado por la señorita egresada **Andrea Estefanía Puente Cuyago** previo a la obtención del título de Licenciada en Diseño y Publicidad.

Al ser testigo presencial, y corresponsable directo del presente trabajo de investigación que reúne los requisitos y méritos necesarios para ser sustentado públicamente ante el tribunal que sea designado oportunamente.

Esto es lo que puedo certificar por ser justo y legal.



MSc. David Ortiz

DIRECTOR



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN

A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

La Universidad Técnica del Norte dentro del proyecto Repositorio Digital Institucional, determinó la necesidad de disponer de textos completos en formato digital con la finalidad de apoyar los procesos de investigación, docencia y extensión de la Universidad.

Por medio del presente documento dejo sentada mi voluntad de participar en este proyecto, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DEL CONTACTO	
CÉDULA DE IDENTIDAD:	171687207-0
APELLIDOS Y NOMBRES:	Puente Cuyago Andrea Estefanía
DIRECCIÓN:	Ibarra, Pugacho; calle 10 de Agosto y 4 de Junio
EMAIL:	tefa_pacha@hotmail.com
TELÉFONO FIJO:	2 630-541 TELÉFONO MÓVIL: 0997452703

DATOS DE LA OBRA	
TÍTULO:	Recopilación Iconográfica de los bordados del pueblo Caranqui y su aplicación en diseño alternativo. 2010-2015
AUTOR:	Puente Cuyago Andrea Estefanía
FECHA:	29/05/2018
SOLO PARA TRABAJO DE GRADO	
PROGRAMA	(X) PREGRADO () POSGRADO
TÍTULO POR EL QUE OPTA	LICENCIATURA EN DISEÑO Y PUBLICIDAD
ASESOR	MSC. DAVID ORTIZ

2. AUTORIZACIÓN DE USO A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD

Yo, **ANDREA ESTEFANÍA PUENTE CUYAGO**, con cédula de identidad número **171687207-0**, en calidad de autor y titular de los derechos patrimoniales de la obra o trabajo de grado descrito anteriormente, hago entrega del ejemplar respectivo en formato digital y autorizo a la Universidad Técnica del Norte, la publicación de la obra en el Repositorio Digital Institucional y uso del archivo digital en la Biblioteca de la Universidad con fines académicos para ampliar la disponibilidad del material y como apoyo a la educación, investigación y extensión; en concordancia con la Ley de Educación Superior Artículo 144.

3. CONSTANCIA

El autor manifiesta que la obra de la presente autorización es original y se la realizó sin violar derechos de autor a terceros, por lo tanto la obra es original y son los titulares de los derechos patrimoniales por lo que asumen la responsabilidad del contenido de la misma y saldrán en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

LA AUTORA

Firma:.....

Nombre: Andrea Estefanía Puente

Cédula de Identidad: 171687207-0



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

**CESIÓN DE DERECHOS DE AUTOR DEL TRABAJO DE GRADO
A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**

Yo, Andrea Estefanía Puente Cuyago, con cédula de identidad Nro. 171687207-0, manifiesto mi voluntad de ceder a la Universidad Técnica del Norte los derechos patrimoniales consagrados en la Ley de Propiedad Intelectual del Ecuador, artículos 4, 5 y 6, en calidad de autor de la obra o trabajo de grado denominado: **RECOPIACIÓN DE LOS BORDADOS DEL PUEBLO CARANQUI Y SU APLICACIÓN EN DISEÑO ALTERNATIVO. 2010-2015**, que ha sido desarrollado para optar por el título de: **LICENCIATURA EN DISEÑO Y PUBLICIDAD** en la Universidad Técnica del Norte, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente. En condición de autor me reservo los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia suscribimos este documento en el momento que hacemos entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Técnica del Norte.

Ibarra, a los 29 días del mes de Mayo de 2018

Srta. Andrea Estefanía Puente Cuyago

DECLARACIÓN

Manifiesto que la presente obra es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros; por lo tanto es original, y que soy el titular de los derechos patrimoniales; por lo que asumo la responsabilidad sobre el contenido de la misma y saldré en defensa de la Universidad Técnica del Norte en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 29 días del mes de Mayo de 2018



Srta. Andrea Estefanía Puente

DEDICATORIA

A Dios, porque me ha regalado una hermosa vida.

A Esperanza Puente, mi madre, mi padre, mi mejor amiga. Por su amor inagotable, por su lucha constante, por su luz; por siempre apoyar todos y cada uno de mis pasos.

Porque es por ella y para ella que deseo triunfar.

A mis hermanos, Bryan, mi pequeño compañero de vida, porque su lucha es también mía. A Silvia por su presencia, nuestros logros siempre serán compartidos.

Estefanía Puente

AGRADECIMIENTO

Agradezco a la Universidad Técnica del Norte por ofrecer ciencia y tecnología al servicio del Pueblo, brindándome así la oportunidad de haber concluido con mis estudios de tercer nivel.

Por su virtuosa colaboración como mi director de trabajo de grado, agradezco al Magister David Ortiz, quien en forma oportuna y desinteresada me guio en el proceso de esta investigación. Agradezco de igual manera la colaboración del resto de miembros de mi tribunal asesor por todos sus aportes.

Reconozco la formidable colaboración de la Señora Irma Chalacán y las socias bordadoras de Sarum Maky Yachay, por contribuir enormemente para el desarrollo de mi investigación.

ÍNDICE

ACEPTACIÓN DEL DIRECTOR.....	ii
APROBACIÓN.....	iii
DEDICATORIA.....	vii
ÍNDICE.....	viii
ÍNDICE DE TABLAS.....	xi
ÍNDICE DE GRÁFICOS.....	xii
RESUMEN.....	x
INTRODUCCIÓN.....	1
JUSTIFICACIÓN.....	2
OBJETIVOS.....	3

CAPÍTULO I

1. MARCO TEÓRICO.....	6
1.1 Arte indígena.....	6
1.2 Identidad cultural.....	10
1.3 Caranquis.....	12
1.4 Semiótica.....	17
1.5 Iconografía.....	20
1.5.1 Clasificación de la iconografía.....	22
1.6 Diseño.....	23
1.7 Cromática.....	29
1.8 Industrias creativas.....	30

CAPÍTULO II

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	34
2.1 Proceso de la investigación.....	34
2.1.1 Investigación documental.....	34
2.1.2 Investigación de campo.....	35
2.2 Métodos.....	35
2.2.1 Recolección de la información.....	35
2.2.2 Analítico-sintético.....	35
2.2.3 Deductivo.....	36

2.2.4 Inductivo.....	36
2.2.5 Técnicas.....	36

CAPÍTULO III

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS.....	39
3.1 Interpretación de la información obtenida en entrevistas.....	39
3.1.1 Entrevista a las bordadoras.....	39
3.1.2 Entrevista al sociólogo.....	40
3.1.3 Entrevista a las diseñadoras.....	45
3.2 Fichaje.....	47

CAPÍTULO IV

PROPUESTA ALTERNATIVA.....	79
4.1 Título de la propuesta.....	79
4.2 Justificación.....	79
4.3 Fundamentación.....	80
4.4 Objetivos.....	81
4.4.1 Objetivo general.....	81
4.4.2 Objetivos específicos.....	81
4.5 Ubicación sectorial y física.....	81
4.6 Desarrollo de la propuesta.....	82
4.6.1 Estructura.....	82
4.6.2 Contenidos.....	82
4.6.3 Concepto.....	85
4.6.4 Público objetivo.....	85
4.6.5 Tamaño del documento.....	86
4.6.6 Cromática.....	87
4.6.7 Tipografía.....	88
4.6.8 Contrastes y jerarquías.....	89
4.6.9 Maquetación.....	90
4.6.10 Páginas y su estructura.....	91
4.6.11 Desarrollo de la portada.....	92
4.6.12 Desarrollo de la contraportada.....	94
4.6.13 Registro visual de la propuesta.....	94
4.9 Equipo editorial.....	96

4.10 Impactos.....	96
4.11 Difusión.....	97
CONSLUSIONES.....	98
RECOMENDACIONES.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	103
ANEXOS.....	106

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Entrevistas a las bordadoras</i>	39
Tabla 2. <i>Entrevistas al sociólogo Juan Ruales</i>	41
Tabla 3. <i>Entrevistas a diseñadoras de productos</i>	43
Tabla 4. <i>Cuadro comparativo entre bordado tradicional y comercial</i>	47

ÍNDICE FIGURA

Figura 1. Arte Andino.....	8
Figura 2. Mujeres del pueblo Caranqui.....	14
Figura 3. Ruta de los bordados.....	16
Figura 4. Paisaje de la comuna Paniquindra.....	87
Figura 5. Flores de la comuna Zuleta.....	87
Figura 6: vegetación de la Esperanza.....	87
Figura 7. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	89
Figura. 8. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	90
Figura. 9. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	91
Figura 10. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	93
Figura 11. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	94
Figura 12. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	94
Figura 13. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	95
Figura 14. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	95
Figura 15. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	95
Figura 16. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	96
Figura 17. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”.....	96

RESUMEN

Imbabura, provincia de belleza excepcional, guarda una riqueza cultural muy variada, indígenas y mestizos han contribuido substancialmente para acumular una serie de múltiples características evidenciadas en costumbres, tradiciones, lenguaje, entre otros. Tales aspectos se funcionan sinérgicamente al generar, de una forma creativa, comunicación ya sea verbal o visual entre unos individuos y otros, lo que permite su interrelación armoniosa. A pesar de ello, el sentido de apreciación y apropiación del legado cultural se está debilitando, llegando incluso a incurrir en la desvalorización del patrimonio cultural, por lo que se considera extremadamente necesario intervenir.

El presente trabajo de investigación tuvo como fundamento la observación, recolección, reinterpretación y aplicación de signos gráficos (iconografía) extraídos de los bordados elaborados en las parroquias de La Esperanza y Zuleta, su riqueza gráfica cautivó a la autora e inspiró para la formulación de ideas potenciales desarrolladas en este documento.

Formas, signos, imágenes e ilustración son las herramientas más poderosas que tiene un diseñador para crear composiciones que destaquen, trabajos que sirvan como medio de comunicación entre las masas. Es tarea del creativo encontrar problemas en el entorno y convertirlos en soluciones gráficas que porten un mensaje que pueda ser socializado y comprendido. Con el objetivo de contribuir a la revalorización del arte gráfico de los bordados elaborados en los pequeños pueblos descendientes del señorío Caranqui, se emprendió este proyecto de grado.

A lo largo de la investigación se recolectó información a través de fuentes bibliográficas así como también se obtuvo información directa mediante varias entrevistas, misma que sirvió como fundamento para el análisis del material gráfico recolectado en la investigación de campo. Posteriormente se elaboró un producto editorial que recoge una muestra de este arte andino, de tal manera que pueda ser apreciado de una forma ordenada, descriptiva y llamativa.

Palabras clave: arte andino, iconografía, sociedad, revalorización

SUMMARY

Imbabura, province of exceptional beauty, has a very varied cultural wealth, the Indians and mestizos have contributed substantially to accumulate a series of ideological characteristics that show in customs, traditions, language, among others. Such aspects work synergistically by generating, in a creative way, verbal or visual communication between individuals and others, which allows their harmonious interrelation. Despite this, the sense of appreciation and appropriation of the cultural legacy in individuals is weakening, even incurring in the devaluation of the same reason why it is considered extremely necessary to intervene.

The present research work is based on the observation, collection, reinterpretation and application of graphic signs (iconography) used in the embroidery elaborated in the parishes of La Esperanza and Zuleta, whose graphic wealth captivates the author and inspired for the formulation of ideas Developed in this document.

Forms, signs, images and illustrations with the most powerful tools that a designer has to create outstanding compositions, works that serve as a means of communication among the masses. It is the designer's task to find problems in the environment and turn them into graphic solutions that carry a message that can be socialized and understood. With the aim of contributing to the revaluation of the graphic art of the embroideries made in the small towns descended from the Señorío Caranqui, this project of degree was undertaken.

Throughout the investigation information was collected through bibliographic sources as well as direct information was obtained in several interviews, which served as the basis for the graphic analysis and the subsequent elaboration of an editorial product that includes a sample of this Andean art. , in such a way that it can be appreciated in an orderly, descriptive and striking way.

Keywords: Andean art, iconography, society, revaluation

INTRODUCCIÓN

A través del tiempo el ser humano se ha establecido en lugares específicos donde ha depositado y almacenado elementos o huellas que reflejan la inagotable capacidad creadora del mismo. Esta acción es evolutiva, es decir, varía por la influencia de agentes propios del tiempo y espacio contemporáneo. Las manifestaciones creativas del humano son de importancia histórica y social, quedando plasmadas en elementos culturales, artísticos, religiosos, entre otros, lo que a su vez ha dado origen al establecimiento de un conjunto de características que diferencian e identifican a los pueblos (Barros, 2006). Sin embargo, este desarrollo creativo propio de las culturas ancestrales del Ecuador y en concreto de la provincia de Imbabura muchas veces se ve desplazado por motivos ajenos, generándose así una disminución progresiva de la valoración de su patrimonio gráfico.

En el país existe una infinidad de productos con diseños carentes de un concepto, en los que se emplean imágenes, tipografía, símbolos, entre otros recursos gráficos que están desvinculados completamente de nuestra cultura o en su defecto, que son aplicados por simple decoración, es decir, su elaboración no implica un proceso de investigación previa. Al analizar esta situación cabe preguntar ¿Qué está haciendo el diseñador contemporáneo para mitigar esta situación?

Se halló criterios similares por parte de profesionales a nivel nacional e internacional (Argentina, Colombia, Chile, España) quienes notaron que la gráfica de su país es poco valorada, un ejemplo relevante es la investigación “Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano” en la cual Ballestas (2010) detalla un extenso estudio acerca de la

gráfica precolombina en la cual describe las formas esquemáticas de estos diseños ancestrales, así como su incidencia en el Diseño Gráfico, con la finalidad de aportar a la recuperación de la expresión gráfica de los rasgos de la cultura colombiana.

Por su parte en Ecuador, una de las pioneras en interesarse en esta problemática fue la diseñadora Vanessa Zuñiga, quien desde hace aproximadamente catorce años investiga y experimenta con iconografía andina, incluso ha desarrollado una línea de productos en los cuales aplica esta gráfica con la objetivo de fortalecer la identidad cultural nacional. Dentro de la misma línea de investigación está el trabajo de Tirado, Quishpe & Vargas (2016) quienes realizan una investigación denominada: “Bordados del pueblo indígena Chibuleo: entre la representación y el diseño” que constituye un estudio bibliográfico, una identificación de los patrones más representativos del pueblo Chibuelo y finalmente una divulgación de características estéticas y funcionales de esta práctica mediante su aplicación en estampados textiles, todo esto con la finalidad de mantener una identidad cultural.

Existe documentación acerca de investigaciones realizadas en torno a la iconografía de distintas culturas, no obstante, se comparte el criterio expresado por Balletas (2010), los estudios iconográficos encontrados tienen un enfoque fundamentalmente artístico o antropológico. Una serie de vistosos signos visuales se han plasmado durante años en los bordados del pueblo Caranqui, estos guardan un importante legado cultural para la zona, sin embargo, no han despertado el interés de investigadores afines al diseño, tal hecho permite preguntarse ¿A qué se debe esta situación? ¿Es la iconografía del bordado del pueblo Caranqui una herramienta de investigación que permita potenciar la identidad cultural mediante su vinculación al diseño gráfico?

Este conjunto de expresiones visuales no pueden perderse; diversos agentes como la globalización, la escasa de divulgación de la misma de una generación a otra o incluso la falta de apego hacia este tipo de productos por parte de propios y extraños han generado una disminución progresiva de la valoración de este arte gráfico elaborado por las bordadoras, es precisamente aquí cuando el diseñador gráfico debe tomar parte activa.

JUSTIFICACIÓN

Los vestigios culturales de nuestros antepasados aún permanecen vigentes y se emplean con mucho orgullo por los habitantes de comunidades, un ejemplo de ello puede evidenciarse en las parroquias de Angochagua y la Esperanza, donde se llevan a cabo distintas actividades de producción artesanal como el bordado, la elaboración de artículos en cuero, en madera, entre otros accesorios, mismos que son símbolo de su identidad cultural. Sin embargo, este tipo de productos no han sido suficientemente valorados por la sociedad, esta problemática emerge principalmente de los jóvenes de nuestro país y en concreto de nuestra localidad ibarreña, quienes no reconocen la riqueza gráfica existente de estas manifestaciones culturales.

Esta selección de formas y colores maravillosos plasmados hábilmente por las afanadas bordadoras, guardan expresiones gráficas culturales poco explotadas debido a la naturaleza de los productos en los que son aplicadas, los cuales no han conseguido captar el interés de la gran mayoría del público, llegando a considerarse poco atractivos. Es necesario recalcar que esta iconografía contiene una riqueza gráfica única, hecho que la postula como idónea para ser empleada en propuestas alternativas de diseño ya que podría aplicarse en

distintos productos para conseguir mayor reconocimiento, aceptación y apreciación por parte de la sociedad.

Esta investigación espera dar respuesta a la problemática de la escasa apreciación de estas expresiones gráficas del pueblo Caranqui, situación que puede estar generándose debido a la escases de estudios en torno a esta iconografía ya que no se tiene una clara referencia de las mismas. Cabe mencionar que se encontró tres investigaciones notables de esta iconografía en específico, una es un estudio basado al origen de este arte como tal en la zona, otra es una recopilación iconográfica que hace alusión a elementos del diseño pero cuyos resultados se inclinan a explicar el estado de conservación de las prendas estudiadas, y finalmente se encontró un libro denominado “Iconografía de los pueblos ancestrales de Imbabura” mismo que fue elaborado por Almeida, Posso y Carrascal en 2016, docentes investigadores de la Universidad Técnica del Norte, el documento detalla un estudio de la iconografía de los pueblos Otavalo, Natabuela y Zuleta, su finalidad fue contribuir con iconografía de acceso libre (mediante su descarga en una plataforma) a los artesanos imbabureños para rescatar este arte autóctono. Estas tres investigaciones comparten como eje de estudio la iconografía de los bordados del pueblo Caranqui, sin embargo, cada una tiene una finalidad distinta.

