



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador | Sede
Ambato

CENTRO DE POSGRADOS

Tema:

**APLICACIÓN DEL DISEÑO COMO ESTRATEGIA PARA SALVAGUARDAR EL
PATRIMONIO INMATERIAL: COMUNIDAD KICHWA “AGUA VIVA”**

**Proyecto de investigación previo a la obtención del título de Magíster en
Diseño de Productos con mención en Innovación y Desarrollo de Proyectos**

Línea de investigación:

INNOVACIÓN, GESTIÓN Y COMPETITIVIDAD

Autor:

Víctor Hugo Escobar Espín

Director:

Mg. Julio Cesar Prado Jiménez

Ambato – Ecuador

Marzo 2024

DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y RESPONSABILIDAD

Yo: **VÍCTOR HUGO ESCOBAR ESPÍN**, con cédula de ciudadanía **1600558041**, autor del trabajo de graduación titulado **“APLICACIÓN DEL DISEÑO COMO ESTRATEGIA PARA SALVAGUARDAR EL PATRIMONIO INMATERIAL: COMUNIDAD KICHWA “AGUA VIVA”**”, previo a la obtención del título profesional de **MAGÍSTER EN DISEÑO DE PRODUCTOS MENCIÓN INNOVACIÓN Y DESARROLLO DE PROYECTOS**, en el centro de **POSGRADOS**.

1. Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.
2. Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través del sitio web de la Biblioteca de la PUCE Ambato, el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de la Universidad.

Ambato, marzo 2024



Víctor Hugo Escobar Espín

CC. 1600558041

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
SEDE AMBATO
APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO

Tema:

APLICACIÓN DEL DISEÑO COMO ESTRATEGIA PARA SALVAGUARDAR EL PATRIMONIO INMATERIAL: COMUNIDAD KICHWA “AGUA VIVA”

Línea de investigación:

INNOVACIÓN, GESTIÓN Y COMPETITIVIDAD

Autor:

Víctor Hugo Escobar Espín

Julio Cesar Prado Jiménez, Dis. Mg.

CC. 0104203005

CALIFICADOR

Concepción del Carmen Bedón Vaca, Arq. Mg.

CALIFICADOR

Rafael Augusto Campoverde Durán, Dis. PhD.

CALIFICADOR

Teresa Milena Freire Aillón, Ing. Mg.

DIRECTORA CENTRO DE POSGRADOS

Diego Gonzalo Coca Chanalata, Dr.

SECRETARIO GENERAL PUCESA

f.

f.

f.

f.

f.

Ambato – Ecuador

Marzo 2024

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
SECRETARÍA GENERAL PROCURADURÍA

DEDICATORIA

A Elvia, Julia y Silvia, que el intenso fulgurar de la llama creadora del saber cerámico de su alma jamás se apague en el devenir de los tiempos.

AGRADECIMIENTO

A mi Madre, Fabián y Carolina por su inmenso amor, apoyo y paciencia a lo largo de este intrincado camino académico.

A mis profesores y compañeros por haberme enseñado tanto y a Julio por su invaluable guía y acompañamiento a través de los maravillosos caminos de la investigación académica.

RESUMEN

La Comunidad Kichwa Agua Viva, ubicada en la parroquia Madre tierra, Cantón Mera, provincia de Pastaza, presenta entre sus dinámicas culturales y de comercio la creación de piezas cerámicas artesanales con identidad ancestral, las cuales son elaboradas por tres generaciones de mujeres y comercializadas directamente en su centro artesanal y distintas ferias a nivel local. Estas presentan particularidades únicas en cuanto a la técnica, acabado, representación gráfica, cosmovisión y valor comunitario, sin embargo, denotan la ausencia de la implementación de nuevas líneas de producto, así como un sistema adecuado que las permita valorizar en el sector comercial a nivel local y nacional.

Este estudio propone al diseño como una estrategia por medio del sistema producto para la salvaguardia de la cerámica ancestral, patrimonio cultural inmaterial de la comunidad Kichwa “Agua Viva”, a través de la innovación y el co – diseño para el desarrollo de objetos diferenciados que conserven sus determinantes patrimoniales únicas, promuevan su revalorización, reproducción y comercialización continua en el tiempo. El método de investigación aplicado es cualitativo con enfoque etnográfico desde el diseño, busca encontrar patrones que permitan desarrollar una estrategia clara que habilite el desarrollo de productos innovadores con valor agregado.

