

MODIFICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN GRÁFICA SALASACA Y SU EXPRESIÓN EN EL TAPIZ

Modification of the Salasaca graphic production and its expression in tapestry

POR: ANDREA DANIELA LARREA SOLÓRZANO

PALABRAS CLAVES: ICONOGRAFÍA, MIGRACIÓN, SALASACA / KEY WORDS: ICONOGRAPHY, MIGRATION, SALASACA
FOTOGRAFÍAS PHOTOS: ANDREA LARREA S.

RESUMEN

LOS CONCEPTOS DE ECOLOGÍA OBJETUAL, DEMOECOLOGÍA Y LEGADO SUBJETIVO CULTURAL, COMO EJES CONSTITUYENTES DE LA CULTURA ESTÉTICA DE UN PUEBLO, SE PONEN DE MANIFIESTO AL ANALIZAR LAS TRANSFORMACIONES ICONOGRÁFICAS QUE SE DIERAN EN EL TAPIZ SALASACA, ENTRE 1960 Y 2018, COMO RESULTADO (ENTRE OTRAS CONDICIONANTES), DE LOS PROCESOS MIGRATORIOS QUE ESTE PUEBLO ATRAVESARA DURANTE ESTE PERÍODO, FUNDAMENTALMENTE CON SU TRASLADADO MASIVO DESDE LOS ANDES ECUATORIANOS HACIA LAS ISLAS GALÁPAGOS. POR MEDIO DE UNA RECOPIACIÓN FOTOGRÁFICA, Y A TRAVÉS DE UN PROCESO COMPARATIVO QUE CORRE DE LA MANO CON EL ANÁLISIS DE LAS HISTORIAS DE VIDA DE LOS TEJEDORES DE ESTA COMUNIDAD, ES POSIBLE DAR CUENTA DE LAS TRANSFORMACIONES EN LA ICONOGRAFÍA EXPRESADA POR MEDIO DE ESTE SOPORTE.

ABSTRACT

THE CONCEPTS OF OBJECT ECOLOGY, DOMOLOGY AND SUBJECTIVE CULTURAL LEGACY, AS CONSTITUENT AXES OF THE AESTHETIC CULTURE OF A PEOPLE, BECOME EVIDENT WHEN ANALYZING THE ICONOGRAPHIC TRANSFORMATIONS THAT TOOK PLACE IN THE SALASACA TAPESTRIES BETWEEN 1960 AND 2018, AS A RESULT (AMONG OTHER CONDITIONING FACTORS) OF THE MIGRATORY PROCESSES THAT THIS PEOPLE WENT THROUGH DURING THIS PERIOD, FUNDAMENTALLY WITH ITS MASSIVE TRANSFER FROM THE ECUADORIAN ANDES TO THE GALAPAGOS ISLANDS. BY MEANS OF A PHOTOGRAPHIC COMPILATION, AND THROUGH A COMPARATIVE PROCESS THAT RUNS HAND IN HAND WITH THE ANALYSIS OF THE LIFE HISTORIES OF THE WEAVERS OF THIS COMMUNITY, THE TRANSFORMATIONS IN THE ICONOGRAPHY EXPRESSED THROUGH THIS MEDIUM CAN BE EXPLAINED.



Figura 1: Comparación entre los motivos tradicionales presentes en las fajas frente a los realizados en el tapiz para su comercialización en Otavalo

ANDREA LARREA SOLÓRZANO

Doctoranda activa del programa de Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo, magíster en Docencia Universitaria y diseñadora gráfica publicitaria. Cuenta con siete años de experiencia docente y 16 años dedicados al trabajo de las artes plásticas. Fue docente de la Universidad Tecnológica Indoamérica (carrera de Diseño Multimedia), Universidad Técnica de Ambato Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte, y de la Universidad Central del Ecuador (sede Galápagos). Miembro de la Sección Académica de Artes Plásticas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Active doctoral candidate in the PhD program in Design at the University of Palermo, Argentina, Master in University Teaching and advertising graphic designer. She has seven years of teaching experience and 16 years dedicated to the work of plastic arts. She taught at the Universidad Tecnológica Indoamérica (Multimedia Design career), Faculty of Design, Architecture and Art of the Universidad Técnica de Ambato, and the Universidad Central del Ecuador (Galapagos Campus). Member of the Academic Section of Plastic Arts of the Casa de la Cultura Ecuatoriana.