Al no hallarse suficientes estudios sistemáticos desde el área del Diseño se consideró prudente recopilar la iconografía empleada en los bordados de las parroquias de La Esperanza y Angochagua ya que es necesario potencializar su riqueza gráfica y de este modo contribuir al reconocimiento de la herencia cultural que guarda esta zona. El objetivo de querer dar a conocer esta riqueza gráfica cultural así como también el deseo de impulsar su

uso en aplicaciones orientadas dentro de la especialidad del Diseño fueron el motor para la elaboración de este proyecto. Ibarra, al encontrarse en una región rodeada de cultura, puede considerarse un eje de producción, promoción, difusión y comercialización de bienes con contenido cultural, es decir, aquí podría dinamizarse una economía creativa a partir del diseño. Esta investigación también anhela crear un vínculo entre la iconografía del bordado del pueblo Caranqui, el diseño y la sociedad, al emplearla como patrón, reinterpretar su gráfica y crear rediseños atractivos que puedan ser aplicados en diversos productos. Al mismo tiempo, se pretende contribuir de alguna manera al surgimiento de las industrias creativas en la ciudad.

OBJETIVOS

Objetivo general

Recopilar una muestra de la iconografía de los bordados elaborados en las parroquias La Esperanza y Angochagua para su registro y posterior utilización.

Objetivos específicos

- Identificar las principales características que sirvan de referencia para la interpretación de la iconografía empleada en los bordados.
- Documentar el material recopilado en un soporte adecuado.
- Determinar el mecanismo de valorización de la iconografía de los bordados del pueblo Caranqui mediante un uso alternativo.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 Arte indígena

Hoy el arte consiste en un proceso de interacción simbólica que se establece como forma de conocimiento del mundo, donde la creación material tiene especial importancia, pues suscita transformaciones intelectuales y de comportamiento entre quienes se involucran con las obras.

El arte como tal fue considerado facultad específica de los colonos por mucho tiempo, es decir, se menospreciaba el trabajo creativo elaborado por las hábiles manos indígenas al no estimarlo merecedor de esta denominación. Ahora bien, en la actualidad este tipo de pensamiento basado en paradigmas se ha disipado en gran medida, por lo que se puede decir que el artesano indígena crea objetos en los cuales plasma su visión del mundo de una forma única e irremplazable, mismos que pueden ser de uso personal o comercial (Olmos, 2008). En el caso del trabajo artesanal llevado a cabo por las bordadoras de La Esperanza y Angochagua, el uso de los productos en los cuales aplican sus bordados es tanto personal, en indumentaria tradicional, como comercial ya que venden sus productos para poder sustentarse.

El arte indígena surge como una corriente posterior a lo que se conoce como *arte precolombino*, mismo que es todo aquel conjunto de realizaciones artísticas creadas por las civilizaciones indígenas desde tiempos previos a la conquista española, los cuales se han encontrado por investigadores y arqueólogos, recopilándose a nivel de Sudamérica artefactos

elaborados en cerámica, madera, fibras, textiles, pintura, semillas, fósiles, fina platería e incluso arquitectura, entre otras. Este arte es el elemento principal que permite el conocimiento y reconocimiento de las civilizaciones precolombinas, la prueba de su nivel de desarrollo y la capacidad de transformación de su medio ambiente (Almeida, Carrascal & Posso, 2016). Según la bibliografía encontrada los bordados en estudio no son estrictamente arte precolombino debido a que fue influenciado por mujeres de ascendencia europea, sin embargo, esta información no ha sido completamente corroborada por lo que se presume que la gráfica de este arte venía siendo utilizada desde tiempo antiguos por los indígenas de la zona, quienes luego se adaptaron a los mecanismos contemporáneos de la época para la aplicación de su iconografía.

Es necesario precisar que aunque las poblaciones indígenas actuales han evolucionado y esto ha conllevado cambios en algunas de sus costumbres ancestrales, el impresionante trabajo artístico que realizan en la actualidad conserva la esencia base de los pueblos aborígenes, por lo que se puede establecer una fuerte relación de similitud entre el arte precolombino y el arte indígena actual.

Por lo tanto el arte indígena es arte, más allá de cualquier intento de discriminación. Dentro de estas manifestaciones visuales se alberga un importante legado de datos culturales que pretenden ser difundidos mediante cada trabajo realizado en una determinada pieza artística indígena, lo que compromete a la sociedad actual a no dejar de devengar este maravilloso trabajo. Al ser tan rico visualmente, este arte puede ser objeto de un sinnúmero de estudios, es necesario profundizar más acerca del contenido gráfico del arte indígena; se puede afirmar que sus diseños no son primitivos, por el contrario, maniobran desde un

espíritu creador dotado de inteligencia y sensibilidad. Para su representación pictórica el arte indígena incluye temas fundamentales, uno de ellos tiene que ver con las figuras antropomorfas, en ellas se manifiesta la relación del personaje con el mundo que habita, descubriendo en él los elementos naturales que constituyen su entorno.

Del mismo modo, el artesano indígena emplea su visión del medio vegetal que lo rodea para plasmar en sus piezas de arte el ineludible patrimonio natural en el que se incluye como miembro. Dentro de este arte hay abstracción, orden geométrico, calidad expresiva, proporción y uso de la deformación para sugerir estados de ánimo, por este motivo sirve de inspiración para producir obras contemporáneas que emergen y destacan debido a que se hacen colisionar técnicas y tendencias actuales que han empleado como diseño base estos símbolos de enorme riqueza cultural, mismos que representan nuestros orígenes ancestrales (Rivadeneira, s.f.).

Como lo mencionan Almeida *et al.* (2016) en su investigación, Ecuador tiene una historia que deriva de cientos de años en el aspecto de cultura y manifestaciones de los pueblos, estos desarrollaron distintas piezas de arcilla, oro y demás materiales que tenían por objeto plasmar sus conocimientos y por ende perpetuar su origen e historia para que viva en las siguientes generaciones.



Figura 1. Arte andino ecuatoriano
Fuente: Polanco, (2010). Bordando el Imbabura

Inmersa en el ámbito cultural y como aspecto que destaca a los pueblos aborígenes se encuentra la *Cosmovisión andina*, que según Llamares (s.f.):

Esta palabra tiene un origen griego y latino. *Cosmos*: griego que significa universo ordenado y *Visión* del latín contemplación inmediata sin percepción sensible. Proviene de una concepción sensitiva, afectiva y estética que involucra lo intelectual. Significa ver al cosmos con todos los sentidos, especialmente con el corazón, con el hemisferio derecho que involucra al izquierdo. Es una forma de estar, de ver, de sentir y percibir el mundo. (p. 76)

La cosmovisión de los indígenas se relaciona con su amor por la tierra, diferenciándose de la mayoría de la población mundial, quienes viven despreocupados, sin apreciar su fuente de vida. Gran parte de la sociedad olvida que la naturaleza será el hogar de futuras generaciones, su conciencia por el respeto a la misma es escaso, más bien viven faltando a

la *pacha mama*, contaminando, desgastando, quebrantándola sin asumir responsabilidad alguna de sus actos; muchas personas no tienen presente que algún día esa tierra va a reclamar esa inconciencia. Es por ello que la visión del indígena es particular, porque ellos se apropian de su entorno, lo sienten suyo, por eso lo aman, le tienen un enorme respeto y agradecimiento.

Como un ejemplo de esta cosmovisión indígena tan arraigada se puede mencionar al tejido, sus hebras y colores forman un espacio para la transmisión de códigos. La relación simbiótica de todos los elementos del tejido forma complejas y vistosas representaciones pictóricas que guardan importantes mensajes culturales. Una manifestación muy similar de esta sensibilidad indígena se puede apreciar en el bordado, donde el diseño de las formas y la utilización de hilos de colores llamativos al igual que el tipo de puntada empleada, crean productos de belleza indiscutible. Los tejidos y bordados son un elemento de comunicación que transmite mensajes sobre la visión de cada cultura; son su carta de presentación, huellas de una identidad simbólica que se establecen como una marca. En los textiles andinos se puede hallar recurrencias conceptuales como el contraste entre sombra y luz que en el pensamiento de algunos pueblos indígenas simboliza la sabiduría y la experiencia (Zuñiga, 2006).

1.2 Identidad cultural

Según la página oficial de la UNESCO, la cultura puede considerarse actualmente como un conjunto de los rasgos característicos dentro de los cuales figuran peculiaridades espirituales, materiales, intelectuales y afectivas que definen a una sociedad. Ella engloba, además de las artes y las letras, las formas de vida, los derechos contemplados para los seres

vivos, los valores, las tradiciones y las creencias: en si la cultura le da al ser humano una visión de sí mismo y la valoración de su entorno.

El Ecuador es un estado pluricultural y multiétnico, conformado por el 65% de población mestiza, 25% indígenas, 7% blancos y 3% negros. En el Ecuador existen 13 nacionalidades indígenas con presencia en las tres regiones del país. Cada nacionalidad mantiene su lengua y cultura propias. (Zuñiga, 2006, p 86)

La nacionalidad ecuatoriana se forma de un conjunto de pueblos milenarios constitutivos del Estado ecuatoriano, dueños de una identidad histórica, idioma y culturas divergentes pero al mismo tiempo convergentes, asentadas en un territorio, institucionalizadas, con formas tradicionales de organización social, económica, jurídica y política. No obstante, toda cultura es dinámica, es decir, el paso del tiempo genera factores internos o externos a ella, asociados principalmente a la comunicación que existe entre culturas, que le provocan cambios. Partiendo de esta afirmación, se puede acotar que desde hace años las culturas ancestrales están fuertemente ligadas a la *cultura popular*, es así que por ejemplo, la mayoría de países latinoamericanos figuran su cultura en el mestizaje racial y cultural que se ha producido debido a la presencia de grupos indoamericanos, europeos y negros. Por ello, en términos generales, sería un desacierto buscar la identidad de nuestros pueblos estrictamente en culturas ancestrales ya que es innegable la compaginación de rasgos indígenas, europeos y africanos. Nuestra identidad está fundamentalmente en la cultura popular que es mestiza (Organización de los estados americanos, 1990).

La *identidad cultural* debe imponerse todo el tiempo, debido a que es la respuesta al temor de que la globalización unifique todos los rasgos culturales del planeta, convirtiéndolo en una aldea global (Malo, 2008). Para evidenciar rasgos culturales los humanos elaboran artesanías, objetos bellos y útiles a la vez, que satisfacen necesidades al mismo tiempo que portan un legado cultural, de hecho, las artesanías y el diseño como tal surgen como respuesta a las necesidades que los individuos dentro de las diferentes culturas plantean.

La cultura y por ende la artesanía, se han beneficiado de la existencia del buen diseño, el cual ha contribuido a su reconocimiento, sin embargo, estas ven amenazadas por algunos *Factores que influyen en la evolución del mismo*. Uno de estos factores es la modernidad, la cual ofrece posibilidades para insertar la pluralidad cultural en la vida económica y social de una nación, existen opciones culturales diferentes y donde la modernidad como parte del proceso reconoce la heterogeneidad de las naciones, no obstante, este reconocimiento debería filtrar todo aquello que no contribuya a enriquecer nuestro patrimonio gráfico cultural, todo aquello que pretende instaurarse en el pensamiento colectivo desplazando lo que verdaderamente importa.

1.3 Caranquis

La diversidad cultural de nuestro país es impresionante, las fuentes bibliográficas describen que existe un número variado de culturas que guardan vestigios gráficos muy significativos, sin embargo, el eje de interés específico para la elaboración de este trabajo de grado es un pequeño poblado descendiente de la *Cultura Caranqui* debido a su proximidad, así como su potencial como elemento de investigación al poseer manifestaciones artísticas culturales cuya particularidad necesita ser resaltada.

En 2014, Tutillo en su investigación menciona que:

Los Caranquis estaban conformados por unidades menores entre las que sobresalían: Imbaya, Cauhuasquí, Chota, Tumbabiro, Mira, Pimán, Quilca e Imbabura. En el tiempo de los Quitus estos recibieron el nombre genérico de Imbaya al producirse una fusión con los caras que fueron bautizados con el nombre de Caranquis, que significó “caras de la mitad del mundo”. (p. 114)

Este señorío se extendía en un gran espacio geográfico, como lo describen Almeida *et al.* (2016) en su libro, este señorío étnico se extendía desde donde se iniciaba el territorio de los Pastos, pasando por el río Chota; en su límite Oeste se incluían los pueblos de Lita y Quilca así como también los de Chapo y Pimampiro por su límite Este; al Sur se extendía hasta la actual población de San Antonio de Ibarra, sin embargo este cacicazgo concentraba la mayor parte de su población al sureste del lago de Yaguarcocha, muy cerca de la actual parroquia de Caranqui.

Los Caranquis fueron una gran nación indígena que realizó diversas actividades; al estar dividida por clases, su cultura se consolidó de una forma bastante homogénea, dentro de los materiales que empleaban para la elaboración de sus artesanías conocieron el telar horizontal, el algodón, la lana, la cabuya y la cerámica, también pulieron la piedra, grabaron en concha y hueso, también aunque en menor proporción, fundieron metales; realizaron espejos y plumeros; utilizando bejucos y totoras para elaborar cestas; poseían vasta gama de tintes cuyos colores vistosos servían para teñir sus tejidos. Como parte de sus costumbres, cultivaban la tierra empleando artefactos rudimentarios hechos a base de piedra y madera (Tutillo, 2014).

En la actualidad su economía está basada principalmente en la agricultura, en la elaboración de artesanías de varios tipos, por ejemplo su cultura se plasma en la cerámica, en los metales y en el trabajo de la piedra, en cuanto a alfarería se puede identificar recipientes de uso doméstico y otros probablemente de uso funerario y ceremonial. Otro eje de economía lo constituye la elaboración de objetos en madera y la confección de prendas bordadas, artesanías por las que se ha reconocido a la zona. Como otras actividades se puede incluir a la albañilería, pequeños comercios manejados por mujeres y la crianza de animales menores.



Figura 2. Mujeres del pueblo Caranqui

Fuente: página web oficial “Zuleta”

En cuanto al bordado, se puede mencionar como principal al **bordado a mano** y como secundario al tecnificado, es decir, aquel que cuenta con un proceso moderno que emplea una máquina manual; otro es el bordado a computador. Esta es la principal actividad efectuada por mujeres y hombres pertenecientes a diferentes comunas descendientes de la cultura Caranqui, la cual ha constituido una manifestación cultural que se realiza desde hace varios años hasta la actualidad, siendo considerada parte importante de una expresión artística andina a pesar de que fuentes de información mencionan que el bordado no se

originó en esta localidad, aun así se considera propia de estas comunas por llevar vigente alrededor de 100 años.

La historia de cómo el bordado surgió como tradición de la zona rural del Cantón Ibarra es inconclusa, debido a que existen vacíos por llenar en torno a ella. Esta habilidad tan particular de mujeres e incluso hombres indígenas y mestizos asentados en las parroquias de Caranqui, La Esperanza y Angochagua guarda algunos eslabones; una de las razones por las que se desconoce la historia verídica se debe a la escasa investigación de la misma. En hora buena, a pesar de encontrarse con contratiempos al desempeñar esta labor, la mayoría de bordadoras intenta mantener vigente este trabajo tan bello, no obstante, y a pesar de algunos esfuerzos, con el paso del tiempo sí se ha diseminado. La pérdida de esta tradición surge como resultado del desinterés de mantenerla vigente por parte de algunas personas mayores, su descuido al no inculcar este oficio a los más jóvenes conlleva a que los indígenas de menor edad no porten los conocimientos necesarios para perpetuar esta labor (Hadathy, 2013).

Según información proporcionada por las mismas bordadoras, esta actividad fue introducida por extranjeros, españoles familiares del expresidente Galo Plaza Lazo, cabe recalcar que esto no es cien por ciento verídico, ya que no se cuenta con una fuente de información de procedencia verídica que lo corrobore. Por otro lado, al llevar vigente en la zona más de 100 años según lo afirman las mismas bordadoras, esta actividad es ya vista como propia de la zona.

En sus inicios, los bordados se confeccionaban empleando fibra vegetal como el algodón y también fibra animal que se extraía de la lana de llama y alpaca, sin embargo, a mediados del siglo XVI, la llegada de los españoles trajo consigo también productos novedosos para el bordado como lo fue la seda, la cual fue adoptada rápidamente por las bordadoras de Zuleta y un tiempo después este material fue requerido por mujeres de comunidades aledañas a la zona (Tutillo, 2014). El bordado se ha aplicado principalmente para embellecer las prendas tradicionales de las mujeres indígenas que residen en la comuna; adaptando este arte a aplicaciones comerciales como por ejemplo para decorar productos de uso doméstico o también vestimenta mestiza, las bordadoras han conseguido impulsar esta labor para convertirla en uno de sus ejes económicos. El estilo se volvió tan único que pasó a hacer una forma de identificación cultural.

La poca información que existe en torno a las costumbres y tradiciones de los habitantes de esta zona rural de Ibarra no menciona como primera referencia al bordado como vestido ancestral de los indígenas de la zona. Estudios sobre los Caranquis no hablan de blusas bordadas, por el contrario describen una camiseta en forma de costal con una cobertura de mantas. Lo que se sabe es que la indumentaria cambió conforme pasaron los siglos, además se dice que los pobres no contaban con más de cinco prendas.

Descripciones de la vestimenta usada en este siglo mencionan una pieza de lana negra natural sin teñir y era compuesta de telas sin costuras, ceñidas al cuerpo con fajas, de ahí que se plantea la teoría de que el bordado no es autóctono de esta cultura (Polanco, 2010). A pesar de ello no puede apelarse que esta práctica no sea actualmente propia de estas comunidades, dado que tal es el apego de las y los artesanos por esta labor que ahora la

sienten como suya, le pusieron su aporte personal y hasta la actualidad pretenden mantenerla vigente contribuyendo a que no se pierda con el paso de los años.

