



UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO
Escuela de Diseño Textil y Moda

IKAT TÉCNICA ANCESTRAL
Guía práctica para diseñadores y estudiantes de diseño

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de
Diseñadora Textil y Moda

AUTORA:
María José Ordóñez Moscoso

DIRECTOR:
Julia Tamayo Abril

Cuenca, Ecuador
2015



D I S E Ñ O
FACULTAD



Universidad Del Azuay

Facultad de Diseño

Escuela de Diseño Textil y Moda

Ikát Técnica Ancestral

Guía práctica para diseñadores y estudiantes de diseño

TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
DISEÑADORA TEXTIL Y MODA

Autora: María José Ordóñez Moscoso

Director: Julia Tamayo Abril

CUENCA, ECUADOR
2015

DEDI- CATORIA:

A mis padres, Franklyn y Bernardita, por su sacrificio y eterno apoyo.
A Magdalena, Octavio, Laura y Jorge.
A Juan José por su cariño y tolerancia.

AGRA- DECIMIENTOS:

Agradezco a Dios por haberme dado la fuerza para culminar esta etapa y por la suerte de contar con el apoyo de maravillosas personas.
Julia Tamayo
José Jiménez
Personal docente de la Facultad de Diseño.
Familia y amigos.

ÍNDICE

general

03	dedicatoria
05	agradecimientos
09	índice de contenidos
11	índice de figuras
15	índice de tablas
17	resumen
19	INTRODUCCIÓN
20	- Capítulo I: Ikat, identidad y sociedad
32	- Capítulo II: Ikat, técnica milenaria
72	- Capítulo III: Guía Práctica
108	CONCLUSIONES
109	- Recomendaciones
110	- Bibliografía
	- Anexos
	abstract

INDIO

ÍNDICE

de contenidos

20 CAPÍTULO I: IKAT, IDENTIDAD Y SOCIEDAD

- 21 1.1 Cultura e Identidad
- 22 1.2 El Ikat como una artesanía
- 23 1.3 El Ikat y su situación actual
- 24 1.4 Vinculación: academia – sociedad – matriz productiva
- 26 1.5 Diseño y Artesanía, una alternativa de desarrollo
- 27 1.6 El Ikat y el diseño textil
- 30 1.7 Tendencias Internacionales
- 31 1.8 Tendencias Locales

32 CAPÍTULO 2: IKAT, TÉCNICA MILENARIA

- 33 2.1 Ikat, origen del ancestral tesoro
- 36 2.2 El Ikat en Gualaceo
- 38 2.3 Ikat, tejido local
- 39 2.3.1 Técnica: materiales, herramientas y procesos
 - 40 2.3.1.1 Hilado
 - 44 2.3.1.2 Tejido
 - 50 2.3.1.2.1 Urdido
 - 50 2.3.1.2.2 Preparación previa al anudado
 - 52 2.3.1.2.3 Anudado
 - 55 2.3.1.2.4 Tinturado
 - 62 2.3.1.2.5 Tejido en telar de cintura

72 CAPÍTULO 3: GUÍA PRÁCTICA

- 74 3.1 Herramientas
- 76 3.2 Materiales
- 78 3.3 Procedimientos
 - 78 3.3.1 Tejido
 - 78 3.3.1.1 Urdido
 - 83 3.3.1.2 Anudado
 - 84 3.3.1.3 Tinturado
 - 86 3.3.1.4 Tejido en telar casero
 - 96 3.4 Ejemplos de aplicaciones
 - 102 3.5 Aplicación del tejido IKAT en una colección de indumentaria casual



ÍNDICE

de figuras

- Fig 1: Alpargata con identidad de la marca Toms.
Fig 2: Alpargata con identidad de la marca Toms.
Fig 3: Alpargata con identidad de la marca Toms.
Fig 4: Manos de artesana tejiendo en telar de cintura.
Fig 5: José Jiménez tejiendo una macana.
Fig 6: Wendy Weiss profesora de textiles, mercadotecnia y diseño de moda de la Universidad de Nebraska-Lincoln trabajando con una estudiante sobre un tejido de Ikat
Fig 7: Estudiante realizando tejidos en la universidad de Philadelphia.
Fig 8: Estudiantes realizando tejidos en la universidad de Philadelphia.
Fig 9: Taller de telares y tejidos en Central Saint Martins.
Fig 10: Cartera de paja toquilla de Chanel.
Fig 11: Pharrel Williams para Adidas 2015.
Fig 12: Objetos inspirados en semillas de Nicolás Hernández Meza.
Fig 13: Reloj de Maguaco Accesorios.
Fig 14: Diseños ganadores de premio Traza, 2010.
Fig 15: Zapatos de Dolce & Gabbana ss2013.
Fig 16: Dolce & Gabbana ss2013.
Fig 17: Chaqueta tejida de Margo Selby.
Fig 18: Tejido de Anni Albers, 1948.
Fig 19: Algodón y rayón, Anni Albers, 1962.
Fig 20: Diseño de Jungeun Lee.
Fig 21: Diseño de Claire Anne O'Brien.
Fig 22: Chaqueta de Satijn Panyigay.
Fig 23: Ikat Dots II' by Aimee Wilson.
Fig 24: Obra de Katrina Schломann.
Fig 25: Producción industrial inspirado en el Ikat.
Fig 26: Seda elaborada con Ikat.
Fig 27: Hilos de Ikat colocados en el telar.
Fig 28: Tejido de Ikat elaborándose.
Fig 29: Dries Van Noten 2010.
Fig 30: Gucci 2010.
Fig 31: Gucci 2010.
Fig 32: Arden Stationary Occasional Chair by La-Z-Boy.
Fig 33: Cartera de Madeleine Weinrib.
Fig 34: Vestido de Oscar de la Renta 2015.
Fig 35: Zapatos forrados de Ikat de José Jiménez.
Fig 36: Macana tradicional.
Fig 37: Macana de Gladys Rodas.
Fig 38: Mujer de Oriente realizando un tejido de Ikat.
Fig 39: Mexicanas usando tejidos de Ikat.
Fig 40: Joven de Oriente realizando un tejido de Ikat en telar vertical.
Fig 41: Mapa del mundo que muestra donde se practicaba el Ikat.
Fig 42: Mujer de Oriente realizando un tejido de Ikat en telar de pedal.
Fig 43: Mujer de Oriente realizando un tejido de Ikat en telar de cintura.
Fig 44: Mujer hindú ejecutando el Ikat, proceso de urdido.
Fig 45: Mapa del Ecuador que muestra los lugares donde se practicó el Ikat.
Fig 46: Otavaleña hilando.
Fig 47: Mapa de Gualaceo que ubica a los talleres artesanales.
Fig 48: Mapa de Gualaceo que señala las localidades donde se practica el Ikat.
Fig 49: Artesano realizando el Urdido para una macana.
Fig 50: Papa Juan Pablo II agradeciendo a la artesana que elaboro su traje de Ikat.
Fig 51: Papa Juan Pablo II usando una mitra, una estola y una casulla elaborada por la técnica IKAT, Cuenca,1985.

Fig 52: Mujer mexicana hilando.
 Fig 53: Chola cuencana hilando.
 Fig 54: Oveja siendo trasquilada con máquina de afeitar.
 Fig 55: Lana de oveja.
 Fig 56: Oveja trasquilada a la mitad.
 Fig 57: Artesana trasquilando una oveja.
 Fig 58: Persona lavando la lana de oveja.
 Fig 59: Mujer escarmenando la lana.
 Fig 60: Dirección de la torsión.
 Fig 61: Grado de torsión.
 Fig 62: Diferentes husos.
 Fig 63: Herramientas y materiales para hilar.
 Fig 64: Detalle de tejido.
 Fig 65: Teñido por reserva.
 Fig 66: Anudados de Ikat en la India.
 Fig 67: Anudados de Ikat en Gualaceo.
 Fig 68: Penco.
 Fig 69: Hilo de Cabuya.
 Fig 70: Mujer cortando las hojas de penco.
 Fig 71: Mujer lavando las fibras de cabuya.
 Fig 72: Mujer golpeando las fibras de cabuya.
 Fig 73: Fibras de cabuya en proceso de secado.
 Fig 74: Niños devanando hilo.
 Fig 75: Devanador comercial.
 Fig 76: Artesana en Gualaceo realizando el urdido después de haberlo devanado.
 Fig 77: Detalle del paño.
 Fig 78: Paño o macana elaborado en 1900 aproximadamente.
 Fig 79: José Jiménez con el urdidor y el devanador.
 Fig 80: Diagrama de urdido continuo de hilo.
 Fig 81: Formación de la cruz en el urdidor.
 Fig 82: Adición de nueva pieza en el urdidor.
 Fig 83: Formación de sogas, selección en "S".
 Fig 84: Formación de sogas, selección en "Rosas".
 Fig 85: Siguiente paso en selección en "Rosas".
 Fig 86: Finalización de la agrupación de hilos.
 Fig 87: Anudado de diseños simétricos.
 Fig 88: Otro ejemplo de anudado de diseños simétricos.
 Fig 89: Anudado con diseños en fondo oscuro.
 Fig 90: Anudado de diseños con fondo blanco.
 Fig 91: Otro ejemplo de anudado de diseños con fondo blanco.
 Fig 92: Anudado de diseños con fondo jaspeado.
 Fig 93: Hilos teñidos naturalmente.
 Fig 94: La artista Aurora Pellizzi realizó un tejido de Ikat teñido con cochinilla, 2014.
 Fig 95: Hilos teñidos con cochinilla.
 Fig 96: Ingredientes naturales para teñido.
 Fig 97: Persona cambiando el color de la cochinilla con limón.
 Fig 98: Tinte químico en polvo.
 Fig 99: Hilos teñidos industrialmente.
 Fig 100: Ollas tradicionales para tintes y mordientes.
 Fig 101: Artesana de Gualaceo realizando un teñido con ingredientes naturales.
 Fig 102: Hilos teñidos naturalmente.
 Fig 103: Artesano tinturando hilos con cochinilla.
 Fig 104: Hilos secándose al ambiente después del tinturado y lavado.
 Fig 105: Artesana desanudando los nudos de los hilos.
 Fig 106: Cultura egipcia utilizando un telar vertical.
 Fig 107: Mujer de Oriente utilizando un telar vertical.
 Fig 108: Artesana de Gualaceo utilizando un telar de cintura.

Fig 109: Mujer tejiendo en telar de cintura.
Fig 110: Mujer de pie utilizando un telar de cintura.
Fig 111: Partes del telar tradicional de cintura de Gualaceo.
Fig 112: Artesano acomodando los hilos de urdimbre en el telar.
Fig 113: Artesano colocando el tormentador en el telar.
Fig 114: Artesano colocando el tormentador en el telar.
Fig 115: Proceso de formación de los lizos.
Fig 116: Posición inicial de las herramientas en el telar.
Fig 117: Posición inicial de las herramientas en el telar, de perfil.
Fig 118: Realización de los flecos en la macana.
Fig 119: Detalle tejido.
Fig 120: Palillos de madera.
Fig 121: Pistola de silicona.
Fig 122: Cinta adhesiva.
Fig 123: Barras cuadradas de madera de balsa.
Fig 124: Palillos para tejer.
Fig 125: Regla metálica.
Fig 126: Telar de cintura simple.
Fig 127: Hilo de poliéster gris.
Fig 128: Hilo de poliéster de varios colores.
Fig 129: Hilo de poliéster matizado.
Fig 130: Hilo de algodón delgado.
Fig 131: Hilo de fantasía.
Fig 132: Tinte para fibras naturales.
Fig 133: Tintes para fibras artificiales.
Fig 134: Hilos de fibra plástica.
Fig 135: Detalle de fibra plástica cerrada.
Fig 136: Detalle de fibra plástica.
Fig 137: Detalle de fibra plástica abierta.
Fig 138: Comienzo de urdido.
Fig 139: Nudo de comienzo de urdido.
Fig 140: Cruzando el hilo entre los postes intermedios.
Fig 141: Continuando con la pasada.
Fig 142: Nuevamente el hilo pasa entre los postes intermedios.
Fig 143: Cruz del urdido.
Fig 144: Finalización del urdido.
Fig 145: Nudo final del urdido.
Fig 146: Urdido terminado.
Fig 147: Hilo colocado para reemplazar el poste izquierdo.
Fig 148: Vista del cordón o cuenda.
Fig 149: Se coloca otro cordón en el extremo opuesto.
Fig 150: Formación de las sogas.
Fig 151: Comienzo del trenzado de la cuenda.
Fig 152: Trenzado de algunos grupos de hilos.
Fig 153: Finalización del trenzado.
Fig 154: Se realiza otra cuenda en el extremo opuesto.
Fig 155: Colocación de la fibra plástica para el anudado.
Fig 156: Nudo inicial.
Fig 157: Explicación del nudo.
Fig 158: Detalle del proceso del nudo.
Fig 159: Finalización del nudo.
Fig 160: Hilos en el baño de tinte.
Fig 161: Cargando con hilo la lanzadera o hizanche.
Fig 162: Colocación de los hilos en el telar.
Fig 163: Atar cada extremo del telar.
Fig 164: Colocación de herramientas en el telar.
Fig 165: Detalle de la cruz en el telar.

Fig 166: Comienzo de la formación de los lizos.
Fig 167: Detalle de la formación del nudo.
Fig 168: Finalización del nudo.
Fig 169: Selección de un hilo de urdimbre para formar el lizo.
Fig 170: Finalización del lizo.
Fig 171: Otra vista de selección de un hilo para el lizo.
Fig 172: Lizos.
Fig 173: Finalización de la formación de lizos.
Fig 174: Posición inicial para empezar a tejer.
Fig 175: Posición inicial, vista de perfil.
Fig 176: Extracción del primer caillahua.
Fig 177: Rozando hilos con el pijchi.
Fig 178: Se introduce nuevamente el primer caillahua.
Fig 179: Se aprieta el tejido.
Fig 180: Se gira el primer caillahua.
Fig 181: El hizanche es introducido.
Fig 182: Se recorre el hilo de trama.
Fig 183: Se halan los lizos hacia arriba.
Fig 184: Los hilos son separados con el pijchi.
Fig 185: Se introduce el caillahua.
Fig 186: Vista frontal del telar.
Fig 187: Apretando el tejido.
Fig 188: Detalle del caillahua en otra posición.
Fig 189: Se introduce el hizanche.
Fig 190: Detalle del hizanche atravesando los hilos de urdimbre.
Fig 191: Detalle del tejido.
Fig 192: Modelo.
Fig 193: Diagrama Zig-Zag.
Fig 194: Anudado Zig-Zag.
Fig 195: Tejido Zig Zag.
Fig 196: Diagrama Rombo.
Fig 197: Anudado Rombo.
Fig 198: Tejido Rombo.
Fig 199: Diagrama Cruz Pequeña.
Fig 200: Anudado Cruz Pequeña.
Fig 201: Tejido Cruz Pequeña.
Fig 202: Diagrama Textura Cuadros.
Fig 203: Anudado Textura Cuadros.
Fig 204: Tejido Textura Cuadros.
Fig 205: Diagrama Cruz Vacía.
Fig 206: Anudado Cruz Vacía.
Fig 207: Tejido Cruz Vacía.
Fig 208: Diagrama Cruz.
Fig 209: Anudado Cruz.
Fig 210: Tejido Cruz.
Fig 211: Diagrama Letra T
Fig 212: Anudado Letra T
Fig 213: Tejido letra T
Fig 214: Modelo.
Fig 215: Camisa con Ikat
Fig 216: Poncho de Ikat.
Fig 217: Pollera con Ikat.
Fig 218: Chompa con Ikat.
Fig 219: Vestido con Ikat.
Fig 220: Modelo Runway 1.
Fig 221: Modelo Runway 2.
Fig 222: Modelo Runway 3

ÍNDICE

de tablas

- Tabla 1: Tipos de Ikat.
- Tabla 2: Cambios en la técnica del Ikat local.
- Tabla 3: Procesos de Ikat la técnica local.
- Tabla 4: Materiales y Herramientas del hilado.
- Tabla 5: Tipos de fibras textiles.
- Tabla 6: Tipos de torsiones de hilo.
- Tabla 7: Procesos del tejido.
- Tabla 8: Densidades por año.
- Tabla 9: Tipos de grupos o sogas.
- Tabla 10: Tipos de anudado.
- Tabla 11: Tipos de tintes.
- Tabla 12: Cuadro de tintes naturales locales.
- Tabla 13: Tipos de tintes químicos.
- Tabla 14: Tipos de mordientes.
- Tabla 15: Procesos de tinturado.
- Tabla 16: Tipos de telas.
- Tabla 17: Zig - Zag (quingo)
- Tabla 18: Rombo
- Tabla 19: Cruz pequeña
- Tabla 20: Textura cuadrados
- Tabla 21: Cruz vacía
- Tabla 22: Cruz
- Tabla 23: Letra T

ABS- TRACT

Topic: The IKAT Technique's Instructive Register

This project is an academic initiative that links the artisan sector and the School of Textile and Fashion Design, with the purpose of preventing the extinction of the traditional IKAT technique.

This document comprises a deep and didactic register of materials, tools, and processes of both the traditional technique and the recent changes it has gone through. It includes a practical guide of the process in a convenient language so that society may understand and appreciate the weaving and dyeing processes, as a traditional knowledge which makes it possible its application in the production of creative designs that show its identity and, above all, meet the new demands of the production matrix.

Key words: IKAT, craftwork, design, Gualaceo, Ecuador, history, processes, manual.

RESU- MEN

Este proyecto es una iniciativa académica de vinculación del artesano, diseñador y la academia para que la tradicional técnica del Ikat no desaparezca. Este documento comprende un registro profundo y didáctico de los materiales, herramientas y procesos tanto de la técnica tradicional como sus cambios más recientes. Incluye una guía práctica de un método simplificado. De esta manera se incentiva a diseñadores, estudiantes de diseño y público con conocimientos de tejeduría para que entiendan y aprecien este saber ancestral como una técnica creativa y atractiva para ser incluida en la matriz productiva y crear diseños con identidad.



INTRO- DUCCIÓN

La indiferencia y desvaloración de la sociedad hacia la tradicional técnica del IKAT; provoca el desvanecimiento de la misma, y se constituye como un problema social que si bien no se puede solucionar totalmente desde el diseño, si se puede emprender la iniciativa para que esta técnica no desaparezca. Es importante introducir este saber ancestral en un contexto académico, para que estudiantes y diseñadores puedan conocerla y entenderla, aplicarla e innovarla. En este sentido la técnica quedaría plasmada textual y gráficamente de manera que sea fácil su entendimiento para su aprovechamiento por parte de la sociedad.

Este proyecto representa una herramienta dinámica con potencial creativo para la producción de bases textiles que vincula al diseñador y al artesano cada uno desde su área. Incluye una actualización de datos de "Paños de Gualaceo" por Dennis Penley y una adaptación de los mejores registros que se encuentren localmente sobre este saber ancestral con una descripción completa de los materiales, herramientas y procesos necesarios para poder ejecutarla.

La segunda parte de este proyecto es un manual en el que se encuentra una guía práctica de fácil entendimiento y, además varios ejemplos de aplicación para que el lector observe las posibilidades que le brinda esta técnica.



Fig 1:



Fig 2:

CAPÍTULO: 01

Ikat, identidad y sociedad



Fig 3:

Alpargatas con identidad de la marca Toms.

Vivimos en un mundo globalizado, en donde la tecnología y las comunicaciones no solo han evolucionado la forma y calidad de vida de las personas sino también han inferido en la transformación de la cultura de los grupos humanos.

La cultura y la identidad de los pueblos es un fenómeno dinámico, que con el paso del tiempo puede perderse o alterarse; es un deber de las naciones resguardar estos tesoros.

Identificamos uno de estos tesoros como la técnica ancestral del Ikat, que de cierto modo define la cultura de un pueblo.

Antropológicamente hablando, la historia de un pueblo y la preservación de su cultura y sus costumbres ha sido una necesidad de expresión humana y por otro lado ha sido un transmisor de conocimientos vitales para la evolución cada sociedad.

La construcción de la identidad no es un proceso que se edifica solo, es un proceso en el que la enseñanza juega un rol primordial y es una obligación del estado garantizar su correcta preservación y difusión.

Actualmente el gobierno ecuatoriano hace énfasis en el tema de cultura e identidad, por ejemplo: Según el Plan Nacional para del Buen Vivir 2013-2017, específicamente el objetivo número 5 que dice: Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad.

Citando este mismo documento encontramos: " Este objetivo propone estrategias para fortalecer la identidad plurinacional e intercultural, mediante la pre-

servación y revitalización del patrimonio y de las diversas memorias colectivas e individuales."

Para que en un futuro cercano podamos observar resultados sobre el cambio de la matriz productiva que empuja el gobierno actual del Ecuador, es necesario empezar por el pilar fundamental que es la educación de los futuros diseñadores, quienes el día de mañana serán los que influenciaron y trabajaran la industria.

La artesanía además de la religión, las manifestaciones culturales, y la comida tradicional entre otros, es claramente una manera de transmitir la historia y las diferentes culturas de la humanidad que nace desde la prehistoria con la necesidad de fabricar objetos que faciliten las actividades diarias del ser humano.

Hablar de las artesanías es hablar de los artesanos puesto que son ellos los personajes principales de este tema, ellos no solo utilizan las artesanías; sin ellos no se producirían estos objetos y no perduraría la tradición y el conocimiento que heredan de sus antepasados.

Si el gobierno garantiza la calidad de vida de la población con más razón se tiene que tomar en cuenta a los artesanos que conforman un sector deprimido en la sociedad y que tienen un potencial productivo capaz de empujar la pequeña industria. De acuerdo con el tema "el subsecretario de Desarrollo de Mipymes y Artesanías del MIPRO, Luis Muñoz, señaló que el Gobierno cree e invierte en las microempresas como dinamizadoras de la economía, productores con calidad y diversificadoras de la oferta exportable que requiere la transformación productiva del país"

(Ministerio de Industrias y Productividad, 2014)



Fig 4:

EL IKAT

COMO UNA ARTESANÍA

LA ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA MÁS CONOCIDA COMO UNESCO DEFINE A LAS ARTESANÍAS DE LAS SIGUIENTE FORMA:

“Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.”

(UNESCO/CCI, 1997)

Las artesanías, como por ejemplo: los tejidos realizados mediante la técnica del Ikat son gestores de la cultura, son portadores de siglos de tradición y técnicas transmitidas de generación en generación y que resulta en objetos que ahora en su mayoría son considerados como decorativos o recuerdos de viaje pero que tienen un gran potencial utilitario y estético que ha sido opacado por la gran industria.

En la industrial actual, en la que los mercados son un factor fundamental para poder encaminar la producción se debe potencializar el hecho de que las artesanías son productos personalizados y por ende su valor agregado es más significativo. Esta clara diferencia con los productos creados masivamente es la estrategia que los artesanos del Ikat deben adoptar con la ayuda de organizaciones gubernamentales para que este sector pueda competir en un mercado desgastador.

SU SITUACIÓN LOCAL

NO ES UNA NOVEDAD QUE EN EL ECUADOR LAS ARTESANÍAS HAN IDO PERDIENDO PRESENCIA EN LOS MERCADOS LOCALES. LA PERDIDA DEL VALOR DE NUESTRA IDENTIDAD ES UNA SITUACIÓN QUE HA VENIDO EMPEORANDO CON MAYOR FUERZA DESDE LAS ÚLTIMAS TRES DÉCADAS CON LA GLOBALIZACIÓN Y EL MODELO PRODUCTIVO CAPITALISTA E IMPERANTE EN NUESTRO MEDIO.

La influencia que tienen los países desarrollados de occidente sobre la cultura ecuatoriana, no es la única amenaza que acecha las artesanías locales.

Los propios artesanos han ido tomando medidas con el propósito de mejorar sus ventas sin darse cuenta que son decisiones que afectan a la artesanía como tal; por ejemplo: en el caso del tejido Ikat, sus productores han reemplazado algunas de las materias primas naturales con productos químicos o artificiales porque la extracción de esos elementos de la ambiente no ha sido una actividad programada o con supervisión especializada en agricultura, esto ha provocado que algunos de los materiales que utilizaban entren en un estado de peligro de extinción en la zona, como la cabuya, empleada en los anudados de la técnica y sustituida por retazos de fundas plásticas. Los tintes naturales que eran un atractivo en estos tejidos también han sido reemplazados casi en su totalidad por anilinas contaminantes. Otra decisión que han tomado y afecta al Ikat es reducción de costos por medio de la disminución de la calidad; aunque utilicen menos cantidad de hilos en el tejido más que bajar los precios lo que los artesanos logran es que los consumidores dejen de apostar por sus productos.

La difícil situación que ha estado viviendo el sector artesanal desde hace muchos años ha llevado a que el tejedor poco a poco abandone la práctica y que deje de transmitir este saber ancestral a su descendencia, que por cierto esta tampoco tiene mucho interés en continuar la labor de sus padres.

“Para 1980, solo dos mujeres mayores de 80 años sabían esta técnica (que se usa en el paño que utiliza la chola cuencana), y las nuevas generaciones no querían aprender sobre ese teñido. Por esa razón, el trabajo de Sojos fue impulsar este tejido entre esas comunidades. ¿El resultado? Después de 15 años de trabajo, en 1995, se abrieron 2 000 talleres familiares que se dedicaban a esa técnica.” (Zauzich, 2013)

A partir de estos números alarmantes Diana Sojos quien en aquellas fechas era un notable miembro del Centro Iberoamericano de Artes Populares (CIDAP) en conjunto con Dennis Penley empezaron a realizar proyectos de rescate de la técnica y que con grandes esfuerzos en el año 1988 lograron publicar 20 artesanos del Ikat en Gualaceo y una estimación de 150 personas conocedoras de la técnica entre las comunidades de Bullcay y Bulzhún. A pesar de los años de trabajo con la dolarización y los problemas económicos de la época muchas personas de estas poblaciones que conocían y practicaban esta técnica migraron al exterior en busca de un mejor futuro dejando en una situación crítica a esta valiosa tradición.

Bernarda Moreno, realizó una investigación de campo en el año 2014 proporcionando una lista actualizada de 14 artesanos entre las mismas localidad que continúan practicando la técnica.

Es notable como las familias de artesanos han ido abandonando el oficio con los años y como con el paso del tiempo esta técnica va quedando en el olvido.



Fig 5:

El resentimiento que tienen los artesanos por la poca importancia que la sociedad le da al tesoro que ellos han heredado, ha generado un egoísmo que dificulta la relación entre artesanos y diseñadores, siendo un problema más al momento de generar propuestas que mejoren la situación local. Un trabajo continuo entre diseñadores de profesión y artesanos mejoraría de sobremane- ra la calidad y el diseño de los productos con identidad siempre y cuando la praxis sea basada en el conocimiento y experimentación.

La solución a la baja demanda de artesanías que esta dejando sin trabajo a los artesanos locales no es enfocarse solamente al mercado extranjero. La solución empieza cuando la propia sociedad poseedora de los valiosos conocimientos ancestrales le da a estos la importancia y el empuje que necesitan para poder ser incluidos en la matriz productiva.

Una de estas posibilidades sería inculcar a los futuros profesionales de la industria al trabajo con los artesanos, aprovechando el auge de la exclusividad hecha a mano.

“La tradición artesanal del país tiene su propio valor agregado, no solo en términos sociales, ya que implica un conjunto de relaciones más estrechas entre la naturaleza (materia prima), el productor y el comprador. La producción cultural, tanto industrial como artesanal, genera una serie de encadenamientos con industrias y sectores de gran diversidad, por lo que tienen un enorme potencial para la transformación productiva” (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, 2013)

En adición al texto anteriormente citado, los procesos artesanales pueden ser incluidos en la matriz productiva formando conglomerados de artesanos quienes bajo un sistema programado realicen productos comerciables de tendencia con diseño y calidad aportando con las ganancias a la economía y desarrollos de su sector y por ende del país, de esta manera el gobierno cumpliría sus metas de mejorar la calidad de vida de la población en este caso el sector artesanal rural.

Las técnicas artesanales pueden ofrecer soluciones alternativas a problemáticas de diseño y producción siendo una oportunidad para la vinculación de la artesanía con el diseño y por consiguiente con la academia que es responsable de generar profesionales en el área del diseño capaces de generar soluciones y que tengan un compromiso para contribuir positivamente a la sociedad.

La relación de estos dos entes es muy importante, puesto que la práctica de conocimientos de diseño y producción mejoraría los productos de diseño y recíprocamente la sabiduría de la artesanía nutriría al mundo del diseño.



Fig 6: Wendy Weiss profesora de textiles, mercadotécnia y diseño de moda de la Universidad de Nebraska-Lincoln trabajando con una estudiante sobre un tejido de Ikat.

“La habilidad para diseñar esta restringida a la aplicación de destrezas, técnicas y materiales vigentes. Lo que se necesita, entonces, es interpretar sus destrezas y técnicas de forma diferente, con la habilidad de generar una variedad de aplicaciones que se adapten mejor a las necesidades del mercado”. (**Craft Revival Trust; Artesanías de Colombia; UNESCO, 2005**)

Si bien el aprendizaje del diseño enseña a como utilizar destrezas específicas para expresar un mensaje y al mismo tiempo responder hacia una necesidad del mercado mediante un producto, las técnicas artesanales amplian el abanico de herramientas que se pueden utilizar para poder cumplir estos objetivos.

En algunas investigaciones locales se apunta a la innovación de los productos artesanales como una solución a la desaparición de las artesanías y al aporte que debe hacer el diseñador sobre ellas, pero antes de presionar a los diseñadores para la creación de nuevos productos con identidad y a los artesanos para que renueven sus artesanías, se debe examinar la solución desde lo más elemental. La solución de innovación va más allá del acto de crear e investigar, comienza desde la influencia de la academia sobre el estudiante de diseño al cual se le debe inculcar el valor de la tradición y como incluirlo en su vida profesional para aportar a las tendencias globales y al mismo tiempo satisfacer al consumidor local.

En la academia no solo se debe enseñar el valor de las artesanías y su riqueza identitaria, se debe indiscutiblemente enseñar como elaborarlas. De esta manera el estudiante o el diseñador comprendería el arduo trabajo que conlleva crear un producto artesanal, también sería capaz de proponer productos innovadores apartir de estos conocimientos.