El análisis de las transformaciones que se evidencian en la producción gráfica del pueblo Salasaca¹, a partir de 1960, obedece a varios factores, entre los cuales es posible señalar la relación existente entre los artesanos de este pueblo con los artistas plásticos ecuatorianos; así como los vínculos establecidos, a través de los programas de articulación del arte con la artesanía en Ecuador –como procuradores de la definición de diseño en el país–, por medio de los que se generó un proceso de reconfiguración de los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética², que a su vez permitió la modificación de las características formales y figurativas de las artesanías salasacas entre 1960 y 2018.

En este marco, se puede resaltar que estas modificaciones gráficas, además, obedecieron a los cambios en la dinámica social de dicho pueblo, fenómeno que alteró los procesos de producción y la iconografía salasaca en relación a varios cambios migratorios. Estos factores socioculturales, adicionalmente, afectaron el núcleo simbólico de las propuestas iconográficas.

The transformations evidenced in the graphic production of the Salasaca¹ people since 1960, obeys to several factors, among which it is possible to point out the relationship existing between the artisans of this ethnic group with the Ecuadorian plastic artists. Also, the established links, through the programs articulating art with the handicrafts in Ecuador—as authors of the definition of design in the country—, which generated a process of reconfiguration of the residual and dominant systems of the aesthetic culture². This in turn allowed the modification of the formal and figurative characteristics of the Salasaca handicrafts between 1960 and 2018.

Within this framework, we can point out that these graphic modifications were also due to changes in the social dynamics of this people, a phenomenon that altered the weaving production process and the Salasaca iconography related to several migratory changes. These sociocultural factors additionally affected the symbolic nucleus of the iconographic proposals.

Considering the analysis of the "other aesthetics", this article explores the changes of the Salasaca iconography as the result

¹Según los datos del Sistema Integrado de Indicadores Sociales del Ecuador–SIISE, en el territorio ecuatoriano existen 13 nacionalidades (...). Además, dentro de la nacionalidad kichwa, conviven pueblos que mantienen su identidad de acuerdo a sus costumbres, dialecto, ubicación geográfica y actividades económicas, tales como los salasacas, chibuleos y saraguros. Salasaca es uno de los tres grupos étnicos que cohabitan dentro de la provincia de Tungurahua, en la zona central del Ecuador.

²Acogiendo la construcción conceptual propuesta por Juan Acha (1979), donde analiza los componentes de los sistemas residuales y dominantes de la cultura estética.

¹According to data from the Integrated System of Social Indicators of Ecuador–SIISE, in Ecuador there are 13 ethnic groups (...). In addition, within the Kichwa ethnic group, there are peoples who maintain their identity according to their customs, dialect, geographical location and economic activities, such as the Salasnoacas, Chibuleos and Saraguros. The Salasaca group is one of the three ethnic groups that cohabit in the province of Tungurahua, in central Ecuador.

²Accepting the conceptual construction proposed by Juan Acha (1979) who analyzes the components of the residual and dominant systems of aesthetic culture.

En el presente artículo, y considerando el análisis de las “otras estéticas”, se exploran los cambios de la iconografía salasaca, en función de los movimientos migratorios que el pueblo atravesó durante el período delimitado, y cuyas representaciones gráficas se convierten en un medio de expresión visual, a través del cual es posible abordar el enlace entre la cultura y la estética en los procesos de transculturación estética que se forjaron dentro de la comunidad. Por tanto, el fundamento teórico de este estudio acoge las propuestas establecidas por Juan Acha y Ticio Escobar.

De este modo, el análisis de las imágenes de los tapices, que sirven como corpus de estudio, permite reconocer los fenómenos de permeabilidad cultural que surgieron durante este lapso, fruto del tránsito conceptual desde la cultura al arte y, de este, al arte de los otros, con variantes específicas articuladas en torno a la migración.

Como base metodológica se desarrollaron visitas de campo, desde las cuales fue posible utilizar las historias de vida de los tejedores y artesanos del pueblo salasaca como una de las técnicas de recolección de información que, junto a la construcción de un archivo fotográfico, y articulado con la revisión teórica, permitieron construir la base de la trama. Sobre esta última, se fundamenta el análisis de la iconografía salasaca como enlace entre la cultura material e inmaterial de un pueblo cuya práctica cultural, a pesar de haberse enriquecido durante más de medio siglo, camina hacia su extinción.