Por ello existen deseos de fortalecer esta labor, incluso se ha generado un producto turístico denominado **“Ruta de los Bordados”** mismo que fue creado pensando en el potencial que posee el territorio en cuanto a los recursos turísticos naturales y culturales, además de la urgencia por definir una oferta turística estructurada para el cantón, generando ingresos y dinamizando la economía local de estas parroquias rurales colocando como principal atractivo al bordado.

Esta ruta atraviesa caminos rurales por las parroquias de Caranqui, La Esperanza y Angochagua donde se puede encontrar toallas decorativas, manteles, centros de mesa, servilletas, camisas, etc., elementos decorados con bordados totalmente artesanales. Todo esto forma parte de la variedad de finos productos con acabados estéticos de gran belleza que elaboran las hábiles manos de mujeres indígenas y mestizas de estas comunidades, quienes resaltan en todo momento la originalidad y calidad de sus productos. Los trabajos elaborados en la comuna de Zuleta son los más reconocidos debido a que cuentan con clientes como el expresidente Rafael Correa, sin embargo, el fino bordado no es un trabajo exclusivo de este lugar, existen bordadoras de distintas comunas aledañas que realizan trabajos con igual belleza y detalle, mismos que también merecen ser reconocidos y tomados en cuenta (Hadathy, 2013).

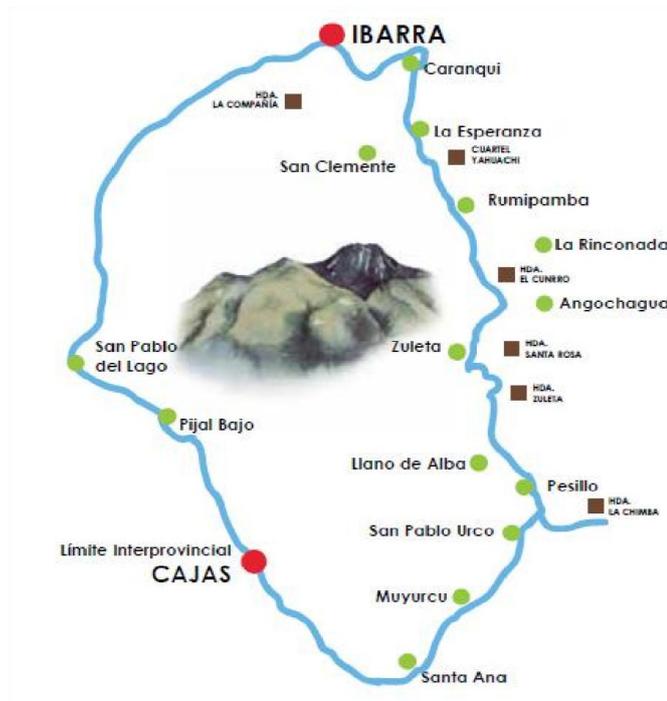


Figura 3. Ruta de los bordados

Fuente: Polanco, (2010). Bordando el Imbabura

Si de destacar el bordado como una representación cultural Imbabureña se trata, es importante tomar en cuenta a todos los lugares donde se elabora este trabajo, comunidades aledañas a Zuleta como La Merced, Angochagua, La Rinconada, La Magdalena, Las Abras, Paniquindra, La Florida, Chirihuasi, San Clemente, Rumipamba, y la Esperanza, en donde mujeres y en algunos casos hombre se dedican total o parcialmente a esta labor. No es correcto atribuir a un solo sector un trabajo que ha venido siendo practicado por casi todo un pueblo desde hace muchos años atrás. Indígenas y mestizos de la zona que bordan actualmente han hecho su mejor esfuerzo por no perder la tradición de realizar el boceto con lápiz sobre el soporte de tela para posteriormente punta a puntada llenar de color y vida a esos diseños, mismos que están inspirados en sus actividades diarias o en el medio ambiente que las rodea.

En los últimos tiempos se viene generando un pequeño punto de controversia con respecto a la elaboración de los diseños, al ser un elemento de interés y constante discusión, dado que en la actualidad se tejen distintas figuras producto de la imaginación de la tejedora, iconografía que brota de su particular cosmovisión indígena, no obstante, en ocasiones los diseños pueden verse un tanto modificados al ser producto de las exigencias del comprador. Acceder a las peticiones de los clientes, implica una inminente variación en los patrones figurables, posibles cambios que amenazan con la pérdida gradual del patrimonio gráfico que las artesanas manejan desde los tiempos en los que iniciaron con esta labor. En definitiva, la variación de los *patrones geométricos* de los diseños puede implicar también una derrota a la permanencia del simbolismo que identifica a esta cultura (Araújo, 2008).

1.4 Semiótica

“En la cultura cada entidad puede convertirse en fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura” (Eco, 2000, p. 17).

El humano desde que nace percibe un sin número de imágenes, mismas que gradualmente irá interpretando acorde se desarrolla su proceso multisensorial del mundo. Gracias al sentido de la vista, los humanos somos capaces de organizar y figurar estructuras, interpretándolas de forma pasiva de modo que poco a poco accedemos al ineludible mundo del lenguaje visual y la cultura que nos rodean (Zuñiga, 2014).

“La semiótica se la define como la teoría de los signos, cuyo propósito es estudiar los conceptos básicos y generales que forman parte de la problemática sígnica, le corresponde verificar la estructura de los signos y su validez” (Barreto, 2016). La semiótica intenta explicar los fenómenos de comunicación humana, empleando explicaciones teóricas que proporcionen razones coherentes acerca de una determinada percepción cultural basada en imágenes. Además de estudiar la descripción de los signos y su significado, se incluye dentro de sus ejes de estudio a la semiosis, que es la dinámica de los signos vinculada a un contexto social y cultural dado. Se debe tomar en cuenta que el punto de partida de la semiótica es la realidad, de cómo las cosas se convierten en signos y estos a su vez portan un significado trascendental.

El arte guarda un sin número de signos, este se ha desarrollado como una peculiar forma de comunicación entre las sociedades, inmerso en esa práctica y jugando el mismo rol, está el arte de las sociedades andinas, el cual alberga una enorme riqueza cultural gráfica. (Cerada, 2010). En Ecuador existe una variada diversidad de arte andino puesto que existen algunas nacionalidades y pueblos indígenas, dentro de ellas encontramos al arte de La Esperanza y Angochagua, lenguaje visual que guarda bellos signos cuyo significado expresa el amor del indígena por la naturaleza. Estos y muchos otros signos tienen la capacidad de expresar de forma directa o indirecta la concepción de los fenómenos de la realidad, constituyendo así un lenguaje visual y cultural. Toda forma de expresión está basada en un lenguaje y sirve de instrumento para comprender el mensaje oculto de las formas.

En definitiva las imágenes se entienden como signos que componen un lenguaje que en muchas ocasiones es más efectivo que el lenguaje verbal, un claro ejemplo son las señales

de tránsito, estas aportan información ideológica gramática. Si observamos un círculo rojo con una barra blanca en la mitad la prohibición de entrar se comprenderá muy independientemente del idioma del espectador a diferencia de si se coloca un letrero con el texto “prohibido entrar”. El signo goza de libertad, se manifiesta como el poder de crear una visión enriquecedora y diversa del mundo, tiene una vida propia gracias al equilibrio que existe en sus líneas, formas, colores y valores que conducen a sensibilizar y animarlo todo.

Los objetos perceptibles que de alguna u otra forma, remiten a otro objeto, los signos tienen una denotación, es decir, el significado original o teórico de su apariencia y una connotación, aquella que el individuo le confiere, le agrega por la visión que tiene del mundo, su ideología. Todos los tipos de signos tienen significado denotativo y connotativo. Los signos naturales, como los empleados en el diseño del bordado Caranqui, son signos que no quieren ser signos, no pretenden serlo, sin embargo lo son porque tienen un significado y un significante. Observando detalladamente los bordados se pueden identificar una serie de símbolos que son de interés para la semiótica

Según Tuttillo (2014) *La semiótica del diseño andino* tiene el objetivo de estudiar y definir de manera general los aspectos simbólicos que están dentro de los procesos constructivos del diseño a través de las manifestaciones del arte precolombino, por lo que se debe considerar tres aspectos fundamentales para su comprensión como son: el lenguaje, la composición y el simbolismo.

1.5 Iconografía

Palabra compuesta de los términos “ícono” y “grafes” cuyo significado es la descripción de las imágenes o colección de estas. Para conocer las diferentes culturas en las que se desarrollan los seres humanos, es necesario detallar la infinidad de imágenes que albergan múltiples significados, mismos que claman por ser desentrañados por la iconografía para conocer sus características. La Iconografía puede transmitir una cantidad significativa de información, esta trasciende lo propiamente funcional ya que se aplica al estudio descriptivo y clasificatorio de imágenes con la finalidad encontrar el significado directo o indirecto de las mismas y así comprender su mensaje (Tirado *et al* 2016).

La Iconografía describe pinturas, retratos, monumentos, artefactos, etc., que están relacionados al conjunto de imágenes que exponen determinada información visual, en especial a aquellas que son propias de los pueblos antiguos, de ahí que se puede definir a la Iconografía como “La disciplina que hace foco en el estudio del origen y la elaboración de las imágenes y sus relaciones simbólicas. Esta rama de la Historia de Arte data desde aproximadamente el siglo XIX en Londres (Inglaterra) y posteriormente se expandió hacia muchos otros países”. (Almeida *et al.* 2016, p. 27)

Ahora bien, centrando la atención en la iconografía en estudio, se puede decir que el conjunto de imágenes andinas, en este caso, aquellas que se visualizan en los trabajos de las comunas descendientes del señorío Caranqui, que se interpreta y entiende como comunicación, pues poseen una retórica visual contundente, lo cual evidencia procesos de semiosis. Un ícono andino, comúnmente definido como iconografía, se postula como una

forma de comunicación, una herramienta de representación a la que se le atribuye la constante labor de transmitir información sobre las culturas (Córdoba, 2012).

1.5.1 Clasificación de las iconografías ancestrales.

Al hablar de iconografía y particularmente de las imágenes de procedencia andina, es necesario mencionar que esta se origina de una imperante cosmovisión andina que es plasmada en el arte indígena de diferentes formas y en un sinnúmero de productos artesanales. Ahora bien, esta iconografía puede clasificarse básicamente en los siguientes grupos:

- Iconografía antropomorfa

Para la representación de los individuos pertenecientes a su legado cultural, los pueblos emplearon iconografía antropomorfa, figuras cuya variedad de formas simboliza a la mujer o al hombre en sus actividades ancestrales como por ejemplo la danza o los rituales, se plasman en el fondo textil ya sea solos o en parejas. Esta representación gráfica detalla claramente la vestimenta y otros adornos que portan en la cabeza y extremidades.

- Iconografía zoomorfa

Muy importante dentro de las culturas andinas ha sido la presencia de animales, debido a que representa fuerza, vitalidad, liderazgo, espiritualidad, entre otros. Por lo que los artesanos emplean figuras zoomorfas que refieren a la fauna regional. La cosmovisión Andina tiene como símbolos sagrados a la serpiente, al puma y al cóndor, animales a los que

se les atribuye la comunicación entre mundos, son importantes símbolos de la espiritualidad indígena y depende de cada individuo la interpretación de los mismos.

- Iconografía geométrica

Finalmente existe una iconografía que encierra todo aquello que se simboliza mediante figuras geométricas, empleando para ellos líneas, espirales, rombos y cuadrados básicamente. Estos son los diseños más complejos de elaborar y también de interpretar. Uno de los principales motivos dentro de esta iconografía es el paisaje andino, puesto que el indígena aprecia a sobremanera todo aquello que la naturaleza le proporciona para vivir, este es muy fácil de interpretar y se clasifica dentro de este grupo por las formas geométricas que se emplean para su diseño. (Almeida *et al.* 2016).

Estos signos visuales no verbales son muy ricos gráficamente, plasmados en diferentes objetos les confieren un aspecto conceptual andino bastante relevante al representar a las culturas indígenas que habitan nuestro territorio, por lo tanto su estudio y empleo dentro del área del diseño servirá como un aporte en la construcción de elementos de identidad visual que enriquezcan el imaginario ecuatoriano (Zuñiga, 2006).

El Diseño es uno de tantos medios de comunicación visual, entre individuos nos comunicamos empleando expresiones faciales, posturas corporales, imágenes y palabras. La comunicación entre humanos está liderada por el lenguaje verbal, sin embargo, esta no se limita a ello, los sistemas gráficos contribuyen al entendimiento y su flexibilidad está limitada por el número de signos disponibles (Zuñiga, 2006). Se sobreentiende que el diseñador está en la capacidad de investigar, analizar, reinterpretar y reutilizar signos

culturales sin desvanecer su esencia, por este motivo es imperativo buscar signos, formas, imágenes que permitan elaborar proyectos que contribuyan a valorizar la cultura de los pueblos así como también que aporten ideas novedosas dentro de la especialidad. Todo trabajo de investigación vinculado al empleo de sistemas gráficos culturales contribuye dentro de una colectividad, vinculando a los individuos al reconocimiento de los signos, su significado y la importancia del mismo.

1.6 Diseño

El Diseño gráfico es un proceso de creación visual con un propósito. Converge de la combinación entre imagen y texto, tiene como objetivo la comunicación visual ya que combina imaginación, creatividad, expresión y visión. También puede hablarse del diseño como una industria debido a sus innumerables campos de aplicación, para ello emplea una serie de elementos muy variados, los cuales transforma en composiciones gráficas dotadas de un significado, un mensaje que debe ser entendido.

Un diseñador tiene bajo su responsabilidad la selección de colores, tipografía, fotografía e ilustraciones adecuadas para crear experimentos visuales organizados, armoniosos y llamativos, por ello su capacidad de observación debe rebasar todos los límites, ya que todas las herramientas mencionadas están al alcance, no obstante, se encuentran allí dispersas en todo lo que nos rodea, un buen diseñador debe poder encontrarlas y sacar de ellas el mayor provecho.

La cultura material de la sociedad surgió, surge y surgirá entre otras cosas gracias al Diseño, una de sus principales tareas es encontrar herramientas que contribuyan a divulgar

la cultura del mundo, el desafío está en romper las barreras existentes entre quienes valoran toda aquella riqueza gráfica cultural y aquellos que ignoran este tipo de arte gráfico completamente, comportamientos antagonistas que fragmentan a la sociedad. El diseñador contemporáneo puede y debe apropiarse de la responsabilidad de representar lo que fuimos, lo que somos y lo que queremos ser, es imperativo que no se conforme con tan solo crear, por el contrario debe ordenar, manipular y transformar el contexto físico, cultural y social a través del mensaje de sus diseños (Fajardo, 2010).

La gráfica ancestral se muestra como evidencia de la creatividad humana y su presencia en la humanidad desde hace mucho tiempo, enorgullece a las naciones al poseer una multiculturalidad tan expresiva. La iconografía del bordado en estudio guarda el resultado de habilidades gráficas creativas de las artesanas que lo elaboran, no obstante, con el tiempo han dejado de apreciarse. Al mismo tiempo esta gráfica es un elemento visual con el que se puede trabajar ampliamente en el campo del diseño gráfico, sin embargo, es necesario profundizar en el problema de la *transculturización*, la cual es el principal motivo de desvalorización de este arte gráfico. El Diseño debe contribuir con la revaloración del legado andino, proponiendo estrategias gráficas innovadoras que se impongan y de este modo permitan revitalizar y socializar todo este conocimiento desafortunadamente devaluado e ignorado por la sociedad imbabureña (Bohórquez, s.f.).

Por consiguiente, para que un diseño sea relevante debe poder transmitir claramente su mensaje, es así que la parte medular del concepto que se desea comunicar a través de un diseño está compuesta por *los Elementos del diseño*. En 1995, Wong aseguró en su libro que los elementos están muy relacionados entre sí, nuestra experiencia visual general es

global en primera instancia, si estos elementos están separados pueden ser bastante abstractos, de hecho, el contenido del diseño, su apariencia y lucidez están determinados por la unión de estos elementos. Se distinguen cuatro grupos de elementos: Elementos conceptuales, elementos visuales, elementos de creación y elementos prácticos.

El diseño cubre exigencias prácticas, la tarea de construir un diseño y su concepto es un tema complejo, su creación no debe ser sólo estética sino también funcional. Algunos elementos del diseño que dan concepto como la línea, el punto, el plano y el volumen no existen, la mente tiende a encontrarlos a partir de lo visual, *la forma* es uno de ellos. Lo que generalmente llamamos forma constituye a todos los elementos visuales, siempre tiene un tamaño, un color y una textura determinados, es así que el punto, la línea o el plano al notarse visibles, se convierten en forma (Wong, 1995).

Se debe mencionar también al *gráfico*, este término proviene del Latín “graphicus”, que se refiere a aquello que se representa a través de figuras o signos. Un *signo* es una representación de cualquier cosa real en forma gráfica. Para representar vestigios culturales andinos, las bordadoras Caranquis emplean una serie de gráficos o signos a los cuales podemos asignar la denominación de íconos, debido que están colocados en la tela para representar algo.

El mensaje que perciben los individuos está directamente relacionado a *los íconos* que observa, estos signos sustituyen a los objetos mediante significación. Etimológicamente la palabra ícono procede del griego “icón” que significa imagen, son estas imágenes las que portan el mensaje que va a quedar en el subconsciente humano. El término ícono también

suele ser empleado de forma errónea por la cultura popular para referirse en sentido general a un símbolo, un ejemplo de ello se da cuando los individuos designan como ícono a un nombre, cuadro o un personaje reconocido, debido a sus cualidades y lo que representa. Se designó con el término de iconografía a los diseños de los bordados de La Esperanza y Angochagua debido a que son signos que portan un significado enraizado en su cosmovisión.