Palabras clave: Cerámica, patrimonio cultural inmaterial, innovación.

ABSTRACT

The Kichwa Agua Viva community, located in the Madre Tierra parish, Mera municipality, Pastaza Province, presents among its cultural and commercial dynamics the creation of artisanal ceramic pieces with ancestral identity, which are made by three generations of women and sold in its craft center and in different fairs locally. These present unique particularities in terms of technique, finish, graphic representation, worldview and community value, however, they denote the absence of the implementation of new product lines as well as an adequate system that allows them to be valued in the commercial sector at the level local and national.

This study proposes design as a strategy through the system – product for the safeguarding of ancestral ceramics, the intangible cultural heritage of the community Kichwa “Agua Viva” through innovation and co design for the development of differentiated objects that preserve their unique heritage determinants, promoting their continuous reproduction and commercialization over time. The research method applied is qualitative with an ethnographic approach from the design, seeking to find patterns that allow the development of a clear strategy that enables the development of innovative products with added value.

Keywords: *Ceramics, intangible cultural heritage, innovation.*

ÍNDICE GENERAL DE CONTENIDOS

DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y RESPONSABILIDAD	ii
APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO	iii
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTO	v
RESUMEN.	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ESTADO DEL ARTE Y LA PRÁCTICA.....	10
1.1. Patrimonio cultural.....	10
1.2. Identidad cultural	18
1.3. Artesanía	23
CAPITULO II. DISEÑO METODOLÓGICO	31
2.1. Tipo de investigación y enfoque de investigación.....	31
2.2. Población y muestra	33
2.3. Recolección de la información.....	33
2.4. Procesamiento y análisis de la información.....	37
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	76
3.1. Evaluar	76
3.2. Implementar	78
CONCLUSIONES.....	86
RECOMENDACIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	89
ANEXOS	98

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Clasificación de patrimonio cultural inmaterial	12
Figura 2. Categorías de la identidad	20
Figura 3. Artesanía y su proceso identitario.	24
Figura 4. Artesanía y desarrollo.	29
Figura 5. Diseño de la Investigación.	32
Figura 6. Análisis Mokawa amazónica	48
Figura 7. Esquema de factibilidad	51
Figura 8. Condicionantes materiales.	55
Figura 9. Esquema general.	56
Figura 10. Esquema usuario - UX.	57
Figura 11. Esquema usuario - conocimiento.	58
Figura 12. Guion spot de video.	59
Figura 13. Elementos compositivos luminarias.	60
Figura 14. Bocetos luminarias.	61
Figura 15. Elementos compositivos luminarias II.	62
Figura 16. Bocetos luminarias II.	63
Figura 17. Talleres de co - creación I.	64
Figura 18. Talleres de co - creación II.	65
Figura 19. Talleres de co - creación III.	66
Figura 20. Ficha de producto I.....	68
Figura 21. Ficha de producto II.....	69
Figura 22. Ficha de producto III.....	70
Figura 23. Ficha de producto IV.	71
Figura 24. Ficha de producto V.	72
Figura 25. Ficha de producto VI.	73
Figura 26. Propuesta sistema gráfico.....	74
Figura 27. Sistema gráfico.....	75
Figura 28. Modelo Canvas.	78
Figura 29. Análisis de bloques I.	79
Figura 30. Análisis de bloques II.	80
Figura 31. Análisis de bloques III.	81

Figura 32. Análisis de bloques III.	82
Figura 33. Análisis de bloques III.	82
Figura 34. Análisis de bloques III.	83
Figura 35. Análisis de bloques III.	83
Figura 36. Análisis de bloques III.	84
Figura 37. Análisis de bloques III.	84