LOS CONCEPTOS DE ECOLOGÍA OBJETUAL Y DEMOECOLOGÍA COMO REFLEJO GRÁFICO DEL ÉXODO RURAL (1960 – 1990)

Juan Acha considera tres sistemas artísticos-visuales (artes, artesanías y diseños), cuya interrelación configura la cultura estética de un pueblo. Cuando Acha (1979) se refiere a la conformación de una cultura estética determinada, define una propuesta topológica que incluye a la ecología objetual, la demoecología y el legado subjetivo cultural, como algunos de los componentes de esta esfera que se encuentran atravesados por diversas estructuras y que, a su vez, determinan la relación entre las fuerzas productivas de sectores sociogeográficos específicos.

Este primer elemento, denominado como “ecología objetual”, incorpora: objetos naturales, tecnológicos y artísticos, existentes o creados en un contexto y espacio temporal específico. Conforme al devenir histórico y a las transformaciones en los modos de relación entre el hombre y la naturaleza, los objetos naturales van perdiendo importancia y los artísticos (cultos) son relegados en función de los cambios en sus formas de representación, dado el surgimiento de la cultura de masas. Por consiguiente, el desarrollo de una cultura de masas logra imponer objetos e imágenes que se generan a través del uso de nuevas tecnologías.

Según esta definición, la ecología objetual latinoamericana “está formada por las imágenes industriales de procedencia foránea, los productos de las artes cultas que son dependientes de los centros mundiales del arte y las manifestaciones populares, sobre las cuales pesa la dominación local” (Acha, 1981, p. 69). En nuestros territorios, es posible, entonces, descubrir una variedad de objetos culturales que expresan la formación mestiza de la sensibilidad popular presentes en los tres sistemas artísticos-visuales que constituyen nuestra realidad artístico-estética.

of the migratory movements of these people during the defined period. Their graphic representations become a means of visual expression that allow us to approach the link between culture and aesthetics in the processes of aesthetic transculturation that were forged within the community. Therefore, the theoretical basis of this study adopts the proposals established by Juan Acha and Ticio Escobar.

Thus, the analysis of the images of the tapestries—which serve as a corpus of study—, makes it possible to recognize the phenomena of cultural permeability that arose during this period as a result of the conceptual transition from culture to art and from art to the art of others, with specific variations related to migration.

As a methodological basis we carried out field visits that made it possible to use the life histories of the weavers and artisans of the Salasaca people as one of the techniques for collecting information. This together with the construction of a photographic archive, and articulated with the theoretical revision, allowed building the base design. The analysis of Salasaca iconography is based on this design as a link between the material and immaterial culture of a people whose cultural practice, despite having developed over more than half a century, is heading towards extinction.

THE CONCEPTS OF OBJECT ECOLOGY AND DOMOLOGY AS A GRAPHIC REFLECTION OF THE RURAL EXODUS (1960 – 1990)

Juan Acha considers three artistic-visual systems (arts, handicrafts and designs), whose interrelationship makes up the aesthetic culture of a people. When Acha (1979) refers to the composition of a given aesthetic culture, he defines a topological proposal that includes object ecology, domology and the subjective cultural legacy, as some of the components of this sphere that are crossed by various structures and that, in turn, determine the relationship between the productive forces of specific social and geographic sectors.

This first element, known as “object ecology”, includes natural, technological and artistic objects, existing or created in a specific context and temporal space. According to the historical evolution and the transformations in the ways of relationship between man and nature, the natural objects are losing importance and the artistic ones are relegated according to the changes in their forms of representation due to the emergence of the culture of masses. Consequently, the development of a mass culture succeeds in imposing objects and images that are generated through the use of new technologies.

According to this definition, Latin American object ecology “is formed by industrial images of foreign origin, the products of cultured arts that depend on the world centers of art and popular expressions that is dominated by the local culture” (Acha, 1981, p. 69). In our territories we can discover a variety of cultural objects that express the mestizo formation of the popular sensitivity that is present in the three artistic-visual systems that constitute our artistic-aesthetic reality.

It is therefore understood that object ecology is made up of the cultural objects and their interactions; domology is formed by the presence of individuals in a society, marked by classes, which are determined by production relations, but also by natural or individually acquired conditions (age, sex, profession, among others).