Sin duda, otro elemento peculiar y llamativo dentro del diseño son *los módulos*, a los cuales se puede definir como una composición que emplea formas similares o idénticas entre sí que se caracteriza por ser preferentemente sencilla, debido que al alcanzar un mayor nivel de complejidad ya no puede considerarse un módulo, de hecho se convierte en una forma individual. Según Wong (1995), “la presencia de módulos tiende a unificar el diseño. Los módulos pueden ser descubiertos fácilmente en todos los diseños si los buscamos. Un diseño puede contener más de un conjunto de módulos.” (p. 52)

Experimentando con módulos se puede obtener *supermódulos o patrones* que son agrupaciones organizadas de composiciones simples que crean una forma de mayor tamaño. Al no existir límites para la creatividad, incluso se puede aplicar repetición a los patrones y así estos pueden ser utilizados en un diseño. Un *patrón* o mosaico también puede considerarse como un tipo de textura visual. En el diseño andino la utilización de patrones es esencial e innegable, debido a que se puede apreciar una amplia variedad de ellos en cada una de sus manifestaciones gráficas culturales. Cuando una imagen o una línea del tipo que sea, se repite muchas veces, acaba creando una textura visual.

Por lo que se refiere a vistosidad gráfica, ha quedado suficientemente reiterada la riqueza gráfica presente en el sinnúmero de trabajos artesanales de origen andino, no obstante, es necesario mencionar que existe una creciente *desvalorización* de estos signos, afortunadamente esta situación no ha pasado desapercibida completamente ante la mirada de los diseñadores contemporáneos. Desde hace varios años ha resurgido el interés por diversas áreas de relevancia cultural patrimonial, se han efectuado una serie de trabajos cuya finalidad es revitalizar este conocimiento. Hablando específicamente desde el área del Diseño, el interés por redescubrir, reinterpretar y emplear la iconografía ancestral va en aumento. La exploración en el campo de iconografía andina permite tener una nueva fuente de información visual que permita ampliar la oferta gráfica para el mundo globalizado en el que vivimos.

Es preciso valorar que más allá de su interpretación ornamental, el arte andino porta una vasta diversidad de ideas geométricas que detallan una relación simbiótica con el color y la forma. Son estas características precisamente las que logran captar la atención de investigadores vinculadores al arte así como también al diseño e incluso en la arquitectura (Araujo, 2008). La historia gráfica de Imbabura y del país debe ser validada, para ello es indispensable reconocer aquel pasado rico y diverso del que disponemos plasmado de forma visual en diferentes elementos. Darnos el tiempo de explorar en el vasto portafolio iconográfico andino y en general del artista ancestral nos permite obtener la llave para abrir la puerta hacia un mundo de posibilidades gráficas a emplear en el diseño.

Por lo tanto como diseñadores contemporáneos, nuestra misión debe enraizarse en la búsqueda y creación de mensajes visuales trascendentales a nuestra época, mismos que

deben ser memorables. Un buen diseño es una perfecta expresión visual cuando evidencia un propósito, manifiesta el sentir de las culturas y consigue conectar ideas, conocimientos y creencias para lograr comunicación. El éxito reside en conseguir que el mensaje a transmitir sea claro y conciso, permitiendo que prevalezca, eso incluye a todo aquel diseño basado en gráfica propia de una cultura, de hecho, la responsabilidad es aún mayor debido a que la información que se manipula tiene trascendencia histórica y cultural (Cid Lizondo, 2008).

El diseño en el mundo actual, debe enfocarse en mejorar la calidad de los productos, tanto en su productividad como en su aspecto visual, así como también debe potenciar el desarrollo de creaciones innovadoras. Esto se podría lograr de varias maneras y una de ellas, a través de la producción de referentes de diseño (Fajardo, 2010). Es hoy cuando el diseñador trabaja sinérgicamente con el artesano, el trabajo de ambos será lo que perdure, siempre y cuando este trabajo se elabore bajo una cosmovisión, bajo un concepto que se base en el estudio de técnicas, materiales, identidad, tecnología, entre otras cosas. Cada obra, cada diseño debe buscar expresiones gráficas claras propias de una identidad cultural.

1.7 Cromática

El color como tal no es una propiedad de los objetos, sin embargo, en el área de diseño se ha desarrollado una sistematización con la finalidad de poder analizar y estudiar las mezclas pigmentarias y sus aplicaciones en el área de creación y diseño. Los colores complementan las formas en la operación de significación del diseño, acentuando los valores, percepciones y atributos atribuidos. Forma y color trabajan en forma conjunta, para comunicar un significado. El efecto de sentido resultante es producto de su asociación.

Los colores producen diferentes emociones e influyen de manera decisiva en nuestra percepción de la realidad. Colores primarios y secundarios, en sus infinitas combinaciones entre sí y con un determinado tipo de letra, tienen el poder de transmitir un mensaje o emoción concreta. Cuando se trata de técnicas de color, el uso del *contraste* es especialmente importante. Cuando hablamos del contraste entre colores nos referimos a la forma en la que un color destaca sobre el otro, la manera en la que los dos se diferencian (Macas, 2015).

Para expresar el pensamiento andino, en países como Bolivia, Perú, Chile y Ecuador se ha tomado como referencia a la Whipala, bandera multicolor que representa la visión Aymara del mundo. Esta bandera compuesta por siete colores no representa sólo la visión Aymara, más bien en los últimos tiempos se ha venido empleando como símbolo proindígena. Según esta selección cromática andina, cada color representa lo siguiente:

- **Rojo:** Representa al planeta Tierra es la expresión del hombre Andino, de su amor, pasión, poder, fuerza, su desarrollo intelectual y sabiduría cósmica.

- **Naranja:** Este color representa la sociedad y la expresión de la cultura, así como la procreación y preservación de la especie humana.

- **Amarillo:** Representa la energía, la moral del hombre andino, la solidaridad de su gente.

- **Blanco:** Representa la armonía, el desarrollo colectivo del pensamiento andino, el trabajo, el arte. Representa al tiempo y la dialéctica andina.

- **Verde:** Representa la riqueza natural, la tierra, la producción agropecuaria, la flora y fauna y el uso que se le dé en la economía andina.

- **Azul:** Representa el cosmos, los sistemas interestelares y su influencia en la tierra. La astronomía. Representa la organización social, política y cultural andina.

- **Violeta:** representa el poder comunitario, la organización de la comuna.
- **Negro:** Protección, elegancia, muerte, maldad y misterio.

1.8 Industrias creativas

Se puede describir a la creatividad como una acción valiosa en la que se formulan ideas innovadoras, nuevas, llamativas, a su vez esta se puede aplicar para producir trabajos originales tanto de arte y cultura como de productos funcionales, invenciones científicas, entre otras. La creatividad no está directamente relacionada con la economía, sin embargo, puede ser un motor para la misma cuando el resultado de un producto creativo genera un producto comercializable (Boix y Lazzaretti, 2011).

En la investigación de Jal denominada “Transformando talento en organizaciones sustentables: el desarrollo de emprendimientos de la economía creativa” realizada en Argentina, se menciona lo siguiente:

La Economía Creativa, como sector económico, ha mantenido un crecimiento exponencial, consolidándose en los últimos años, tanto en nuestro país como en Latinoamérica. En 2012, significó el 3,8% del Producto Bruto Interno (PBI) nacional, el 2,9% del empleo total y US\$ 322 millones en exportaciones anuales de bienes y servicios creativos y culturales, principalmente contenidos audiovisuales, de acuerdo a informes oficiales del Ministerio de Cultura de la Nación. (Jal, 2015, p.113)

Esta afirmación nos permite evidenciar cómo va el auge de las industrias creativas en Argentina, es decir, como la creatividad se está consolidando como un medio de desarrollo

en cada país en el que comienza a instaurarse. Así pues, las actividades creativas y culturales pueden ser el soporte para la generación de innovación en el sector económico, debido a que puede ser fuente de inspiración para emprendimientos o ideas de negocio.

La propiedad intelectual, arquitectura, artes visuales y estéticas, artesanías, cine, diseño, editorial, investigación y desarrollo, juegos y juguetes, música, publicidad, software, TV y radio, y videojuegos son sectores que engloba la economía creativa debido a que la economía de sus bienes y servicios se fundamenta en ellos (Aguilar, 2014). El desarrollo del sector cultural y creativo no sólo tiene un efecto a nivel económico, sino también social. Los trabajadores siempre hallarán una fuente de inspiración en la cultura y la creatividad, estas cambian la forma en la que las personas se relacionan por lo que siempre podrán ser incorporadas en cualquier tipo de trabajo. *La economía naranja* es el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual. El universo naranja está compuesto por: 1) la economía cultural y las industrias creativas, en cuya intersección se encuentran las industrias culturales convencionales 2) las áreas de soporte para la creatividad.

Se puede citar como ejemplos revolucionarios de economía naranja a El Cirque du Soleil que emplea a más de 5.000 personas y reporta ventas que superan los 800 millones de dólares anuales. Netflix, el video club por correo físico y virtual, tiene 33 millones de suscriptores y comercializa anualmente 3.600 millones de dólares por año. En 2015 las industrias culturales y creativas, las cuales forman parte de la Economía Naranja, generaron 1,9 millones de empleos en América Latina y El Caribe, e ingresos por 124.000 millones de

dólares. En años posteriores se estima que la creatividad será la tercera habilidad más demandada por las empresas a la hora de seleccionar a sus empleados.

El naranja es el color de la cultura y la espiritualidad, una receta que, según dicen los autores, América Latina y el Caribe no pueden darse el lujo de desperdiciar. En Ecuador, la industria creativa aún tiene mucho camino por recorrer, la sociedad todavía no valora en la medida de lo necesario la producción creativa nacional. Los emprendedores creativos deben asumir un riesgo sin garantías para poder vincularse a una economía creativa debido a la baja acogida del consumidor. Aún en 2018 nos encontramos con la falta de apropiación cultural por parte de los ecuatorianos, aún hace falta mucha tela que cortar para poder moldear el interés de los consumidores por productos de producción nacional, sin embargo, esto no es imposible. La industria creativa en Ecuador debe activarse, somos un país rico en recursos para ello, lo importante está en que los diseñadores hagamos nuestra parte.

CAPÍTULO II

METODOLÓGIA DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Proceso de la investigación

El presente proyecto se realizó abordando al tema mediante distintos tipos de investigación, métodos y herramientas que a continuación se detalla:

La investigación que se realizó es de tipo documental ya que se recopiló información de Internet y libros, permitiendo así fundamentar bases teóricas y científicas para la ejecución de la propuesta; de igual manera se llevó a cabo una investigación de campo a través de observaciones pertinentes que facilitaron la selección de la información y se empleó los instrumentos necesarios para sustentar el trabajo de grado.

En primer lugar se determinaron los sujetos de la investigación, siendo las bordadoras de las parroquias de la Esperanza y Angochagua el eje central de este proyecto. Se obtuvo información de esta fuente mediante el contacto, observación y recolección de datos específicos referentes a su trabajo artesanal en el bordado, todo lo documentado empleando este procedimiento sirvió para construir el documento, el cual fue enmarcado dentro de un perfil investigativo, para ello también se empleó información verás obtenida de otras fuentes bibliográficas que contribuyeron a corroborar la información obtenida de la forma mencionada al inicio de este párrafo.

2.1.1 Investigación documental

Para la búsqueda de información útil y verídica se recurrió a fuentes de información como libros, diccionarios, artículos, revistas, publicaciones en diario, páginas web, etc. Esto con la finalidad de contar con el marco conceptual necesario para sustentar la información expuesta así como para llevar a cabo el análisis de la iconografía recopilada y de este modo obtener las conclusiones necesarias que den respuesta a la problemática de este proyecto.

2.1.2 Investigación de campo

Se llevó a cabo un proceso sistemático de recolección, tratamiento, análisis y presentación de datos, basado en una estrategia de obtención directa información en el lugar mismo de los hechos donde se elaboran los bordados, para lo cual fue necesario adentrarse en su quehacer diario, de tal modo que se pudo presenciar el proceso de elaboración de los mismo, así como también se pudo registrar la variedad de su trabajo realizado y el significado que las artesanas le dan. Las técnicas empleadas en el trabajo de campo para la obtención de información directa fueron la observación, el registro fotográfico y el desarrollo de entrevistas.

2.2 Métodos

Los métodos escogidos fueron:

2.2.1 Recolección de información

Ayudó a que el proyecto tenga datos suficientes que permitieron realizar una propuesta coherente y apegada a la realidad. Esta información fue recolectada en forma de documentos, audios, videos y en especial de fotografías en el área directa donde se realiza el bordado.

2.2.2 Analítico y Sintético

Permite analizar científicamente los hechos, las repercusiones, el entorno, la educación, la identidad, acontecimientos particulares que tiene el proyecto. Se empleó este método para llegar a las generalidades que sirvieron como referencia a la investigación, es básico en este proyecto, ya que permitió receptar una serie de información de la exploración de campo para analizar la necesidad que plantea este proyecto, una vez procesada la información se comprobó la hipótesis planteada.

2.2.3 Deductivo

Este método permitió obtener información de carácter específico sobre la base del proceso. Se utilizó este método para el análisis de información obtenida mediante las diferentes técnicas de investigación, obteniendo un resultado específico que guio de forma exacta para la caracterización de la iconografía estudiada.

2.2.4 Inductivo

Se lo aplicó para la obtención de conclusiones y recomendaciones tras el análisis de la información empleada en el desarrollo de este proyecto.

2.3 Técnicas

Las técnicas utilizadas son:

- **Lectura científica** en fuentes de información verídica (Google académicos, bibliotecas virtuales, bases de datos, etc.) para la selección e interpretación de la información necesaria para la elaboración del marco teórico.

• **Entrevistas** para recolectar información pertinente para conocer el estado actual del bordado así como también el significado cultural del mismo para sus creadoras y para la población en general, se realizó entrevistas a las bordadoras de la asociación Sarum Maky Yachay así como a otras bordadoras independientes. Para dicha entrevista se utilizaron preguntas que tienen relación con el bordado, su proceso y valorización por parte del público potencial.

La entrevista también fue realizada al sociólogo Juan Ruales, gestor cultural que contribuyó con información bastante útil para consolidar el enfoque del marco referencial en cuanto al origen de este arte indígena, su nivel de valoración y sugerencia para mitigar el desconocimiento de este patrimonio imbabureño.

Finalmente se elaboró dos entrevistas a dos diseñadoras ecuatorianas vinculadas al diseño modular y a emprendimientos personales basados en la exploración y aplicación gráfica en el área de diseño de productos.

• **Observación** para corroborar la información encontrada bibliográficamente, y posteriormente se realizó una **documentación fotográfica** de las piezas bordadas necesarias de tal forma que se consiguió reunir una muestra representativa de este arte andino, registrando su variabilidad gráfica así como su evolución con el paso de los años.

- **Fichaje** de la iconografía recopilada. Se elaboraron fichas descriptivas de los diseños de tal forma que queden especificados los elementos empleados en cada diseño así como su autora y lugar de procedencia.

En la fase metodológica de la investigación no se previó necesario la elaboración de encuesta debido a que la finalidad de este proyecto de grado fue realizar una recopilación de muestras gráficas para la posterior experimentación con la iconografía empleada en los bordados elaborados en las parroquias de La Esperanza y Angochagua. Para la extracción de patrones de esta iconografía se tuvo que hacer un estudio previo de la misma indiscutiblemente, sin embargo, aparte de ello la información necesaria para el desarrollo del tema no era precisamente el conocer cuántas personas conocen los productos bordados, sino por el contrario, se consideró prioritaria la información directa, es decir, la visión de las artesanas en cuanto al proceso que existe detrás de la creación de estas piezas artesanales, así como también la perspectiva de expertos conocedores vinculados a temas socioculturales y dentro de la especialidad de Diseño. La finalidad fue encontrar las posibles ventajas que podemos recrear de las mismas.

La metodología de este trabajo de grado se enmarcó en obtener información para una documentación diagnóstica acerca de la iconografía recopilada y la experimentación con la misma, por otro lado, se desea abrir la puerta a posibles nuevas investigaciones que puedan realizarse acerca de esta iconografía tan representativa de nuestra zona.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

3.1 Interpretación de la información obtenida en las entrevistas

Con la finalidad de corroborar y enriquecer la información obtenida mediante la investigación bibliográfica, se realizaron entrevistas a miembros de la asociación Sarum Maky Yachay, que es una asociación conformada por artesanas procedentes de varias comunas de la parroquias de Angochagua y la Esperanza, quienes se dedican principalmente al bordado.

3.1.1 Entrevista a las bordadoras

Tabla 1. *Entrevistas a las bordadoras*

PREGUNTA	ING. ANITA CARRILLO	SRA. IRMA CHALACÁN
¿A qué se dedica?	Soy dueña de un negocio de elaboración de muebles de madera y al mismo tiempo pertenezco a la asociación, allí bordo.	Soy bordadora de tiempo completo, tengo este local (asociación de emprendedores en Ibarra) en el que trabajo todos los días vendiendo mis productos.
¿Cómo aprendió este oficio?	Este oficio lo aprendí de mi mami, ella me lo enseñó hace muchos años, cuando aún era colegiala yo ya estaba bordando. Es algo así como una herencia que tenemos, naces en la esperanza y naces bordando.	Viéndole coser a mi mamá. Ella bordaba su propia ropa y yo aprendí porque me gustaba ver como ella era tan creativa, como hacía cosas tan bonitas. Yo también desde pequeña fui buena dibujante, entonces mi madre me decía que aprenda para que de eso trabaje y tenga para comer.

¿Cuál es el proceso de elaboración sus bordados?