El diseñador emergente de la academia tiene que conocer su cultura antes de inspirarse en ella para poder ser capaz de entenderla, valorarla y poderla plasmar en ideas que se adapten al constante cambio de la naturaleza humana con el compromiso ético y el debido respeto hacia la cultura.

Específicamente, el Ikat es instruido en academias y universidades de moda alrededor del mundo donde los estudiantes asimilan la técnica y su pasado entendiendo que es el principio básico para muchos de los textiles que se elaboran industrialmente hoy en día.

VIN CULACIÓN:

academia – sociedad – matriz



Fig 7:



Fig 8:



Fig 9: **Taller de relares y tejidos en Central Saint Martins.**

“El fortalecimiento del diseño en la cadena productiva es un paso fundamental para el redimensionamiento de la participación de la cultura en la economía y en la transformación de la matriz productiva, al ampliar el alcance de las artesanías a la gran industria.” **(Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, 2013)**

Como se había mencionado anteriormente, uno de los objetivos del gobierno actual es impulsar la matriz productiva, en este cambio interviene primeramente la educación, que en conjunto con el estado se debe garantizar un nivel óptimo de las destrezas, habilidades y conocimientos de los diseñadores para desenvolverse en los múltiples sectores de la industria.

Y el objetivo de la academia es formar profesionales capaces de solventar las necesidades del mercado local y si una de estas necesidades es fortalecer la identidad cultural, la academia debe comprometerse a ello. La finalidad de este proyecto es dar el primer paso para que se desenvuelva una relación más cercana entre la artesanía y el diseñador con el objetivo de que ambos intervengan en el desarrollo de una producción sostenible, positiva y con identidad.



DISEÑO Y ARTESANÍA,

una alternativa de desarrollo

ACTUALMENTE, NO SE PUEDE VIVIR EN OPOSICIÓN A LA GLOBALIZACIÓN Y AL CONSUMO O EN OPOSICIÓN A LO TRADICIONAL O A LA CONCIENCIA CON EL ENTORNO. ACTUALMENTE SE TRATA DE UNA COEXISTENCIA DE AMBOS MUNDOS PARA RESPONDER CON MAYOR AGILIDAD AL CONSUMIDOR Y A UNA SOCIEDAD QUE ESTA EN CONSTANTE CAMBIO.

Uno de los principales factores que influyen en la baja demanda de productos artesanales es que el gusto del consumidor no es satisfecho por estos productos porque no se adaptan a las tendencias globales.

“Pienso localmente y actuó globalmente” es una frase del diseñador japonés Kazuhiko Tomita que resume como debe ser la posición del diseñador actual para poder satisfacer un mercado global sin renunciar a su identidad, pero esta manera de adentrarse al diseño no se construye de un día al otro, se consolida después de que el diseñador tiene un conocimiento profundo de el mismo, del entorno que lo rodea, la historia y la tradiciones que estuvieron antes que el y el valor que le da a todos estos factores que forman su identidad.

“Y si el sistema de producción artesanal tiene la característica de no ser despilfarrador, entonces debemos pensar mucho más seriamente en él. Y si el diseño, es uso de la mayor riqueza que tiene el hombre –su inteligencia– encaminado a la satisfacción de necesidades, entonces, la unión adecuada de estos dos aspectos es vital para lo que el mundo de hoy debe hacer por el mañana” (Moreno,1990)

Si Joaquín Moreno Aguilar, no se equivoca; la unión adecuada del diseño y la artesanía es una solución para satisfacer las necesidades del mundo actual, antes de que el diseñador emprenda un viaje de nuevas identidades por medio de sus creaciones debe tener la adecuada preparación académica en la que aprenda como realizar la unión de estos dos mundos éticamente sin irrespetar a la tradición.



Chanel:
Cartera de paja toquilla.

Fig 11:



Pharrel Williams
para Adidas 2015.

Fig 12:



Fig 13:



Fig 14:



Fig 15:



Fig 16:



Fig 17:

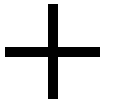


Fig 18:



Dolce & Gabbana ss2013.

Fig 19:



EL IKAT Y EL DISEÑO TEXTIL

El arte conceptual y moderno en el siglo XX también acaparó a los textiles como material para creaciones o como un medio de expresión en el que se equilibra la habilidad manual característica de las artesanías con la creatividad. En esta época de cambios el diseño textil es asimilado desde otra perspectiva, en la que no solo sirve para satisfacer las necesidades humanas, sino también es necesario incluir la creatividad y conocimientos de diseño en la producción a pequeña y gran escala. Es así pues, que con esta nueva percepción del diseño e industria de la moda al igual que la del perfil del diseñador, se ve la importancia de la educación sobre el diseño textil.

Un gran exponente del mundo de los textiles fue Anni Albers, fue una reconocida artista que con su instrucción de diseño en la escuela de La Bauhaus pudo combinar al diseño, al arte y a la tejeduría artesanal en muestras creativas y experimentales. "Albers, que era tanto tejedora manual como diseñadora industrial, creía en una producción industrial apoyada sobre un diseño en base artesanal." (Clarke, 2011)



Fig 20:

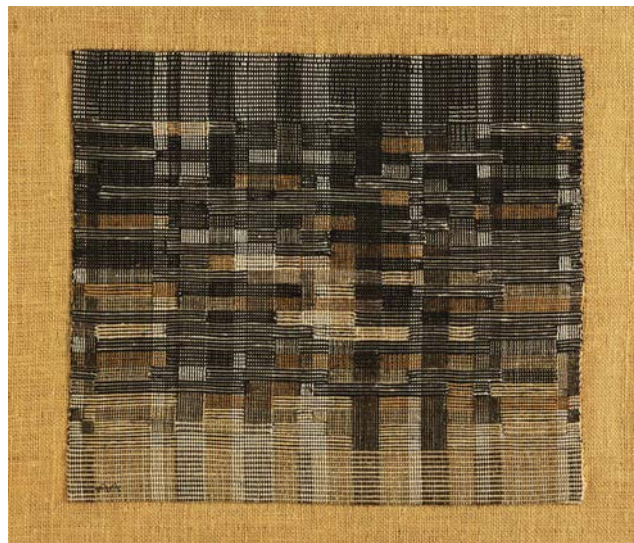


Fig 21: Tejido de Anni Albers, 1948.

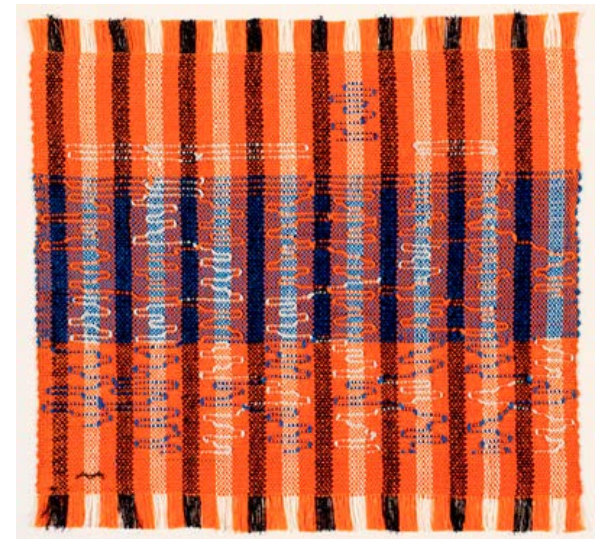


Fig 22: Algodón y rayón, Anni Albers, 1962.



Fig 23:



Fig 24:



Fig 25: Chaqueta de Satijn Panyigay.



Sabemos que las técnicas y herramientas artesanales fue la base de lo que hoy se denominan como procesos y productos industriales y por otro lado, también conocemos que el ikat como una técnica artesanal muy valiosa sirve para producir tejidos que como un principio teórico ayudo a la evolución de la tejeduría para llevarla a niveles industriales logrando que hoy en día podamos encontrar un sin fin de telas con diferentes gráficos.

Podemos concluir que en el mundo actual, con una industria muy competitiva la creatividad de mano con la experimentación son pilares fundamentales para desarrollar bases textiles e indudablemente las técnicas artesanales como el ikat son el ingrediente secreto para desarrollar nuevas e innovadoras alternativas.

Es así pues que artistas conceptuales o textiles y pocos diseñadores de moda se han aprovechado del ikat para ser los pioneros en utilizar la técnica.



Fig 26:

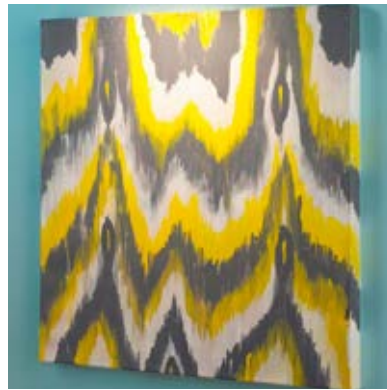


Fig 27:



Fig 28:



Fig 29:



Fig 30:



Fig 31:



Fig 32:

El diseño de ambientes, desde épocas muy remotas ha sido un factor fundamental para que la técnica del ikat sea apetecida de continente en continente y hoy por hoy es la industria que más utiliza este recurso.

La ancestral técnica del ikat ha servido de inspiración en la industria de la moda, muchos diseñadores se han apropiado de ella ya sea como un estampado o utilizando la técnica original.

Durante las últimas décadas el ikat ha aparecido en pasarelas internacionales eventualmente pero en países como Indonesia, la técnica es un constante para los diseñadores quienes poseen un valor hacia su identidad muy fuerte.

El gran paso que ha dado el ikat hacia los mejores escenarios de moda del mundo ha sido un hecho que ha capturado la atención de celebridades globales, la influencia de estos iconos ayuda a evitar la desaparición de este arte y a motivar a la industria a incluir la técnica en sus productos.



Fig 35:

Vestido de Oscar de la Renta 2015.



Fig 36:

Fig 37:

TENDENCIAS LOCALES

Zapatos forrados de Ikat de José Jiménez.

Fig 38:

Pocos son los diseñadores locales que se atreven a incluir en sus diseños, tejidos elaborados con la técnica del Ikat; pero los artesanos que viven de la técnica han sentido la necesidad de ofrecer nuevos productos, es por ello que han decidido aventurarse a realizar indumentaria, calzado y accesorios.

Diana Sojos, aunque no sea una diseñadora de profesión si es una experta en artesanías ecuatorianas ya que ha dedicado alrededor de 40 años a rescatarlas y a difundirlas por el mundo. Con su buen gusto y experiencia decidió encaminar sus proyectos para introducir los paños de Gualaceo en la moda cuencana con el mismo status que tenía tradicionalmente. Es así que empezó a trabajar con lo artesanos para producir tejidos aptos para utilizarlos en la confección de abrigos, sacones, chaquetas, vestidos y faldas; estos productos se comercializaron y abarcaron un mercado exclusivo y fueron un pequeño triunfo que aunque en estos días se continúen vendiendo en las tiendas de moda y artesanías más exclusivas del país, siguen luchando con los gustos de los ecuatorianos por la indumentaria importada.

Fig 39:



Fig 40:

Tejidos de Gladys Rodas, certificados de la UNESCO.

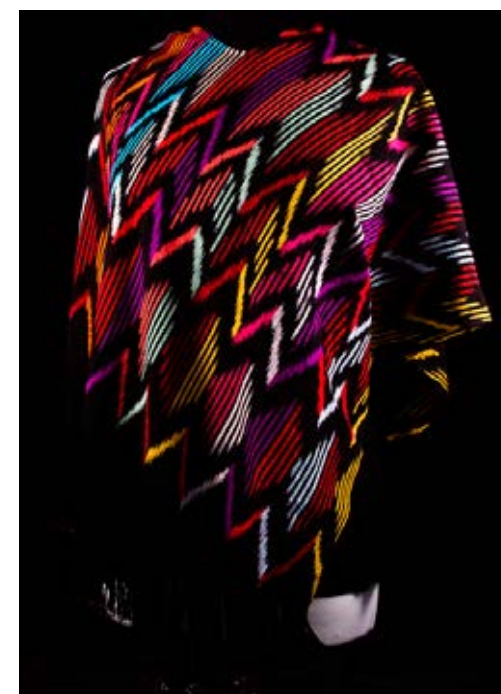




Fig 41



Fig 43



Fig 42

02

CAPÍTULO:

Ikat, técnica milenaria

IKAT, ORIGEN DEL ANCESTRAL TESORO

Aunque es impreciso el origen de la técnica del Ikat, muchas teorías apuntan a que nació al este de Asia, en regiones tanto como en Malasia, India e Indonesia; en estos territorios existen vestigios de esta técnica que datan aproximadamente 500 años A.D.

“El término Ikat que es una palabra malaya se introdujo en la lengua europea por Rouffaer y viene de la palabra Mangikat que significa atar, nudo, o enrollar. El término se refiere al hilado y al tinte pero no es como la técnica de atar y teñir empleada en telas terminadas.

En la India, se conoce como “Bandhani, aunque en un sentido más amplio del término de la técnica se conoce como” Tjindai “, Tjinde” o Chindi. En Vietnam la técnica es conocida como “Hol”. (Ghosh & Ghosh, 2000)

Existen registros en los cuales se evidencia la aparición de esta técnica en varios lugares del mundo casi simultáneamente, es natural que el nombre que cada cultura le da a esta técnica sea diferente según el idioma autóctono de la zona, pero casi todos los nombres hacen referencia al amarrado o teñido por reserva, que específicamente hace referencia a una etapa esencial para llevar a cabo esta técnica, en la que se anuda o se amarra los hilos de algún material impermeable, en puntos estratégicos para que el tinte no penetre en dichas secciones y que posteriormente en el proceso del tejido se vayan entretejiendo formas que por las características del tejido resultan con bordes difusos.

Otros nombres hacen referencia al lugar en donde se practica pero indiferentemente sea cual sea el nombre original según la región o el idioma en la industria de la moda y los textiles, Ikat es el término predeterminado.

Se conoce que esta actividad ancestral fue y sigue siendo practicada en ciertas regiones de Asia como en Malasia, India, Indonesia, Vietnam y Japón, en el continente africano también podemos encontrar rastros antiguos de la técnica al igual que en Latinoamérica, en países como Guatemala, México, Bolivia, Perú y Ecuador que continúan ejerciendo este arte pero en menor escala.

En Europa, también se pueden encontrar tejidos resultantes del Ikat, por ejemplo, en Suiza existe una iglesia en la ciudad de Sion que posee tejidos de Ikat decorativos que fueron producidos en el siglo VII D.C.



Fig 44

1 "The term Ikat which is a Malayan word and introduced into the European language by Rouffaer comes from the word Mangikat which means to bind, knot, or wind round. It is used for yarn and dye only as against tie and dye of fabrics which, in India, is known as "Bandhani, though the broader sense the term technique are known as "Tjindai", Tjinde" or Chindi. En Vietnam the technique is known as "Hol". (Ghosh & Ghosh, 2000)

Además de haber nacido con el propósito de crear telas para cubrir las necesidades básicas del hombre hace cientos de siglos atrás, el arte del Ikat, también llegó a ser considerado un privilegio de la realeza en diferentes culturas.

La reconocida escritora y artesana, Lydia Van Gelder nos da a conocer una nueva perspectiva sobre el Ikat, en la que esta técnica más allá de producir bellos tejidos que pueden ser útiles para el hombre, también nos dice que nos ayudan a examinar y a apreciar el pasado de los pueblos y que representa nuevas posibilidades para el presente.



Fig 45

Fig 46

Fig 47

ECUADOR

El origen de este saber ancestral en el Ecuador se remonta mucho antes de la llegada de los españoles. "La técnica ikat (palabra de origen malayo, significa atar) fue conocida en épocas prehispánicas por ciertas culturas que poblaron lo que hoy es el Ecuador y el Perú. Esto afirman autores de reconocida seriedad como Battenfield (1978:12) y Larsen (1976:189)." (Jaramillo Cisneros, 1988)

La Sierra Ecuatoriana ha sido el sector que más utilizó esta técnica en provincias tales como, Imbabura, Los Ríos, Carchi, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Cañar y Azuay, siendo esta última la provincia que actualmente se destaca en la producción de macanas o chales de Ikat, las demás provincias mencionadas cuentan con limitados talleres indígenas y familiares en algunos de sus cantones. Cabe recalcar que se han encontrado restos de textiles con la técnica del Ikat en los asentamientos de la cultura Milagro-Quevedo en la provincia del Guayas.

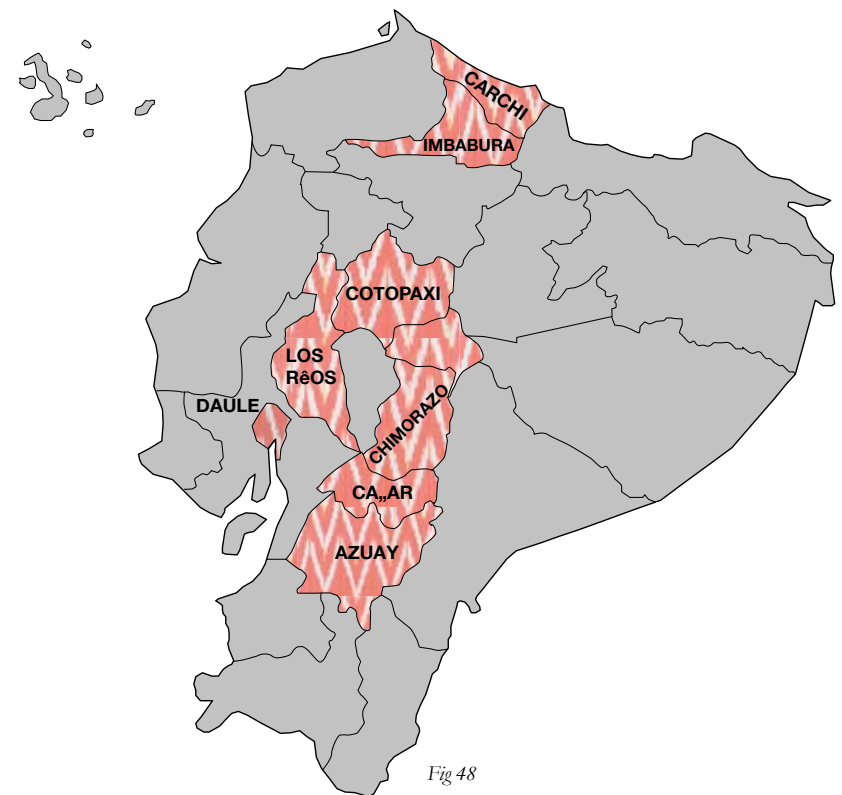


Fig 48

Para respaldar esta información citare un fragmento de la revista Sarance perteneciente al Instituto Otavaleño de Antropología:

“El panorama actual de la técnica Ikat en la Sierra del Ecuador, es el siguiente: en la provincia del Carchi, mujeres campesinas tiñen y tejen cobijas de lana al igual que el grupo de tejedoras del limítrofe Departamento de Nariño, en Colombia; en Imbabura, el poncho de lana que identifica a los indígenas de Paniquindra, Rumipamba Grande y La Magdalena, tiene adornos de varios colores, conseguidos con esta técnica; en

Cotopaxi, en el sector Las Cuatro Esquinas, cantón Salcedo, unas pocas familias indígenas se dedican a la producción de macanas o chales de algodón, que se usan en una amplia zona del centro del país; en el barrio San Vicente, del cantón Quera, provincia de Tungurahua, se teje cobijas de lana, con adornos de Ikat muy elementales; en la parroquia Cacha, cantón Riobamba, Chimborazo, se ha puesto mucho interés en el rescate de la técnica Ikat, para la manufactura de ponchos que llevan decoraciones en forma de rombos, son los llamados “runa cocoponcho”; en diferentes sitios de la provincia de Cañar se teje finos ponchos de lana, con adornos conseguidos con la técnica Ikat; en el Azuay, el empleo de esta técnica es más amplio, pues así se ornamentan ponchos y cobijas de lana, al igual que las hermosas macanas de algodón o lana que forman parte del vistoso atuendo de las cholos cuencanas.” (Jaramillo Cisneros, 1988)



Fig 49

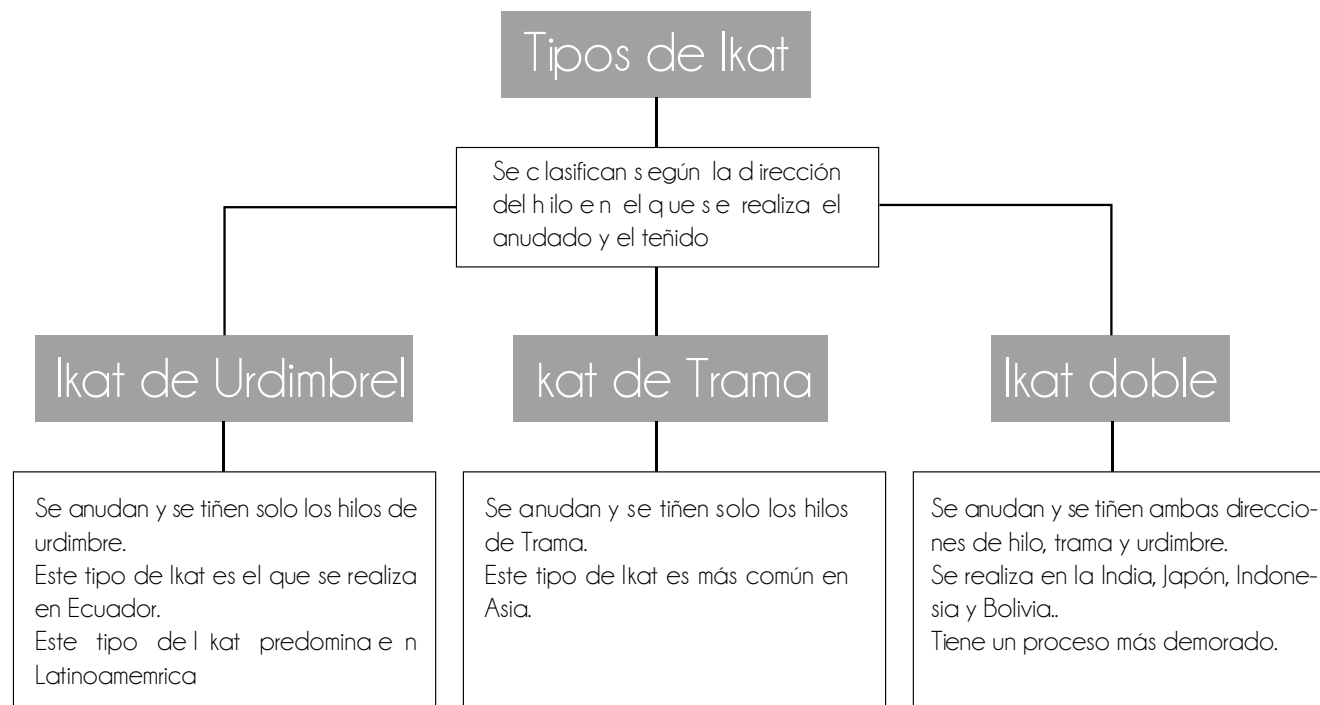


Tabla 1

GUALALACEO

EL IKATEN GUALACEO

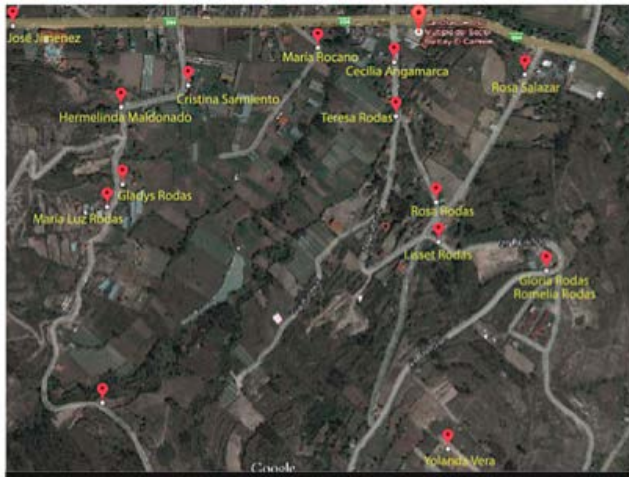


Fig 50



Fig 51

Azuay, una provincia ubicada al sur del Ecuador es reconocida por ser la estirpe del arte ecuatoriano que ha llamado la atención incluso de organizaciones internacionales para mantener muchas tradiciones que hacen esta provincia única y llena de colores e historia, que se reparten entre sus cantones.

Entre uno de los cantones de la provincia del Azuay que se debe reconocer por su creciente desarrollo es el cantón o la ciudad de Gualaceo o también conocida como el Jardín Azuayo, seudónimo concedido por numerosos artistas por ser un lugar poseedor de una rica cultura, diversas tradiciones e inspiradores paisajes.

Desde el año 2013, el cantón de Gualaceo es considerado Patrimonio Cultural de la Nación por varias razones, entre ellas las diversas artesanías que practica su gente y que ha sido motivo de muchos reconocimientos, entre ellas la orfebrería, joyería y el tejido del Ikat.

La técnica del Ikat es una tradición en el cantón de Gualaceo, principalmente en las localidades de Bullcay y Bulzhún, donde se producen las famosas macanas y paños, elementos importantes de la vestimenta de la chola.

Aunque no se sabe exactamente el origen del Ikat en Gualaceo, concretamente en Bullcay, pero como se había citado anteriormente fue de influencia cañari en épocas precolombinas, esta teoría también afirman los artesanos actuales quienes heredan esta historia de sus antepasados.

Durante mucho tiempo el ancestral saber era símbolo de elegancia entre las mujeres de la comunidad, quienes en tiempos pasados lucían con orgullo atractivas macanas y paños. El más elegante para ocasiones especiales y religiosas era la makacana blanca con azul índigo o añil como se lo denomina en las localidad, pero más frecuente era la makana negra con blanco.

Con la sabiduría que adquirirían los artesanos con los años, ya no se limitaban a utilizar monocromías en sus tejidos, pronto los llamativos colores de los tejidos fueron el resultado de la extracción de colorantes naturales de origen vegetal, animal y mineral. Los gráficos tejidos son producto de la mente creativa del artesano, estos patrones son principalmente símbolos tradicionales del pueblo o imágenes que representan una historia importante del mismo. Estas imágenes son reveladas por medio del amarrado o anudado de los hilos con cabuya, que no permite que el colorante tiña estos espacios, siendo este el proceso que hace de esta técnica mágica e inigualable.

Originalmente se utilizaban hilos de fibra de lana de oveja que se colocaban en un telar de cintura heredado de los cañaris y que se construía con materiales del entorno, para luego ser reemplazado por el telar de pedal de origen europeo que permitía realizar telas de dimensiones más grandes.

Hoy por hoy los artesanos se han alejado de las materias primas de origen natural por el tiempo que demora su extracción y preparación y han acogido insumos industrializados como el hilo y los tintes, ofreciendo un gran abanico de colores y calidad del tejido; los hilos algodón actualmente son muy cotizados en el mercado por el su precio más bajo.

Los materiales mencionados anteriormente son características que hacen que el Ikat ecuatoriano que ha ido transmitiendo de generación en generación en pocas familias de artesanos, se diferencie de las técnicas empleadas en otros lugares del mundo.

Este patrimonio cultural ha atraído a extranjeros y famosos, entre ellos amantes de la moda que adquieren diversas macanas o productos del Ikat por la belleza que los envuelve y por turistas en general que disfrutan de su atractivo.

“Los rústicos maderos que estructuran el llamado bastidor ya están instalados, ahora viene el templado del chal, acto seguido, Ana Ulloa se sienta en un pequeño tronco, enhebra el hilo y manos a la obra. Así se dieron ayer los últimos toques de uno de los seis chales, de la estrella de Hollywood, Salma Hayek.” (AZD, 2010).

No es una novedad que el significado de los productos del Ikat ha cambiado con el tiempo y que la sociedad local en general haya perdido interés en la técnica del Ikat, muchas veces dándole más importancia al productos extranjero que nos convence fácilmente por sus precios y por que cumple con los estereotipos occidentales ideales.

Esta situación esta lastimando gravemente tanto a artesanos como a la conservación de nuestra identidad. Si los artesanos abandonan la practica por la baja demanda y el poco apoyo del gobierno, se perderá un patrimonio intangible de valor incalculable.

“Es necesaria una implementación de nuevas soluciones, para la comercialización mediante marketing, nuevos diseños, registros y diagnósticos.” (Moreno, 2014)

Para llegar a soluciones alternativas desde en el ámbito del diseño primero se debe crear las herramientas académicas necesarias para estrechar el puente entre la técnica del Ikat, el artesano y el diseñador. De esta manera entre los involucrados existirá un lenguaje común que permita realizar propuestas viables que beneficien a tanto a ambas partes como a la sociedad y esto solo será posible con profesionales capacitados de conocimientos académicos y dotados de tradición.



Fig 52

Fig 53



Fig 54



El Papa Juan Pablo II utilizando una mitra, una estola y una casulla elaborada por la técnica IKAT, Cuenca,1985.

IKAT, TEJIDO LOCAL

ADAPTACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DE DATOS DE "PAÑOS DE GUALACEO" POR DENNIS PENLEY

El tejido tradicional realizado en Gualaceo con la técnica del Ikat ha variado en ciertos aspectos que serán mencionados posteriormente, pero la técnica como tal sigue siendo la misma.

Para una correcta asimilación de la información cabe recalcar que las diferencias entre el tejido tradicional y el actual serán mencionadas paralelamente.

IKAT TÉCNICA LOCAL

PROCESOS	Tejido Tradicional (antes de los 70's)	Tejido Actual (después de los 70's)
Hilado	con fibras de lana de oveja	<ul style="list-style-type: none"> - no se practica actualmente. - se utiliza hilo industrial de lana y algodón
TEJIDO		
Anudado	se realizaba con cabuya	<ul style="list-style-type: none"> - la cabuya es poco frecuente - se utiliza materiales impermeables como el plástico.
Tinturado	tintes naturales	<ul style="list-style-type: none"> - se utiliza tintes químicos - tintes naturales se usan eventualmente
Tejido	telar de cinturat	elar de cintura

Tabla 2

TÉCNICA:

MATERIALES, HERRAMIENTAS Y PROCESOS

Anteriormente se había mencionado algunas de las regiones del mundo en donde se practicaba y se continúa practicando el Ikat. Un factor fundamental que diferencia a cada Ikat según su localidad son, además de los motivos, las herramientas que se emplean en su producción, estas no son las mismas en Gualaceo que en la India, ya que cada cultura va adaptando el diseño de sus equipos con el paso del tiempo, el diseño no es lo único que varía sino también el material en el que están fabricados.