The iconographic transformations observed in the Salasaca tapestry are examined on the basis of these first two components of aesthetic culture, acknowledging that, during this stage, this

Se comprende así que la ecología objetual está conformada por los objetos culturales y sus interrelaciones; la demoeología se forma por la presencia de los individuos de una sociedad, signados por clases, las mismas que están determinadas en función de las relaciones de producción, pero también en función de las condiciones naturales o adquiridas de forma

A finales de 1970, por medio del Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua, se elaboró una catalogación de los diseños que se encontraban en los pantalones (calzones masculinos), generando el documento "Diseños Salasacas", única recopilación existente de algunos de los motivos utilizados por esta etnia.

individual (edad, sexo, profesión, entre otros).

En función de estos dos primeros componentes de la cultura estética, se examinan las transformaciones iconográficas presentes en el tapiz salasaca, reconociendo que, durante esta etapa, este pueblo migró de su territorio, siendo parte del éxodo rural que se dio en Ecuador entre 1960 a 1990; de acuerdo al cambio de la ma-

triz productiva, que siendo extractivista pasó de potenciar la producción agrícola, principalmente asociada al cacao y al banano, a concentrarse desde la década de 1970 a la extracción petrolera, propiciando los movimientos poblacionales del campo hacia los principales centros urbanos del país, sobre todo hacia las ciudades de Quito y Guayaquil. Se debe considerar que ya a partir de 1960, el tejido del tapiz en Salasaca se convirtió en una de las principales actividades artesanales que permitió el reconocimiento del citado pueblo.

Sin embargo, estos constantes flujos migratorios, poco a poco, fueron transformando las prácticas productivas y culturales según la dinámica social del pueblo, que sumado a la interacción con otros agentes (artistas, antropólogos, voluntarios del Cuerpo de Paz) modificaron también los motivos tradicionales expresados por medio de este soporte.

Estos motivos, que originalmente eran tejidos sobre el tapiz, reproducían los íconos tradicionales del pueblo, los cuales están presentes tanto en las fajas tejidas como en los bordados de los pantalones masculinos y en los pañuelos que se utilizan en las ceremonias rituales.

A finales de 1970, por medio del Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua, se elaboró una catalogación de los diseños que se encontraban en los pantalones (calzones masculinos), generando el documento "Diseños Salasacas" –única recopilación existente de algunos de los motivos utilizados por esta etnia–, lo que permitió, en la década de los 80, volver al tejido de algunos de estos patrones sobre los tapices que ya habían transformado su representación visual tradicional.

Si bien entre 1960 a 1980, los movimientos migratorios no fueron el detonante de cambio fundamental en la iconografía salasaca, sí permitieron el cambio de la visión de este pueblo, que se autoconsideraba homogéneo y cerrado al mundo exterior; y, por medio de los cambios sociales que

people migrated from their territory, being part of the rural exodus that occurred in Ecuador between 1960 and 1990. This migration resulted from the change in the productive matrix, which moved from based on extraction and devoted to strengthening agricultural production, mainly cocoa and bananas, to concentrate as of the 1970s in oil extraction, encouraging population movements from

In the late 1970s, through the Tungurahua Comprehensive Rural Development Project, the designs found in the typical male trousers were catalogued, generating a Salasaca design document called "Diseños Salasacas", the only existing compilation of some of the motifs used by this ethnic group.

the countryside to the main urban centers of the country, especially to the cities of Quito and Guayaquil. We must consider that as early as 1960, tapestry weaving in Salasaca became one of the main handicraft activities that allowed recognizing that ethnic group.

However, these constant migratory flows, little by little, transformed the productive and cultural practices according to the social dynamics of the people, which added to the interaction with other agents (artists, anthropologists, Peace Corps volunteers) also modified the traditional motives expressed through this medium.

These motifs, which were originally woven on the tapestry, reproduced the traditional icons of the people, which are present on the woven belts as well as on the embroidery of the male trousers and the handkerchiefs used in ritual ceremonies.

In the late 1970s, through the Tungurahua Comprehensive Rural Development Project, the designs found in the typical male trousers were catalogued, generating a Salasaca design document called "Diseños Salasacas" –the only existing compilation of some of the motifs used by this ethnic group–, which in the 1980s allowed to start weaving some of these patterns again on the tapestries that had already transformed their traditional visual representation.

Although between 1960 and 1980, migratory movements did not trigger a fundamental change in Salasaca iconography, they did change the vision of this people, which considered itself homogeneous and closed to the outside world. The social changes that occurred in the community gradually linked them to other sectors, transforming their productive and cultural practices. For example, we can consider that as a result of these interactions, the use of materials varied, since they no longer resorted only to 100% natural materials; wools were no longer dyed with plants and insects, but they started using anilines instead to define colors. In addition, this process gave way to the iconographic transformations associated with the migratory processes during the 1980s.