Haber, en primer lugar me aseguro de tener el material necesario, hilos, tela, tijeras, agujas, todo eso... Luego debe venir la inspiración, observo y comienzo a dibujar las flores que observo, hojas, aves que hay aquí o en otras ocasiones me las imagino también. Dibujo en la tela usando el lápiz, luego escojo los colores de hilo que voy a utilizar en ese diseño y ya, me pongo a bordar.

El trabajo inicia escogiendo la tela, los posibles hilos, porque pues primero debe venir la inspiración, es decir, debemos crear los diseños para luego ponerme a escoger los colores que mejor se acomoden a los que son verdaderos de la naturaleza. Luego se borda todo el tiempo necesario

¿Cuánto tarda en terminar sus trabajos?

Me demoro bastante, es que el trabajo manual es bien demorado, pero así mismo lindo. Depende del diseño el tiempo que me demore.

Depende, porque hay unos trabajos que son más demorados que otros, puedo demorarme desde unas 3 horas hasta varios días. Es que el trabajo se hace a mano, yo no hago bordados a máquina porque la calidad no es la misma, prefiero demorarme pero hacer mi trabajo bien hecho.

¿Las formas y colores que utiliza en sus diseños tienen algún significado cultural?

Más que todo utilizo flores, plantas, animales, es decir me baso en lo que veo, bordo lo que veo aquí en la Esperanza. Las formas y colores representan la naturaleza, la belleza de la naturaleza.

Claro, lo que yo dibujo y bordo es la vegetación que es propia de la esperanza, las flores de allá, las hojas, las aves, paisajes, a veces incluso personas pastando vacas o comiendo. Lo que hago es representar la naturaleza de Zuleta porque eso es lo propio mío. Los colores que elijo son los de las plantas, los colores reales, en eso se distinguen los bordados bien hechos de las copias, nosotros bordamos con colores como está en la naturaleza, las señoras que copian mezclan los colores como quiera.

¿Los diseños han cambiado con el paso de los años?

Depende, es que ahora se borda más para vender, a pesar de que las ventas sean malas, más se borda en cosas que se va a vender, tapetes, manteles, vestidos, carteras y esas cosas que les gustan a los turistas. Entonces para esos artículos si hay que tener más variedad. De ahí cuando se borda para nuestras prendas los diseños son bien parecidos, los colores varían para que combine la blusa con la falda. También varían algunos diseños si se tiene más imaginación.

No, yo no he cambiado lo que bordo, porque la naturaleza es la misma. Lo que si intento es no repetir el mismo trabajo dos veces. A mis clientes siempre les ha gustado lo que hago entonces por eso yo no he cambiado nada

¿Considera usted que su trabajo es lo Suficientemente valorado?

No, no valora la gente, todo quiere barato, piden rebaja todo el tiempo y eso cuando hay quien compre porque en estos tiempos que el país está mal ya no vienen tantas personas a querer comprar. Pero siempre quieren pagar poco y eso en parte es porque otras bordadoras venden barato, es que ellas hacen en máquina y eso no es lo mismo pues, se demora menos pero no es igual de bonito y eso la gente no reconoce, sólo se fija en los precios.

Poco, los bordados más valoran personas de otras partes, pero si hay gente que aprecia esta labor y compran, pero otras personas no, prefieren otros productos, cosas que no tengan que ver con trabajos artesanales.

Análisis:

La Ingeniera Anita Carrillo, socia de la asociación Sarum Maky Yachay proporcionó información importante acerca del trabajo que realiza, reiterando que este arte lo aprendió a través de enseñanzas de su madre y que ha ido enriqueciendo su conocimiento conforme atraviesa sus años de experiencia en el bordado, con sus respuestas reitera que existe una cosmovisión aplicada en los diseños del bordados, debido a que menciona que su principal fuente de inspiración es la naturaleza que rodea su lugar de origen. Así mismo menciona que sus diseños se acomodan a las exigencias de los clientes por lo que se concluye que sus trabajos se ven influenciados por preferencias de compra de los turistas.

La señora Irma Chalcán es una bordadora independiente que del mismo modo que la mayoría de mujeres que se dedican a este oficio, lo aprendió hace muchos años y lo ha venido cultivando porque esta es su fuente de trabajo mediante el cual aporta económicamente en su hogar. Se considera una persona indígena creativa nata, debido a que manifiesta que sus diseños los elabora ella misma, inspirándose en los elementos de la naturaleza de su lugar de origen. La señora Irma considera que su trabajo por ser artesanía no es lo suficientemente valorado por la ciudadanía local. Finalmente le parecería positivo que se realicen estudios en torno al tema para dar a conocer a las personas que su trabajo tiene un proceso largo y con significado importante, para de este modo se aprecie más lo que se considera como nuestra herencia.

3.1.2 Entrevista realizada a Juan Ruales, sociólogo y gestor cultural de la Universidad Técnica del Norte

Tabla 2. *Entrevistas al sociólogo Juan Ruales*

PREGUNTA	RESPUESTA
<p>¿Es la cultura Caranqui reconocida por la ciudadanía de Ibarra?</p>	<p>Esta cultura es conocida muy superficialmente inclusive por sus propios habitantes, debido a que el estudio de la interculturalidad ha quedado disminuido en los últimos tiempos, es recién que se va implementando nuevamente este tipo de estudios en la educación. Esta cultura es uno de los vestigios más importantes de la cultura precolombina y también tiene su gran importancia ahora. Caranqui tiene un valor superlativo al ser la cuna de un Inca. El rescate, conservación y difusión de esta cultura Caranqui en la actualidad es ínfimo.</p>

¿Son los bordados elaborados en las parroquias de Angochagua y la Esperanza uno de los más importantes vestigios culturales de los Imbabureños?

Ahora sí, pero esos bordados son el resultado de un vestigio cultural ya que la vestimenta que llevan los indígenas eran impuestos por los españoles, sin embargo, ahora estos han sido apropiados por las comunidades indígenas como suyos, convirtiéndose así en manifestaciones culturales suya. Sin embargo existe una gran diferencia entre el reconocimiento del vestuario por ejemplo de los otavaleños, el cual es muy reconocidos por la ciudadanía, a diferencia del vestuario de esta zona de La Esperanza y Angochagua, debido a que no han existido políticas públicas que colaboren a impulsar estos bordados de tal forma que estos tejido se encuentre bajo una vigilancia de calidad para que esta riquísima muestra gráfica no se degenere, que permanezca siendo un trabajo artesanal con diseños autóctonos.

¿En qué medida es reconocido y valorado este arte andino en la actualidad?

Es reconocido por dos tipos de público principalmente: por turistas extranjeros, de hecho son el público más importante que consume estos productos, en segundo lugar hay una clase media con cierto nivel cultural que si valora estas artesanías y en tercer lugar la propia gente de la comunidad que porta esta indumentaria. Sin embargo lo que se ha venido viendo en estos últimos años es que desde la gente perteneciente a esta cultura va mutando, va adquiriendo un mestizaje debido a que poco a poco se pierde la costumbre del uso de estas prendas, perdiendo así esta y otras costumbres propias de esos pueblos.

¿Considera usted necesaria la existencia de más investigaciones al respecto de esta labor?

Por su puesto, debería haber investigaciones de todo tipo, como por ejemplos Arqueológicas que evidencien la raíz de estos diseños para que no muten, no se pierdan los diseños originales como sucede en Otavalo en donde los artesanos han incurrido en el detrimento de los diseños propios de su cultura y esto debido a que no existen sitios de exhibición de la gráfica cultural de estos pueblos en donde la gente más joven pueda basarse para crear sus diseños. Debe haber también estudios de carácter económico para ver cuál es el impacto de estas artesanías en el desarrollo de estos pueblos.

¿La utilización de estos diseños creativos en aplicaciones distintas al bordado incide en la revalorización de la cosmovisión andina del pueblo Caranqui? La cosmovisión del pueblo Caranqui así como de otros pueblos es física concretamente y se representa a través de diferentes lenguajes. Siempre va a ser importante cualquier tipo de aporte, de trabajo, de investigación que se pueda realizar basándose en una cultura porque se está retomando interés en ella, claro que las investigaciones o trabajos que se hagan deben ser respetando la cultura y utilizando información real para que sean socializadas y en verdad contribuyan a que siga siendo conocida por más personas

Análisis:

El sociólogo Juan Ruales expresó su visión acerca de la situación actual generalizada de la cultura Caranqui, manifestando que es una cultura conocida muy superficialmente por propios y extraños del territorio imbabureño. Manifiesta que la cultura Caranqui es un importante vestigio cultural de la historia precolombina de la zona y si bien es cierto son ya bastantes años los que se ha venido practicando el bordado como una actividad artesanal propia de la zona, esta no es netamente autóctona de los ancestros Caranquis, debido a que su vestimenta actual es producto de una adaptación a las exigencias de los colonizadores españoles que en determinada época radicaron en la provincia, el país y el país en general. Sin embargo, con el paso de los tiempos los pobladores descendientes de esta cultura fueron apropiándose de esta práctica del bordado la cual se halla inmersa en su vestimenta de tal forma que han cimentado en ella un estilo de vida. También expone en la entrevista su criterio acerca de lo importante que es buscar formas para que esta y muchas otras prácticas y tradicionales

3.1.3 Entrevista realizada a Vanessa Zuñiga, diseñadora ecuatoriana creadora de Rukuyaya, proyecto personal de Diseño de productos basado en experimentación con iconografía ancestral.

Tabla 3. *Entrevistas a diseñadora modular y de productos*

PREGUNTA	RESPUESTA
¿Por qué es importante rescatar la iconografía ancestral?	Es importante rescatar, revalorizar y en mi caso en específico reinterpretar los signos visuales de las culturas ancestrales, para aportar en la construcción de una identidad visual de Latinoamérica. Tenemos muchos recursos visuales en los Museos que deben ser investigados y no ser replicados sin un fundamento teórico que los sustente. Lo importante es aportar resultados diferentes sin apropiarse de signos que son patrimonio intangible de cada cultura, y ahí solo se convertiría en una copia y no en una contribución.
¿Cómo contribuye el diseñador ecuatoriano a la revalorización de la gráfica propia de nuestro país?	Se contribuye investigando, experimentando, diseñando propuestas alternativas que rompan los esquemas, que irrumpa y que tengan argumentos teóricos que hagan que su propuesta sea sólida. El diseñador debe empezar a dialogar, debatir de estos temas. Es un error fatal pensar que se puede diseñar sin investigar, es un proceso que me ha llevado 13 años, y he comprendido que se debe respetar la historia y la cosmovisión de cada cultura. No se puede contribuir con algo que no se entiende, primero debemos aprender para luego enseñar.
¿Qué opina de las industrias creativas?	Personalmente no me ha llamado la atención participar con estos sectores, pero conozco colegas que lo hacen y tienen proyectos muy interesantes para apoyar la producción, difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial. La investigación en la que trabajo nació de un deseo personal de compartir desde el punto de vista de una diseñadora lo que se puede llegar a hacer sin tanta burocracia y/o esperar el apoyo de instituciones o de terceras personas, solo con el deseo de profundizar más en sus raíces, experimentar, aprender día a día y demostrar que se pueden hacer las cosas.
¿El emprendimiento en Ecuador con proyectos relacionados al diseño gráfico está en auge?	¿Está en auge?, yo no ocuparía esa palabra, más bien creo que es un proceso que aún estamos recorriendo y aprendiendo y que falta mucho por potencializar. Te puedo hablar desde mi experiencia. Cuando vivía en Buenos Aires hace ya 13 años me pasaba visitando los barrios con tiendas con productos de diseñadores, ferias, etc. y siempre analicé el potencial que podía tener Ecuador. Hace unos años comencé a ver el nacimiento de ferias de diseño en el país, así como las galerías donde realizan convocatorias para que seleccionen si tu producto ingresa o no en esa temporada, en las cuales no he participado. Siempre me llamó la atención como funcionaba Centro Metropolitano

de Diseño de Buenos Aires, pero aún falta mucho para replicar eso en Ecuador, es un referente que nos podría dar pautas a seguir, así como crear una Feria de Diseño en donde se apoye al emprendedor con un modelo justo.

¿En Ecuador existe un mercado potencial para los productos con diseño alternativo?

Claro que sí. El punto es que se debe enseñar a los compradores a apreciar y valorizar esos productos alternativos y ahí ya ingresan otros factores tanto a nivel de manejo de marca, políticas públicas e industrias creativas.

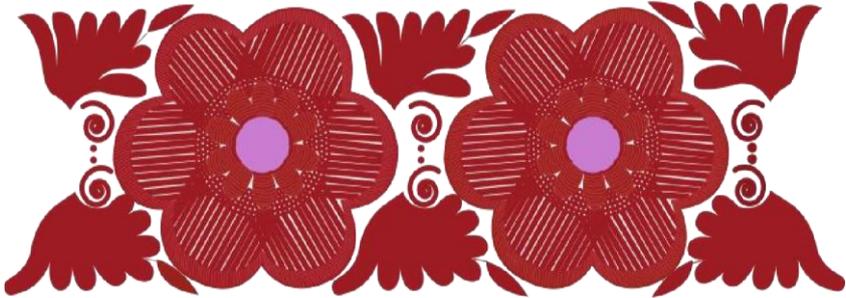
¿Cuál es su recomendación para los diseñadores interesados en trabajar con iconografía?

Básicamente investigar, profundizar y producir a partir de ello. Repito, no se debe caer en el error de recopilar por recopilar y luego copiar los signos y usarlos sin respetar el significado que hay detrás de ellos, para lo cual se debe fundamentar teóricamente un ensayo de interpretación. Al final, cada diseñador encontrará su propio camino, el iniciar a trabajar con los signos visuales originarios es un mundo que te envuelve y apasiona cuando se empieza a entender la historia que hay detrás. Me encanta la idea que más diseñadores se interesen en este tema, pero son pocos los que lo manejan desde un punto de vista responsable.

Análisis:

La exitosa diseñadora Vanessa Zuñiga ha trabajado durante alrededor de 13 años en su proyecto personal basado en la investigación, interpretación, experimentación y reutilización de iconografía ancestral de Ecuador y otros países de América Latina, su éxito ha sido significativo tanto dentro como fuera del país, por lo que su experiencia en el campo es muy significativa para este proyecto. Como ella misma afirma no es necesario esperar a recibir apoyo del gobierno, a que se den “soluciones” para embarcarse en el mundo del diseño, más bien la diseñadora afirma que hay que actuar, creer en el trabajo propio y buscarse oportunidades, surgir en el ámbito del diseño es posible. En cuanto a la iconografía ella afirma que rescatar iconografía y revalorizarla aporta en gran medida a imponer una identidad visual latinoamericana.

3.2 Fichaje

FICHA DE REGISTRO		nº:1
		
Tipo de bien: bordado a mano aplicado en vestimenta tradicional		
Autor: María Mercedes Quilca	Comuna: El abra	
Tela: de Panamá	Hilo: DMC	
Puntada: relleno	Diseño: floral	
Colores: rosa y rojo		
Tiempo aproximado de su creación: 2007 (aproximadamente)		
VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN		
		

FICHA DE REGISTRO

n^o:2



Tipo de bien: bordado a mano aplicado en vestimenta tradicional

Autor: María Mercedes Quilca

Comuna: El abra

Tela: de Algodón

Hilo: DMC algodón

Puntada: Relleno

Diseño: floral

Colores: rosa, amarillo, turqueza y verde

Tiempo aproximado de su creación: 2007 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº: 3



Tipo de bien: bordado a mano empleado en vestimenta tradicional

Autor: María Mercedes Quilca

Comuna: El abra

Tela: de Panamá

Hilo: DMC algodón

Puntada: Relleno y cadena

Diseño: floral geométrico

Colores: azul y rojo

Tiempo aproximado de su creación: 1997 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº: 4



Tipo de bien: bordado a mano empleado en vestimenta tradicional

Autor: María Mercedes Quilca

Comuna: El abra

Tela: de Panamá

Hilo: DMC

Puntada: relleno

Diseño: floral

Colores: rosa, rojo

Tiempo aproximado de su creación: 2005 (aproximadamente)

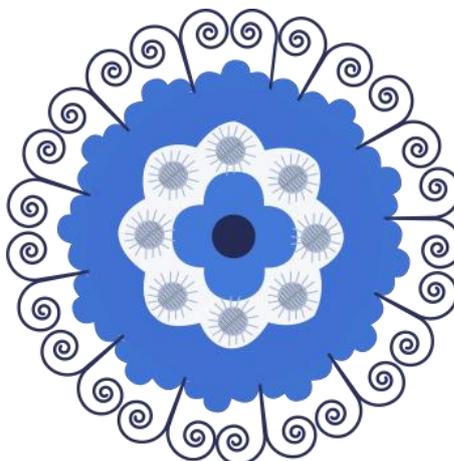
VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO		n ^o :5
		
Tipo de bien: bordado a mano aplicado en una panera		
Autor: Irma Chalacán		Comuna: Zuleta
Tela: Panamá		Hilo: DMC
Puntada: relleno, cadena, cordón y punto atrás Diseño: floral (antiguo de camisas 50 años)		
Colores: Fuxia, verde y morado		
Tiempo aproximado de su creación: 2017 (aproximadamente)		
VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN		
		

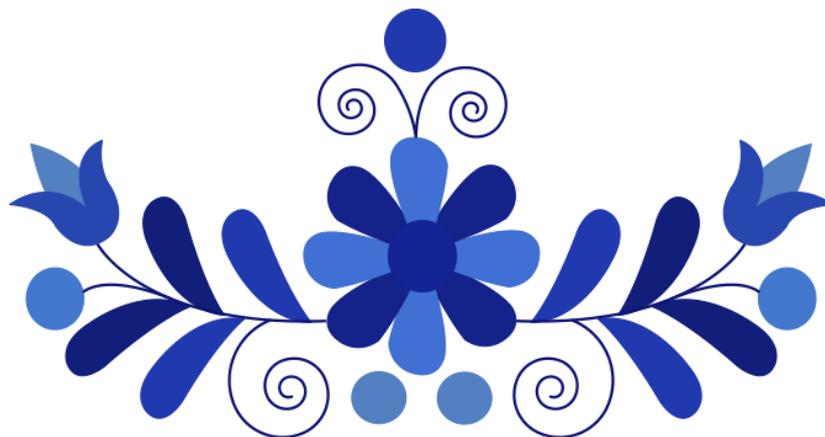
FICHA DE REGISTRO

nº: 6

**Tipo de bien:** bordado a mano aplicado en una panera**Autor:** Irma Chalacán**Comuna:** Zuleta**Tela:** Panamá**Hilo:** DMC**Puntada:** relleno y cadena**Diseño:** floral**Colores:** azul, celeste y celeste agua.**Tiempo aproximado de su creación:** 2017 (aproximadamente)**VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN**