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Declaratorias patrimoniales del Ecuador.....	17
Tabla 2. Declaratorias patrimoniales de la humanidad UNESCO pertenecientes a Ecuador.....	17
Tabla 3. Niveles de participación.....	34
Tabla 4. Ficha de resultados de las entrevistas “sobre la Mokawa”	39
Tabla 5. Ficha de resultados de las entrevistas “Estado comercial”.....	40
Tabla 6. Ficha de resultados de las entrevistas “Sobre el estado de transmisión”	41
Tabla 7. Ficha de análisis y clasificación de notas de campo	42
Tabla 8. Análisis y clasificación de fichas de campo	43
Tabla 9. Análisis del Mapa de localidad del objeto – signo, Cerámica Amazónica Kichwa.....	44
Tabla 10. Análisis de Síntesis Evaluación de la Tradición Artesanal, Cerámica Amazónica Kichwa	45
Tabla 11. Categorías del modelo IMDI Mokawa.....	45
Tabla 12. Categorías de la Mokawa.....	54
Tabla 13. Guion experiencia.....	58
Tabla 14. Guion Video.....	59

INTRODUCCIÓN

En 1998 Ecuador se reconoce como un estado unitario, pluricultural y multiétnico, y proclama como uno de sus deberes fundamentales “fortalecer la unidad en la diversidad” (Asamblea Nacional Constituyente, 2008), diversidad compuesta por sus 14 nacionalidades y 18 pueblos indígenas, los cuales conforman el 8% del total de la población (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, 2017), pueblos y nacionalidades que se hallan ubicados a lo largo y ancho de su territorio, encontrándose una mixtura y diversidad de culturas originarias y mestizas, fruto de sus diferentes regiones marcadas por factores climáticos, geográficos y socio culturales.

De entre esta diversidad de nacionalidades su mayoría se hallan en la amazonia (Gobierno de Ecuador, 2014), región que se encuentra constituida por 6 provincias: Zamora Chinchipe, Sucumbíos, Pastaza, Orellana, Napo, Morona Santiago; De entre ellas Pastaza posee la particularidad de poseer la mayor extensión territorial y ser la cuna de siete nacionalidades indígenas que han habitado sus selvas desde hace milenios: Kichwa, Andwa, Zápara, Huorani, Achuar, Shiwiar y Shuar cada una de ellas poseedoras de un Patrimonio Cultural Inmaterial “PCI” y natural único en el mundo, las mismas que se agrupan en comunidades a lo largo de los cuatro cantones de la provincia (COFENAIE, 2018).

Es esta riqueza cultural la que determinaría que entre los derechos culturales establecidos en la constitución de 1998 se mencione a la cultura como patrimonio del pueblo y elemento esencial de su identidad, a la vez que establece crear políticas permanentes para la conservación y protección del patrimonio cultural tangible e intangible, en coherencia con el reconocimiento de un estado ecuatoriano intercultural y plurinacional. Se encarga de esta manera al Ministerio de Cultura y Patrimonio como ente rector de la política pública y al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) de entidad técnica especializada para la investigación y el control técnico del patrimonio cultural.

En décadas recientes diversas naciones han tomado consciencia de esta riqueza invaluable presente en cada uno de sus territorios, por lo cual la Organización de Naciones Unidas a través de la UNESCO ha creado una serie de marcos normativos por medio de convenciones para proteger y cuidar los conocimientos de los diversos pueblos del mundo (UNESCO, 2002), genera la distinción en el ámbito patrimonial entre el comúnmente entendido como patrimonio material y el de relativamente nueva apreciación patrimonio cultural inmaterial, en busca de dar valor, protección y visualización a los conocimientos que componen al mismo, contribuyen así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

En una sociedad globalizada como la actual, las fronteras se ven desdibujadas cada día más, se genera una sensación de pérdida y alineamiento de las culturas locales por una sistematizada mediáticamente, en este contexto las nuevas generaciones se ven avocadas a una estandarización occidental en pos del desarrollo, perdiéndose en la bruma de la culturización mundial dada por una interconexión digital cada vez mayor, fenómenos que podrían traducirse en pérdida de la identidad, el sentir comunitario o el valor personal (UNESCO, 1996).