Based on the comparisons made between the collected images, both of the tapestries with the autochthonous motifs and those with stylistic changes, we can recognize the variants of the traditional zoomorphic, ornithomorphic, anthropomorphic, phytomorphic and geometric patterns as opposed to the non-traditional ones, which increased after the Salasaca weavers migrated towards Otavalo, and shared the practice of weaving with that community. Since the main activity of the Otavalan people was



Figura 2: Comparación entre el tapiz con representaciones iconográficas zoomorfas andinas, frente a la incorporación de motivos amazónicos

se gestaran dentro de la comunidad, gradualmente se fueron vinculando con otros sectores, transformando sus prácticas productivas y culturales. Por ejemplo, se puede considerar que fruto de estas relaciones, el uso de los materiales varió, pues ya no se recurría únicamente a materias 100% naturales; las lanas ya no serían tinturadas a base de plantas e insectos, sino que se utilizarían anilinas para la definición cromática. Además, este proceso dio paso a las transformaciones iconográficas asociadas a los procesos migratorios durante los 80.

En función de las comparaciones realizadas entre las imágenes recolectadas, tanto de los tapices con los motivos autóctonos como de aquellos en los que se determinan los cambios estilísticos, fue posible reconocer las variantes de los patrones zoomorfos, ornitomorfos, antropomorfos, fitomorfos y geométricos tradicionales ante las no tradicionales, las cuales se acrecentaron, luego de que los tejedores salasacas migraran hacia Otavalo, y compartieran junto con esta comunidad la práctica del tejido. Siendo la actividad principal del pueblo otavaleño el comercio de las artesanías, rápidamente el tapiz salasaca se convirtió en uno de los productos más difundidos y, a partir de este proceso, la transformación de los motivos presentes en los tapices obedeció también a la demanda comercial.

En este caso, es posible reconocer la incorporación de representaciones zoomorfas, pero no correspondientes a especies de la región andina, sino incorporando gráficas que

the trade of handicrafts, the Salasaca tapestry quickly became one of the most widespread products and, therefore, the transformation of the motifs in the tapestries also obeyed to the commercial demand.

In this case, we can recognize the inclusion of zoomorphic representations, but not species of the Andean region but rather the graphics representation evokes Amazonian animals, as a result of the contact that the Salasaca people had with the inhabitants of the areas of east Ecuadorian, after starting commercial relations with these peoples.

As we can see in the images (Figure 1 and Figure 2), the modifications expressed in the tapestry are evident through the types of stylization, the two and three-dimensional character of the works, the textures, the chromatic palette, the abstractions and the graphic line.

THE SUBJECTIVE CULTURAL LEGACY CHANGES AS A RESULT OF THE MIGRATION TO GALAPAGOS

When Acha refers to the third component of aesthetic culture, he calls it a subjective cultural legacy, made up of "the practices and customs, the ways of thinking and feeling that, despite their socio-topological differences, constitute the typifying lifestyle³ of a society" (Acha, 1979, p. 185). The idea of a people's subjective cultural legacy includes not only their ways of thinking, but also those vernacular elements that allow the link between individuals and the religious or mythical imaginaries, which regulate the

evocaban a animales amazónicos, fruto del contacto que el pueblo salasaca tuvo con los habitantes de las zonas del oriente ecuatoriano, luego de las relaciones comerciales con estos pueblos.

Como se puede apreciar en las imágenes (Figura 1 y Figura 2), las modificaciones expresadas en el tapiz se evidencian a través de los tipos de estilización, el carácter bi y tridimensional de las obras, las texturas, la paleta cromática, las abstracciones y la línea gráfica.

EL LEGADO SUBJETIVO CULTURAL SE TRANSFORMA EN FUNCIÓN DE LA MIGRACIÓN HACIA GALÁPAGOS

Cuando Acha se refiere al tercer componente de la cultura estética, lo nombra como legado subjetivo cultural, que se conforma por “los usos y costumbres, los modos de pensar y sentir que, pese a sus diferencias sociotopológicas, constituyen el estilo³ de vida tipificador de una sociedad” (Acha, 1979, p. 185). La idea del legado subjetivo cultural de un pueblo incluye no solo las formas de pensamiento, sino también aquellos elementos vernáculos que permiten el vínculo entre los individuos y sus imaginarios religiosos o míticos, los cuales regulan nuestras relaciones estéticas. De esta manera, el legado subjetivo cultural determina la identidad cultural de un territorio, por tanto, para su descripción es necesario considerar que los cambios sociales, por los cuales atraviesa un determinado pueblo, “no son únicamente políticos y económicos, objetuales y demológicos (...) sino que además incluyen ideas y conocimientos, mitos e ideologías, modos de ver y de significar la realidad” (Acha, 1979, p. 187).