FICHA DE REGISTRO

nº: 7

**Tipo de bien:** Bordado a mano**Autor:** Irma Chalcán**Comuna:** Zuleta**Tela:** Panamá**Hilo:** DMC**Puntada:** relleno, cadena y cordón**Diseño:** floral**Colores:** azul en degradado (azul, celeste, blanco)**Tiempo aproximado de su creación:** 2016 (aproximadamente)**VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN**

FICHA DE REGISTROn^o:8**Tipo de bien:** bordado**Autor:** Irma Chalacán**Comuna:** Zuleta**Tela:** de Panamá**Hilo:** DMC**Puntada:** relleno, cadena y cordón, punto atrás **Diseño:** floral**Colores:** rosa, gris, verde mostaza y blanco**Tiempo aproximado de su creación:** 2015 (aproximadamente)**VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN**

FICHA DE REGISTRO

nº: 9

**Tipo de bien:** bordado a mano aplicado en una panera**Autor:** Irma Chalacán**Comuna:** Zuleta**Tela:** de Panamá**Hilo:** DMC**Puntada:** relleno**Diseño:** floral (diseño antiguo de camisas)**Colores:** Azul, gris, café y amarillo**Tiempo aproximado de su creación:** 2015 (aproximadamente)**VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN**



Tipo de bien: bordado a mano aplicado en un mantel

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: de Panamá

Hilo: DMC

Puntada: relleno, cadena y cordón

Diseño: floral y animal

Colores: rosa, verde oscuro, verde claro, anaranjado, rojo, gris y café

Tiempo aproximado de su creación: 2016 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN





Tipo de bien: bordado a mano aplicado a un camino de mesa

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Panamá

Hilo: madeja Pasa

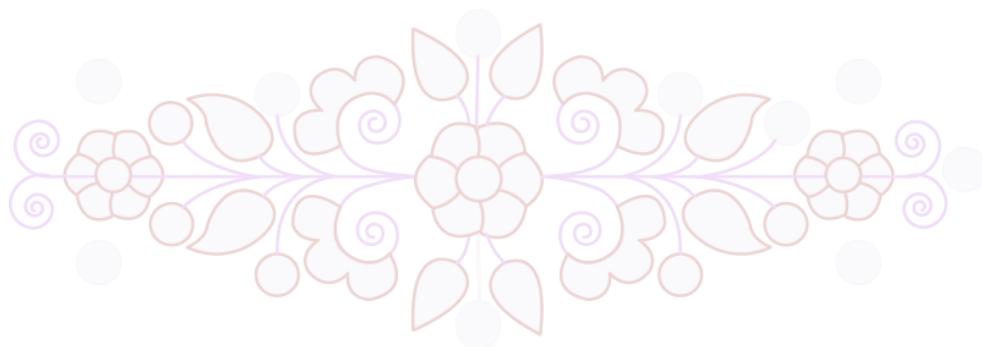
Puntada: relleno, cadena, cordón

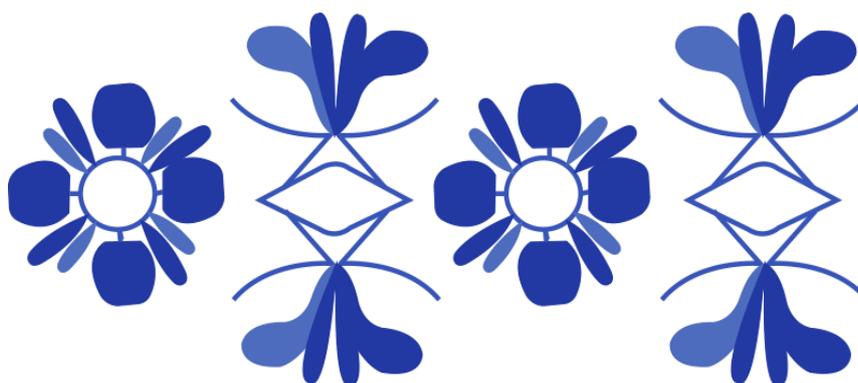
Diseño: floral

Colores: Blanco

Tiempo aproximado de su creación: 2015 (aproximadamente)

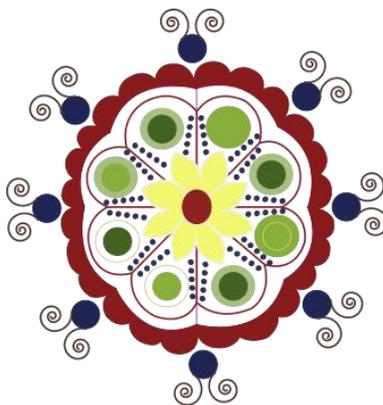
VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTROn^o: 12**Tipo de bien:** bordado a mano aplicado a un vestido**Autor:** Sarum Maky Yachay**Comuna:** La Esperanza**Tela:** de Panamá**Hilo:** DMC algodón**Puntada:** Relleno**Diseño:** floral geométrico**Colores:** azul en degradado**Tiempo aproximado de su creación:** 2016 (aproximadamente)**VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN**

FICHA DE REGISTRO

nº: 13

**Tipo de bien:** bordado a mano aplicado en un camino de mesa**Autor:** Sarum Maky Yachay**Comuna:** La Esperanza**Tela:** de Panamá**Hilo:** DMC algodón**Puntada:** Relleno y cadena**Diseño:** floral geométrico**Colores:** rojo, amarillo, verde oscuro, verde claro, café y azul**Tiempo aproximado de su creación:** 1 año (aproximadamente)**VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN**

FICHA DE REGISTRO

nº: 14



Tipo de bien: bordado a mano aplicado en mantel

Autor: Sarum Maky Yachay

Comuna: La Esperanza

Tela: de Panamá

Hilo: DMC algodón

Puntada: Relleno

Diseño: floral

Colores: amarillo, rojo, verde claro, verde oscuro, café y negro

Tiempo aproximado de su creación: 1 año (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

n^o: 15



Tipo de bien: bordado a máquina manual aplicado a vestimenta tradicional

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Dacrón poliéster

Hilo: Seda (de máquina)

Puntada: Relleno, cordón, pata de gallo, pata de vaca **Diseño:** floral geométrico

Colores: rosado

Tiempo aproximado de su creación: 2005 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº: 16



Tipo de bien: bordado a mano aplicado en vestimenta tradicional

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Victoria

Hilo: DMC

Puntada: Relleno, cadena, pata de vaca, cordón, filete **Diseño:** floral geométrico (uñas)

Colores: negro, celeste

Tiempo aproximado de su creación: 1985 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº:17



Tipo de bien: bordado a mano aplicado en vestimenta tradicional

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Bramante

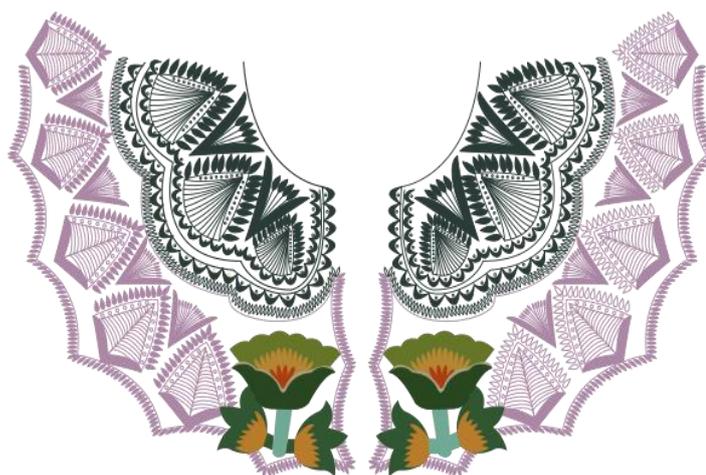
Hilo: DMC (lavable)

Puntada: Relleno, cordón, cadena, pata de gallo, filete **Diseño:** floral geométrico

Colores: negro, celeste

Tiempo aproximado de su creación: 2002 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

n^o: 18



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: Sarum Maky Yachay

Comuna: La Esperanza

Tela: Relleno, cadena y cordón

Hilo: Lanilla

Puntada: Relleno

Diseño: floral

Colores: rosa, verde, rojo

Tiempo aproximado de su creación: 2017 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº: 19



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Relleno, cadena y cordón

Hilo: DMC

Puntada: Relleno

Diseño: floral

Colores: celeste, azul, verde, rosa (degradados)

Tiempo aproximado de su creación: 2016 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº: 20



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: María Mercedes Quilca

Comuna: San Clemente

Tela: Relleno, cadena, para de gallo

Hilo: DMC

Puntada: Relleno

Diseño: floral

Colores: verde, rojo, azul oscuro, amarillo, naranja

Tiempo aproximado de su creación: 2015 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº:21



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: Sarum Maky Yachay

Comuna: Zuleta

Tela: Relleno, cadena y cordón

Hilo: DMC

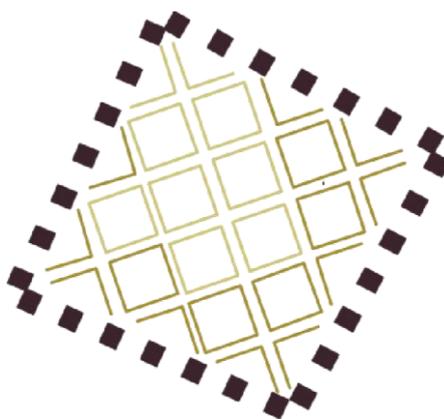
Puntada: Relleno y cadena

Diseño: geométrico

Colores: celeste, azul, amarillo

Tiempo aproximado de su creación: 2017 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

n^o:22



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: Sarum Maky Yachay

Comuna: La Esperanza

Tela: Relleno, cadena y cordón

Hilo: DMC

Puntada: Relleno, cadena

Diseño: floral

Colores: celeste, morado, café, naranja, rosa, rojo (degradados)

Tiempo aproximado de su creación: 2017 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº: 23



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Algodón

Hilo: DMC

Puntada: Relleno y cande

Diseño: floral

Colores: beige, azul, amarillo, rojo, verde, naranja

Tiempo aproximado de su creación: 2015 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

n^o:24



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: Sarum Maky Yachay

Comuna: La Esperanza

Tela: Panamá

Hilo: Lanilla

Puntada: Relleno y cadena

Diseño: floral

Colores: verde, rojo y amarillo

Tiempo aproximado de su creación: 2017 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº:25



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: Sarum Maky Yachay

Comuna: La Esperanza

Tela: Panamá

Hilo: DMC

Puntada: Relleno, cadena y cordón

Diseño: floral

Colores: celeste, azul, amarillo, verde, rojo

Tiempo aproximado de su creación: 2017 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

n^o:26



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Panamá

Hilo: Rosie

Puntada: Relleno y cadena

Diseño: floral

Colores: amarillo, verde, café, morado

Tiempo aproximado de su creación: 2017 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº:27

**Tipo de bien:** bordado a mano**Autor:** Sarum Maky Yachay**Comuna:** La Esperanza**Tela:** Panamá**Hilo:** Lanilla**Puntada:** Relleno, pata de gallo**Diseño:** flora-animal**Colores:** celeste, azul, amarillo, café, rosa, verde, rojo**Tiempo aproximado de su creación:** 2017 (aproximadamente)**VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN**

FICHA DE REGISTRO

nº:28



Tipo de bien: bordado a mano aplicado a vestimenta tradicional

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Algodón

Hilo: Lanilla

Puntada: Relleno, cadena, pata de caballo **Diseño:** floral

Colores: turquesa

Tiempo aproximado de su creación: 2005 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

n^o:29



Tipo de bien: bordado a mano

Autor: María Mercedes Quilca

Comuna: San Clemente

Tela: Algodón

Hilo: Lanilla

Puntada: Relleno, cadena y cordón

Diseño: floral

Colores: turquesa, amarillo, rosa, verde

Tiempo aproximado de su creación: 2012 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



FICHA DE REGISTRO

nº: 30



Tipo de bien: bordado a mano aplicado a vestimenta tradicional

Autor: Irma Chalacán

Comuna: Zuleta

Tela: Panamá

Hilo: DMC

Puntada: Relleno, cadena y cordón, pata de gallo

Diseño: floral

Colores: Turquesa, beige, rosa, rojo, verde, celeste, amarillo

Tiempo aproximado de su creación: 2007 (aproximadamente)

VECTORIZACIÓN DEL PATRÓN



3.3 Característica del bordado comercial versus el bordado no comercial elaborado por las artesanas de las Parroquias de La Esperanza y Angochagua.

Tabla 4. Cuadro comparativo entre bordado tradicional y comercial

IDENTIFICACIÓN DE CARACTERÍSTICAS DE BORDADOS COMERCIALES VERSUS BORDADOS DE VESTIMENTA AUTÓCTONA

Descripción	Bordado comercial	Bordado no comercial
Características	Bordaduras en telar empleando diferentes tipos de hilos para representar figuras geométricas y zoomorfas.	Bordaduras en telar empleando diferentes tipos de hilos para representar figuras geométricas y zoomorfas.
Aplicación	Vestimenta: blusas, camisas, vestidos y bolsos. Ornamento: manteles, paneras, caminos de mesa y sobrecamas.	Indumentaria propia de las mujeres descendientes de la cultura Caranqui. Blusas de estructura característica a su vestimenta tradicional.
Tipo de puntada	Relleno, (las mismas) Cadena	Relleno Cadena
Tipos de hilo	DMC algodón (el mismo) Rosie	DMS
Tipo de tela	Panamá, Lino	Victoria, Bramante, seda
Color de los hilos	El bordado puede tener desde un color 4, 5 o incluso más dependiendo del diseño.	El bordado por lo general emplea en mayor cantidad un mismo color y lo combina con uno o dos colores más como máximo, mismos que son empleados en menos cantidad.

Particularidad	Los diseños son básicamente florares y en algunos casos zoomorfos. El tamaño de los diseño varía de pequeño a mediado acorde a la proporción del producto en el que sea aplicado.	El diseño es tupido (poblado) ocupando gran parte de la prenda en el que es aplicado. Los diseños son una combinación densa de iconografía floral y geométrica
-----------------------	---	---

Valor simbólico	Adaptación de la cosmovisión andina a las preferencias del cliente. Para demostrar el multicolorido	Cosmovisión andina neta. (darle figura a la camisa)
------------------------	--	---

Historia	No definida (Hace alrededor 50 años)	Representación visual del ambiente que rodea a la artesana, cuyos gráficos han sido enseñados de madres a hijas. El bordado es tupido porque representa la abundancia. (aproximadamente 100 años) Se bordaban el lienzo.
-----------------	---	--

CAPÍTULO IV

PROPUESTA ALTERNATIVA

4.1 Título

“ICONOGRAFÍA EN LOS BORDADOS DEL PUEBLO CARANQUI Y SU APLICACIÓN EN DISEÑO ALTERNATIVO”

4.2 Justificación

La cosmovisión indígena encierra en sí misma una enorme riqueza gráfica y conceptual que la hace característica de cada pueblo. La provincia de Imbabura cuenta con algunas culturas como los Otavalos, Natabuelas y Caranquis donde gran parte de sus pobladores natales todavía mantienen costumbres y tradiciones propias de sus pueblos ancestrales, las cuales guardan una gran cantidad de mensajes tanto lingüísticos como visuales; una de ellas es el bordado, arte indígena en el que se ha centrado la atención de este proyecto de grado debido a la iconografía que en él se emplea.

Empleando técnicas como la observación e investigación de campo se constató que las artesanas de las diferentes comunas de las parroquias de Angochagua y La Esperanza plasman hábilmente su cosmovisión en cada uno de los diseños bordados en sus productos artesanales, tanto de uso personal como comercial. Tras realizarse la recopilación iconográfica de una muestra de los bordados elaborados por las artesanas descendientes del señorío Caranqui, se pudo reconocer características que propician la innegable belleza de esta labor, no obstante, también se confirmó que estos patrones gráficos no son lo

suficientemente apreciados por la ciudadanía local y nacional, especialmente por el segmento joven de la población.

Por lo anteriormente mencionado, se vio la necesidad de documentar una muestra representativa de este arte gráfico para así contribuir a la repotenciación de la iconografía que en él se aplica, adicionalmente se extrajo formas de la misma para su rediseño y aplicación en productos alternativos que puedan ser de interés significativo para la sociedad, esperando captar la atención deseada. Lo que se quiere es difundir el significado que hay detrás de la creación de estos diseños, rescatando así un mensaje visual atractivo, el cual amerita ser revalorizado. Un aspecto a destacar es que los nuevos experimentos gráficos están fundamentados en saberes indígenas recopilados tras un proceso investigativo, por lo que a diferencia de otros existentes en el mercado, no se crearon tan solo como ornamento, es decir, por simple decoración, sino que más bien encierran un concepto ancestral, mismo que debe ser reconocido y difundido para no dar paso al declive la identidad de la zona.

Finalmente, desde la perspectiva del diseño gráfico, es posible fortalecer la identidad visual, haciendo más evidente el pasado icónico. La investigación busca aportar en el análisis morfológico de la cultura material andina desde el diseño gráfico para establecer pautas que permitan aplicaciones gráficas de la iconografía en mención.