En miras a evitar su pérdida sistemática la UNESCO (2002), en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, concibe a su defensa como un imperativo ético, indisociable de la dignidad humana, que amplía las opciones de crecimiento económico, intelectual, afectivo, moral y espiritual, de todo ser humano, a la vez que la constitución Ecuatoriana reconoce a las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades como sujetos de derechos, entre los que se determina el de los creadores a construir y mantener su identidad cultural, por medio del ejercicio digno y sostenido de sus actividades como principios de intercambio, cohesión y promoción de la igualdad en la diversidad (Asamblea Nacional Constituyente, 2008).

Estos procesos de salvaguardia son realizados con respeto a los principios establecidos por el INPC, (2013) de Participación, manejo ético e interculturalidad por parte de sus actores directos, como lo rectifica la UNESCO, (2003) "las

comunidades, en especial las indígenas, los grupos y en ciertos casos los individuos desempeñan un importante papel en la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial, contribuyen así a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana”.

Sin embargo las amenazas al PCI son diversas, identificándose a la cultura industrializada como la principal entre ellas, encuentra entre otras los procesos de globalización, el éxodo rural, migración, transformación social, folklorización, turismo descontrolado, el deterioro del medio ambiente, falta de recursos para su salvaguardia, así como los procesos de cambio acelerado, la urbanización y la aculturación (Velasco, 2012). Factores como estos han causado desmedro en la continuidad de la existencia y valorización del PCI de los pueblos, aunados a la desprotección y falta de incentivo y promoción hacia los portadores de estos saberes y sus descendientes los que han sumido en una profunda crisis a diversos patrimonios a lo largo y ancho del territorio mundial.

Amenazas como estas serán consideradas con especial atención, puesto que llevan al empobrecimiento social y cultural de los pueblos, la que se ven arrebatados de la brújula identitaria que los guía y dota de un sentido de pertenencia en su contexto social y vital, “Ese feliz aspecto de las cosas culturales que se toma como “vida social” encuentra en el Patrimonio Cultural Inmaterial sus expresiones más características y brillantes” (Velasco, 2012, p 22). Por ello resulta vital entender que la protección del PCI no solo viene de un registro en soportes documentales, al tener una base intangible y establecida en el imaginario, su mayor aliado se vuelve la transmisión intergeneracional, la formación y difusión de su conocimiento vivo, caso contrario se dan pérdidas inevitables.

La academia es un actor fundamental en los procesos de investigación del PCI al posibilitar nuevos escenarios para este, es el diseño una de las disciplinas adecuadas para formular soluciones a problemáticas que involucren procesos creativos, “Lejos de estar emparentada únicamente con las artes, la creatividad es vital para la industria y el mundo de los negocios, para la educación y el desarrollo social y de la comunidad” (UNESCO, 1996, p. 23), pues es este el que por medio

de diversas estrategias habilita la producción eficaz de bienes de consumo con valor agregado, así como el fortalecimiento de la cadena de valor de inicio a fin, da como resultado objetos con una alta percepción de valor acorde con sus cualidades inmateriales, como su responsabilidad ambiental, ética y social.

Precedentes en la conservación del PCI han demostrado el potencial dinámico y transformador de este en su contexto social propio, como es el caso de la cerámica de Talavera que goza del estatus de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, producida desde el siglo XVI mantiene vigente los aspectos fundamentales de concepción patrimonial aun con la incorporación de nuevas tecnologías y procesos de tecnificación, la diversificación en sus usos: domésticos, arquitectónicos y decorativos (UNESCO, 2018b), esto ha promovido la creación de nuevos campos laborales, educativos e industriales, esto diversifica y potencia su territorio a la par que protege su rico legado cultural (Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2020).

La Ciudad de Valencia y sus “Fallas” es otra evidencia de la inagotable fuente que significa el PCI para la dinámica cultural y económica de artesanos y creadores, salvaguarda sus saberes, conocimientos, eh incluso su lengua propia (UNESCO, 2018). Esta fiesta constituye un motivo de orgullo identitario y de cohesión social, impulsa la creación de nuevas interpretaciones por medio de su conjugación con el diseño y el uso de técnicas propias de su patrimonio, tal es el caso de la empresa *LFZ lamps*, firma de iluminación Valenciana que inicia como un pequeño taller de lámparas en 1944 y desde entonces ha evolucionado y crecido hasta convertirse en una de las empresas del mundo más respetadas firmas de iluminación, asentada en la técnica y materiales propios de la construcción fallera (Portero, 2020).