En el sector de Gualaceo las siguientes herramientas son más comunes entre los artesanos, el diseño puede variar pero el uso siempre será el mismo.

Los tejidos de Ikat en Gualaceo han sido por mucho tiempo elaborados específicamente para las macanas, que es un paño característico de la indumentaria tradicional de las cholos cuencanas. Este paño tiene un proceso más que es el anudado tipo macramé de los flecos.

Se ha decidido clasificar los materiales y herramientas por cada proceso para facilitar la comprensión del lector.

En el gráfico es muy notorio los pasos que hacen de esta técnica una práctica única en el Ecuador, estos procesos son aquellos que forman los gráficos en el tejido: el anudado, el tinturado por reserva y el tejido en el telar de cintura.

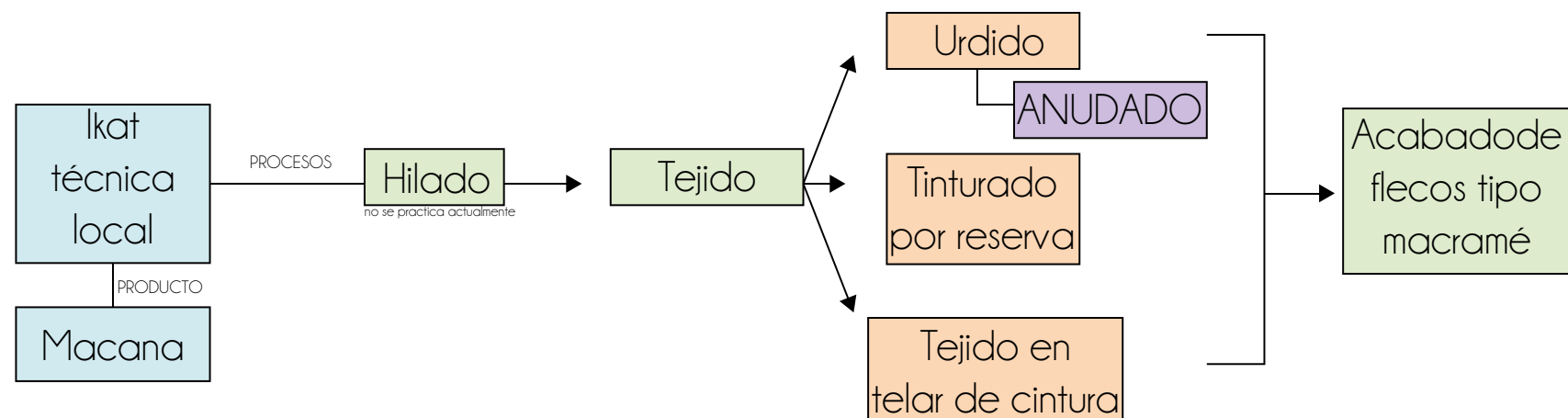


Tabla 3

HILADO: PROCESOS TRADICIONALES



Fig 55



Fig 56



Fig 57

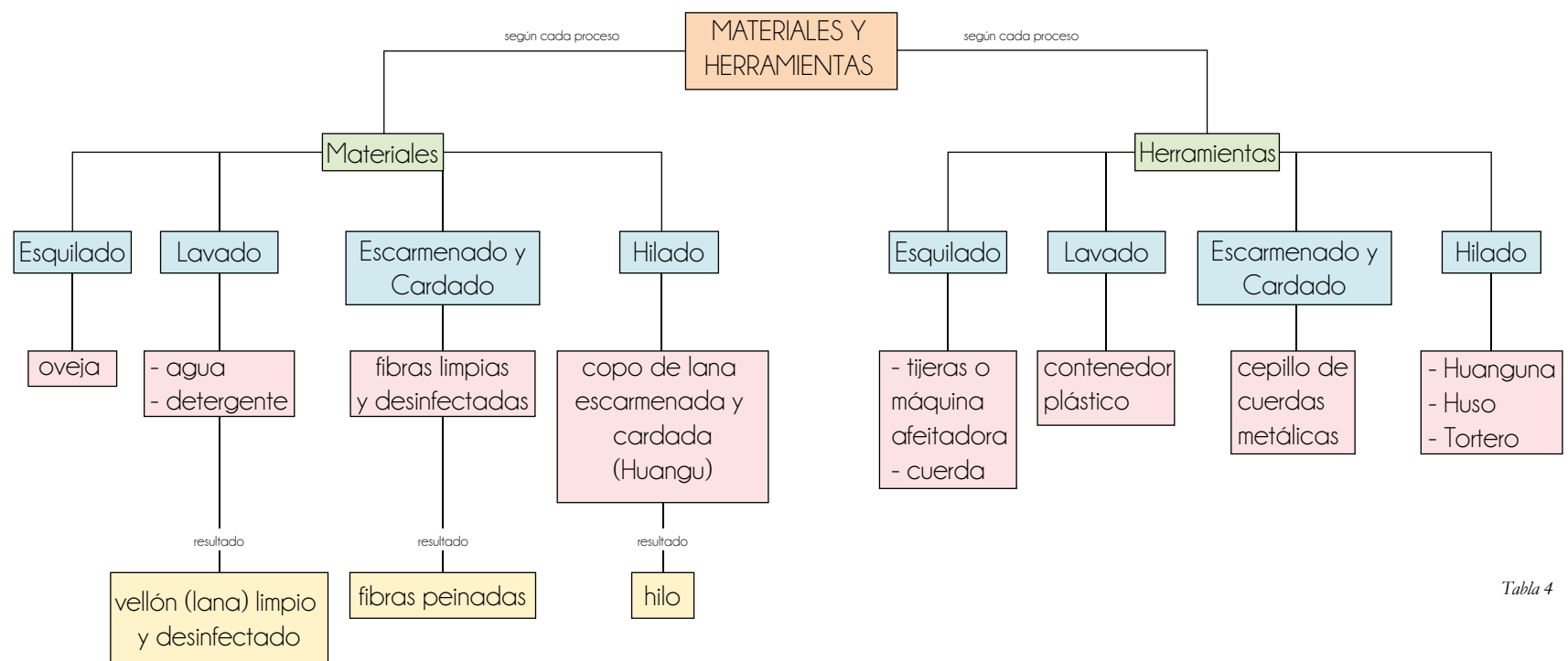


Tabla 4

ESQUILADO DE OVEJAS

FIBRAS

Las fibras flexibles son el elemento fundamental o materia prima de hilos y estos a su vez de los tejidos. Las fibras que son útiles para formar hilos son aquellas que cumplen algunas cualidades específicas de longitud, grosor y flexibilidad. Según su procedencia las fibras se pueden clasificar en naturales y manufacturadas. Los filamentos de origen natural pueden ser vegetales tales como el algodón o animal por ejemplo la lana de oveja y por último las fibras de origen mineral como el asbesto. Las fibras manufacturadas se subdividen en artificiales y sintéticas; se diferencian en que las artificiales se forman en base de materia prima natural y las sintéticas son derivadas del petróleo. Las fibras que se ocupan tradicionalmente para los tejidos con la técnica del Ikat local son de origen animal y vegetal, es decir de la oveja y el algodón respectivamente.



Fig 58

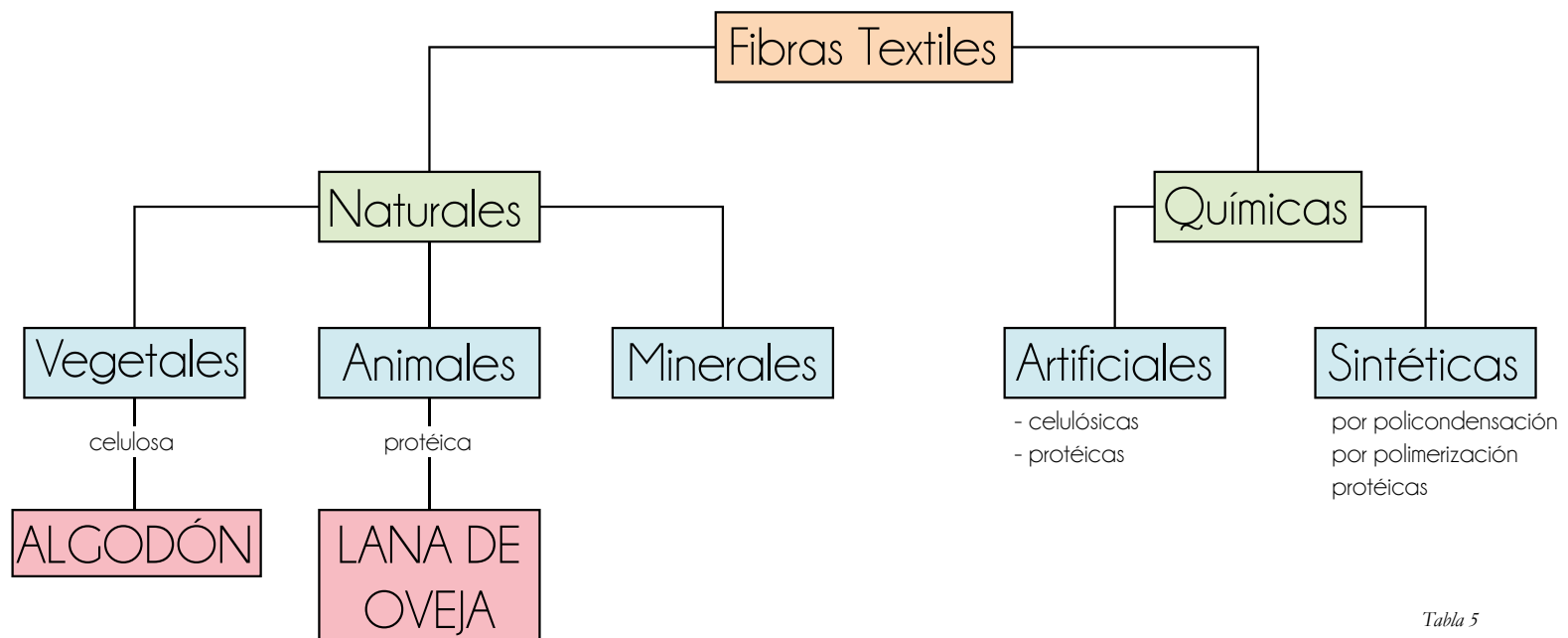


Tabla 5

En Gualaceo, hace más de varias décadas se producían los tejidos con la técnica del Ikat con el hilo que los propios artesanos extraían de las ovejas y que posteriormente hilaban. Debido al agotador y demorado proceso de hilado los artesanos ahora elaboran los tejidos con hilos industriales.

Es importante mencionar y registrar procesos como el esquilado de ovejas y el hilado porque son parte de la historia de la técnica del Ikat y parte de nuestra cultura local, además que son conocimientos que todo diseñador debe conocer

Para esquilarse una oveja se necesita que esta tenga su lana madura, es por ello que para que llegue a este estado se deja pasar 12 meses después de cada trasquilado. Para evitar que la oveja salga lastimada durante el proceso se le sujeta sus patas delanteras con sus patas traseras con una cuerda y luego se la acuesta en el piso y con una tijera para tela se procede a recortar la lana lo más cerca posible de la piel del animal pero sin lastimarlo. Hoy en día existen máquinas afeitadoras que facilitan este trabajo.

Con la extracción de la lana también se benefician las ovejas ya que se evitan muchos problemas que afecten la salud del animal. El exceso de lana se puede convertir en posada de garrapatas y gusanos que pueden producir infecciones en la oveja, con el trasquilado la oveja queda limpia y más cómoda.



Fig 59



Fig 60

LAVADO

“Luego del esquila, la lana pasa por un lavado en agua hirviendo (esto ayuda a eliminar lo grasoso y pegajoso), para luego lavarse en agua normal con detergente. Finalmente se deja secar naturalmente.”

Cabe recalcar que es preferible el uso de un detergente neutro.

Este proceso se lo puede realizar las veces que sea necesario para que la lana que se utilice para el hilado se encuentre perfectamente lavada y sin impurezas que puedan mermar la calidad del producto y provocar alergias o molestias al consumidor.

ESCARMENADO

El lavado de la lana no elimina totalmente las impurezas que se encuentran en las fibras. El método artesanal consiste en ir abriendo y separando las fibras de la lana con los dedos para poder eliminar directamente cualquier elemento que no sea propio del pelaje del animal. Durante este proceso las fibras también son ordenadas para proceder al hilado.

HILADO

El hilado es un proceso en el que las fibras que han sido manipuladas en los pasos anteriores se convierten en hilo mediante un proceso de torsión. Para crear un filamento continuo, manualmente se retuercen varias fibras cortas. La cantidad de fibras que se tomen determinan el ancho del hilo, para crear un filamento uniforme se necesita la destreza de calcular y tomar las mismas porciones de fibras cuando se va hilando, esta habilidad se gana con la experiencia y la práctica.

El grosor del hilo determina directamente las propiedades del tejido, como la densidad, peso, y textura.

Otro factor que determina las características tanto del hilo y por ende del tejido es la torsión del filamento.

Existen dos tipos de torsiones que depende del sentido en el que se ejecuta el movimiento del hilado en el huso.

Torsión s: cuando el huso gira hacia la izquierda.

Torsión z: cuando el huso gira hacia la derecha.

Además de el tipo de torción estos se clasifican a su vez por su grado de torsión. Existen instrumentos específicos para calcular el grado pero manulamente se lo puede hacer con un graduador de la siguiente manera

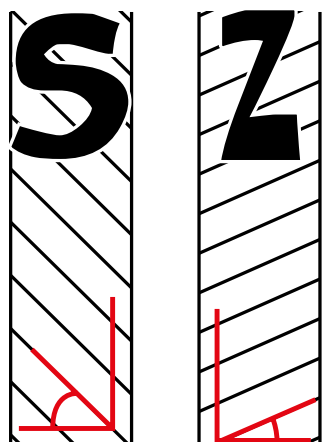


Tabla 7

Tabla 8

0°	sin torsión
45°	muy dura
5° m	muy floja
10°	floja
15° m	medianamente floja
20°	regular
25°	regularmente fuerte
30°	fuerte
35°	fuerte
40°	fuerte
45° m	muy fuerte
+45°	crepe



Fig 61



Fig 62

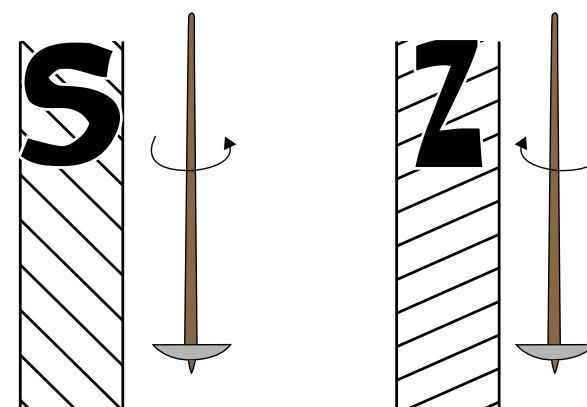


Tabla 6

El tipo de torsión que se realizaba artesanalmente en la sierra ecuatoriana era la torsión “S”, porque de generación en generación se enseñaba a hilar girando el huso hacia la izquierda.

El grado de torsión depende del uso que se le vaya a dar una vez tejido pero para las macanas o paños se utilizaba los grados de torsiones fuertes es decir desde el grado 20° en adelante, el resultado era un hilo fino y resistente. Existen algunas macanas que los artesanos han heredado de sus antecesores y que en ellos se ha podido observar grados de torsiones flojas, las edades de estos últimos paños mencionados son aproximadamente de 125 años.

HERRAMIENTAS PARA EL HILADO

Huangu: copo de lana, previamente lavada y escarmenada

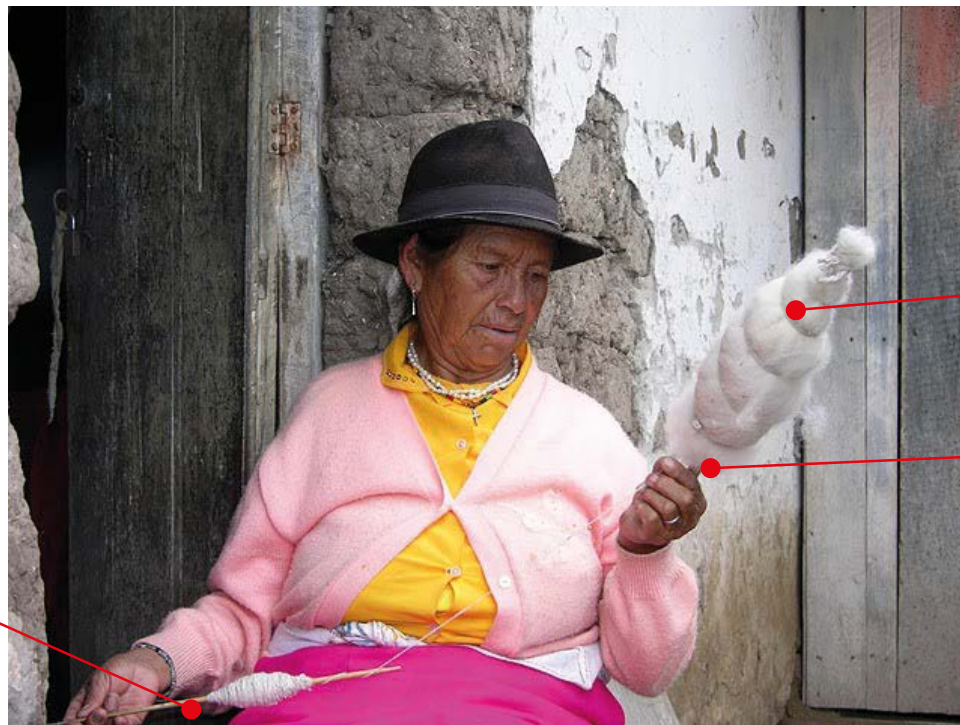
Huanguna: palo de madera de chonta donde se coloca el Huangu

Huso: herramienta para hilar compuesta por un palo de chonta fino, largo y redondeado que se agudiza en sus extremos y que en uno de ellos tiene un tortero

Tortero: pieza redonda de hueso animal, mármol o tagua que es colocada en uno de los extremos del huso y que sirve de contrapeso para el proceso del hilado.



Fig 63



HUSO

HUANGU
copo de lana

HUANGUNA
palo de madera

Fig 64

TEJIDO

ANUDADO

Sin duda el anudado es la fase característica de esta técnica, es en honor a este procedimiento que se lo conoce con el término de Ikat, que es una técnica de teñido por reserva. Una peculiaridad de este tipo de tejidos son los bordes difusos de los gráficos creados en el que a simple vista se observa como un efecto llovido o punteado.

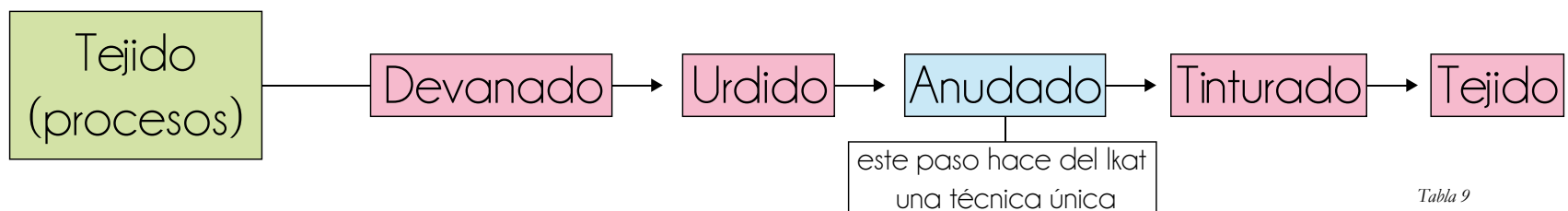


Tabla 9



Fig 65

El anudado o amarrado consiste en la selección de fracciones de los hilos que van a ser envueltas o reservadas con la fibra de la cabuya (tradicionalmente) o con cualquier material impermeable (actualmente) para que en el procedimiento del teñido, estos espacios no sean alcanzados por el tinte y que ya en el tejido se puedan ir formando los gráficos.

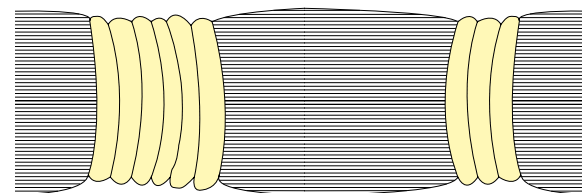


Fig 66

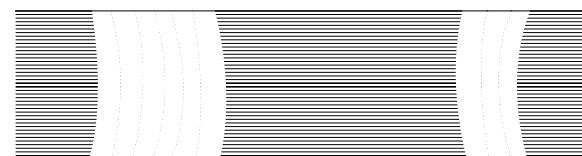


Fig 67

La complejidad de esta técnica para elaborar tejidos con gráficos, es obtener la destreza y habilidad de colocar estratégicamente los amarrados para crear un motivo previamente visualizado.

Cuentan los artesanos que los motivos como pájaros, insectos, montañas, bailarines los tienen en sus mentes, que aprenden de sus padres y que no existe un registro que indique como hacerlos.

En Gualaceo, cada familia de artesanos posee motivos o diseños propios, de esta manera se pueden distinguir entre ellos. Con la competitividad entre estas familias los motivos se han ido homogeneizando por imitar los gráficos que se venden con más éxito independientemente de la familia en la que este surgió.

Los clásicos diseños se continúan elaborando, pero también existen patrones más modernos resultado de la innovación de los artesanos y a algunos proyectos que tratan este tema, por ejemplo: "Alternativas en cuanto al uso de la técnica del Ikat" por la diseñadora Tahnee Encalada, quien en relación con algunos artesanos logra incentivar el uso de figuras geométricas y simples que no se estaban ejecutando en Gualaceo.²



Fig 68



Fig 69

² Encalada Orellana, T. (2009). Alternativas en cuanto al uso de la Técnica del Ikat.

MATERIALES Y HERRAMIENTAS

TRADICIONAL / EVENTUAL

CABUYA

“He identificado un árbol sagrado para los indios, que se lo venera tanto como a un Dios ya que él los provee de alimento y vestimenta. De su mismo corazón enterrado en las tierras más áridas, extraen su sangre blanca para beberla y con ello ingerir la vida misma, dicen ellos”, de esta manera describía un cronista español tras su llegada a América en torno al año 1500 al penco o cabuyo azul. – como se cita (La Hora, 2015)

La cabuya es una fibra resistente y áspera que proviene del penco una planta nativa del Ecuador que pertenece a la familia del Agave Americano. Las fibras resultantes del penco no solo sirven para realizar artesanías también sirve para hacer sogas, sacos, licor, jabón, miel entre otros.

Debido a su resistencia, la cabuya ha sido utilizada como material impermeable para que no penetre el tinte en el anudado de los hilos para practicar la técnica del Ikat, pero por su uso indiscriminado y por la falta de inversión del Estado en personal capacitado que controle la extracción de esta peculiar especie vegetal, el penco en Gualaceo actualmente es casi imposible de encontrar por lo que se ha sustituido por material plástico.



Fig 70



Fig 71

PREPARACIÓN DE LA CABUYA

Penley en 1988, redacta este proceso de la siguiente manera: Para obtener la fibra de esta planta es necesario eliminar los espinos de cada hoja que se haya cortado. La separación de la fibra se realiza realizando repetidos y profundos cortes a lo largo de la hoja, dejando a la vista su interior. En este momento la fibra todavía es un poco rígida, para suavizarla se la deja fermentar en agua durante ocho días aproximadamente. Algunos artesanos tenían la costumbre de agregar en este proceso ceniza u orina. Pasado este tiempo las fibras son golpeadas contra una piedra o un palo de madera para suavizarlas aún más y separarlas. Finalmente se lavan en agua y se las deja secar hasta el momento que deban ser utilizadas en el anudado.



Fig 72



Fig 73



Fig 74



Fig 75

HERRAMIENTAS

ACTUAL

DEVANADOR

El devanador o abridor es una herramienta que sirve para envolver o devanar los hilos de una madeja de hilo para realizar un ovillo o para facilitar la colocación del hilo en el banco o urdidor. Esta herramienta es relativamente nueva en la elaboración de los tejidos de Ikat locales ya que antiguamente después de hilar el hilo se iba armando el ovillo directamente. Desde hace varias décadas los artesanos adquieren hilo industrial que se comercializa en madejas, de ahí la necesidad del devanador. Es principalmente elaborada de madera por los mismos artesanos, puede variar de una forma simple a una compleja pero siempre debe ser capaz de realizar un movimiento circular. En las comunidades estudiadas también se lo conoce como bailarín por el movimiento que realiza y como muchacho porque antes de ser una herramienta de madera los chicos más jóvenes de la familia ayudaban a realizar el devanado levantando sus brazos para que el hilo sea envuelto en ellos.

Esta actividad era realizada en la mayoría de las culturas alrededor del mundo.



Fig 76

Los artesanos elaboran sus propios Devanadores o abridores



Fig 77

Este tipo de devanador se puede adquirir en el Mercado



Fig 78

URDIDOR

TRADICIONAL / EVENTUAL

(CONOCIDO EN GUALACEO COMO BANCO)

Esta herramienta es conocida por los artesanos en Gualaceo como banco. Sirve para ordenar los hilos de la urdimbre en la posición en la que serán colocados en el telar. En el banco se realiza el proceso de anudado de los hilos después de terminar el urdido y la agrupación de los hilos o "formación de sogas". La cantidad o densidad de hilos de urdimbre que se colocan en el urdidor se realiza con un cálculo y la decisión que se tome afectara directamente a las propiedades del tejido tales como el grosor, peso y caída; específicamente la densidad del tejido se refiere a la cantidad de hilos de urdimbre y de trama que se pueden contar por cm², normalmente.

Actualmente una macana tiene alrededor de 1.500 a 2000 hilos de urdimbre.

A continuación se ilustra un cuadro con aproximaciones de la densidad de ciertos paños o macanas locales.



Fig 79



Fig 80

AÑO (APROXIMADAMENTE)	DENSIDAD x cm ²	
	URDIMBRE	TRAMA
1988	28	12
1920	27	11
1945	16	10
1955	14	9
1970	19	8
1990	22	9
2000 - 2015	12	7

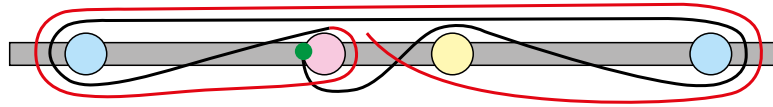
Tabla 9



Fig 81

Las medidas del tejido depende tanto como del tipo de urdido como de las dimensiones del urdidor. El largo de la base de esta herramienta determina el largo del tejido y la altura de los postes de madera determinan el ancho del paño.

URDIDO DEL HILO



- 1ra pasada
- 2da pasada
- Inicio

Fig 82



Fig 83

La formación de la cruz es de vital importancia puesto que define el orden de cada hilo de urdimbre

Este tipo de urdido que utilizan los artesanos locales se conoce como urdido circular y forma un tejido tubular. Antes de comenzar el proceso del urdido previamente se coloca el hilo en forma ordenada en el abridor, para que esta herramienta provea de hilo cada vez que se lo va colocando en el urdidor.

Se coloca el hilo contorneando al urdidor realizando un cruce en el cargador.

-Se empieza y se termina el urdido en el cargador.

-Cada vez que se realiza un cruce se conoce como pasada, que es el recorrido total de cada urdimbre.

-Existen dos tipos de recorridos o pasadas y se van alternando cada vez que llega al cargador hasta terminar de colocar todo el hilo que va a formar la urdimbre

El siguiente gráfico muestra los dos tipos de pasadas que vamos a numerar como: primera y segunda.

PREPARACIÓN PREVIA AL ANUDADO TRADICIONAL / EVENTUAL

AGRUPACIÓN DE HILOS

La agrupación de hilos, denominada en Gualaceo como "sogas" se realiza por las siguientes razones: elaborar varios diseños a lo largo del tejido y asegurar el orden de los hilos para que el gráfico hecho en el anudado no se distorsione cuando se desmontan los hilos del urdidor, o cuando están en el proceso de tinturado

Existen dos tipos de agrupaciones que se emplean en las localidades estudiadas y que se explicarán porque es un proceso que diferencia el Ikat de Gualaceo con el Ikat de otros lugares del mundo.



Tabla 10

Con los hilos de urdimbre ordenados y colocados en el urdidor, se comienza a seleccionar los filamentos, la cantidad que se escoja por sogá determina el grosor del gráfico que se realice con el anudado.

Se coloca una tronco de madera de un ancho razonable en el extremo superior del urdidor en donde va a colgar el hilo que amarra ciertos grupos mientras que los demás serán orientados hacia la base del urdidor, de esta manera será mucho más fácil distinguir los grupos de hilos para realizar el anudado.

Selección en “S”

-Se comienza a hacer los grupos de hilos empezando desde la base del urdidor hacia arriba.

-Después de haber formado un grupo de hilos, este se sujeta a la pieza del extremo superior del urdidor

El cordón del primer grupo de hilos contando desde la base del urdidor, es suspendido hacia arriba pasando por delante de los demás hilos de urdimbre. El cordón del segundo grupo pasa por detrás de los demás hilos de urdimbre y así se va alternando con cada cordón de cada grupo.

-Mientras más complicado sea el diseño más cordones se requieren por grupo.

-Después de sujetar todos los grupos desde la pieza superior del urdidor se procede a hacer un recorrido con otro cordón al extremo izquierdo de los hilos para asegurar cada grupo.

Selección en “rosas”

-Según la complejidad del diseño se define cuantos cordones utilizaremos, ya que estos dividirán los hilos en grupos.

-Se anudan los cordones o hilos resistentes agrupando los dos primeros hilos contando desde la base del urdidor.

-Con dirección a la pieza superior del urdidor, cada cordón debe pasar por encima de 10 hilos.

-Se dejan los cordones detrás de los demás hilos de urdimbre hasta la siguiente etapa.

-Con mucho cuidado, se desata los nudos de los cordones que se hicieron al inicio para anudarlos con el extremo respectivo del cordón que se encuentra en la parte superior del urdidor. Es importante que solo el primer cordón abarque los dos primeros hilos de urdimbre, los demás cordones comiencen agrupándose de la siguiente manera.