4.3 Fundamentación

Una de las corrientes de investigación del diseño es el estudio de la cultura material desde el diseño gráfico para agregarle valor mediante la identidad visual presente en la

cultura material. Con ello, se despierta un continuo interés por estudiar la iconografía como comunicación visual propia de América y del mundo en general.

Tras realizar una primera fase de este proyecto de tesis, la cual se basó en la investigación bibliográfica y la recopilación de una muestra de la iconografía de los bordados elaborados en las parroquias de Angochagua y la Esperanza, se consideró necesaria la elaboración de un producto editorial en la cual se muestre esta riqueza gráfica así como la experimentación con la misma para la obtención de diseños y aplicaciones alternativas. Sumado a lo indicado anteriormente, se analizó la información obtenida en entrevistas, tanto las realizadas a las bordadoras como al sociólogo y a las diseñadoras, así se corroboró la imperiosa necesidad del desarrollo de esta propuesta, misma que pretende difundir la muestra gráfica mencionada.

Cabe mencionar que los bordados seleccionados portan una serie de signos cuya estructura gráfica guarda un mensaje desde hace muchos años, el amor por la naturaleza. Por lo tanto para transmitir este mensaje la iconografía de los bordados emplea algunos elementos como color, forma, contraste, entre otros. Dentro del campo iconográfico se pueden reconocer elementos gráficos que constituyen estos diseños, los cuales forman la base o punto de partida para su detalle visual como lo son la forma, el color, los signos, los patrones, las texturas. La iconografía diseñada por las artesanas creadoras de estos bordados proviene de una cosmovisión que percibida desde el punto de vista del diseño encierra un carácter semiótico, es decir, cada uno de sus elementos gráficos guarda un mensaje el cual configura su gráfica como un lenguaje visual que comunica el mensaje de amor que le tienen a su entorno natural y de la belleza del mismo.

La propuesta alternativa, ha sido creada fundamentándose en resultados obtenidos de la investigación de campo realizada, así como también se cimenta en conceptos necesarios para la experimentación y obtención de propuestas gráficas con identidad a emplearse en productos alternativos que contribuyan al auge de las industrias creativas en la zona y en el país.

4.4 Objetivos

4.4.1 General

Elaborar un producto editorial basado en la recopilación iconográfica de los bordados del pueblo Caranqui y su aplicación alternativa

4.4.2 Específicos

- Interpretar las características de la iconografía de los bordados del pueblo Caranqui para estructurarlas en la propuesta editorial.
- Componer la propuesta de forma sencilla y atractiva visualmente para evidenciar la recopilación y aplicación alternativa de la iconografía.
- Aportar a la difusión de este arte gráfico mediante el material digital elaborado.

4.5 Ubicación sectorial y física

Este proyecto se realizó en el cantón Ibarra, la recopilación iconográfica en las parroquias de La Esperanza y Angochagua y la vectorización de patrones para su aplicación en diseño alternativo se llevó a cabo en la ciudad de Ibarra. Esta propuesta editorial va

dirigida a la ciudadanía del Cantón, especialmente de la ciudad de Ibarra que es en quienes se desea incentivar el aprecio por este tipo de arte gráfico propio de la zona.

4.6 Desarrollo de la propuesta

4.6.1 Estructura del proyecto

El proyecto es la recopilación de una muestra de trabajos artesanales bordados en las parroquias de Angochagua y la Esperanza, una breve descripción de la base para la creación de estos diseños y finalmente la selección, digitalización y aplicación de patrones para la elaboración de diseños alternativos a aplicarse en productos, todo esto documentado en un producto editorial que consta de las siguientes partes:

4.6.2 Contenidos

Hojas preliminares

En las hojas preliminares se redacta una pequeña reseña del proyecto así como el contenido del mismo.

Sección 1: Hacia un contexto de la iconografía del bordado

Este extracto es una narración de la perspectiva sociocultural que tiene Juan F. Ruales, reconocido gestor cultural de la ciudad de Ibarra, acerca de los bordados del pueblo Caranqui, su origen, su situación actual y el estado de valoración de los mismos por la ciudadanía.

Sección 2: Opiniones

En esta parte se detalla las entrevistas realizadas, a una bordadora, la Sra. Irma Chalacán como representante de las artesanas que elaboran este trabajo. A dos diseñadoras ecuatorianas vinculadas en el mundo de la iconografía. La primera, Vanessa Zuñiga con una extensa trayectoria en la utilización de iconografía andina y la segunda, Gabriela Corral una joven diseñadora quien lleva poco tiempo incursionando en este campo, sin embargo, ya ha cosechado sus frutos. Ambas nos dan su visión acerca del rol que el diseñador desempeña al trabajar con iconografía extraída de una investigación y el cómo se encuentra la situación de emprendimiento en nuestro país. Su visión aportó significativamente para el desarrollo de este trabajo de titulación.

Sección 3: La belleza de los detalles

Es aquí donde se caracteriza a la iconografía de los bordados del pueblo Caranqui, exponiendo cada muestra recopilada en una infografía de sus características básicas, se hace referencia al origen de esta actividad; la cosmovisión que existe detrás de este arte gráfico gracias a la cual se plasman mensajes culturales en cada uno de los diseños a bordarse; y finalmente su relación con los fundamentos del diseño.

Sección 4: Lo alternativo.

En este extracto se lleva a cabo la aplicación de la iconografía recopilada, se muestra la selección de formas que fueron vectorizadas para la posterior construcción de motivos. Finalmente se muestran prototipos como producto final en de la investigación, en los cuales se aplicaron los diseños alternativos creados.

Glosario

Se detalla el significado de algunos términos referentes al diseño para que el lector pueda comprender fácilmente el tema.

Agradecimientos

Se hizo mención del aporte por cada una de las personas que contribuyó para la elaboración de este proyecto.

4.6.3 Concepto

Este producto editorial es un libro recopilatorio en dónde se da a conocer una muestra de la iconografía empleada en los bordados realizados en diferentes comunas de las parroquias de Angochagua y La Esperanza. Al mismo tiempo, este libro adquiere un carácter experimental en su última sección, debido a que se realizó una reinterpretación, empleando módulos para la creación de diseños llamativos distintos de los que se aplican en el bordado pero partiendo de ellos como base gráfica y conceptual. La idea es que el producto editorial esté acorde con el público al que va dirigido, por lo que se trabajó en su aspecto visual de una forma estética.

4.6.4 Público objetivo

El proyecto de grado y especialmente la propuesta alternativa estuvo pensada desde un inicio para la ciudadanía ibarreña, no obstante, de forma especial va dirigido a hombres y mujeres desde los 18 a los 35 años aproximadamente. Se tomó este segmento del mercado

debido a que son personas en edad prudente como para valorar iconografía andina así como también para inclinarse por productos de diseño alternativo.

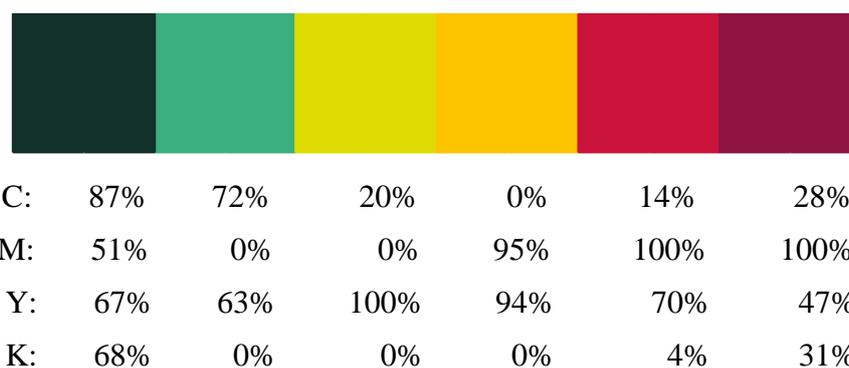
4.6.5 Tamaño del documento

El producto editorial tiene 21 cm de alto por 21 cm de ancho. Medidas seleccionadas con la finalidad de que el libro tenga un aspecto llamativo, es decir, que su tamaño no sea excesivo ni tampoco mínimo. Este formato se considera idóneo para la apreciación de la iconografía, así como también de la selección y vectorización de patrones así como los diseños creados.

4.6.6 Cromática

El comunicar a través del uso de determinados colores posibilita una mejor lectura, una mejor apariencia, y mejores resultados en el proceso de maquetado. Se han tomado en cuenta los siguientes colores como base, durante la diagramación:

- Verde
- Naranja
- Turquesa
- Fuxia
- Amarillo
- Morado



Estos colores fueron seleccionados tomando en cuenta la paleta de colores Andina, es decir el paisaje en donde se desempeñan los artesanos, colores que ellos mismos emplean en los diseños de sus bordados.



Figura 4. Paisaje de la comuna Paniquindra.



Figura 5. Flores de la comuna Zuleta



Imagen 6: vegetación de la Esperanza

El amarillo del sol; naranja, rosa y fuxia de las flores; el verde de la vegetación y el turquesa como una adaptación de la tonalidad del cielo. Colores escogidos en una tonalidad tal que contrasten entre sí y así mismo para que combinen armoniosamente.

4.6.7 Tipografía

Las tipografías seleccionadas para el producto editorial son de carácter decorativo, de tal forma que guarden estrecha relación con el concepto del libro y a la vez sean legibles para el lector. Para la selección y aplicación de la misma se tuvieron en cuenta aspectos fundamentales como:

Peso, Texto, Párrafos e interlineado, Color.

Para expresar visualmente la información relevante de este producto editorial de tal forma que sea lo suficientemente legible para los usuarios, se empleó las siguientes tipografías:

- Riglet Riglet tipografía

- Glass Antiqua **Glass Antiqua**

Estas tipografías fueron utilizadas con la finalidad de comunicar de una forma sencilla pero estética, el contenido del libro elaborado. Al formar una de las partes más importantes de un producto editorial, la tipografía debe seleccionarse con mucho tino, asegurando su aplicación técnica y funcional. Dentro de la aplicación de la tipografía se tomaron en cuenta también los diferentes estilos de párrafo en los cuales se modificó el *interlineado*, *interletraje* y *la alineación del texto* con la finalidad de provocar el impacto visual deseado.

4.6.8 Contrastes y jerarquías

Para generar contrastes visuales en el libro, se trabajó tanto con la tipografía como con los colores. En la tipografía se empleó distintos pesos, tamaños y tipos. Para que el usuario

pueda gozar de una óptima apreciación y lectura de un producto editorial, es necesaria la existencia de una jerarquía. Con la finalidad de generar armonía visual se trabajó con los colores empleados, la posición del texto y de las imágenes para centrar la atención en ciertas zonas o por el contrario en la página completa, esto dependió de a donde se deseaba concentrar la atención del usuario.

4.6.9 Maquetación

El objetivo de la maquetación es que el espectador pueda percibir la información de la misma forma como el producto editorial pretende mostrarla; además contribuye a generar una distribución estética y funcional de cada elemento que forma parte de la composición. Esto se consigue con la ayuda de guías, aplicación de conceptos e instinto del diseñador gráfico. Para una maquetación efectiva se empleó herramientas como: Márgenes, columnas y retícula.

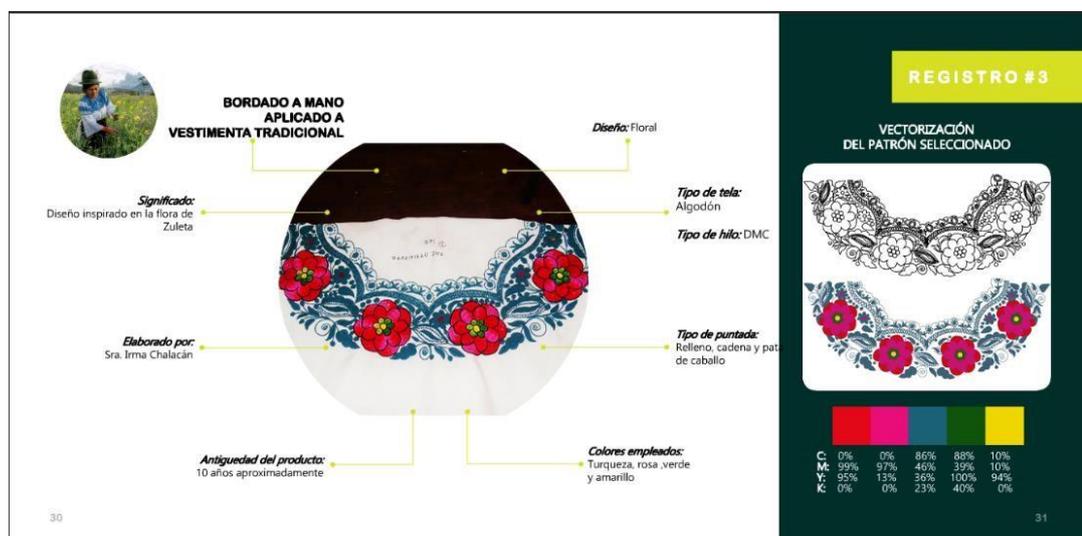


Figura 7. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puente

4.6.10 Páginas y su estructura

✓ Márgenes

Para evitar la saturación de contenido en toda la extensión de la página se emplean los márgenes con la finalidad de conseguir un registro visual armonioso de la misma. Los márgenes utilizados en la maquetación de cada página del libro son los siguientes:

Margen exterior: 15 milímetros, margen interior: 15 milímetros, margen superior: 15 milímetros y el inferior de 15 milímetros.

✓ Columnas

Fue necesario la aplicación de columnas a modo de guías para un correcto diseño editorial de los contenidos del libro debido a que estas permitieron distribuir de una forma organizada el texto, imágenes, ilustraciones, etc. Para la elaboración de la estructura básica de columnas en este producto editorial, se emplearon tres columnas definidas por página. Por su parte, se utilizó un espacio entre columnas o medianil de 5 milímetros en todos los casos.

✓ Retícula

La principal función de la retícula es la de guiar la organización y jerarquía de cada uno de los elementos destinados para el espacio a maquetar. La retícula evidencia puntos idóneos para títulos, subtítulos y zonas con menor atención por el lector, destinados para información secundaria. Esta retícula si bien es cierto sirvió como base, contribuyó también a la experimentación en cuanto a la distribución de contenidos con la finalidad de no diseñar un producto editorial monótonos o aburrido.

Para el desarrollo de esta propuesta, tanto la retícula, como las líneas guía están adaptadas al contenido de cada página, variando en la mayoría de ellas, como resultado se obtuvo una serie de páginas dinámicas en su contenido.

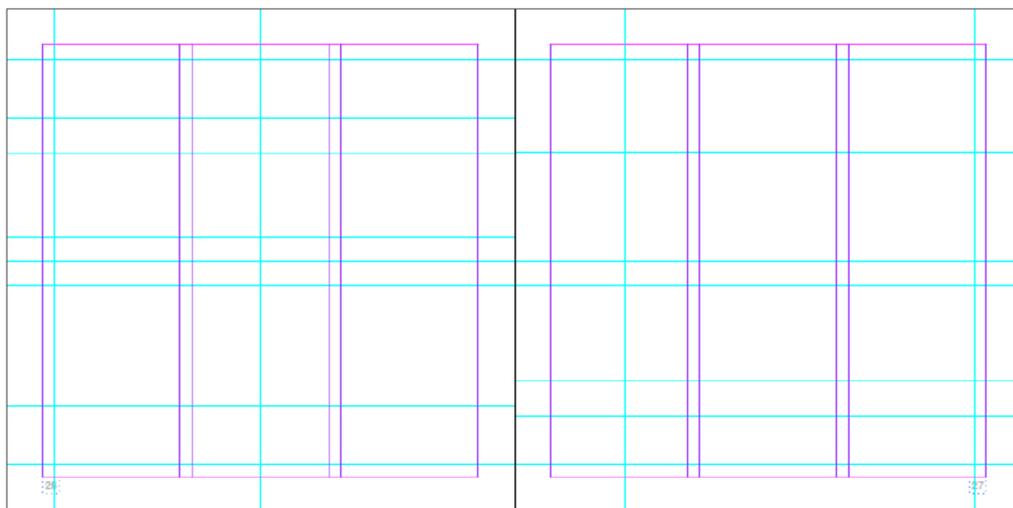


Figura 8. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puente

4.6.11 Desarrollo de la portada

La portada es una referencia gráfica de la temática del producto editorial, es decir de la recopilación iconográfica de los bordados del pueblo Caranqui. Hace alusión además a aspectos del presente proyecto editorial mediante el uso de patrones. La tipografía usada es la misma que se usó para los títulos del interior del folleto para que de esta forma exista una unidad gráfica. En lo que a color se refiere, se usó el verde amarillento como color base, dado a su connotación, debido a que representa a la vegetación de la naturaleza, logrando comunicar de alguna forma el contenido. Como colores secundarios se utilizó el fuxia, morado, amarillo, Colores que también están presentes en la vegetación que plasman las bordadoras en sus artesanías.



Figura 9. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”
Elaborado por: Estefanía Puente

4.6.12 Desarrollo de la contraportada

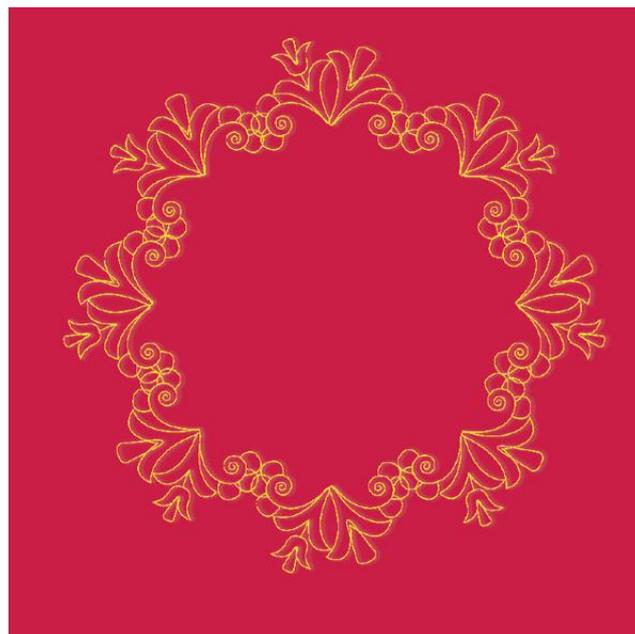


Figura10. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”
Elaborado por: Estefanía Puente

4.6.13 Registro visual del contenido de la propuesta

El producto editorial digital desarrollado contiene un total de 198 páginas, a continuación se detallan imágenes de los contenidos más representativos del producto editorial desarrollado.