Este proceso de transformación del legado subjetivo cultural es lo que precisamente se vuelve evidente por medio de las representaciones visuales expresadas en el tapiz salasaca a partir de 1980, los cuales guardan relación con el proceso migratorio de este pueblo hacia las Islas Galápagos⁴. Siendo Salasaca una comunidad ubicada en la sierra central ecuatoriana, y cuyos orígenes se asocian a la mezcla de mitimaes bolivianos, junto con pobladores de las zonas del Cuzco y Nazca (según la descripción desarrollada por el historiador Pedro Reino, 2017), que se asentaron en los territorios que actualmente ocupan desde épocas anteriores a la conquista española; sus representaciones iconográficas tradicionalmente estaban asociadas a motivos andinos. Este proceso migratorio, que se diera originalmente como un desplazamiento forzado ante las precarias condiciones de vida existentes en la comunidad, permitió que los indígenas salasacas encontraran alternativas económicas en la venta de productos artesanales y las actividades asociadas al turismo isleño; transformando, de este modo, algunas de sus prácticas culturales y adaptando otras a la vida en este nuevo territorio. En la actualidad, la presencia de los salasacas es evidente en las islas Santa Cruz y San Cristóbal. Según los datos del Censo de Población y Vivienda Galápagos 2015, realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Censos INEC, la población residente en las islas que provenía de la provincia de Tungurahua representaba el 12,1% de la población. Para el año 2018, según datos

aesthetic relations between us. Thus, the subjective cultural legacy determines the cultural identity of a territory, therefore, in order to describe it, it is necessary to consider that the social changes, which a given ethnic group passes through, "are not only political and economic, objectual and demological (...) but also include ideas and knowledge, myths and ideologies, ways of seeing and understanding reality" (Acha, 1979, p. 187). This process of transformation of the subjective cultural legacy is precisely what becomes evident through the visual representations expressed in the Salasaca tapestry as of 1980, which are related to the migratory process of this people towards the Galapagos Islands⁴. The Salasaca people is a community located in the central Ecuadorian highlands, whose origins are associated with the mixture of Bolivian mitimaes along with inhabitants of the areas of Cuzco and Nazca (according to the description developed by historian Pedro Reino, 2017), who settled in the territories they currently occupy from times prior to the Spanish conquest. Their iconographic representations were traditionally associated with Andean motifs. This migratory process, which originally was a forced displacement due to their precarious living conditions, allowed the Salasaca ethnic group to find economic alternatives in the sale of handicrafted products and activities associated with tourism in the island, thereby transforming some of their cultural practices and adapting others to life in this new territory. At present, the presence of the Salasacas is evident in the islands of Santa Cruz and San Cristóbal. According to data from the 2015 Galapagos Population and Housing Census, carried out by the National Institute of Statistics and Censuses INEC, the population living on the islands that came from the province of Tungurahua represented 12.1% of the population. By 2018, according to data from the National Assembly, in Santa Cruz Island, 30% of the population is of Salasaca origin).

An effort was made at the beginning to maintain the tapestry weaving activity entirely in this new territory. However, the same geographical conditions limited this and gave way to transformations in the productive and cultural practices of the Salasaca settlers in the Galapagos Islands.

According to the data collected in interviews with the Salasaca weavers who live on the islands, some looms were first brought to this territory (which are still maintained, although not currently used). However, the treatment, and especially the process of dyeing the wool in a natural way, was impossible to do in this new place. Subsequently, restrictions on the entry of materials to the Galapagos also limited the dyeing of wool with chemicals, so the wool was definitely treated in Salasaca and then sent to Galapagos. Nevertheless, it should be noted that the practice of spinning—a fundamentally feminine activity—is still maintained in the insular region.

Although, at first, the production of the tapestry by the inhabitants of the islands began to be carried out in this same sector, the production costs were highly different from those carried out in the Salasaca community, which is why this process ceased to be carried out in Galapagos. The artisans of this area, in general, are the ones in charge of sending to their relatives in the continent, the sketches that they wish in the tapestry, and they are woven and sent back to Galapagos to be sold.