-Finalmente se amarran sus dos extremos.

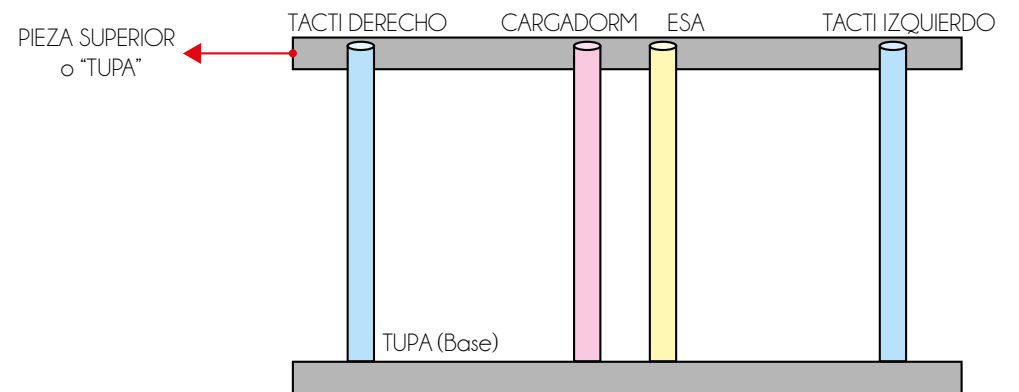


Fig 84

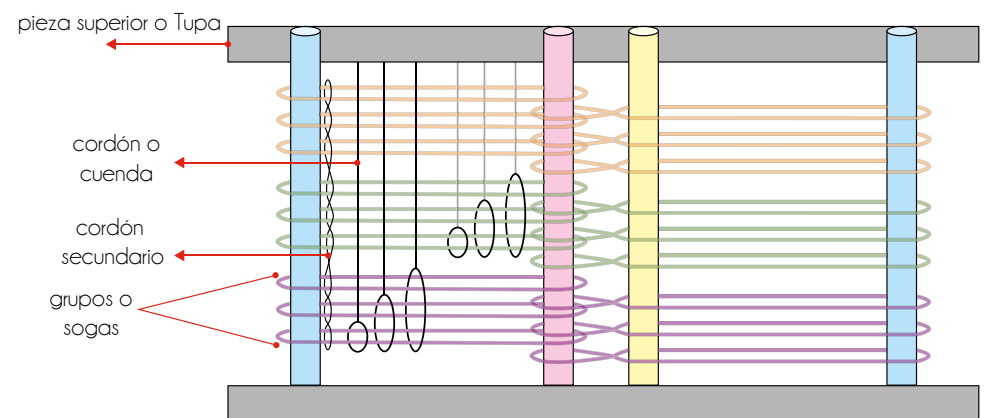


Fig 85

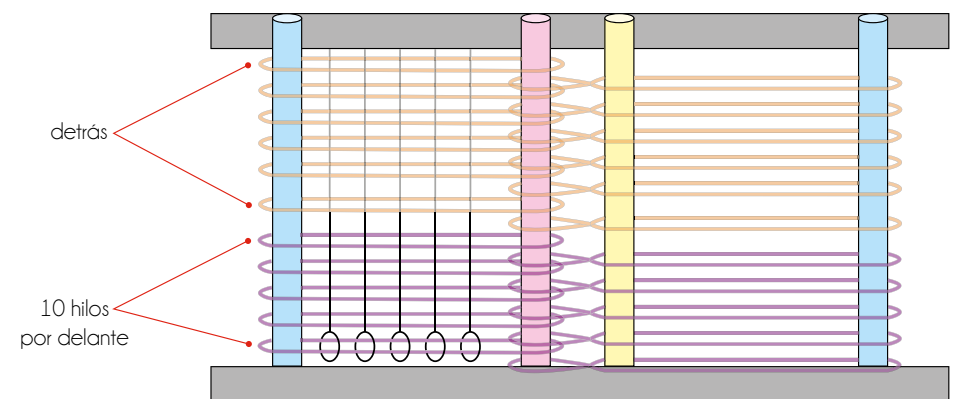


Fig 86

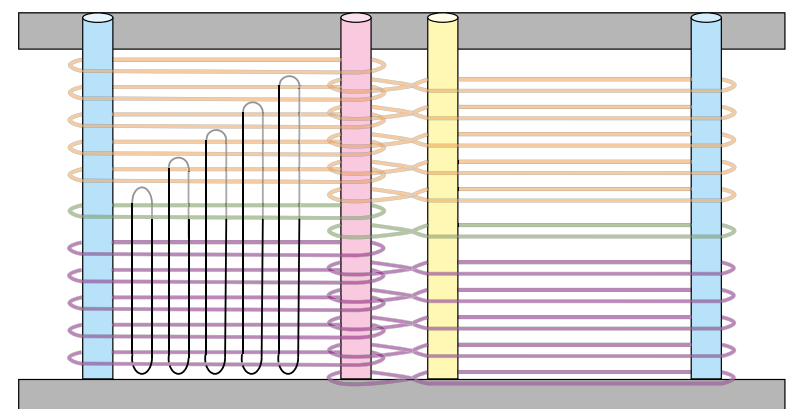


Fig 87

Finalización de la agrupación de los hilos

Para proceder al anudado de los gráficos es necesario retirar los postes de madera intermedios, es decir el cargador y la mesa, pero para que no se desarme todo el proceso de la agrupación de los hilos se procede de la siguiente manera:

-Se recorre un cordón grueso y resistente que reemplace la ubicación del cargador, cuando este este correctamente atado se retira el cargador. Este cordón es conocido localmente como Bocar.

-Se realiza el procedimiento anterior para retirar el poste restante o la mesa. El cruce de los hilos que se forma en el cargador y en la mesa serán reemplazados por cordones para mantener el orden e los hilos durante todo el proceso de tejido

-Se coloca recorren todos los hilos hasta que los cordones que reemplacen el cargador y la mesa queden ubicados hacia la derecha junta al al poste derecho o tacti.

-El cordón o cuenda secundaria se puede colocar ahora para mantener la posición de los hilos de urdimbre.

Nota:

-En las macanas tradicionales que se tejen con esta técnica, para el anudado no se considera 38 cm contando desde el poste o tacti derecho, puesto que esta porción de hilos vendrían a ser los flecos del paño para que sean anudados con la técnica de macramé como decoración

-El poste o tacti izquierdo se encuentra a la altura de lo vendría ser la mitad del tejidos.

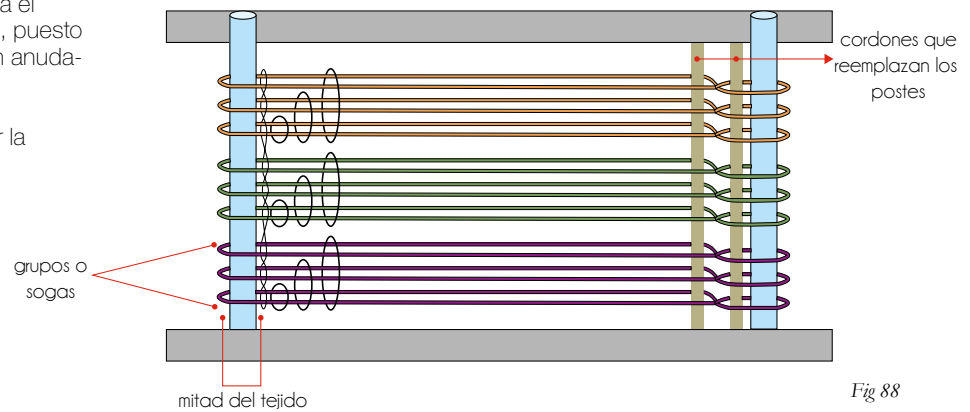
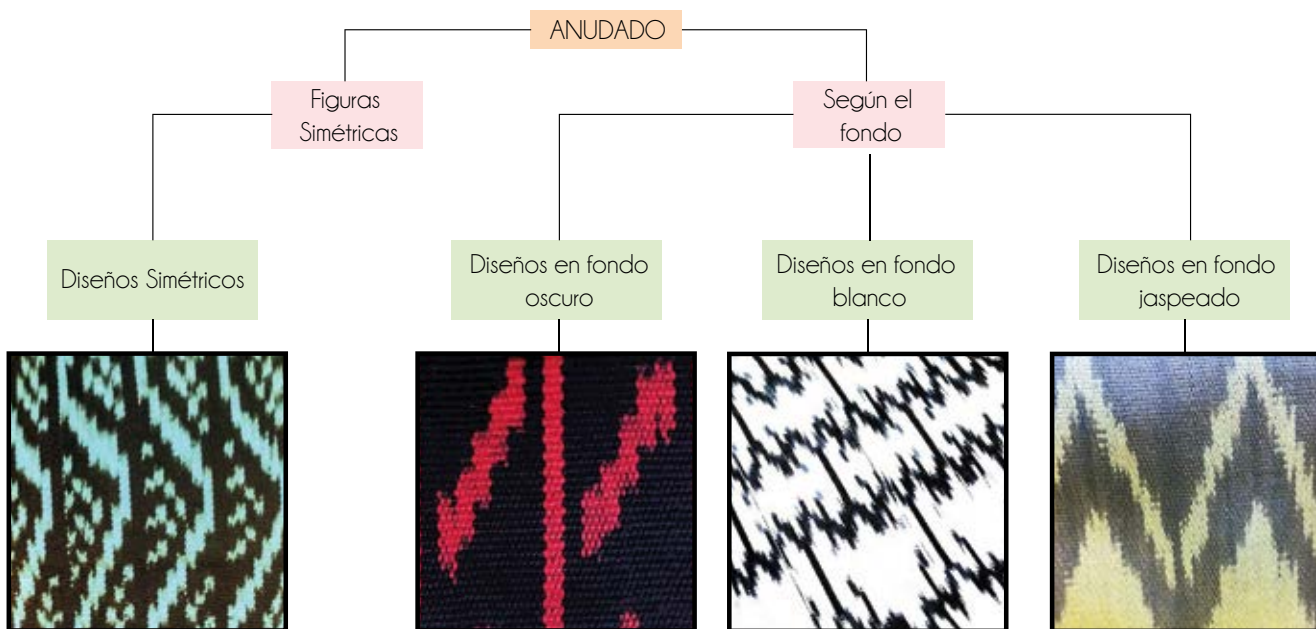


Fig 88

TIPOS DE ANUDADO

TRADICIONAL / EVENTUAL



En el tejido local de Gualaceo se pueden distinguir 1 tipo de anudado según la figura y 4 tipos según el efecto del fondo con la figura

Tabla 11

Para comenzar cualquier tipo de anudado se empieza por:

- Remojar las fibras de cabuya para proceder al anudado
- Se vuelve a colocar la pieza exterior o tupa en el urdidor.

Los siguientes gráficos representan los hilos de urdimbre que están colocados horizontalmente en el urdidor.

ANUDADO DE DISEÑOS SIMÉTRICOS

Se consigue con el tipo de selección de rosas, y en las sogas que se definen se anuda el gráfico deseado

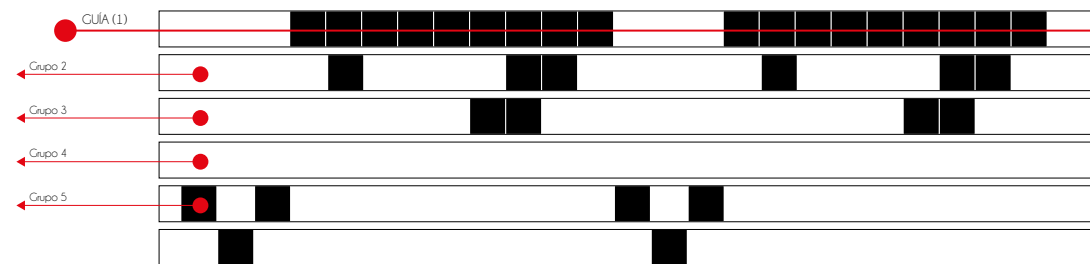


Fig 89

En esta imagen los nudos de cabuya están representados por los bloques de color negro. Los nudos se ubican en los grupos o sogas que se formaron en el tipo de selección de rosas. Suponiendo que el baño de tinte fue negro, obtendremos el siguiente diseño, en el que los espacios en blanco es el hilo que no fue teñido por estar envuelto en la fibra de cabuya.



Fig 90

ANUDADO DE DISEÑOS CON FONDO OSCURO

A consigue con el tipo de selección en "S", y en las sogas que se definen se anuda el gráfico deseado. Se pueden obtener diseños simétricos pero en filas diferentes.

Supondremos que el anudado esta representado por los bloques de color blanco y el baño de tinte fue de color negro.

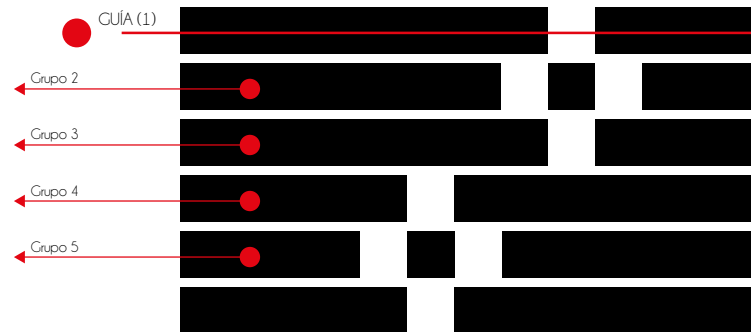


Fig 91

ANUDADO DE DISEÑOS CON FONDO BLANCO

Los diseños con fondo blanco se pueden aplicar ya sea tanto como en el tipo de selección en "S" y de "rosas", la única diferencia con los otros tipos de anudados es que los gráficos o motivos no serán envueltos con cabuya sino el resto de las sogas; es decir el fondo va a ser el que no se tinturara. Los nudos de cabuya estan representados por las zonas de color blanco



Fig 92

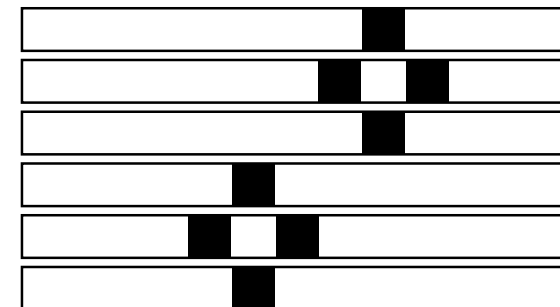


Fig 93

ANUDADO DE DISEÑOS CON FONDO JASPEADO (teñido irregular) o punteado)

En cualquier tipo de selección se puede aplicar este tipo de anudado que dará un efecto salpicado o de puntos dispersos en el tejido.

Se obtiene este efecto realizando cruces con la fibra de cabuya envolviendo un grupo o soga al final o comienzo de cada anudado.

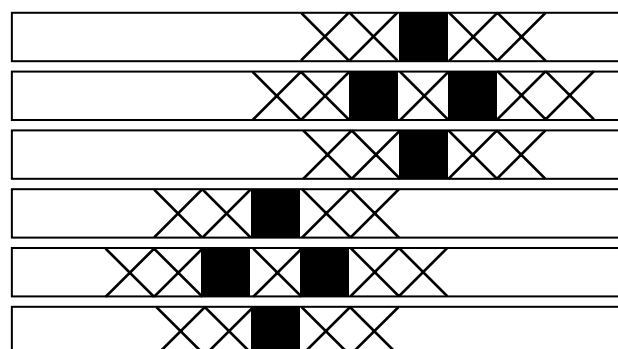


Fig 94

TINTURADO:

MATERIALES: TINTES Y MORDIENTES

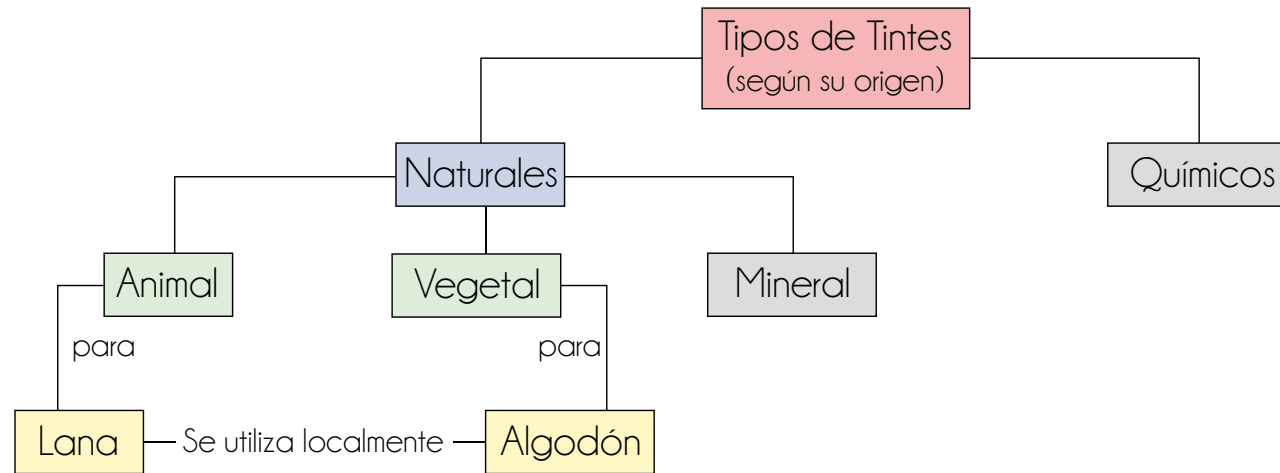


Tabla 12

TINTES NATURALES

TRADICIONAL / EVENTUAL

La utilización de tintes naturales ha sido una actividad que acompaña a la humanidad desde sus inicios, que nace con la necesidad de expresión de la cultura y la comunicación entre sus miembros. Los tintes naturales han sido utilizados desde épocas muy remotas en roca, madera e incluso el propio cuerpo.

La evolución de las civilizaciones resultó en la experimentación de los tintes en fibras y en tejidos.

Continuando con la evolución, la industrialización y la ciencia introdujo al mundo los tintes artificiales que de cierta manera llegó a opacar a los naturales.

“En efecto, la tendencia al uso de colorantes de producción industrial ha hecho olvidar las propiedades y aplicaciones de las plantas, que tuvieron amplio uso antes de que en los laboratorios se consiguiera sintetizar la anilina –obtenida por transformación de la bencina procedente del carbón de piedra-.” (Jaramillo Cisneros, 1988)

Es cierto que se han dejado de lado los tintes naturales, esto se debe muchas a veces al tiempo de su preparación y a la escasez de estos recursos naturales en zonas específicas por la explotación indiscriminada de los pobladores.

Se debe recordar que los tintes naturales son materiales sustentables que no representan peligro para el ecosistema y que la calidad de su color y el tiempo de duración puede ser igual o mejor que la de los tintes artificiales o químicos. Podemos encontrar muchos ejemplos de tejidos que han sobrevivido al tiempo y al desgaste climático por miles de años y que continúan deleitando al hombre con sus increíbles colores y demostrando su inquebrantable calidad.



Fig 95



Fig 96

La artista Aurora Pellizzi realizó un tejido de Ikat teñido con cochinilla. 2014

Fig 97



Hilos teñidos tradicionalmente con cochinilla

Fig 98



Los tintes originales que se utilizaron en la técnica del Ikat tradicional son naturales, y son una característica fundamental de la técnica original del Ikat en Gualaceo.

Fig 99











Tintes Naturales Locales (usados hasta 1930 aproximadamente según artesanos)			
	Color	Material	Nombre Científico
	Negro y Gris	Rocas de origen volcánico que abundan en las zona	
	Cáfe	Nogal	Junglans regia
	Verde y Olivo	Hojas de nogal o ñagchac	
	Azúl o Índigo	Añil	Plantas de la especie Indigofera
		Dependiendo de la especie de la planta Indigofera se puede obtener gamas de azul o turquesa. Esta plata proviene de centroamerica.	
	Fucsia	Cochinilla + limón + sal	Dactylopius coccus + Citrus + Cloruro de sodio
	Carmín	Cochinilla	Dactylopius coccus
	Anaranjado	Cochinilla + limón	Dactylopius coccus + Citrus
	Amarillo	Ñagchac	Bidens Andicola

Tabla 13

ANILINAS O TINTES QUÍMICOS

ACTUAL

Las anilinas son tintes sintéticos utilizados por la industria textil para teñir hilos y tejidos. El lado positivo de estos químicos es que facilitan la producción de tejidos y disminuyen los costos de producción pero su lado negativo es la contaminación que producen por los elementos que los componen tal como el cobre, níquel, cromo cobalto que son metales pesados, estos son eliminados en el agua que utilizan la industria textilera contaminando ríos y mares. Se sabe que estos metales pueden ser cancerígenos y mutagénicos.

Los tintes o colorantes químicos se clasifican según el elemento que van a tinturar.

Se debe recordar que los tintes naturales son materiales sustentables que no representan peligro para el ecosistema y que la calidad de su color y el tiempo de duración puede ser igual o mejor que la de los tintes artificiales o químicos. Podemos encontrar muchos ejemplos de tejidos que han sobrevivido al tiempo y al desgaste climático por miles de años y que continúan deleitando al hombre con sus increíbles colores y demostrando su inquebrantable calidad.

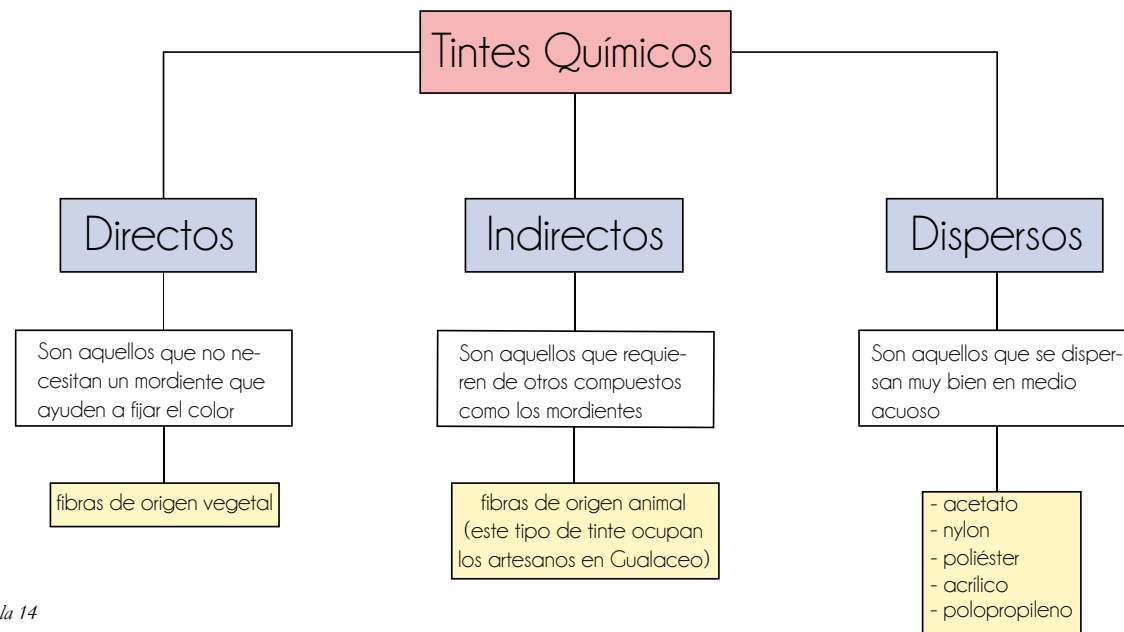


Tabla 14

La fabricación de paños en Gualaceo por la técnica del Ikat requiere de una gran cantidad de materia prima natural para poder teñir cada paño y el gran tiempo empleado en la extracción de estos productos y su respectiva preparación representa un elevado costo para el producto final que puede resultar poco rentable para los artesanos. Otro problema es la extracción discriminada de los recursos naturales que atentan el ecosistema local, por los motivos anteriormente expuestos los artesanos han reemplazado los tintes naturales por tintes químicos hace más de cuarenta años.

Los tintes químicos utilizados por los artesanos son los directos para hilos de algodón y los dispersos para hilos de lana de oveja.



Fig 100



Fig 101

HERRAMIENTAS

TRADICIONAL / ACTUAL

OLLAS: NOMBRES TRADICIONALES

Para realizar las mezclas de los mordientes y los tintes tanto tradicionalmente como actualmente, se utilizan ollas de barro pero de diferentes dimensiones:

Chuctuna:

Esta olla sirve para las mezclas de mordientes o lejías, según el proceso los mordientes deben ser colocados en la olla que contiene el tinte, por ende la olla chuctuna debe ser de menor densidad que la olla de tinte.

Olla de tinte:

Como su nombre lo indica, esta olla sirve para producir los tinte y también para almacenarlos.



Fig 102

MORDIENTE

Mordiente es un término comunmente usado para referirse a sales metálicas como el cloruro de sodio (sal), el aluminio o el hierro, que se utilizan para fijar colorantes a fibras textiles, o simplemente se refiere a cualquier compuesto que ayude a teñir y preservar el tinte en las fibras.

“Al colocarlo en el agua caliente, el mordiente se disuelve. En ese proceso, la sal se disocia, y el metal queda como catión metálico (ión positivo). Entonces, el catión se une a la fibra textil, y forma un complejo con la molécula de colorante.” **(Dos Santos Afonso & Maier, 2014)**

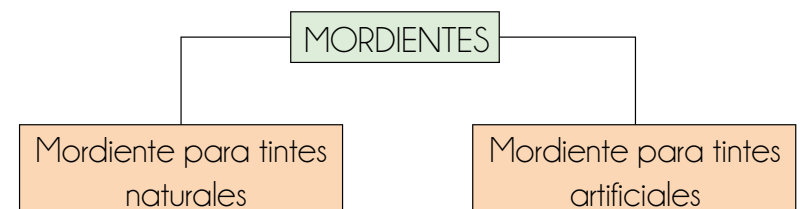


Tabla 14 Tradicionalmente se utilizaban los siguientes mordientes en Gualaceo:

Una característica no muy conocida de los paños realizados en Gualaceo por la técnica del Ikat es la aplicación del mordiente, lo interesante de este paso son los materiales con los que se realizan.

No es fácil de imaginarse que la larga duración de los colores en los tejidos se debe a un ingrediente secreto, orina humana.

El orín para poder ser utilizado en la mezcla debe ser almacenado mínimo por 4 meses pero mientras más tiempo se encuentre en reposo el mordiente va a ser más potente.

Otro ingrediente es conocido por una palabra quichua, piriguyan, que se refiere a un fruto de una plata local.

El mordiente debe ser colocado en el baño de tinte para que tanto el tinte y el mordiente actúen en conjunto.

Mezclas o recetas:

Mordiente para tintes naturales

4 tazas de espuma de penco
1 galón de de orina
7 galones de agua previamente filtrada a través de un poco de ceniza

Mordiente para tintes artificiales

Cantidad específica para una macana.
Este mordiente se debe agregar en el baño de tinte directamente

1 onza de alumbre (aluminio)
¼ de libra de sal
10 limones

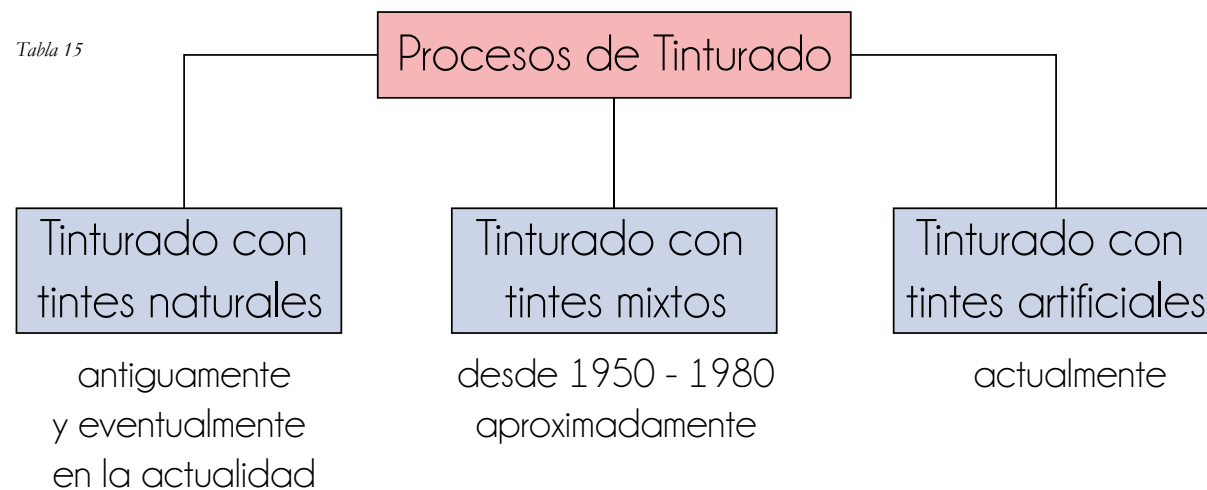
PROCESOS DE TINTURADO

El material colorante que se emplee va a determinar el proceso de teñido que se deba utilizar, además de la cantidad de hilos a teñirse.

El color deseado va a ser resultado de cuanto colorante se agregue al recipiente, es por ello que se necesita experiencia en procesos de teñido.

El tiempo que se deba dejar en punto de ebullición la mezcla y el hilo depende de la altitud territorial en donde se encuentre.

Se puede resumir los tipos de teñido en los siguientes:



TRADICIONAL / EVENTUAL

TINTURADO CON TINTES NATURALES

Este tipo de tinturado fue utilizado antiguamente, en la actualidad se lo aplica eventualmente cuando el artesano tiene un pedido de un teñido con tintes naturales.

- El pigmento de los elementos naturales se extrae dejándolos hervir en una olla de 1 a 2 horas, se los deja en reposo un mes hasta un mes y medio para que el material libere el pigmento. La cantidad a utilizarse depende del tono que se desea obtener para ello se requiere la experiencia o realizar pruebas.
- El mordiente y el tinte se preparan por separado pero se los mezclan para realizar el tinturado.
- Con el tinte y el mordiente listo para usar se combinan en una sola olla de mayor tamaño. La cantidad de tinte depende del tono que se quiera conseguir.
- Antes de tinturar los hilos se los remoja en agua hirviendo y se los golpea un poco para que las fibras para que se abran y puedan asimilar de mejor manera el tinte.
- Este proceso de tinturado se realiza con agua fría pero es muy demorado ya que la mezcla tiene que reposar 1 o 2 semanas para que el hilo asimile las fibras y se tinte homogéneamente.
 - Se remueve la mezcla por unos minutos y se introduce los hilos.
 - Los hilos deben ser agitados periódicamente para que se tiñan equitativamente.
 - Se agrega una taza más de de orina y se deja reposar por dos semanas.