Figura 11. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puentes



Figura 12. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puentes



Figura 13. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puente



Figura 14. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puente



Figura 15. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puentes

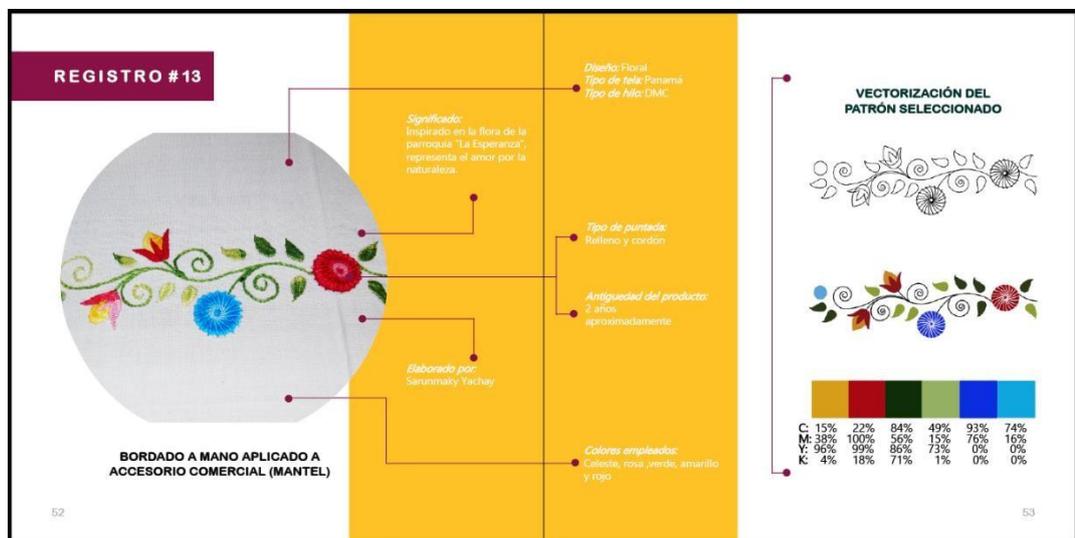


Figura 16. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puentes



Figura 17. Libro digital “Iconografía & Cosmovisión”

Elaborado por: Estefanía Puente

4.7 Equipo editorial

Investigación:

Estefanía Puente

Ilustración:

Estefanía Puente

Diseño y Diagramación:

Estefanía Puente

Revisión académica:

MSc. Gandhi Godoy

MSc. David Ortiz

4.8 Impactos

4.8.1 Impacto Social

En el ámbito social este producto editorial ayudará a fortalecer el sentimiento de valoración por parte de la ciudadanía hacia la iconografía propia de nuestra zona. De igual forma la sección de diseño alternativo servirá como inspiración para que otros diseñadores realicen trabajos similares, consiguiendo así que esta iconografía así como otras puedan ser repotenciadas.

4.8.2 Impacto económico

El libro digital realizado servirá para dar a conocer el bello trabajo artesanal que se elabora en las parroquias de Zuleta y La Esperanza, por lo que contribuirá a dinamizar su trabajo y mejorar las ventas de los productores de estas artesanías.

4.9 Difusión

Al ser un producto digital este libro podrá ser difundido mediante la plataforma ISSUU.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1 Conclusiones

- Se identificó las características de la iconografía empleada en bordados comerciales y no comerciales elaborados en las parroquias de La Esperanza y Angochagua. Partiendo desde la cosmovisión que permite la creación de la iconografía que se plasma en los bordados, se determinó que las artesanas aplican una iconografía esencialmente geométrica debido a que la mayoría de los diseños que se crean son florales y en ocasiones se usa iconografía zoomorfa. Esta iconografía hace referencia a la visión que tiene cada bordadora del medio en el que se desenvuelve, evidenciándose un alto grado de apreciación por la riqueza natural de la zona que habitan.

- Se registró en infografías las características relevantes tanto de los bordados comerciales como de los no comerciales en las cuales se detalla el tipo de producto, la tela, tipo de hilo, colores y diseños empleados así como el nombre de la autora y su lugar de procedencia. Gracias a esta información se pudo identificar las diferencias entre un tipo de bordado y otro para de este modo contrastarlas.

- Se determinó que los bordados no comerciales difieren en baja medida con los bordados comerciales, debido a que se emplea la misma cosmovisión para la elaboración de los diseños, así como la mayoría de los materiales, sin embargo, la iconografía del bordado no comercial es más elaborada, es decir, visualmente compacta a diferencia de la iconografía de los bordados comerciales la cual es menos densa y propiamente ornamental. Otra de las diferencias relevantes son los productos en el que se aplica los bordados comerciales y los

no comerciales, siendo los primeros aplicados en vestimenta y objetos de decoración como manteles, paneras, caminos de mesa, etc.; y los segundos se aplican solamente en vestimenta tradicional de las mujeres originarias de la zona.

- Se pudo constatar que el bordado a mano se mantiene entre las artesanas, sin embargo la existencia del bordado mecanizado está tomando fuerza entre este tipo de artesanías. Esta situación promulga a la disminución gradual de la valoración del trabajo artesano, debido a que el bordado a máquina abarata costos de producción, sin embargo al mismo tiempo disminuye la calidad del producto. Adicional a esto, la tecnificación del proceso también conduce a la creación de diseños no autóctonos, ya que algunas bordadoras optan por comprar tela con diseños computarizados, de este modo se pierde la creatividad de las artesanas y por ende de la gráfica propia de su cosmovisión.

- Se concluye también que esta pérdida gradual del interés por este arte indígena es consecuencia de dos factores: la poca investigación de estos signos visuales por parte de diferentes áreas, entre ellas el Diseño, y en segundo lugar por el bajo reconocimiento y apropiación de esta manifestación cultural por parte de la población local y nacional, comenzando desde los propios habitantes de las comunas y el resto de ciudadanos que no valoran en la medida de lo necesario a los bordados, inclinándose por otras tendencias.

- Las características de esta iconografía la postulan como un elemento gráfico útil a la hora de crear proyectos vinculados al Diseño, mismos que pueden abrir un sinnúmero de posibilidades de aplicación. Se pudo generar motivos a partir de ellos empleando los

fundamentos del diseño necesarios, al aplicarlos en prototipos se pudo constatar el atractivo visual que evocan, confirmando su idoneidad para aplicarlos en productos a comercializar.

- Se elaboró un producto editorial digital de carácter documental-experimental de buenas características en donde se enmarca la información recolectada en torno a la iconografía, la opinión de profesionales del medio sociocultural, artesanal y del diseño, así como también se muestra diseños experimentales elaborados a base de iconografía seleccionada a la cual se le aplicaron fundamentos del diseño. Es así que se podrá socializar esta información de forma dinámica y vistosa con un público objetivo joven.

5.2 Recomendaciones

- Es imperativo conocer la herencia cultural de cada pueblo, Imbabura cuenta con vestigios de una de las culturas más importantes del Ecuador, la cultura Caranqui la cual engloba en sí misma un amplio número de características entre ellas sus costumbres y tradiciones lo que la hace muy importante y representativa de nuestra zona. Una de sus actividades tradicionales, aunque relativamente nueva y no fundada estrictamente desde tiempos precolombinos, es el bordado, el cual debe ser reconocido por la ciudadanía imbabureña y en general del país por su enorme riqueza gráfica característica de una cosmovisión propia de la zona.

- Es importante buscar mecanismos para repotenciar las manifestaciones culturales que encierran iconografía ancestral, debido a que en la actualidad están siendo poco apreciadas por la ciudadanía. Al no valorar el trabajo artesano se está conduciendo a su vez

al abandono de esta práctica, un ejemplo de esto son los bordados elaborados por las pobladoras de las parroquias de la Esperanza y Angochagua. Si este arte indígena comienza a discontinuarse, es decir, deja de transmitirse de generación en generación, esta iconografía tenderá a perderse gradualmente, por ello es prioritario el desarrollo de proyectos que contribuyan al rescate y repotenciación de este arte gráfico.

- Esta propuesta surge como una investigación diagnóstica de la muestra recopilada de esta iconografía. Se recomienda tomar esta investigación como pauta para realizar estudios con diferentes enfoques empleando estas bellas formas en el área del Diseño Gráfico.

BIBLIOGRAFÍA

Almeida, C., Carrascal, A., Posso, M. (2016). *Iconografía de los pueblos ancestrales de Imbabura*. Editorial UTN. Ibarra-Ecuador

Araujo, A (2008). Pensamiento geométrico en las mochilas Arhuacas. *U.D.C.A Actualidad & Divulgación científica* 11 (2) pp. 71-83. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012342262008000200009.

Ballestas, L. (2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid. Madrid-España

Barreto, A (2016). *Diseño de elementos gráficos basados en signos y símbolos de las étnicas Ecuatorianas aplicadas en productos textiles*. [Tesis de pregrado] Universidad del Azuay. Cuenca-Ecuador.

Bohórquez, A (2010). Implementación de un modelo de analogía pictórico-visual desde una percepción contemporánea bisociativa con la iconografía precolombina.

Revista RecreArte 12. Recuperado de:

http://www.revistarecreate.net/IMG/pdf/R12_1_Implementacion_de_un_modelo_de_analogia_pictorico_Javier_Borhorquez.pdf

Braunstein, M (2013). Todo sobre la técnica del color. *Parramón*.

Castro, N & Hernández, M (2012). *Diseño de una fuente tipográfica basada en grafemas de la cultura precolombina: calima. Para el uso ornamental en productos gráficos*. [Tesis de pregrado] .Universidad Autónoma Internacional.

Cereceda, V (2010). Semiología de los textiles andinos: Las Talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*. 1 (42), pp. 181-184. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029.

Cid Lizondo, M (2008). Diseñando Identidad PAIS: desde lo ancestral. *Convención cinética de Ingeniería y Arquitectura*. Pp. 1-5

Cremonte, B & Bugliani, M (2009). Pasta, forma e iconografía. Estrategias para el estudio de la cerámica arqueológica. *Xama* 19 (23). pp, 239-262.

Córdoba, D. (2012). Comunicación visual en la iconografía andina Protopasto. *INVESTIGIUM IRE: Ciencias Sociales y Humanas*. Vol. 3. No. 3, pp.64-84.

Falcón, M (2012). Metodología de diseño para la creación de patrones ornamentales desarrollada con los estudiantes de Diseño Gráfico. *Escenarios* Vol. 10 (2) pp. 20-29. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4496687>.

Herrera, M (2015). Investigación iconográfica e histórica de los pueblos originarios del Valle de Catamayo para la aplicación en el diseño y el arte. *ASR Arte y sociedad* (8) (s/p). Recuperado de: <http://asri.eumed.net/8/catamayo.html>.

Jal, L (2015). Transformando talento en organizaciones sustentables: el desarrollo de emprendimientos de la economía creativa. *Jornadas ADENAG Universidad de la Plata*. Pp. 113-123.

Malo, C (2008). *Artesanía, lo útil y lo bello*. CIDAP.

Malo, C., Arroyo, O. Giordao, D. Jaramillo, D. Soto, A. (1990). *Diseño y Artesanía*. Centro interamericano de artesanías y artes populares CIDAP.

Mejías, R (2010). *El arte prehispánico costarricense, como fuente para el diseño plástico contemporáneo*. *Kañina, Rev. Artes y Letras* (2) pp.191-200. Recuperado de: <http://www.scielo.cl/pdf/magallania/v41n2/art11.pdf>.

Morales, J (s.f.). Caranquis. *Editorial universitaria UTN*.

Olmos, A (n.d). *Arteindígena y gobernanza del territorio*. Recuperado en: <http://www.centrodocumentacion-iesi.org/?q=arte>, el 11 de May. de 17.

Olmos, A (2008). *Culturar: las formas del desarrollo*. *CICCUS*.

Organización de los Estados Americanos. (1990). *Artesanos y Diseñadores: Memorias de la reunión técnica iberoamericana sobre diseño y artesanía*.

Palamarczuk, V, Álvarez A & Grimoldi, S (2015). Repensando una época. Aproximación semiótica a los estilos alfareros de inicios del período tardío en yocavil por medio del caso “Lorohuasi”. *Boletín del museo chileno de arte precolombino* Vol 20 (2), pp. 23-55.

Peralta, P (2010). *Transformaciones para el diseño: simulación iconográfica shuar aplicada en juguetes*. [Tesis de pregrado] Universidad de Cuenca. Cuenca.

Robayo, L (2016). *Elaboración de una tipografía representativa de la cultura precolombina Machalilla*. [Tesis de pregrado] .Universidad Tecnológica Israel. Ecuador.

Rodríguez, M (2004). Iris, la mensajera de los dioses. (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego). *Anales de Historia del Arte* (14), pp. 7-31.

Recuperado de:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0404110007A>.

Tirado, D., Quishpe, M., y Vargas, L (2016). Bordados del pueblo indígena Chibuleo. *LATINDEX*. Facultad de Artes y Diseño. No. 37, 2016 / pp. 33 - 42

entre la representación y el diseño

Wong, W (1998). Fundamentos del diseño bi y trimencional. *Gustavo Gili*

Zúñiga, V (2014). *Aproximación a un Vocabulario Visual Básico Andino*. Revista Internacional de investigación, innovación y desarrollo en Diseño, Vol 09. Universidad de Málaga, Buenos Aires-Argentina.

Zúñiga, V (2006). *Aproximación a un Vocabulario Visual Básico Andino*. [Tesis de maestría] Universidad de Palermo. Buenos Aires.

Zapatero, Y (2008). Diseño Editorial: periódicos y revistas. *Gustavo Gili*.

ANEXOS

Anexo 1: entrevista

UNIVERSIDAD TECNICA DEL NORTE FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIA, Y TECNOLOGÍA

TEMA.

“RECOPIACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS BORDADOS DEL PUEBLO
CARANQUI Y SU APLICACIÓN EN DISEÑO ALTERNATIVO. 2010 - 2015”

DATOS INFORMATIVOS.

LUGAR: La Esperanza

SECTOR: Yaguachi

NOMBRE DEL ENTREVISTADO: Ing. Anita Carrillo (bordadora)

NOMBRE DEL ENTREVISTADOR: Estefanía Puente

ESTUDIANTE DE DISEÑO Y PUBLICIDAD

El octavo semestre de La Escuela de Diseño y Publicidad ha iniciado la segunda parte del proyecto de tesis, como parte de la política de mejoramiento de la calidad de egresados se busca la ejecución de la tesis dentro del periodo de clases. Sus opiniones serán de suma importancia para valorar, interpretar y puntualizar la información recopilada con el fin de concretar el enfoque de la investigación.

OBJETIVO.- Conocer el grado de reconocimiento del trabajo elaborado por las bordadoras de La Esperanza, Angochagua y Zuleta, así como también obtener información puntual acerca del bordado desde un punto de vista ancestral y semiótico.

Preguntas a emplearse en la entrevista

1. ¿A qué se dedica?
2. ¿Cómo aprendió este oficio?
3. ¿Cuál es el proceso de su trabajo? ¿cuánto tarda en finalizarlo?
4. ¿Las formas y colores que utiliza en sus diseños tienen algún significado cultural?
5. ¿Los diseños han cambiado con el paso de los años?
6. ¿Considera usted que su trabajo es lo suficientemente valorado?

Anexo 2: Entrevista a un diseñador/diseñadora de productos.

UNIVERSIDAD TECNICA DEL NORTE FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIA, Y TECNOLOGÍA

TEMA.

“RECOPILACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS BORDADOS DEL PUEBLO CARANQUI Y SU APLICACIÓN EN DISEÑO ALTERNATIVO. 2010 - 2015”

DATOS INFORMATIVOS.

LUGAR: Ibarra - Loja

SECTOR: Ibarra - Loja

NOMBRE DEL ENTREVISTADO: Vanessa Zuñiga (Amuki – Rukuyaya)

NOMBRE DEL ENTREVISTADOR: Estefanía Puente
ESTUDIANTE DE DISEÑO Y PUBLICIDAD

OBJETIVO.- Conocer la perspectiva de un profesional en la industria del diseño de productos, su opinión de la experimentación con patrones para la creación de diseños alternativos y la importancia del emprendimiento para el diseñador contemporáneo.

PREGUNTAS

- 1. ¿Por qué es importante rescatar la iconografía ancestral?**
- 2. ¿Cómo contribuye el diseñador ecuatoriano a la revalorización de la gráfica propia de nuestro país?**
- 3. ¿Qué opina de las industrias creativas?**
- 4. ¿El emprendimiento en Ecuador con proyectos relacionados al diseño gráfico está en auge?**
- 5. ¿En Ecuador existe un mercado potencial para los productos con diseño alternativo?**
- 6.Cuál es su recomendación para los diseñadores interesados en trabajar con iconografía.**





Urkund Analysis Result

Analysed Document: paraurkund.docx (D39403402)
Submitted: 5/29/2018 8:30:00 AM
Submitted By: tefa_pacha@hotmail.com
Significance: 4 %

Sources included in the report:

INFORME FINAL TESIS ELISA GUILLEN SERRANO U.docx (D34006297)
Tesis.pdf (D37722996)
TESIS CARLOS ALMEIDA.docx (D15987004)
_TesisPlagio.pdf (D29768666)
<https://repositori.upf.edu/handle/10230/27865>
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/1941/1/thg437.pdf>
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17402011000200007

Instances where selected sources appear:

21