³ De acuerdo a Bourdieu, el estilo de vida es un sistema de prácticas enclavadas y enclavantes, que guardan signos distintivos (los gustos) y poseen prácticas constitutivas asociadas con el hábitus.

⁴ Se constituye en la cuarta región ecuatoriana, la cual se encuentra fuera del territorio continental. Declarado Patrimonio Natural de la Humanidad, es el sector turístico más reconocido del país.

³ According to Bourdieu, the lifestyle is a system of classed and enclaving practices, which have distinctive signs (tastes) and constitutive practices associated with habitus.

⁴ It is the fourth Ecuadorian region, which is outside the continental territory. Declared Natural Patrimony of Humanity, it is the most recognized tourist sector of the country.

de la Asamblea Nacional, en la Isla Santa Cruz, el 30% de la población es de origen salasaca.

En torno a la actividad artesanal asociada con el tapiz, en un primer momento, se intentó mantener el proceso íntegro de producción en este nuevo territorio. Sin embargo, las mismas condiciones geográficas limitaron este hecho y dieron paso a transformaciones en las prácticas productivas y culturales de los pobladores salasacas en las Islas Galápagos.

Según los datos recolectados en entrevistas a los tejedores salasacas que habitan en las islas, en un primer momento se llevaron hasta este territorio algunos telares (que aún se mantienen, aunque sin uso en la actualidad). No obstante, el tratamiento, y sobre todo el proceso de teñido de las lanas de forma natural, fue imposible realizarlo en este nuevo espacio. Posteriormente, las restricciones sobre el ingreso de materiales hacia las islas Galápagos limitó también el teñido de las lanas con productos químicos, por lo que definitivamente fueron tratadas en Salasaca y luego enviadas hacia Galápagos. No obstante, se debe destacar que la práctica del hilado –actividad fundamentalmente femenina–, aún se mantiene en la región insular.

Si bien, en un primer momento, la elaboración del tapiz por parte de los habitantes de las islas se empezó a realizar en este mismo sector, los costos de producción se diferenciaban altamente de aquellos trabajos realizados en la comunidad salasaca, es por ello, que este proceso dejó de realizarse en Galápagos. Los artesanos de esta zona, por lo general, son los encargados de enviar a sus familiares, dentro del continente, los bocetos que desean en el tapiz, y estos son elaborados y enviados a Galápagos únicamente para su comercialización.

Pero el alto desplazamiento de la población hacia una zona costera, paulatinamente se fue haciendo evidente en la representación iconográfica expresada en los textiles. Se incorporaron motivos que reflejan la fauna y la flora de Galápagos, modificando los motivos autóctonos en función de adaptarlos a esta nueva realidad geográfica.

Una muestra clara de este fenómeno es el análisis del tapiz conocido como Zamora, uno de los tipos de representación del calendario Inca, que aunque en la actualidad guarda diversas variantes cromáticas, el tipo de animales representados son andinos y sus formas son básicamente geométricas. Sin embargo, la forma de ilustración del tapiz Zamora en Galápagos, incorpora especies endémicas de la zona y recurre a formas orgánicas en su representación. La cromática también varía en función de representar de modo más fidedigno las especies de la zona.

El análisis que se efectuó en esta etapa, de igual manera, tuvo como base el desarrollo de un registro fotográfico, a través del cual se desplegó un proceso comparativo entre los motivos autóctonos y los motivos isleños realizados a partir de los años 80. Por medio de los relatos narrados por los artistas tejedores salasacas, se conocieron las prácticas en las que se recurre a los usos tradicionales; en los que se dieron modificaciones; así como también, en las prácticas que fueron suprimidas, fruto de las propias condiciones geográficas.

Por medio de esta recopilación, es posible entonces, comprender que en el caso de la iconografía expresada en el tapiz salasaca, no solo se gestaron transformaciones formales y figurativas, sino que además estos cambios llevan implícitas transformaciones simbólicas.

But the great displacement of the population towards a coastal zone gradually became evident in the iconographic representation expressed in the textiles. Motifs reflecting the fauna and flora of Galapagos were incorporated, modifying the autochthonous motifs in order to adapt them to this new geographical reality.

A clear example of this phenomenon is the analysis of the tapestry known as Zamora, one of the types of representation of the Inca calendar, which although it currently has several chromatic variants, the type of animals represented are Andean and their shapes are basically geometric. However, the illustration form of the Zamora tapestry in Galapagos includes species endemic to the area and resorts to organic forms in its representation. The color also varies in order to represent the species of the area in a more reliable manner.