Fig 103

TRADICIONAL

TINTURADO CON TINTES MIXTOS

Este tipo de tinturado es de menor calidad porque este proceso es más rápido que los anteriores. Los artesanos ocupaban este método para ahorrar la materia prima de los tintes naturales y realizar paños con más rapidez y más baratos por su baja calidad. Actualmente no se aplica.

- Se comienza colocando los hilos en un baño de tinte natural en agua fría con su respectivo mordiente, se realiza este procedimiento con normalidad pero la diferencia es que no se deja reposar los hilos en la mezcla por semanas, en este caso se remueve la mezcla por varios minutos.
- Al concluir con todos estos pasos se extraen los hilos y se exprimen antes de ser introducidos en el baño de tinte caliente.
- Con la mezcla del mordiente y el tinte artificial disueltos en una cantidad prudente de agua y expuestos al calor, se introducen los hilos y se los remueve por varios minutos.
- Finalmente los hilos son retirados y exprimidos para eliminar el exceso de tinte.



Fig 104

ACTUAL

TINTURADO CON TINTES ARTIFICIALES

- Se prepara el mordiente de para tintes artificiales y el tinte en una misma olla y se remueven hasta que estén perfectamente mezclados y disueltos en agua.
- Se preparan los hilos remojándolos y golpeándolos.
- Se coloca la olla al calor. Estas ollas son de un tamaño grande y también son pesadas es por ello que hierven el agua con carbón a nivel del suelo y no con una cocina moderna porque consumiría gas y el precio se elevaría.
- Se introducen los hilos.
- Se espera hasta que la mezcla llegue a su punto de ebullición y se deja reposar los hilos en la olla una hora, removiéndolos constantemente y hasta que se pueda ver que el pigmento haya sido absorbido totalmente.



Fig 105

LAVADO Y SECADO DE LOS HILOS

TRADICIONAL / ACTUAL



Fig 106

Después de finalizar el proceso de tinturado de los hilos se procede a lavarlos.

Los hilos teñidos naturalmente se lavan solamente con agua hasta que no se pueda percibir el olor de la orina que fue utilizada como mordiente.

El lavado de los hilos teñidos con tintes artificiales se lavan con agua y detergente hasta que se deje de desprender color de los hilos y el agua surja clara.

El secado de hilos sin importar el proceso de tinturado se lo realiza al aire libre. Se suspenden los hilos en cualquier tipo de perchero situado en un lugar donde circule el aire. Los hilos deben permanecer ahí hasta que se sequen por completo, si es necesario se los cambia de posición.

DESANUDADO DE LA CABUYA

TRADICIONAL / ACTUAL

MATERIAL IMPERMEABLE

Esta fase se la realiza solamente cuando los hilos estén perfectamente secos. Se utiliza una tijera o una navaja para recortar la cabuya o el material impermeable con la suficiente sutileza para no recortar ningún hilo que pertenezca a la urdimbre ya que esto podría arruinar todo el proceso.



Fig 107

TEJIDO

EN TELAR DE CINTURA

TRADICIONAL / ACTUAL

Después de haber sobrevivido miles de años, después de haber sobrevivido a la revolución industrial, el telar de cintura sigue siendo una herramienta que no solo se utiliza en diferentes partes del mundo, también es un elemento de estudio y un objeto que muchas civilizaciones antiguas y actuales tienen en común.

Objetivamente, un telar es cualquier herramienta que sirva para realizar un tejido en el que hilos verticales (urdimbre) deben estar tensos y fijos, estos se entrecruzan con hilos horizontales (trama), esta es la diferencia principal con los tejidos de punto. Los tejidos realizados en telar se caracterizan por su resistencia, poca elasticidad.

Se han podido encontrar vestigios de telares que datan aproximadamente de 32.000 años atrás que fueron creados para realizar prendas y tejidos que reemplacen a las pesadas pieles utilizadas por la primeras civilizaciones y que en muchas ocasiones ya no eran muy útiles para poder sobrevivir.

A lo largo de la historia, podemos encontrar numerosas variaciones de telares, desde dos ramas de árbol hasta magníficas y complejos aparatos de madera.

El telar rústico fue el comienzo de lo que hoy en día es la industria textil, que no ha hecho más que perfeccionar el principio básico del antiguo objeto.

Aunque existen varios tipos de tejidos que se pueden realizar en telares como el tejido tafetán, tejido asargado y el satén. La técnica del Ikat practicada en Gualaceo, se realiza con el ligamento tafetán o tejido cruzado por efecto de urdimbre permitiendo una mayor densidad.

Según los artesanos que habían adquirido de generaciones pasadas esta bella tradición cuentan que el telar de cintura fue herado por los cañaris.

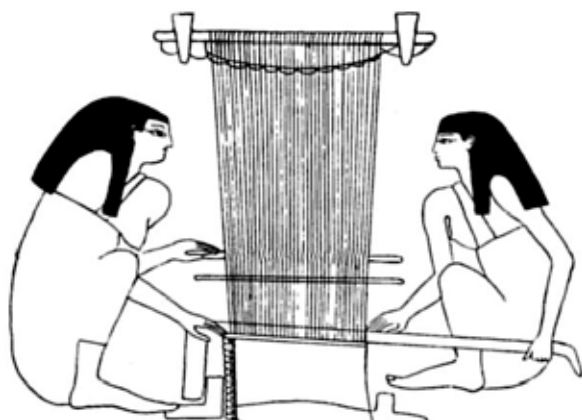


Fig 108



Fig 109



Fig 110



Fig 111

TELAR DE CINTURA O AHUANO (término tradicional local)

“Muchos siglos antes de que llegara Cristóbal Colón, en América se tejía con el telar de cintura. Los mayas y los aztecas, también conocedores del telar; cultivaban algodón, lo que le dio mayor valor artístico a la técnica. Los incas realizaban tejidos con lana de alpaca, llama y vicuña”. (Abud, 2004)

Aunque este mecanismo sea un tanto rudimentario, en Latinoamérica se continua utilizando por varias comunidades.

La estructura del telar de cintura puede variar de artesano a artesano pero obligatoriamente esta constituido por dos bastones o palos de madera a cada extremo en sentido vertical que dictan el largo del tejido y en los cuales se colocan la urdimbre, una lanzadara con la cual se va guiando al hilo de la trama, varias barillas o palos de madera para poder controlar el tejido y la correa que se ajusta alrededor de la cintura para poder aplicar la tensión a los hilos y que de esta manera el tejido sea uniforme.

PARTES

DEL TELAR DE CINTURA Y EL DISEÑO TEXTIL

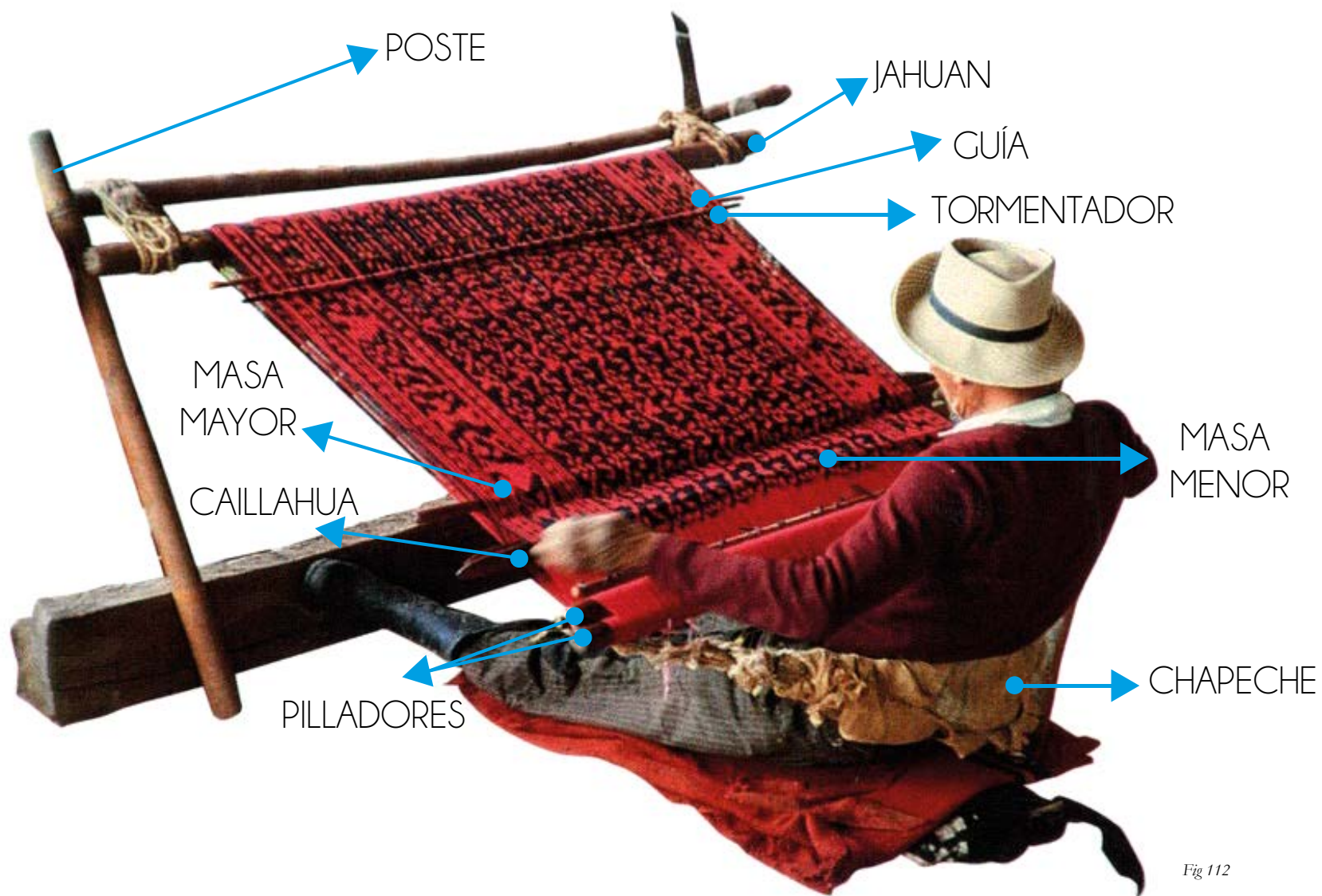


Fig 112

POSTES:

Los postes son troncos o palos de madera que se colocan o sostienen longitudinalmente con la ayuda de una base

JAHUAN:

El Jahuan es otro tronco o palo de madera grueso, pero este se coloca en una dirección horizontal sobre los postes. Sobre este palo se colocan los hilos de urdimbre

TORMENTADOR:

Al igual que la guía, el tormentador es un palo delgado pero que sirve para que los hilos de la urdimbre no se muevan de su posición enrollándolos en este y generando más tensión

MASA MENOR:

Es un palo delgado que ubica sobre la primera capa de hilos de urdimbre y después de masa mayor, en conjunto con este, ayudan a desenredar los hilos de urdimbre que se mueven con el illauhua marca.

MASA MAYOR:

La función y la apariencia de esta herramienta es igual al masa menor, pero este se diferencia porque se lo coloca justo después del cruce de un grupo de hilos de urdimbre con otro grupo de estos en el movimiento del illauhua marca.

PILLADOR:

Siendo un palo de madera de menor grosor que los postes, se encuentra en el extremo opuesto a estos. En uno de los pilladores se sujeta el cinturón que rodea la cintura del tejedor. Se coloca en el otro extremo de la urdimbre y sirve para extender y tensar la urdimbre para realizar el proceso de tejido.

CHAPECHE:

Con este nombre es conocido el cinturón que rodea la cintura del artesano para poder ejercer la tensión de la urdimbre. Se sujeta a uno de los pilladores.

HIZANCHE:

Este palo delgado viniera a conocerse como la lanzadera que es la herramienta que se utiliza para enrollar el hilo de trama y cruzarlo que se suba o baje el illauhua marca con los hilos de urdimbre.

CAILLAHUA (APRETADOR)

Su función es generar tensión en el proceso de distribución de la urdimbre en el telar. Es fabricado artesanalmente en madera.

ILLAUHUA MARCA:

Para poder entender esta herramienta tomaremos como ejemplo el peine que posteriormente fue la evolución del Illauhua marca como se lo denomina localmente.

Tal como el peine tiene dos funciones:

- Levantar o descender un conjunto de hilos de urdimbre para que pase por el espacio medio que quedan entre estos hilos la lanzadera con el hilo de trama para formar el tejido.
- Su otra función es apretar el tejido que se va formando cada vez que se atraviesa por completo la lanzadera para obtener un tejido uniforme.

Esta herramienta para cumplir estas funciones esta necesita del hilo de illauhuar, este hilo debe ser muy resistente ya que tiene que soportar el roce de los hilos de urdimbre en cada movimiento que se realice con la herramienta.

Para construir el illauhua marca, el hilo de illauhuar se enrolla en una varilla de madera formando unos agujeros por los que pasaran los hilos de urdimbre, estas aberturas realizadas con hilo en el mundo internacional de la tejeduría se los conocen como lizos.

Herramientas auxiliares del telar de cintura

JUCA:

Constituida de carrizo la juca facilita la colocación de los lizos o hilos de urdimbre.

PIJCHI:

Es un palo pequeño y afinado en un extremo que se utiliza después de pasar el hilo de trama de un lado a otro. Con el extremo más fino y cerca de la sección del tejido se raspa los hilos de la urdimbre para desenredarlos.

TIPOS DE TEJIDO

Existen varios tipos de telas que se clasifican en: tejidos planos, tejidos de punto y no tejidos o aglomerados. El Ikat es una tela perteneciente a los tejidos planos que a su vez se clasifican según su tipo de ligamento: sarga, satín y tafetán.

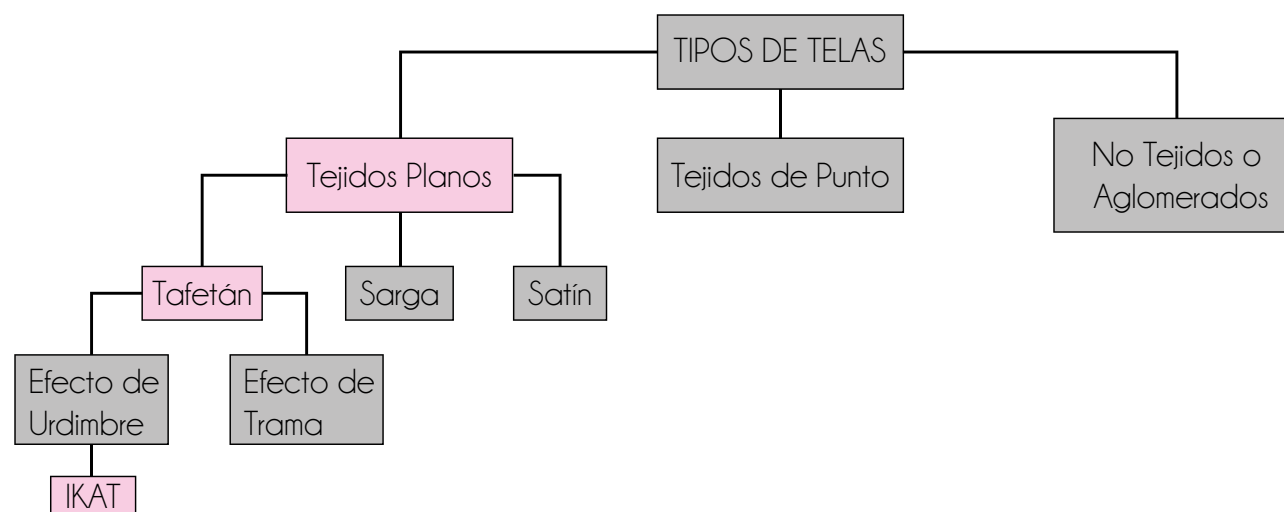


Tabla 16

Los tejidos planos están constituidos por dos tipos de filamentos, hilos de urdimbre que van en sentido vertical e hilos de trama que son los que tienen una dirección horizontal. Como se había mencionado anteriormente, el tafetán es el tipo de tejido que se utiliza para la técnica del Ikat para crear los tejidos con la técnica del Ikat se utiliza el ligamento tafetán.

El tafetán o tejido liso se logra entrelazando el hilo de trama por cada hilo de urdimbre a diferencia de los otros tipos de ligamento.

Se requiere que los hilos de urdimbre sean muy resistentes para resistir la tensión que se genera con la manipulación del telar y el hilo de trama que es un solo hilo continuo que se utiliza hasta terminar el tejido.

El efecto de urdimbre quiere decir que en el tejido no es visible el hilo de trama, es por ello que en el Ikat local las figuras se forman en la urdimbre, ya que estos hilos son los únicos que se observan.

COLOCACIÓN DE LOS HILOS DE URDIMBRE EN EL TELAR.

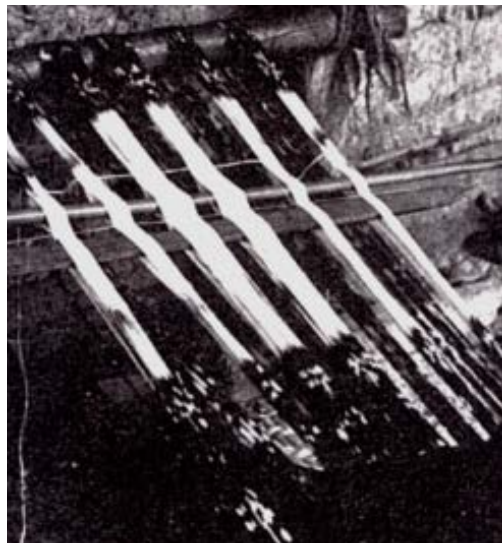


Fig 113



Fig 114

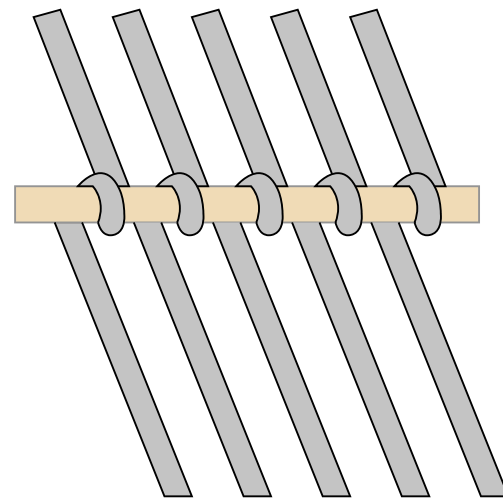


Fig 115

Se colocan las partes del telar de la siguiente manera, haciendo relación con la posición que tenían en el urdidor:

- Se coloca el "jahuan" donde originalmente estaba el "tacti izquierdo".

-El "pillador" donde estaba el "tacti derecho".

-El cordón "bocar" que se encuentra en lugar del "cargador", se reemplaza nuevamente por un palo de madera y en cada uno de sus extremos se anuda el hilo "bocar".

-Para este paso "la mesa" también fue reemplazada por un cordón grueso al igual que el "bocar", manteniendo la "cruz" que se formó en el urdidor.

-El artesano suele fijar el "jahuan" a 70 cm del suelo en los extremos superiores de dos postes que se encuentran en sentido vertical.

-Donde se colocó el "pillador" se fija el "chapeche" o el cinturón que va alrededor de la cintura del tejedor.

-Cerca del "jahuan" se van enrollando en grupos de 10 hilos entorno a un madero delgado llamado "tormentador".

-Debajo del grupo de hilos que abarca el "tormentador", se coloca otro palo de madera denominado "guía", este ayuda al "tormentador" a moverse mientras se teje.

-El "caillahua apretador" se ubica por debajo del "bocar".

-El "masa mayor" se coloca en la parte superior donde se formó la cruz en proceso de urdido.

-El "masa menor" se ubica por debajo de los hilos que pasaban por encima del "masa mayor".

Calada superior: son los hilos de urdimbre (mitad) que van por encima del "masa mayor" hasta por debajo del "caillahua".

Calada inferior: es la otra mitad de hilos de urdimbre que van por debajo del "masa mayor" hasta por arriba del "caillahua".

FORMACIÓN DE LOS LIZOS

(ILLAHUA MARCA)

En el mundo de la tejeduría se denominan como lizos al hilo que hace el trabajo de un peine en un telar moderno, como se había mencionado anteriormente.

Este hilo va formando báculos, cada uno de estos va atrapando un hilo de urdimbre, cabe recalcar que no sujeta todos los hilos puesto que tienen que estar alternados para que el hilo de trama pase por debajo de unos y luego por encima de estos mismos.

-Un hilo de mayor grosor y resistencia que el hilo para los lizos atraviesa el interior de un palo o barilla (juca), este atado a un extremo de la "juca".

-Se recorre el hilo para los lizos entre los hilos de urdimbre de la "calada superior". (derecha a izquierda).

-Comenzando desde la izquierda se va tomando cada hilo de la "calada inferior", se los lleva hacia arriba y se los envuelve con el hilo de los lizos.

-Los lizos quedan sujetos por el hilo grueso suspendido de la "juca".

-Se ata fuertemente el hilo grueso para que no se des hagan los lizos .

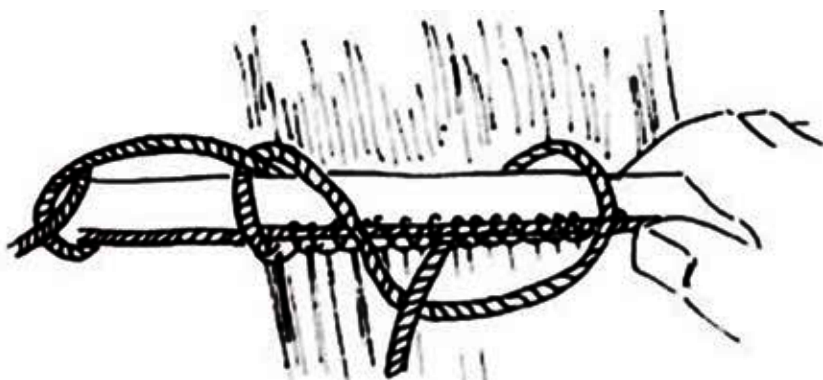


Fig 116

PASOS FINALES ANTES DE COMENZAR A TEJER

-Sobre el primer "pillador" se coloca un segundo "pillador, este debe quedar situado encima de los hilos de urdimbre.

-Con el nuevo "pillador" el cinturón o "chapeche" debe acomodarse nuevamente de tal forma que quede suspendido del segundo "pillador" y pasando por debajo del primer "pillador".

-El "caillahua apretador" es removido del telar.

PREPARACIÓN DE LA TRAMA

- Se envuelve el hilo de la trama en una lanzadera conocida como "hizanche". Localmente esta lanzadera es una varilla delgada de madera con sus puntas afinadas.

TEJIDO: PASOS A SEGUIR

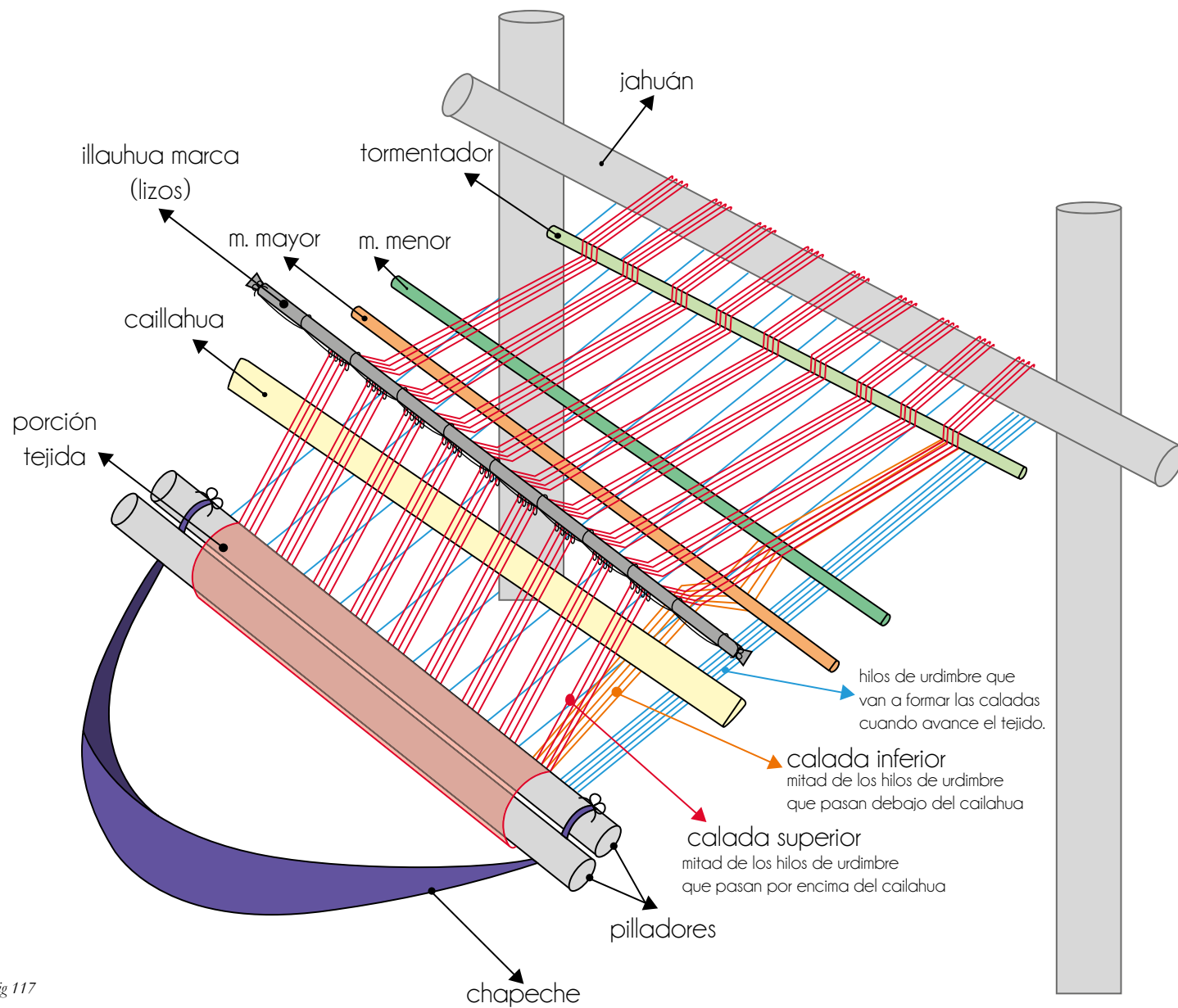


Fig 117

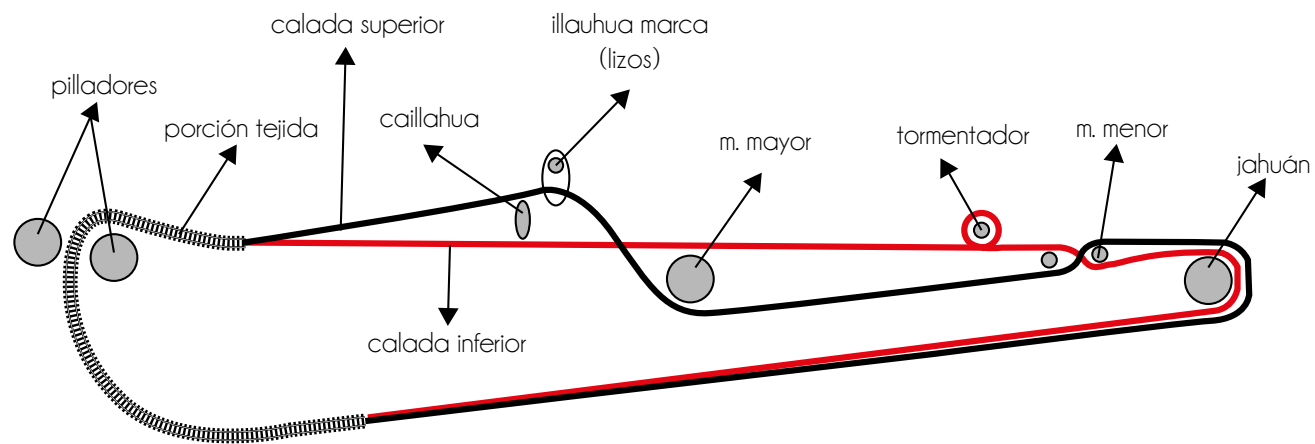


Fig 118

1. Se parte de la siguiente posición inicial
2. Se remueve el "caillahua"
3. Con el "pijchi" se roza de izquierda a derecha los hilos de la urdimbre para ordenarlos y evitar que unos hilos se monten sobre otros.
4. Se mueve el "masa menor" hacia el "masa mayor", se lo mueve sobre el y todos son llevados al mismo tiempo hacia el "illahua marca" o lizos
5. De la misma manera se vuelve a ocupar el "pijchi"
6. Ahora, el "caillahua" cambia de posición en la que el ancho de esta herramienta ayuda a crear un espacio que posibilita que la lanzadera o "hizanche" atraviese de un lado a otra los hilos de urdimbre
7. En el espacio que se forma entre el "illahua marca" y los pilladores, se ubica el "caillahua" y repetida y fuertemente se hala hacia el tejedor. Este movimiento que se realiza en cada pasada de la trama hace que se forme un tejido homogéneo y se entrelace la trama y la urdimbre de mejor manera. Se suele referir a este paso como "apretar el tejido"
8. Después de la pasada el "masa mayor" debe regresar a su posición inicial.
9. El "caillahua" es llevado atrás del "masa mayor"
10. Mientras que se sostienen el "caillahua" y el "masa mayor" con una mano, la otra hala el "illahua marca"
11. Cuando el "illahua marca" es impulsado hacia arriba se forma una abertura triangular en la que debe ser ubicado el "caillahua"
12. El "illahua marca" se deja de sostener
13. Se vuelve a apretar el tejido con el "caillahua"

Estos pasos cumplen con una pasada del hilo de trama, se vuelven a realizar todos estos movimientos en orden con cada pasada que realice el hilo de la trama hasta terminar el tejido.

DESMONTADO DEL TEJIDO DEL TELAR

Se extraen las siguientes piezas en el siguiente orden.

- Illahua marca (lizados)
- Guía y tormentador
- Masa mayor y menor
- Pilladores
- Se desmonsta el Jahuan para retirar el tejido.
- Finalmente se extrae el bocar.

LOS FLECOS DE LA MACANA **TRADICIONAL / ACTUAL**



El proceso de tejido que se describió anteriormente es propio para producir el conocido paño de la macana, pieza característica de la indumentaria de la chola cuencana. Una vez culminado el tejido, el acabado de la macana comprende el decorado que se lo realiza con los hilos no tejidos a ambos extremos de la pieza, este decorado se puede realizar mediante: nudos (macramé), bordado sobre nudos, rellenos, con crochet o agregando mechales de hilos adicionales. En estos decorados se realizan desde figuras de la naturaleza y letras hasta el escudo del Ecuador.

03

CAPÍTULO:
GUÍA PRÁCTICA



Fig 120

PROCESO SIMPLIFICADO

Debido al nivel de complejidad que poseen los tejidos elaborados con la técnica del Ikat se hace hincapié a la extensa experiencia y práctica que tienen los artesanos de Gualaceo para poder realizarlos, es por ello que para dar nuestros primeros pasos en este maravilloso arte y hacer uso de ellos, es necesario empezar por un proceso simple.

En el anterior capítulo se puede apreciar el proceso tradicional y como han ido cambiando algunos elementos con el tiempo, es preciso conocer y entender la técnica tradicional y actual para ser capaces de apreciar el gran trabajo que conllevan los artesanos en la conservación de nuestra cultura y al mismo tiempo ser capaces de aplicar este saber ancestral en menor escala.

El hecho de que el diseñador o el creativo pueda realizar cada uno de estos procesos no solo ayuda a una mejora en la relación artesano-diseñador, sino también el diseñador que ya domina criterios de diseño, conceptualización y calidad ahora recibe conocimientos sobre una técnica con un gran potencial por explotar.

Aunque el diseñador o el estudiante de diseño no pueda asumir una producción de mayores proporciones a diferencia del artesano, este manual es una herramienta básica para el diseño de textiles y de moda, es el punto de partida para que el creativo profesional pueda innovar la técnica responsablemente e incluir al artesano en la matriz productiva.

El trabajo en conjunto de la academia, el diseñador y el artesano es el primer paso para impulsar la moda en el Ecuador.

¡Manos a la obra!

HERRAMIENTAS



Fig 121 Palillos de madera



Fig 122 Pistola de silicona



Fig 123 Cinta adhesiva



Fig 124 Barras cuadradas de madera de balsa

Sabiendo que las proporciones del tejido depende de las proporciones de cada una de las herramientas se ha dispuesto que por motivo de enseñanza se realicen muestras relativamente pequeñas hasta que el practicante adquiera la destreza necesaria para poder emprender mayores proyectos.

Fabricaremos nuestras propias herramientas con materiales que se encuentren facilmente en nuestro medio:

Fig 125 Palillos para tejer

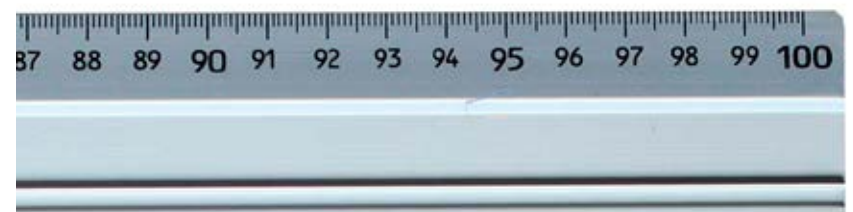


Fig 126 Regla

Puesto que compraremos pequeñas cantidades de hilo de los cuales podremos hacer facilmente ovillos, no será necesario fabricar un abridor o muchacho.

Cabe recalcar que herramientas ya fabricadas y especializadas en proyectos artesanos tales como: abridor, urdidor y telar se pueden conseguir en el medio o se las pueden importar, pero en esta guía práctica se motiva al lector a construir sus propias herramientas siguiendo el ejemplo de los artesanos de Gualaceo.

URDIDOR

Para la base de nuestro urdidor necesitaremos unir algunas barras cuadradas de madera de balsa con la pistola de silicona, después de que la base este formada se debe ubicar los puntos en los que estarán colocados los postes del urdidor que serán representados por palillos de madera, estos puntos deben ser localizados proporcionalmente.

Para que los postes se puedan desmontar perforaremos con un tornillo en los puntos que hemos ubicado en la base.

Finalmente para evitar que nuestros postes se muevan al momento de urdir se ubicara un una barra cuadrada de madera en los extremos superiores de los palillos, con perforaciones que coincidan con las que hicimos en la base.

TELAR DE CINTURA

LANZADERA

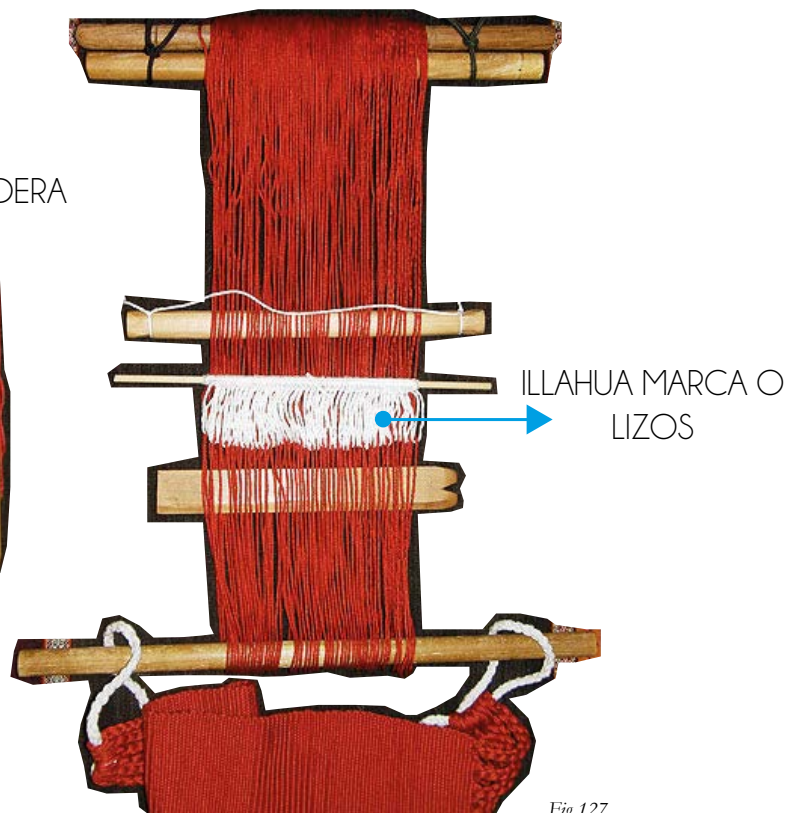


Fig 127

Debido a la escala de nuestro urdidor hecho en casa, nuestro telar debe constar de materiales con longitudes similares.

Para representar los "pilladores" y "el jahuán" necesitaremos un material más resistente, en este caso utilizaremos palillos de tejer de un grosor considerable.

Una regla o un rectángulo de cartón maqueta podrá ser utilizado como el "caillahua".

El "illahua marca" o lizos, el "masa mayor" y el "masa menor" pueden ser reemplazados por palillos de madera.

Por último también usaremos un palillo de madera como el "hizanche" o lanzadera.

MATERIALES

HILO

El grosor del hilo es un factor fundamental para que los gráficos se puedan revelar en la muestra, mientras más delgado sea el hilo se va a obtener un resultado similar a los tejidos hechos por los artesanos en Gualaceo.

Dependiendo de la creatividad del practicante y del efecto deseado, se puede experimentar con diferentes grosores, colores y texturas de hilos.



Fig 128



Fig 129



Fig 130



Fig 131



Fig 132

Es importante considerar la composición de la fibra del hilo ya que de eso depende el tipo de tinte que se necesita y muchas veces es difícil encontrar tintes para fibras artificiales y sintéticas.

En este manual para poder exponer varios resultados al lector se utilizaron hilos de algodón e hilos con combinaciones de fibras artificiales como poliéster y acrílico.

En el caso de que la etiqueta de los hilos no indique la composición del hilo se recomienda quemar una pequeña porción para identificarlo. Si el hilo se quema similar al plástico y produce un olor desagradable quiere decir que es de fibras artificiales.

MORDIENTES (SI SE REQUIERE)

Normalmente la envoltura del tinte indica el mordiente que se debe agregar en el baño de tinte. Se utiliza sal de mesa para tintes de fibras de origen natural, los tintes para fibras artificiales vienen con el mordiente incluido.

TINTES

Como se había expuesto anteriormente el tipo de tinte depende del tipo de fibra del que esta hecho el hilo.

Se utilizaron tintes para fibras naturales y tintes para fibras artificiales.

En el mercado local se pueden encontrar tintes de diferentes marcas y calidades.



Fig 133



Fig 134

MATERIAL IMPERMEABLE PARA EL ANUDADO

-Pajilla plástica, fibra o hilo plástico

Se recomienda de sobremana realizar pruebas de anudado y tinturado con diferentes cantidades de hilos para identificar el material impermeable más efectivo y conocer el efecto de la técnica con el grosor de cada grupo o sogá.



Fig 135



Fig 136



Fig 137



Fig 138

PROCEDIMIENTOS

URDIDO

El tipo de urdido que se utiliza en el proceso tradicional es el continuo, para realizar un tejido con este tipo de urdido se necesita mucha experiencia y práctica, el resultado es un tejido tubular que longitudinalmente mide el doble del urdi ara realizar las siguientes muestras utilizaremos el tipo de urdido en "8" que es más fácil de manejar.

Indicaciones:

- Para poder centrar de mejor manera los gráficos con la técnica el Ikat, iniciaremos el urdido en el poste del extremo derecho.
- El urdido se empieza y se termina con un nudo en el poste izquierdo, especialmente si se cambia de color.
- Se tiene que mantener la misma tensión en cada pasada.
- La cruz se forma entre los postes intermedios.

Nota:

Si se va a realizar un tejido sin aplicar la técnica del Ikat, cada pasada o recorrido de hilo empieza y termina en el "cargador" o poste intermedio (contando desde la izquierda)

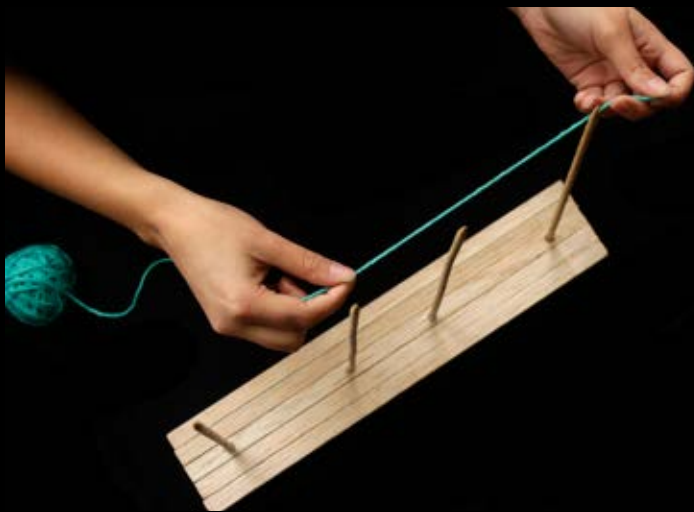


Fig 139 Paso 1



Fig 140 Paso 2



Fig 141 Paso 3



Fig 142 Paso 4

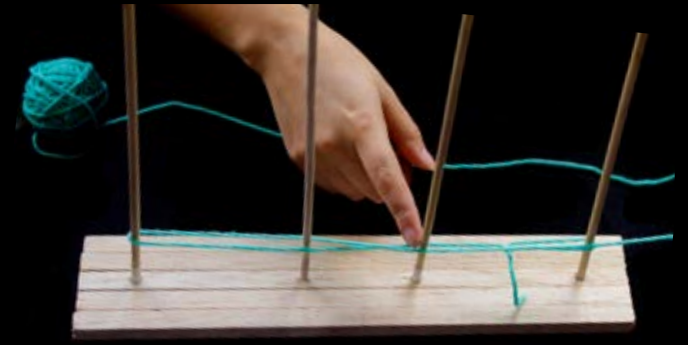


Fig 143 Paso 5

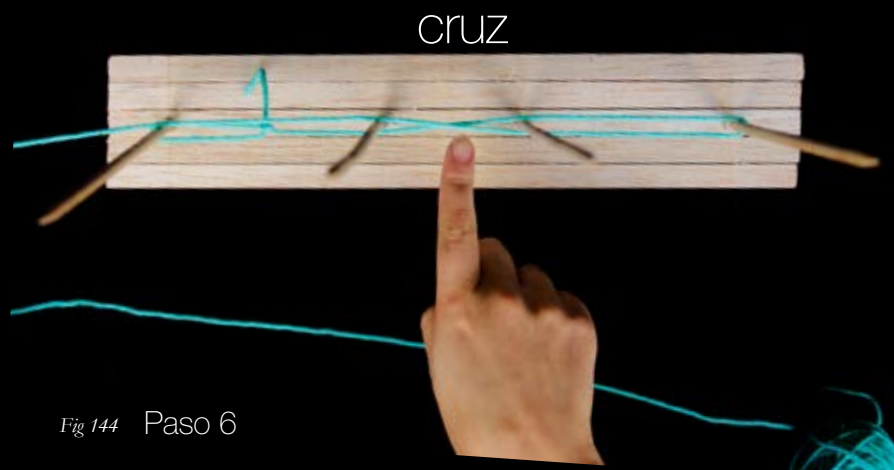


Fig 144 Paso 6

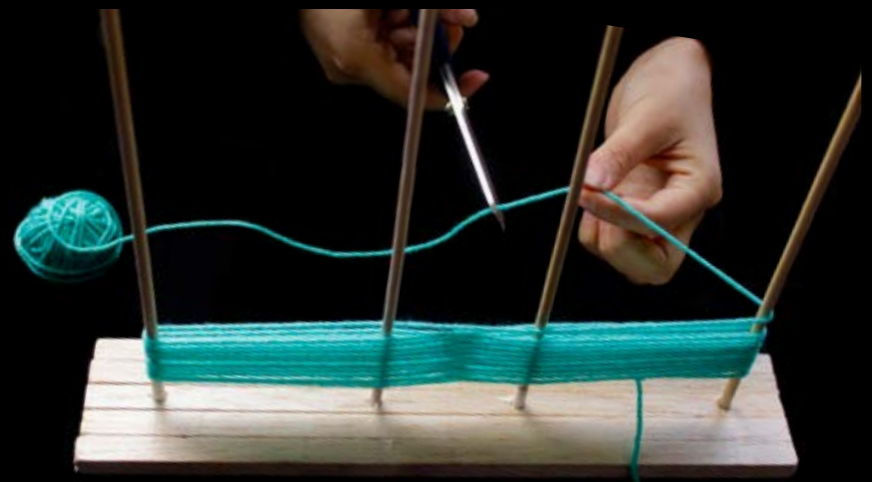


Fig 145 Paso 7



Fig 145 Paso 8

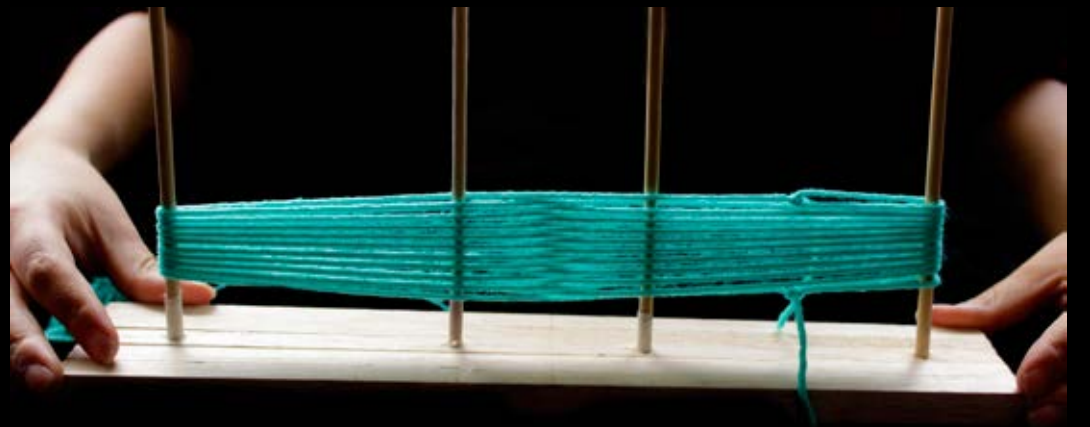
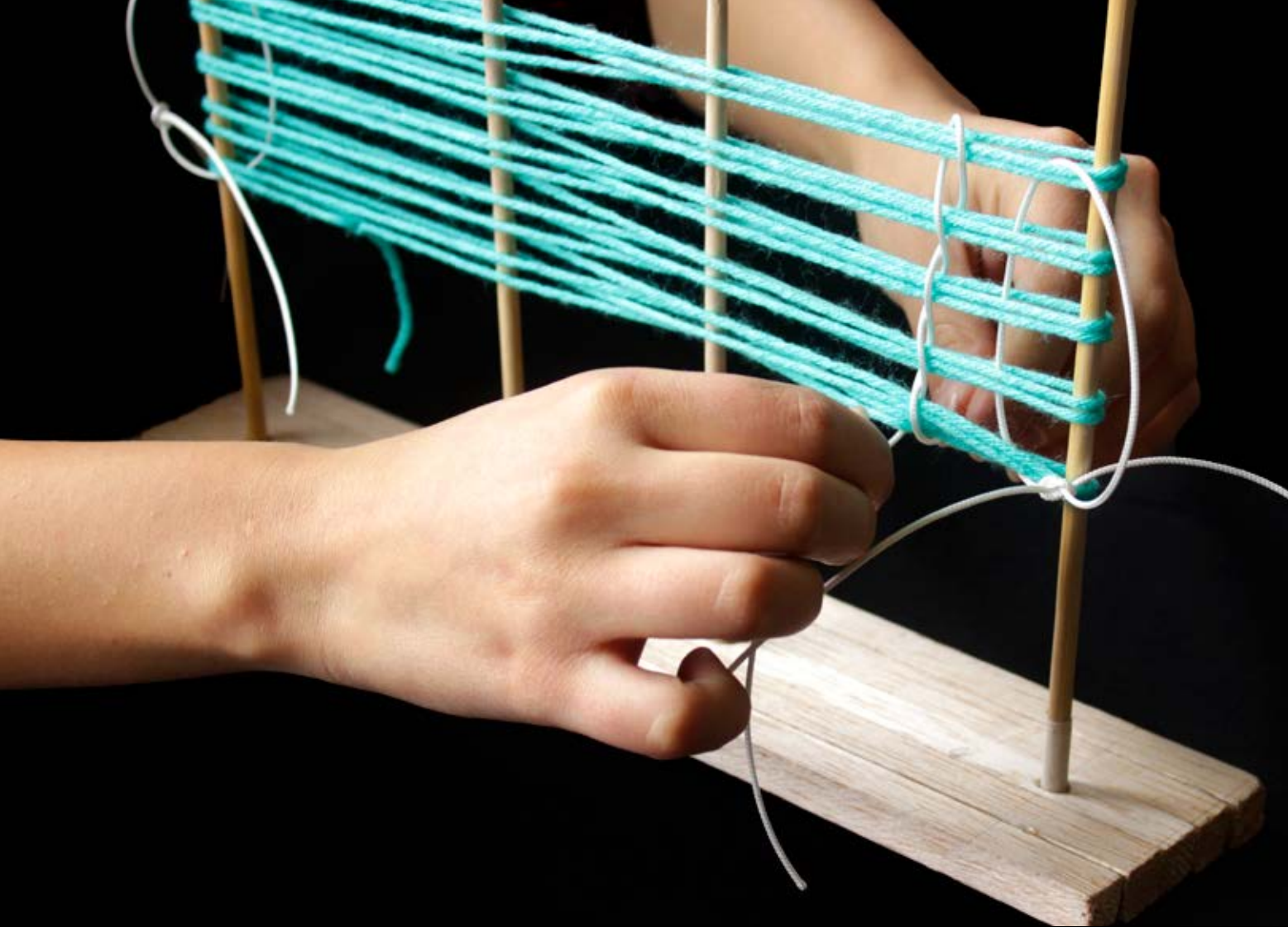


Fig 146 Paso 9



PREPARACIÓN PREVIA AL ANUDADO

De la misma manera la formación de sogas o agrupación de hilos se recomienda que debe ser simplificada debido a la escala del la muestra o tejido.

Se sitúan hilos o cordones que reemplacen a los postes externos del urdidor.

En los siguientes ejemplos se realizara cuendas o trenzas a cada extremo del urdidor. Esta cuenda separará cada grupo de hilo proporcionalmente para ello se deber llevar la cuenta de los hilos.

A más de facilitar la selección de los hilos para el proceso del anudado, estas cuendas mantienen la posición de cada hilo para que no se desordenen en el transcurso del tinturado.

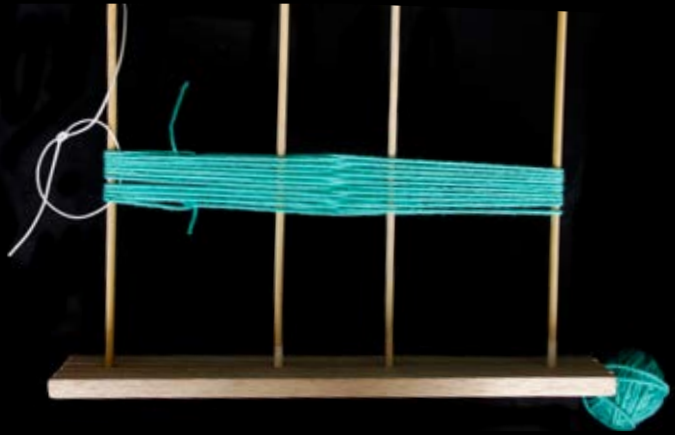


Fig 147 Paso 1



Fig 148 Paso 2

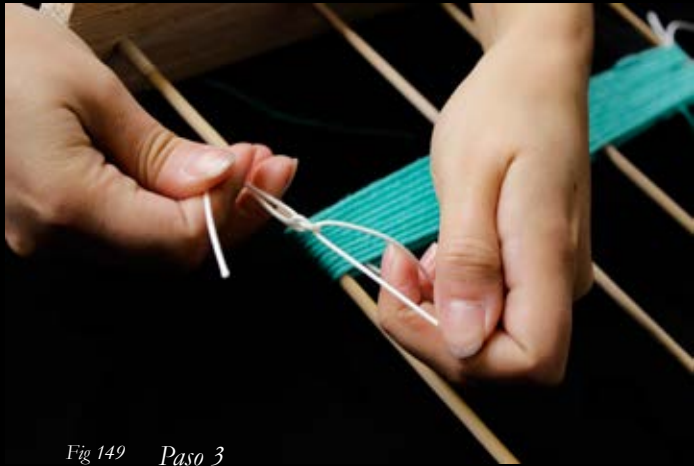


Fig 149 Paso 3



Fig 150 Paso 4



Fig 151 Paso 5

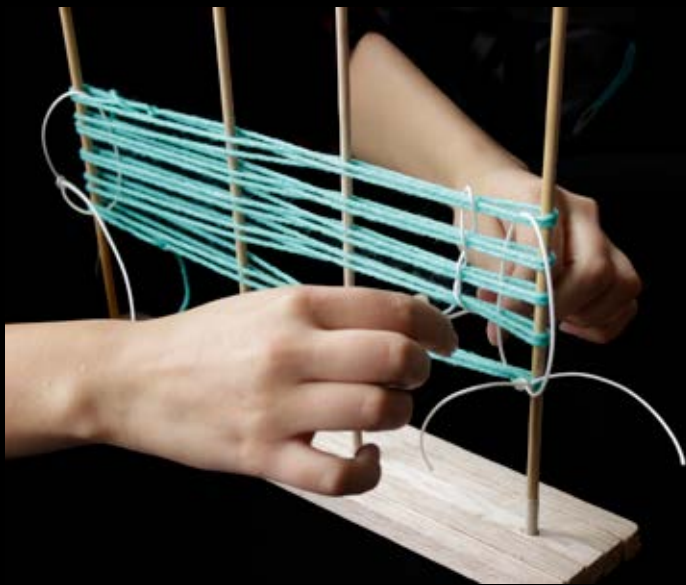


Fig 152 Paso 6

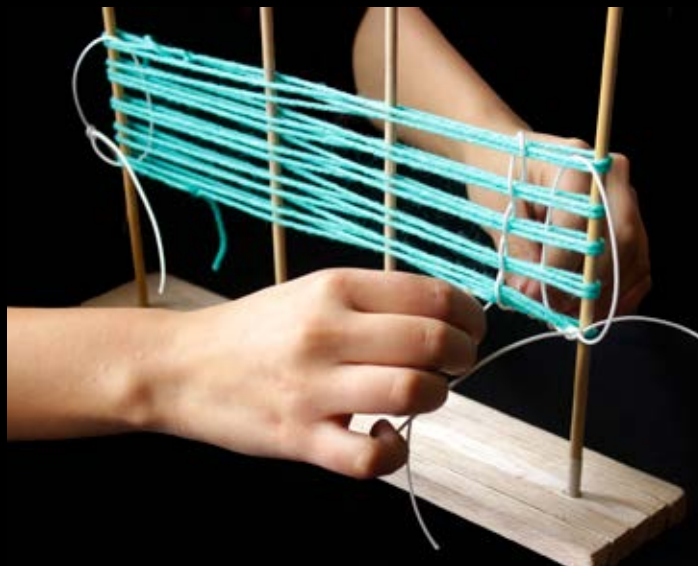


Fig 153 Paso 7

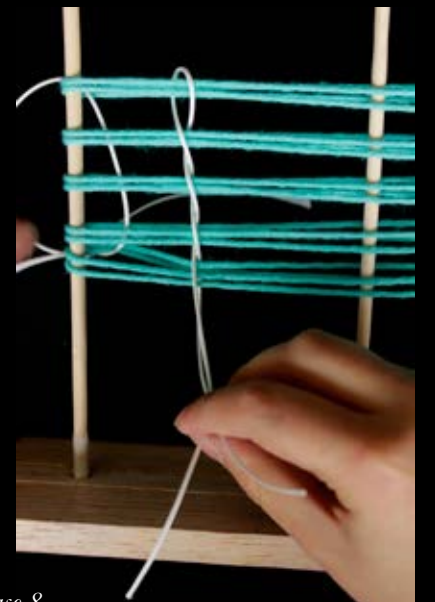


Fig 154 Paso 8

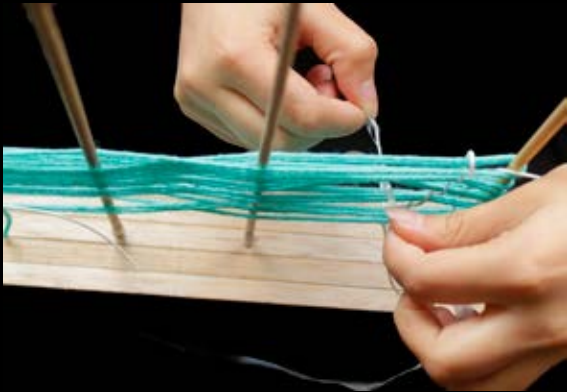


Fig 155 Paso 1



Fig 156 Paso 2



Fig 157 Paso 3



Fig 158 Paso 4



Paso 5

TEJIDO

ANUDADO

Una vez entendida la teoría de los tipos de anudados tradicionales redactada en el capítulo anterior se puede seleccionar el gráfico que se va a elaborar. Se recomienda practicar las figuras más sencillas y geométricas, dominadas estas se puede emprender gráficos con curvas.

Indicaciones:

- Realizar el diseño de la figura tomando en cuenta el grosor de cada punto o nudo que situara en las sogas.
- El anudado se realiza en el urdidor, se debe retirar los postes intermedios.
- Mover la cruz al extremos izquierdo, en donde se encuentran los nudos de inicio y final de las pasadas.
- Calcular la ubicación y el tamaño de la figura.
- Realizar los nudos aplicando mucha tensión para apretar los hilos.
- Reforzar los nudos para evitar que el tinte ingrese por unos pequeños espacios que se formen en el nudo.



TINTURADO

Para realizar teñidos de hilos es necesario haber adquirido cierta experiencia previa para poder acertar al resultado esperado, indiferentemente si se desea utilizar tintes de origen natural o tintes para químicos para fibras naturales o artificiales.

Después de haber adquirido los hilos con los que se desea realizar tejidos por la técnica del Ikat se recomienda realizar pruebas de tinturado.

Las muestras que se verán a continuación fueron realizadas con tintes artificiales para lana y para fibras artificiales. Estos tintes tienen procedimientos similares aunque se recomienda leer los procedimientos que se encuentran en la envoltura del tinte, puede variar según la marca.



Fig 160

Indicaciones:

- Se recomienda realizar este procedimiento en ambientes con ventilación y utilizando mascarilla y guantes impermeables como precaución debido a que se están manejando químicos contaminantes que pueden ser inhalados.

- En un envase para cocinar (metálico) cargar con agua suficiente para que cubra los hilos. El envase debe ser de un tamaño que permita el movimiento libre de los hilos.

- Colocar el envase al fuego.

- Disolver la cantidad de tinte necesario para obtener el color deseado. Agregar el mordiente.

- Humedecer los hilos mientras que se espera a que la mezcla empiece a hervir.

- Introducir los hilos.

- Mantener a un fuego intermedio la mezcla por el tiempo que recomienda la marca del tinte.

- Antes de retirar los hilos, dejar enfriar el envase para evitar quemaduras.

- No se debe arrojar el agua en la naturaleza o al aire libre, si no por un lavamanos, lavaplatos o inodoro.

-Recomendaciones:

- Se debe agitar los hilos suavemente con una herramienta de madera para que el tinte se adhiera a las fibras homogéneamente.

- No se recomienda utilizar una tapa para el envase u olla mientras la mezcla se este cocinando porque el vapor puede ser intenso e ingresar a los espacios anudados del hilo.

LAVADO

Lavar los hilos hasta que el agua que salga de ellos sea clara, se puede utilizar un detergente delicado.