The analysis carried out at this stage was similarly based on the development of a photographic register, through which a comparative process was deployed between the autochthonous motifs and the island motifs made since the 1980s. From the stories told by the Salasaca weavers, we learned about the practices in which traditional methods are used; those that were modified; and, the practices that were suppressed, as a result of the geographical conditions.

This compilation makes it possible to understand that in the case of the iconography expressed in the Salasaca tapestry, not only were formal and figurative transformations were made, but these changes also carry implicit symbolic transformations.

When art critic Ticio Escobar characterized the aesthetic expressions, which up to the present day are represented by diverse ethnic groups as indigenous art, he broadened the concept of aesthetics by understanding beauty created by others. However, when dealing with the aesthetics associated with others, he asks himself: how can the boundary of aesthetics be defined in cultures that mix pure beauty with the encrypted elements of worship (...)? (Escobar, 2012, p. 28). For our case, then, it is worth investigating to what extent the Salasaca aesthetic separated from the symbolic complex that, as this author points out, would seem to fuse in a single instant, topics such as art, religion, politics or science; that for us (Westerners), are read as separate elements, but that in general, the artistic representations made by the indigenous groups do not clearly distinguish between form and function, as it is done in Western modern theory, related to artistic complexes and even to design productions.

In my opinion, for the analysis of the Salasaca tapestry case, the concept of "the aesthetic outside of art", proposed by Sánchez Vázquez (2003), makes it possible to understand that the artisan products developed by this people are aesthetic when their form is significant or expressive and that, nevertheless, their production adjusts to new realities in which their aesthetic varies "in accordance with the ideals, values and aesthetic conventions in the corresponding social and cultural context" (Sánchez Vázquez, 2003, p. 97), which reveals the dialectical relationship existing between art, handicrafts and design which, in this case, is expressed through the weaving of a tapestry.



Tapiz Zamora tejido en Salasaca frente al tejido en Galápagos



Mujeres salasacas hilando en la comunidad y en la región insular

Cuando el crítico de arte Ticio Escobar caracterizó las expresiones estéticas, que hasta la actualidad son representadas por los diversos grupos étnicos, como arte indígena, amplió el concepto de estética bajo la comprensión de la belleza, creada por los otros. Sin embargo, al abordar la estética asociada a los otros, se cuestiona: ¿cómo puede definirse el borde de lo estético en culturas que mezclan la pura belleza con los trajes cifrados del culto (...)? (Escobar, 2012, p. 28). Para nuestro caso, entonces, conviene indagar, hasta qué punto la estética salasaca se separó del complejo simbólico que, según lo señala este autor, parecería fundir en un solo momento, tópicos como arte, religión, política o ciencia; que para nosotros (occidentales), se leen como elementos separados, pero que de modo general en los grupos indígenas, las representaciones artísticas por ellos realizadas no distinguen claramente entre la forma y la función, como sí se lo hace en la teoría moderna occidental, relacionada a los complejos artísticos e incluso a las producciones de diseño.

A nuestro criterio, para el análisis del caso tapiz salasaca, el concepto de “*lo estético fuera del arte*”, planteado por Sánchez Vázquez (2003), hace posible comprender que los productos artesanales desarrollados por este pueblo, son estéticos cuando su forma es significativa o expresiva y que, sin embargo, su producción se ajusta a nuevas realidades en las cuales su estética varía “de acuerdo con los ideales, valores y convenciones estéticas en el contexto social y cultural correspondiente” (Sánchez Vázquez, 2003, p. 97), lo que vislumbra la relación dialéctica existente entre el arte, la artesanía y el diseño que, en este caso, se expresa por medio del tejido de un tapiz.

REFERENCIAS / REFERENCES

- Acha, J. (1979). *Arte y sociedad Latinoamérica: El sistema de producción*. México; Fondo de Cultura Económica.
- Acha, J. (1981). Teoría y práctica no -objetualistas en América Latina. En *Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros*. (2ª ed.). La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Hoffmeyer, H. (1979). *Diseños Salasacas*. Proyecto de Desarrollo Rural Integral Tungurahua PNUD-FAO-ECU-79-007. Banco Central del Ecuador.
- Reino, P. (2017). Entrevista 06 de mayo del 2017. “El origen de los Salasacas”.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.