Se advierte que los hilos no se deben retorcer mientras se los lava.

SECADO

No se deben secar los hilos en máquina secadora porque se pueden encoger, conviene secarlos al ambiente en un lugar donde no puedan ser afectados por la lluvia en el caso de que suceda. Se requiere que la posición de los hilos sea horizontal para evitar que mantener los hilos que se encuentran anudados permanezcan intactos.

DESATADO DEL MATERIAL IMPERMEABLE

Este procedimiento se lo puede realizar después del secado pero se recomienda que para el tejedor principiante se vuelvan a colocar los hilos en el urdidor para poder cortar el material impermeable con un estilete o cuchilla pero con extremo cuidado puesto que si se corta un hilo de urdimbre se arruina todo el proceso realizado hasta el momento.

TEJIDO

Anteriormente se menciono que en un telar de cintura genera un tejido por faz o cara de urdimbre, para poder entender todos los pasos se lo va a realizar con una pequeña porción de hilos en la urdimbre, una vez entendidos los pasos el lector podrá realizar tejidos más anchos hasta que se lo permita la anchura de sus herramientas.

Se recomienda que primero se aprenda a tejer antes de comenzar a aplicar la técnica del Ikat.

Para diferenciar cada herramienta y mantener nuestro concepto de identidad utilizaremos los mismos nombres tradicionales del telar en Gualaceo.

Es importante mencionar que no va a ser necesario utilizar todas las herramientas que se utilizan en el telar tradicional en Gualaceo, por que este proceso simplificado se ha seleccionado por motivos de aprendizaje.

PREPARACIÓN DE LA TRAMA:

Cargaremos el hilo de trama al igual que lo hacen los artesanos en Gualaceo, en un palillo de madera servirá de lanzadera, al cual se lo denomina tradicionalmente como "hizanche". El hilo de trama debe ser enrollado en el "hizanche" la cantidad que se crea conveniente.

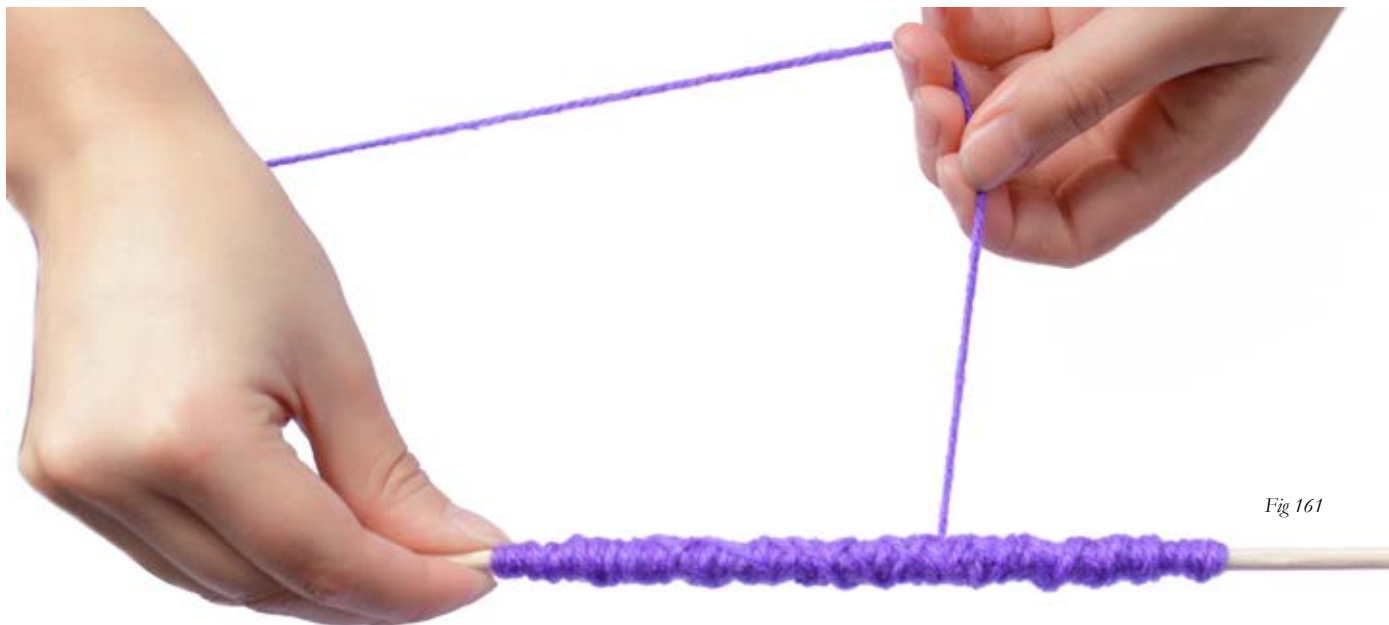


Fig 161

COLOCACIÓN DE LA URDIMBRE EN EL TELAR

La disposición de la urdimbre en el telar es igual a la del urdidor, después del tinturado cuando ya fueron extraídos los postes puede resultar difícil distinguir la posición que mantenían los hilos en el telar, pero como sabemos que el poste izquierdo empezaban las pasadas o recorridos de hilos en la urdimbre podemos observar los nudos que quedarán para así poder determinar como colocar los hilos en el telar.

Indicaciones:

- El "jahuan" se coloca en lugar del poste izquierdo del urdidor.
- El "pillador" reemplaza al poste derecho.
- El "caillahua" se ubica debajo de lo hilos de la calada superior, es decir entre el "pillador" y la cruz.
- Se coloca un segundo "caillahua" debajo de la calada inferior, es decir entre el "jahuan" y la cruz.
- Los extremos del "jahuan" son atados a algún objeto fuerte y que mantenga su posición.
- En los extremos del "pillador" se anuda un cinturón que va a bordear nuestra cintura para ejercer tensión en los hilos de urdimbre.



Fig 162 Paso 1

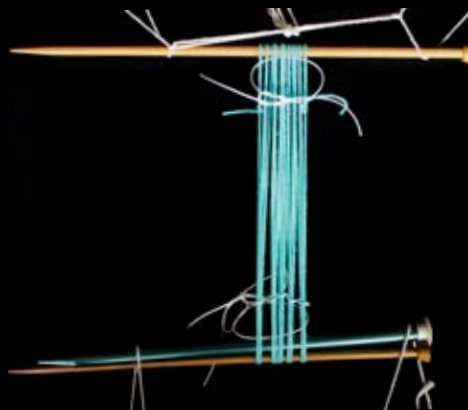


Fig 163 Paso 2

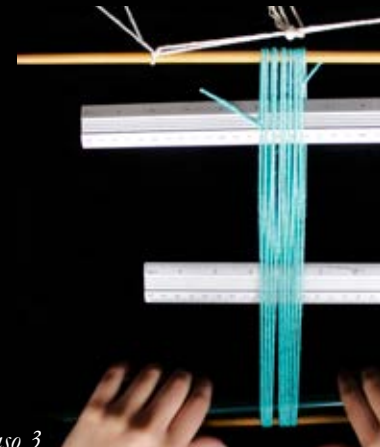


Fig 164 Paso 3

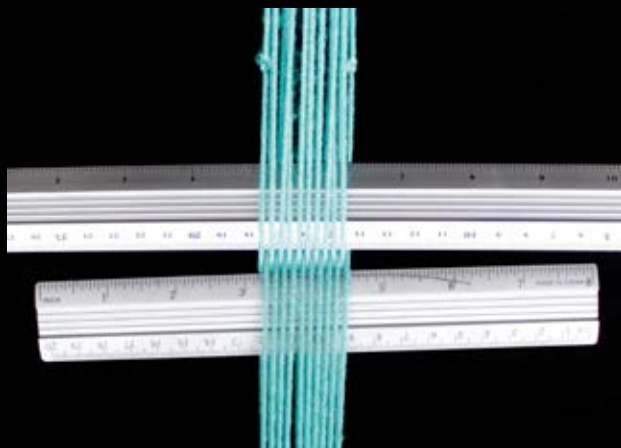


Fig 165 Paso 4

Nota:

Es recomendable que el "jahuan" sea sostenido en cualquier elemento pero a un nivel superior del tejedor, como se puede observar en las imágenes del telar de cintura en el capítulo anterior. Se puede anclar el "jahuan" en el objeto el lector prefiera mientras que lo ayude a mantener una posición cómoda mientras teje.

Es importante mencionar que el tejedor es parte del telar ya que ejerce aumenta y disminuye la tensión de hilos.

FORMACIÓN DE LOS LIZOS

(ILLAHUA MARCA)

-Se anuda el extremo de un hilo a un palillo de madera, este debe atravesar la calada superior, en donde esta ubicado el "caillahua".



Fig 166 Paso 1

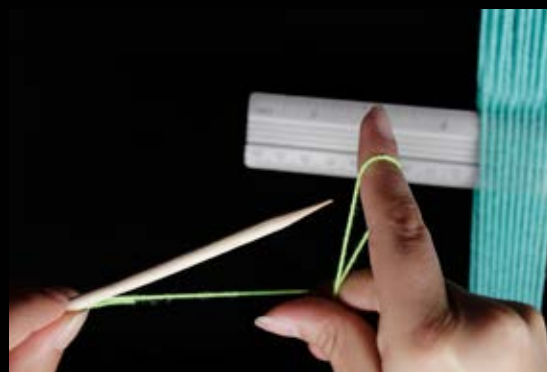


Fig 167 Paso 2



Fig 168 Paso 3

-Se encierra cada hilo de la calada superior con el hilo que esta anudado en el palillo de madera.

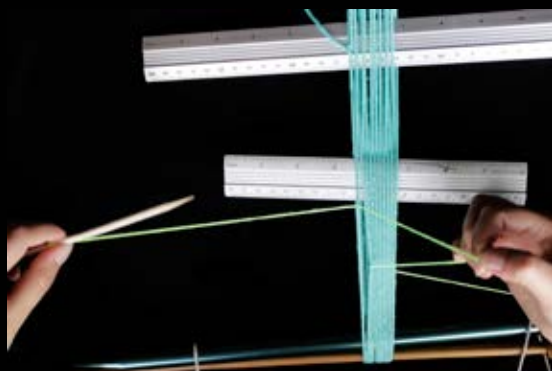


Fig 169 Paso 4



Fig 170 Paso 5

-Cada vez que se encierra un hilo de urdimbre se realiza un nudo en el palillo de madera para que el lizo se manenga de la longitud deseada.

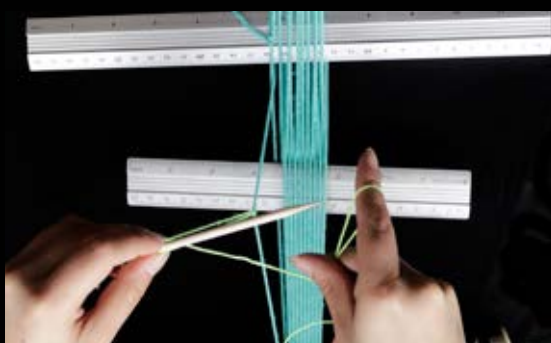


Fig 171 Paso 6



Fig 172 Paso 7



Fig 173 Paso 8

Nota:

El hilo para los lizos puede ser el mismo que el hilo de la urdimbre pero se recomienda que sea un hilo más fino y suave pero resistente, esto ayuda a que mientras se teja no exista mucho roce entre los lizos y los hilos de urdimbre.



TEJIDO

Indicaciones:

- En el caso de que se desee dejar flecos en el extremo del tejido que esta junto al "pillador" se debe colocar una pieza de cartón o un elemento del ancho que deseemos para los flecos.
- Se parte de la posición inicial.



Fig 174 Paso 4

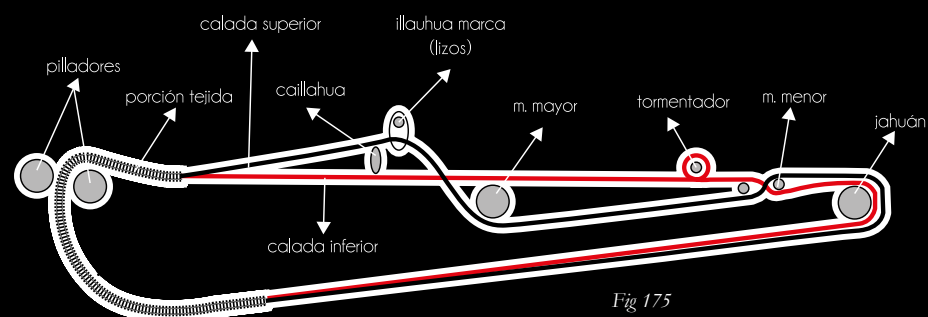


Fig 175

- Se extrae el primer "caillahua" y el segundo "caillahua" se gira para que los hilos de la calada inferior sean impulsados hacia arriba. Cada vez que se realiza este paso es recomendable rozar con el "pijchi" los hilos de cada calada para que no se enreden.



Fig 176 Paso 4



Fig 177 Paso 5

-Se introduce el primer "caillahua" entre los hilos de la calada inferior (que ahora se encuentran hacia arriba) y los hilos de la calada superior. En la parte inferior de la imagen podemos observar como la cruz se mueve hacia abajo.



Fig 178 Paso 1

-Con este "caillahua" hala hacia el tejedor y se aprieta el tejido. Después se lo gira para crear un espacio por el que pasará el hilo de trama.



Fig 179 Paso 4

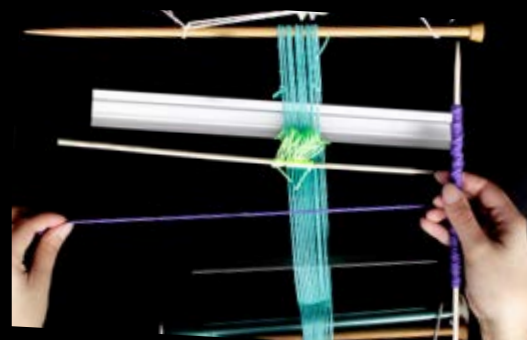


Fig 180 Paso 5

-Por el espacio creado por el "caillahua" se recorre la lanzadera realizando una pasada del hilo de trama.

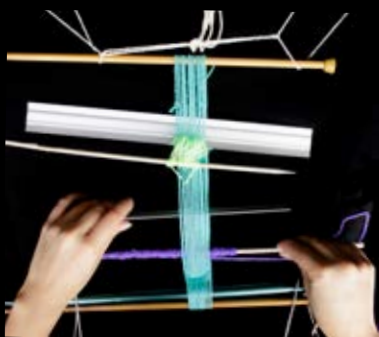


Fig 181 Paso 6

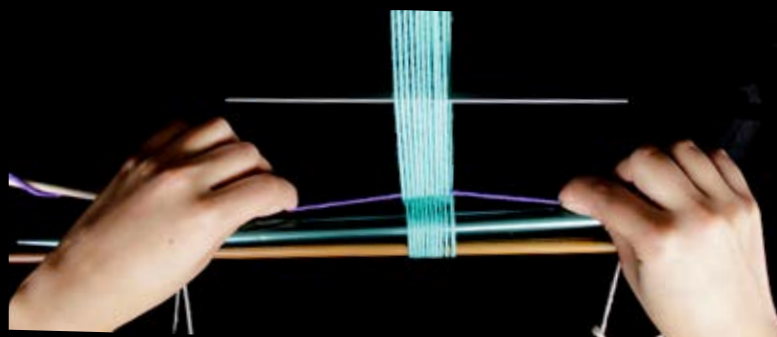


Fig 182 Paso 6

- El primer "caillahua" regresa a su posición inicial y se lo utiliza para apretar la pasada.
- El primer "caillahua" es retirado.
- Se hala hacia arriba los lizos o illahua marca para que la calada superior ascienda, para separa los hilos se los roza con el "pijchi".



Fig 183 Paso 1

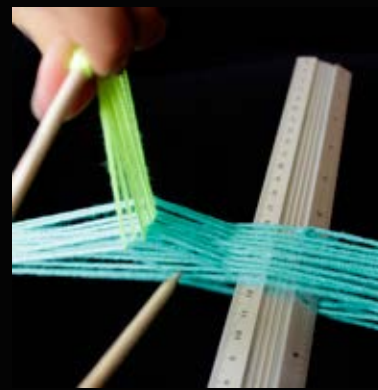


Fig 184 Paso 1

- Se introduce nuevamente el "caillahua" y se aprieta.



Fig 185 Paso 4

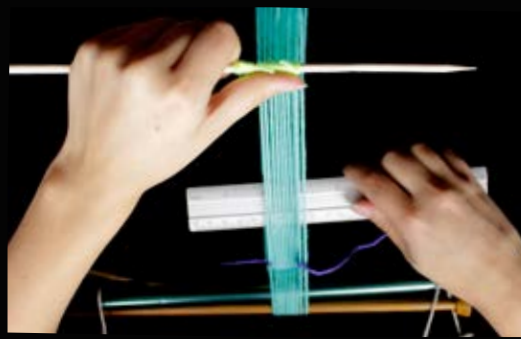


Fig 186 Paso 5



Fig 187 Paso 5



Fig 188 Paso 6

- Se gira el primer "caillahua" para crear espacio para el "hizanche".

-El "hizanche" recorre através de la calada, en sentido contrario al de la primera pasada.

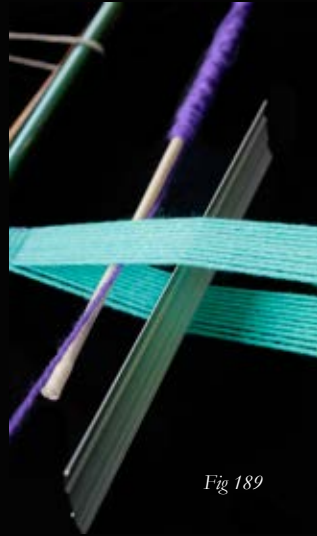


Fig 189

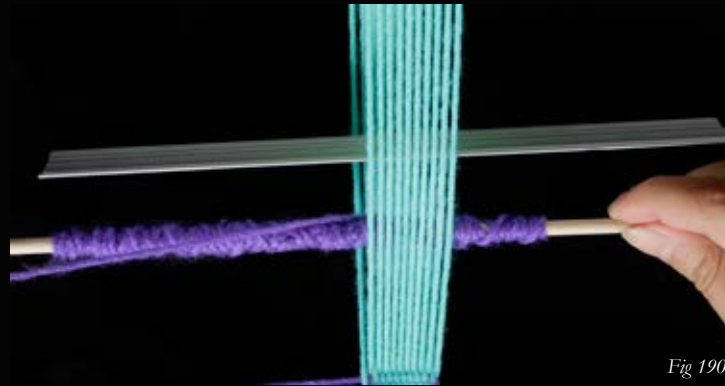


Fig 190

- Por último se gira nuevamente el primer "caillahua" y se aprieta el tejido

Estos pasos completan dos pasadas o recorridos de trama para continuar el tejido se continua con el primer paso descrito anteriormente.

Recomendaciones:

- Cada vez que se recorra la trama se lo debe hacer con la misma fuerza siempre teniendo mucho cuidado puesto que si no se lo tiene el tejido resultara irregular y con diferentes anchos a lo largo del mismo.



Fig 191

TERMINADO DEL TEJIDO

Una vez que se haya tejido la cantidad deseada se retiran todas las herramientas.

Cuando el tejido esta muy avanzado puede resultar difícil el manejo de las herramientas es por ello que se lo remplaza por unas de menor grosor incluyendo el "jahuan".

REMATE:

La porción de hilos de urdimbre que ya no se pueden tejer por el poco espacio que queda para introducir las herramientas, tienen que ser anudados (estilo macramé) entre ellos para que no se deshaga el tejido, estos hilos son conocidos como flecos.

También se puede realizar una costura con la máquina overlock a cada extremo del tejido para evitar que este se deshaga.



Fig 192



M
O
D
E
L
O
S

TIPOS DE TEJIDOS

P
A
S
A
R
E
L
A

EJEMPLOS DE APLICACIÓN

DISEÑO 1

NOMBRE DISEÑO	ZIG-ZAG (QUINGO=MONTAÑA)
COMPOSICIÓN	ALGODÓN
CARACTERÍSTICAS DE HILO	ANCHURA FINA
TIPO DE TINTE	QUÍMICO

Tabla 17

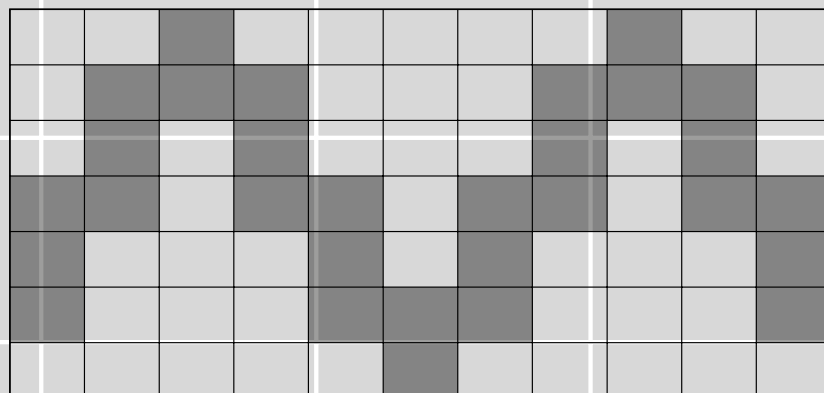


Fig 193

ANUDADO Y TINTURADO



Fig 194

TEJIDO

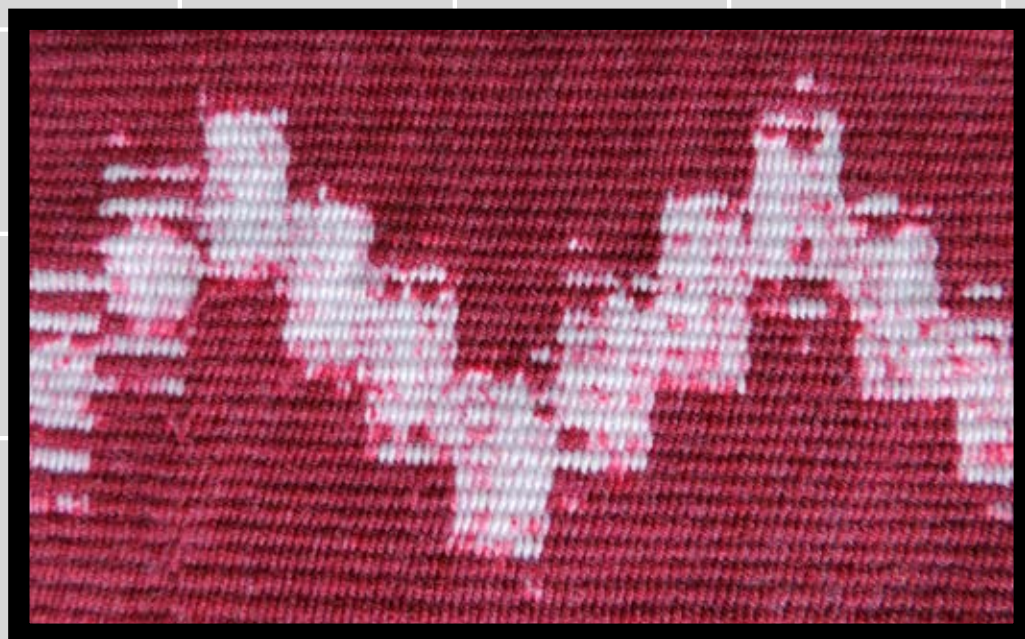


Fig 195

DISEÑO 2

NOMBRE DISEÑO	ROMBO
COMPOSICIÓN	POLIÉSTER
CARACTERÍSTICAS DE HILO	ANCHURA MEDIA
TIPO DE TINTE	QUÍMICO

Tabla 18

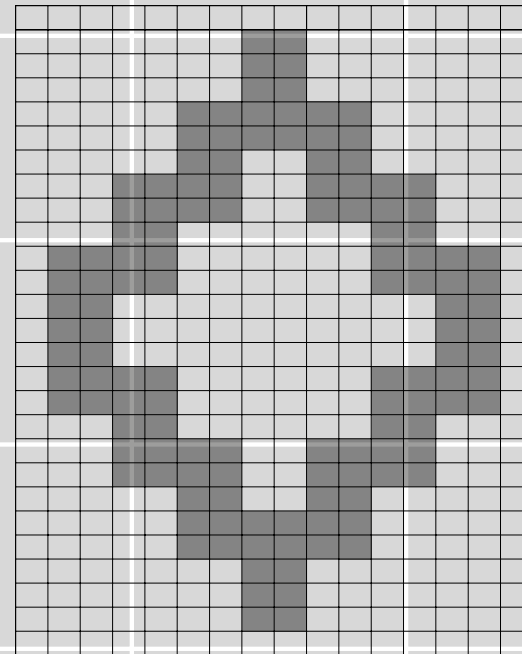


Fig 196

ANUDADO Y TINTURADO



Fig 197

TEJIDO



Fig 198

DISEÑO 3

NOMBRE DISEÑO	CRUZ PEQUEÑA
COMPOSICIÓN	POLIÉSTER
CARACTERÍSTICAS DE HILO	ANCHURA MEDIA
TIPO DE TINTE	QUÍMICO

Tabla 19

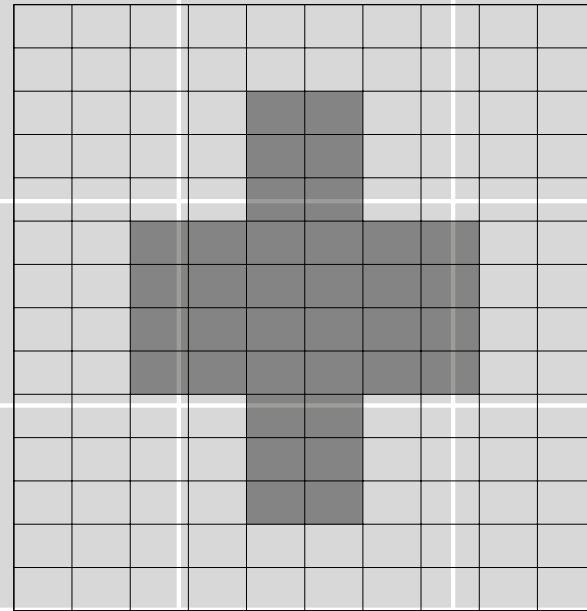


Fig 199

ANUDADO Y TINTURADO

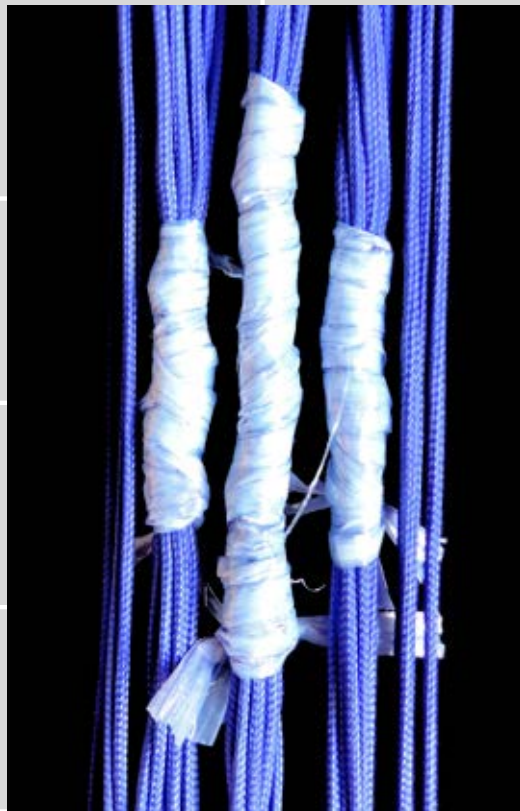


Fig 200

TEJIDO

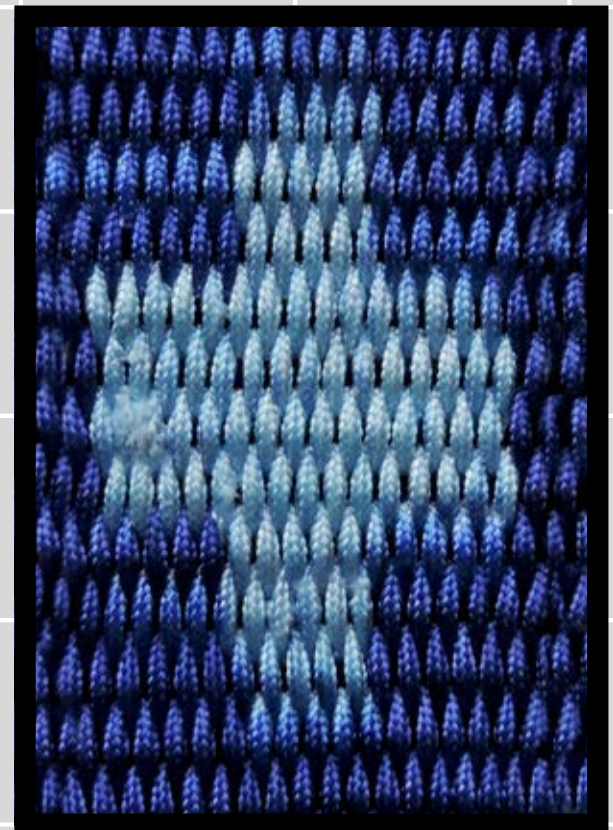


Fig 201

DISEÑO 4

NOMBRE DISEÑO	CRUZ VACIA
COMPOSICIÓN	POLIÉSTER
CARACTERÍSTICAS DE HILO	ANCHURA MEDIA (HILO DE FANTASÍA)
TIPO DE TINTE	QUÍMICO

Tabla 20

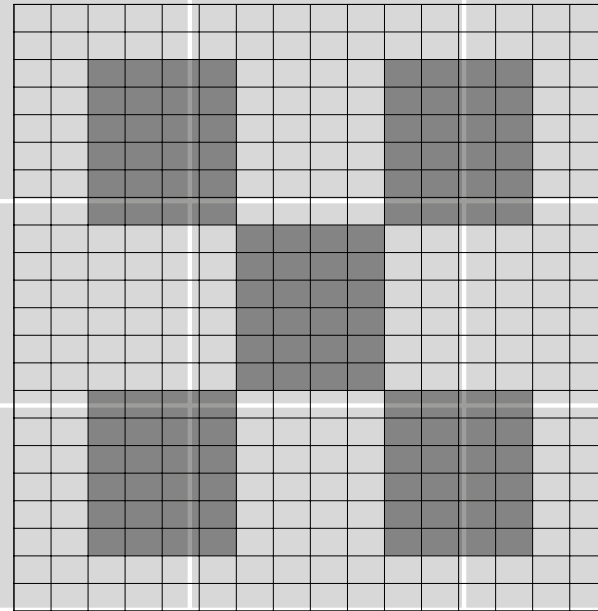


Fig 202

ANUDADO Y TINTURADO

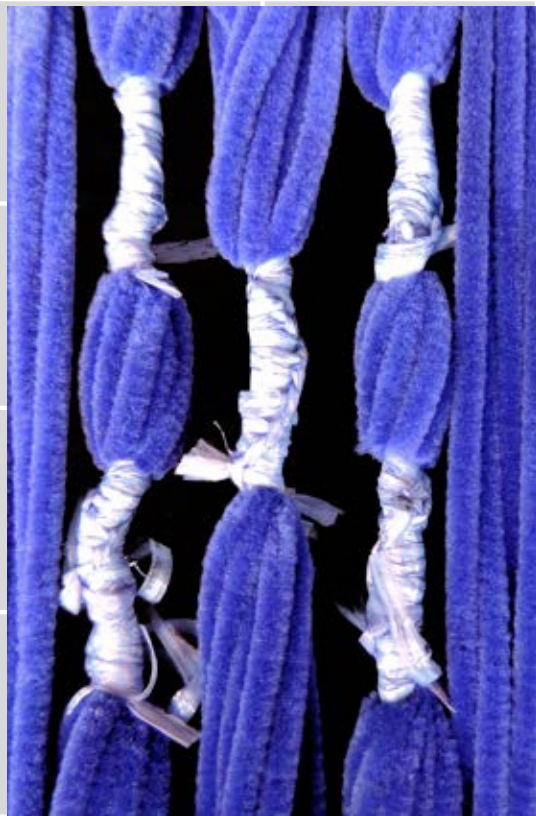


Fig 203

TEJIDO



Fig 204

DISEÑO 5

NOMBRE DISEÑO	CRUZ VACIA
COMPOSICIÓN	POLIÉSTER
CARACTERÍSTICAS DE HILO	ANCHURA MEDIA (HILO DE FANTASÍA)
TIPO DE TINTE	QUÍMICO

Tabla 21

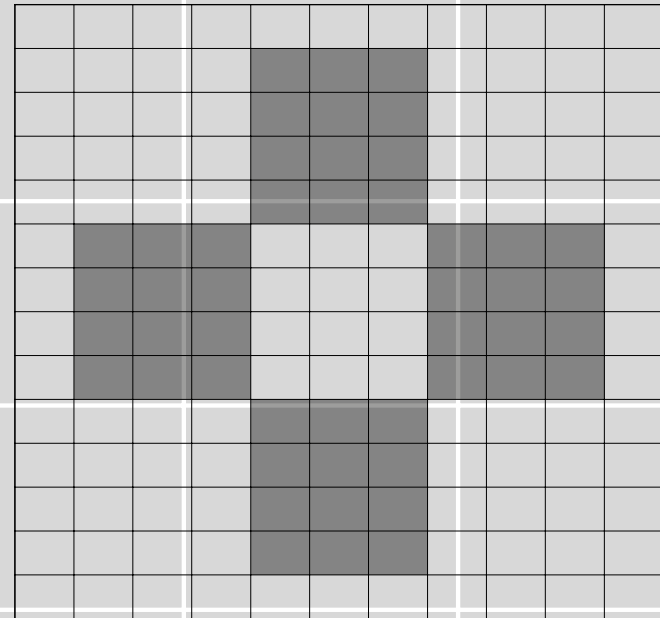


Fig 205

ANUDADO Y TINTURADO



Fig 206

TEJIDO



Fig 207

DISEÑO 6

NOMBRE DISEÑO	CRUZ
COMPOSICIÓN	POLIÉSTER
CARACTERÍSTICAS DE HILO	ANCHURA FINA
TIPO DE TINTE	QUÍMICO

Tabla 22

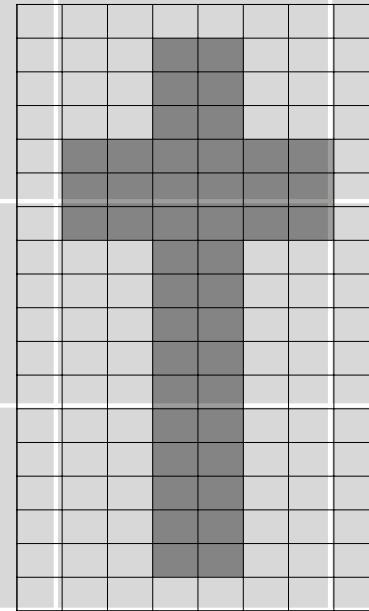


Fig 208

ANUDADO Y TINTURADO

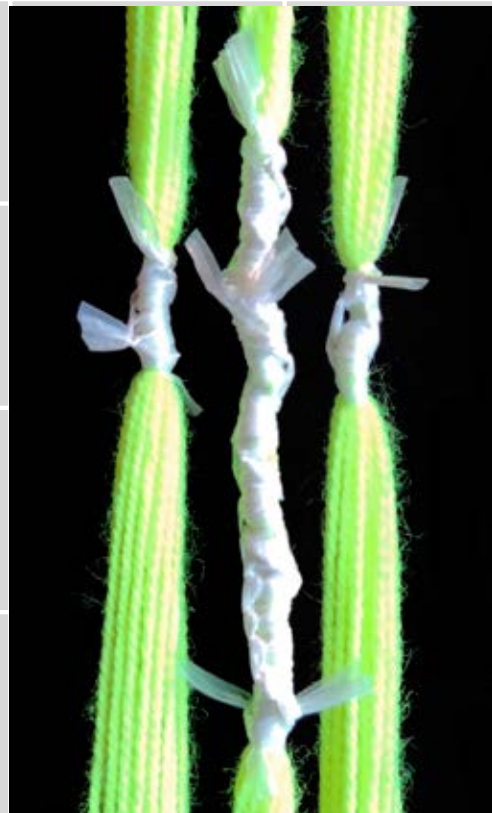


Fig 209

TEJIDO



Fig 210

DISEÑO 7

NOMBRE DISEÑO	LETRA "T"
COMPOSICIÓN	POLIÉSTER
CARACTERÍSTICAS DE HILO	ANCHURA MEDIA
TIPO DE TINTE	QUÍMICO

Tabla 23

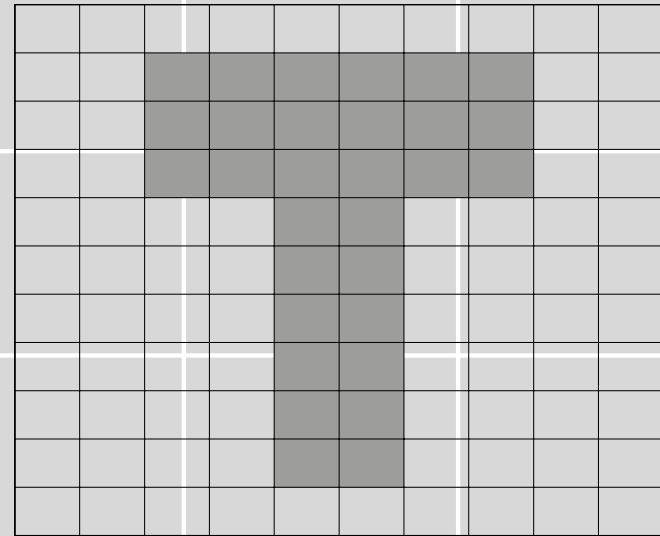


Fig 211

ANUDADO Y TINTURADO

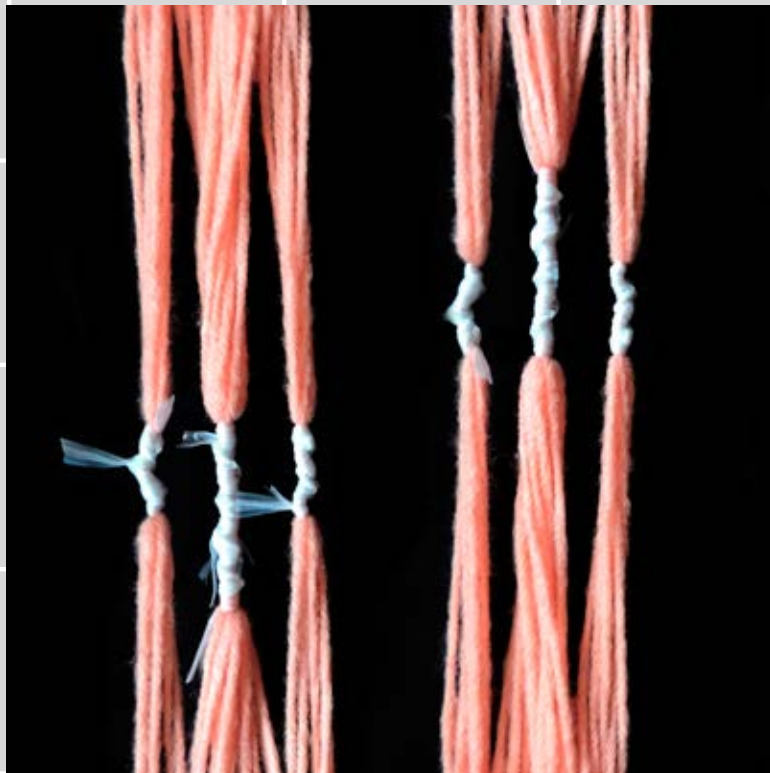


Fig 212

TEJIDO

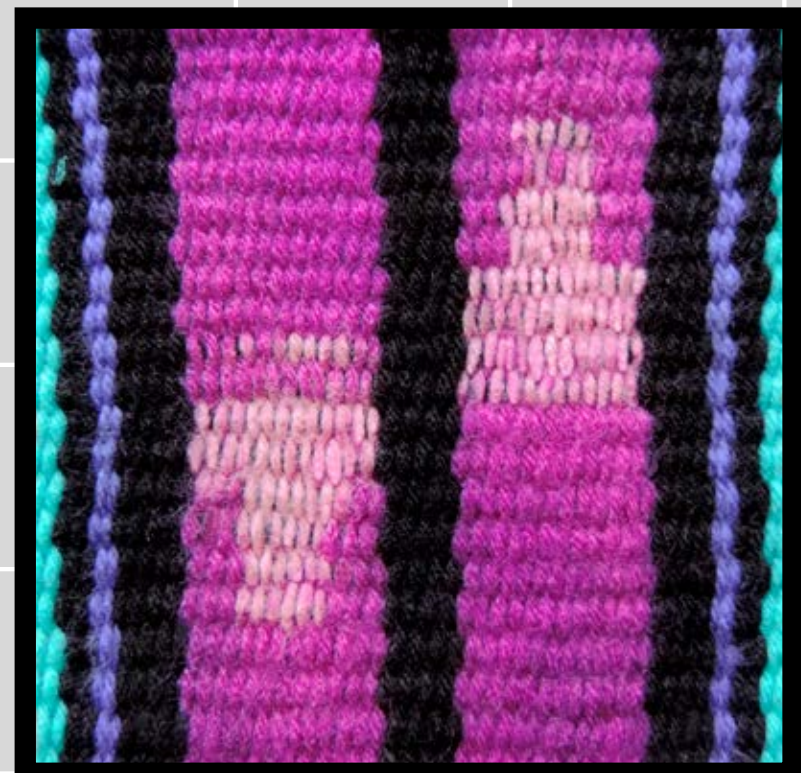


Fig 213



APLICACIÓN DEL TEJIDO IKAT EN UNA COLECCIÓN DE INDUMENTARIA CASUAL

Esta colección, propone el rescate cultural como una fresca e interesante iniciativa a la vez llena de vida, tradición e historia.

El denim junto con el tejido producto de la técnica del Ikat se fusionan en prendas pensadas para una mujer moderna y atrevida que aprecia la identidad cultural.

El Ikat, a pesar de ser una técnica artesanal considerada patrimonio cultural del Ecuador, lamentablemente la sociedad la está dejando en el olvido, al mismo tiempo que la industria manufacturera ignora el potencial de este saber tradicional.

Esta es la ocasión perfecta para resaltar la belleza del trabajo hecho a mano por nuestros artesanos en vinculación con el diseño y producción de moda.



LO

JOSHE ORDÓÑEZ

BACK TO THE ROOTS

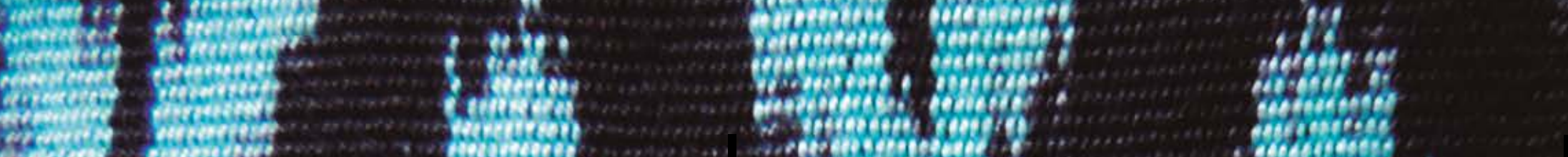


Fig. 216



Fig. 217





Fig. 218



Fig. 219

La colección "Back to the Roots" se presentó en una de las mejores plataformas de moda ecuatoriana conocida como Runway by Modalab. Durante el evento se pudo apreciar el agrado del público hacia cada uno de los diseños, demostrando la potencialidad de la técnica del Ikat.

RUNWAY
BY *Modalab*

QUITO - ECUADOR
015



Fig 220



Fig 221



Fig 222

C

CONCLUSIONES

Este proyecto recopila tanto la valiosa historia de la tradicional técnica del Ikat como los aspectos que afectan a este saber ancestral en la actualidad. En este estudio se puede encontrar desde tendencias mundiales y locales en las que se han aplicado esta técnica hasta ilustraciones que facilitan el entendimiento y la enseñanza de la misma con el propósito de actualizar los datos ya existentes en el medio y proporcionar un lenguaje académico que realza el valor de la técnica.

Gracias a las investigaciones bibliográficas que se realizaron, las entrevistas a personas expertas en artesanías que se han involucrado en proyectos de rescate cultural del Ikat y al trabajo en conjunto con los artesanos se pudo cumplir el objetivo de contribuir a la preservación de este saber ancestral mediante un registro profundo de materiales, herramientas y procedimientos para llevar a cabo la técnica. Durante la investigación se pudo notar importantes cambios en el Ikat local que los artesanos, a través del tiempo han ido ejecutando y heredando de sus padres alterando de cierta manera la técnica tradicional, estos cambios son datos que también se han incluido en este documento contrastándolos entre sí, para que también sea registrada la evolución de este gestor cultural.

Un aporte substancial nace con el objetivo de presentar una guía práctica y didáctica para ejecutar el Ikat; posteriormente a la investigaciones antes mencionadas y una vez entendida a la artesanía y al artesano como tal se decidió proponer un nuevo método o técnica para realizar el Ikat a una pequeña escala, no solo por la dificultad que presenta la técnica que practican los artesanos en Gualaceo si no también por respeto a hacia ellos y a su trabajo que es su principal fuente de ingresos y por facilitar la enseñanza y el entendimiento del lector.

Una vez entendida la esencia de la técnica el diseñador sea capaz de vincularse de mejor manera con el artesano y viceversa pero sobre todo estaría capacitado de emprender un emprendimiento de innovación aplicando sus valiosos conocimientos y experiencia sobre diseño, tecnología y producción con respeto hacia la tradición.

RECOMENDACIONES

Se recomienda a la academia, facultades y escuelas e institutos de diseño a incluir saberes ancestrales como la técnica del Ikat en los contenidos impartidos en clases ya que el estudiante es un potencial diseñador que al concluir sus estudios es muy posible que participen en la matriz productiva. Los profesionales de diseño deben estar preparados para mejorar la realidad del mercado de nuestro país con conocimientos de técnicas y tecnologías que pueden aplicar en la producción de indumentaria, por ejemplo, el Ikat, y también deben ser inculcados el valor y el respeto cultural, la sustentabilidad y la rentabilidad.

Este proyecto es un aporte para seguir contribuyendo al aprovechamiento del Ikat en la sociedad y se espera incentivar a más personas a seguir trabajando a este tema que tiene muchos factores que no se han analizado a profundidad, por ejemplo, se debe registrar y analizar los gráficos que realizan los artesanos con esta técnica, estos mismos se pueden innovar con el diseño y a su vez también se debe realizar una exhaustiva experimentación del Ikat sobre otros materiales, por otra parte se tiene que perfeccionar la calidad de los productos en el cuál un diseñador sería la persona apta para realizar estas mejoras trabajando mano a mano con los artesanos e instituciones que impulsen este saber ancestral como el MIPRO y el CIDAP, por último se recomienda a los diseñadores y estudiantes de diseño a realizar diseños comerciales de moda incluyendo esta técnica pero que agranden a los mercados de esta manera se incentiva una cadena productiva para que los artesanos no abandonen la práctica y el Ikat no desaparezca.

BIBLIOGRAFÍA:

- UNESCO/CCI. (1997). La Artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera. Manila.
- Malo, C., Arroyo, O., Giordano, D., Jaramillo, D., & Soto, A. (1990). Diseño y Artesanía. Cuenca, Ecuador: CIDAP.
- Craft Revival Trust; Artesanías de Colombia; UNESCO. (2005). Encuentro entre artesanos y diseñadores. Nueva Delhi: Craft Revival Trust.
- Moreno Sarmiento, M. (2014). Tejido Ikat en Gualaceo. Cuenca, Ecuador: Universidad del Azuay.
- Clarke, S. (2011). Diseño Textil. Barcelona: Art Blume, S.I.
- Secretaria Nacional de Planificación y Desarrollo. (2013). Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017. (Senplades, Ed.) Quito, Ecuador.
- Ghosh, G. K., & Ghosh, S. (2000). Ikat Textiles of India. New Delhi: A. P. H. Publishing Corporation.
- Vázquez Quezada, C. (2006). Puntos relevantes del sincretismo cultural de Cuenca. Cuenca, Ecuador: Universidad del Azuay.
- AZD. (09 de Marzo de 2010). Chales de Salma Hayek casi listos. El Mercurio .
- Alvarado, L. S. (2006). Trabajos en Telar. Buenos Aires: G. División Libros.
- Abud, L. (2004). Telar Artesanal. Buenos Aires: Albatros Saci .
- Ministerio de Industrias y Productividad. (2014). Obtenido de <http://www.industrias.gob.ec/bp-188-microempresas-y-artesanos-del-ecuador-expon-dran-productos-con-calidad-en-la-1era-feria-mipymes-2014/>
- Zauzich, I. (2013). Revista Líderes. Obtenido de <http://www.revistalideres.ec/lideres/diana-sojos-lleva-artesantias-mundo.html>
- Jaramillo Cisneros, H. C. (1988). Sarance. Otavalo, Ecuador: Instituto Otavaleño de Antropología.
- La Hora. (15 de enero de 2015). Penco, la planta de las mil maravillas. La Hora .
- Encalada Orellana, T. (2009). Alternativas en cuanto al uso de la Técnica del Ikat.
- Dos Santos Afonso, M., & Maier, M. (2014). Química y colores en los textiles. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Penley, D. (1988). Paños de Gualaceo. Cuenca, Ecuador: CIDAP.

BIBLIOGRAFÍA

DE IMÁGENES

- Moreno Sarmiento, M. (2014). Tejido Ikat en Gualaceo. Cuenca, Ecuador: Universidad del Azuay.
- Penley, D. (1988). Paños de Gualaceo. Cuenca, Ecuador: CIDAP.
- https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/textiles-quilts/ikat-shawl/id-f_962654/.jpg
- <http://travelwritingpro.com/ikat-weaving-makana-shawl-making-gualaceo-ecuador/> 3.jpg
- <http://ngs-store-blog.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2014/08/Peruvian-weaving.jpg>, <http://shop.nationalgeographic.com/blog/>
- <http://shop.nationalgeographic.com/blog/peruvian-textiles/>
- <http://ngs-store-blog.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2014/08/Natural-plant-dye.jpg>
- <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=462845713787455&set=a.106849956053701.11615.100001860>
- http://dev.anthropology.ir/sites/default/files/public/styles/article_post/public/anthropology-images/10780.JPG?itok=cEfT9dDS,
- http://www.fundacionadolfodominguez.es/Upload/Workshop/Foto_0_Captura%20de%20pantalla%202011-02-20%20a%20las%2014.16.13.png,
- <https://iamachild.files.wordpress.com/2011/04/winding-wool.jpg>,
- http://d14era0l74ndzf.cloudfront.net/62/93/i66360162._msw565h424_szw565h424_.jpg,
- http://d14era0l74ndzf.cloudfront.net/52/93/i66360146._msw565h424_szw565h424_.jpg,
- http://d29dcds16kxmz5.cloudfront.net/b4/92/i66359988._msw565h424_szw565h424_.jpg,
- <http://1.bp.blogspot.com/-ftyLqDeFsNU/VLG2nt-Amal/AAAAAAAAAR7A/2y5km9AWYGs/s1600/Text%2B40%2BPrograma%2Bde%2Btextilizaci%C3%B3n%2C%2BFrancisco%2BMejia-Azcarate.jpg>,
- <https://wanderingjoy.files.wordpress.com/2012/11/they-use-natural-agave-fibers-wrapped-around-threads-to-create-pattern.jpg>,
- <http://fibre2fabric.org/wp-content/uploads/2014/01/ikat-detail.jpg>,
- <http://www.prensachucara.com.ar/fotos/541.jpg>,
- http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Ikat_technique_in_Cambodia.jpg
- <http://fotos.lahora.com.ec/cache/d/d3/d3e/d3e0/penco--la-planta-de-las-mil-maravillas--2015018095658->
- http://3.bp.blogspot.com/_7CSxuhz5log/TMTSbxcSS3l/AAAAAAAAAlrk/
- <http://threadsofperu.com/wp-content/uploads/2012/08/red.jpg>
- <https://threadsofperu.files.wordpress.com/>
- <http://travelwritingpro.com/ikat-weaving-makana-shawl->
- <http://travelwritingpro.com/>
- <http://img05.huishangbao.com/file/bupload/201211/05/03-11-25-38-2400.jpg>
- <http://www.dyescolors.com/gifs/whb4.jpg>
- http://www.aurorapellizzi.com/site/wp-content/uploads/2014/04/PARIENDO-PONCHITO_APELLIZZI_WEB-1024x682.jpg
- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/a0/00/ef/a000efefcc3b96ecfbf8705deec87443.jpg>
- <http://www.haremoshistoria.net/>
- <https://erikablunn.files.wordpress.com/2014/08/warping-board-cross.jpg?w=860&h=611>
- http://static.echo.com.vn/prod-full/stanwood-needlecraft-wooden-umbrella-swift-yarn-winder_1765042236_1000x1250.jpg
- <http://twohotrek.com/2013/02/13/>
- <http://travelwritingpro.com/ikat-weaving-makana-shawl-making-gualaceo-ecuador/>
- http://es.cholchol.org/uploads/1/1/4/5/11455158/9150576_orig.jpg
- <http://www.agendapampeana.com/images/>
- <http://www.lugaresdeviaje.com/content/photos/1/22/12022.jpg>
- <http://www.saidthegramophone.com/images/sheepshear.jpg>
- <http://blog.tallerpurem.com/wp-content/uploads/2012/03/13.jpg>
- http://www.edicionessibila.com/eniusimg/cache/enius199/2013/10/adj_52681a60373a6_282934_1024_8
- <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/86/Spindel-Ayacucho.JPG/1280px-Spindel-Ayacucho.JPG>

- http://3.bp.blogspot.com/-Mvm6_gA-U60/Tj26QU2SFOI/AAAAAAAAAw/3U89QD2xdlw/s1600/DSCN3761.JPG
- <https://universoveja.files.wordpress.com/2012/06/lana02.jpg>
- <https://www.clothroads.com/clothroads-scarf-of-the-month-ecuadorian-ikat-striped-shawls/>
- <https://backstrapweaving.files.wordpress.com/2011/03/a.jpg>
- http://www.indonesianikat.com/ikat_roti_weaver_tropenmuseum_small.jpg
- http://4.bp.blogspot.com/-PWHOG-_21eY/TxvZo8SH9bl/AAAAAAAAADEk/64aa47mYF_4/s1600/Screen%2Bshot%2B2012-01-21%2Ba-t%2B9.30.25%2BPM.png
- <http://www.eyeontheworldnaturalimages.com/wp-content/uploads/>
- <http://www.heritagetradinginternational.com/blogs/news/7797475-hand-woven-ikat-textiles>
- https://sites.google.com/site/tostarte1/_/rsrc/1421084675162/cultura/uso-del-accesorio-tradicional-artesanal-de-la-macana-en-estudiantes-de-la-nivelacion-en-la-facultad-de-filosofia-de-la-
- <http://janessapple.com/wp-content/uploads/ikat5.jpeg>
- <http://img1.wfrcdn.com/lf/50/hash/11831/12526874/1/Amanti-Art-Ikat-Dots-II-by-Aimee-Wilson-Framed-Painting-Print-DSW987646.jpg>
- <http://www.binichic.com/blog/page/3/>
- https://www.pratt.edu/news/view/fashion_design_students_named_winn
- <http://news.unl.edu/newsrooms/unltoday/article/fulbright-to-expand-weiss-ikat->
- <http://fabbysliving.blogspot.com/2014/05/>
- http://www.elcomercio.com/app_public.php/galerias/tejido-macana-zapatos-artesania-
- <http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/04/9c/9a/b0/la-macana-artisan-workshop.jpg>
- <http://footage.framepool.com/shotimg/qf/232158800-sacsayhuaman-faser->
- <http://www.naturaselection.com/v1/>
- http://www.elcomercio.com/files/image_gallery/uploads/
- http://www.formakers.eu/media/1229.874.1374740442.immagine_2.jpg
- <https://cristinah.files.wordpress.com/2013/05/jacket-elvira-t-hart-photo-by-satijn-panyigay-style-fashion-leather-jacket-3.jpg>
- <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/61/f5/6e/61f56e5c0acc1aa3e3035ad06d2dfd6.jpg>
- http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=2613
- <https://agmetalmminer.com/2012/01/27/fabrics-weaver-anni-albers-also->
- http://2.bp.blogspot.com/-kLhsmbij658/UVmhrheoBsl/AAAAAAAAACHU/FQZV1iGt1_Y/s1600/Dolce-Gabbana-Spring-Summer-2013-Collection-Yolanda-Di-Mambro.jpg
- http://s1101.photobucket.com/user/Wasa_DB5K/media/large4_zpsee58ad96.jpg.html
- http://www.karenruimy.com/blog/wp-content/uploads/2012/09/dolce-gabbana-rtw-ss2013-details-030_12383365594.jpg
- <http://www.fashionphile.com/includes/images/large/>
- http://3.bp.blogspot.com/-eW4NndHeJmE/UYEFCzSlkxl/AAAAAAAAhdU/LAFyL_Fyxk8/s1600/lamps.jpg
- <http://www.barriosdebogota.com/>
- http://designboom.com/weblog/section.php?SEC=&start=13420&num_record_tot=50000
- <http://www.disost.com/2011/09/maguaco-accesorios-de-moda.html>
- <http://cdn.solecollector.com/media/up/2015/02/images/adidas-superstar-pharrel-bead-thumb.jpg>
- <https://www.flickr.com/photos/londonmatt/6245624439/sizes/l>
- <http://4.bp.blogspot.com/-FOEBgrTgGtE/U7FKjz6RaGI/AAAAAAAAABCo/LDyEyP3kYTM/s1600/High+School+Workshop+Su14+012.JPG>
- <http://www.catalogodiseno.com/wp-content/uploads/2014/04/>
- <http://www.toms.com/women>
- <http://textilesdeindonesia.com/wp-content/uploads/2014/02/loomparts-in-spanish-dsz.jpg>
- <http://3.bp.blogspot.com/-r54axCP9R4/U6O4BefnDcl/AAAAAAAAALdl/r6Efi5NK9Hs/s1600/kate+middleton+dvf+blue+mountains.jpg>
- <http://1.bp.blogspot.com/-bqZH8NoY5kY/UWhPCwkuwyl/AAAAAAAAApY8/zElm0jg1ShM/s640/1cb14ea95dc5e960d713584c21>
- <https://ornamentalelements.files.wordpress.com/2010/01/gucci2.jpg>
- <http://ncrni.com/images/Michael-Kors-Ikat-Print-A-Line-Dress.jpg>
- https://i.vimeocdn.com/video/482449454_1280x720.jpg
- Diane Gilleland
- <http://3mcollision.com/media/catalog/product/cache/5/image/9df78eab33525d08d6e5fb8d27136e95/0/6/06547.jpg>
- http://mla-s2-p.mlstatic.com/pistola-encoladora-de-silicona-electrica-chica-873001-MLA20266609036_032015-F.jpg
- http://www.10doigts.fr/resources/produits/redims/7188-PHOTO-001-10453_750x500.jpg
- <http://www.aeroplanecenter.fr>
- <http://www.arlib.cl>
- <http://www.saltspoon.de>
- <http://www.eqasuk.com>
- <http://arcadedistro.com>
- <http://catalogovirtual.cidap.gob.ec>
- <http://cdn.iceyarns.com>
- <http://www.productosjuliao.com.co>
- <http://www.madelineweinrib.com>
- <http://www.oscardelarenta.com>



Topic: The IKAT Technique's Instructive Register

Author: Maria José Ordóñez Moscoso

ABSTRACT

This project is an academic initiative that links the artisan sector and the School of Textile and Fashion Design, with the purpose of preventing the extinction of the traditional IKAT technique. This document comprises a deep and didactic register of materials, tools, and processes of both the traditional technique and the recent changes it has gone through. It includes a practical guide of the process in a convenient language so that society may understand and appreciate the weaving and dyeing processes, as a traditional knowledge which makes it possible its application in the production of creative designs that show its identity and, above all, meet the new demands of the production matrix.

Key words: IKAT, craftwork, design, Gualaceo, Ecuador, history, processes, manual

María José Ordóñez Moscoso

Code: 63812

Julia Tamayo Abril

Tutor



translated by,
Patricia Argüello V.