Desde el 5 de diciembre del 2012 el “Tejido tradicional del sombrero de paja toquilla”, se encuentra reconocido por la UNESCO como un patrimonio cultural inmaterial de la Humanidad (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2022), lo cual ha permitido que su prestigio se propague a nivel mundial, convirtiéndolo en uno de los productos de exportación por excelencia del austro ecuatoriano, llega a captar hasta el 90% de la producción nacional para este fin, Alicia Ortega presidenta de la

firma Homero Ortega, la cual existe desde hace más de 125 años reconoce que la declaratoria otorgada por la UNESCO fue importante para la consolidación internacional, a la vez que la innovación, diseño y diversificación son también factores claves para el comercio de estos productos patrimoniales (Astudillo, 2015).

El éxito de estas experiencias muestran claramente el potencial de los artesanos patrimoniales en la salvaguardia de su PCI por medio del desarrollo de nuevos productos que son reconocidos, tanto en los mercados locales como internacionales, permitiéndoles mantener y recuperar su tradición artesanal, mejorar la técnica, llevar una detallada documentación, así como la adopción de principios de gestión de la producción, comercialización efectiva y estrategias de promoción, conocimientos esenciales para sus sostenibilidad en el tiempo, así pues, la artesanía necesita diseñadores que acompañen y potencien estos procesos y permitan competir a los artesanos con los productos y prácticas de la industrialización moderna.

Se deduce así una necesaria sinergia artesano - diseñador dialogantes para la consecución de productos culturales e identitarios que logren conjugar el pasado con el presente a través de la innovación constante sin que ello significare la merma de su espíritu esencial, establecen mecanismos de negociación y resolución para las distintas visiones e intereses que reconozcan la importancia de las interdependencias implicadas en el proceso del diseño y su función colaborativa como recurso para la confrontación y combinación de los diferentes enfoques implicados en un mismo proceso de creación (Détienne, 2006), abocado a mejorar la sostenibilidad y la experiencia humana (Huerta, 2014).

Antecedentes como estos sientan la importancia del papel del diseño hoy en día en el ámbito productivo, social, y artesanal enfocado hacia la innovación y su llamado a fomentar modelos artesanales viables, sostenidos y económicos, a la vez que deja en claro el rol principal que cumple la promoción y salvaguardia del PCI dentro de las dinámicas identitarias y culturales de los pueblos como un motor de dinamización de la economía creativa anclado en los medios tecnológicos y materiales propios de cada territorio (Quintero et al., 1988) promueven su desarrollo

y sostenibilidad en el tiempo al aportar con plazas laborales en las zonas donde estas iniciativas se desarrollan, las mismas que suelen ser rurales comúnmente dentro del mundo indígena.

Dentro de estos territorios rurales conformados en su mayoría por pueblos de nacionalidades indígenas se encuentra el Cantón Mera que está conformado por trece comunidades Kichwas y un recinto urbano. En estas comunidades se denota la creación de diversas artesanías de producción autóctona como cerámicas, macramé, bisutería, cestería, y producción de *souvenirs* inspirados en su cosmovisión amazónica como lo manifiesta Moreta (2016), los cuales se comercializan como objetos artesanales que se venden a turistas que visitan estas comunidades y en tiendas ubicadas en otras ciudades y pueblos.

En noviembre del 2010 el Ministerio Coordinador de Patrimonio Cultural en el marco del decreto de emergencia N° 816, del 21 de diciembre de 2007, para el registro del PCI, se realiza una investigación para registrar las expresiones vigentes en este cantón, se identificaron 50 bienes de PCI, cinco de estas corresponden a la categoría de técnicas artesanales con menor representatividad dentro del registro de entre todas las categorías (Herrera, 2016). El 50% de las manifestaciones inmateriales se ubican en la parroquia Madre Tierra “lo que permite sostener que en las poblaciones indígenas al tener mayor presencia la ancestralidad, lo patrimonial es también relevante” (Herrera, 2016, p. 09).

Dentro de los portadores y promotores del cuidado del PCI propio de la región se encuentra la asociación comunitaria Kichwa Agua Viva que se ubica en la parroquia Madre Tierra, la cual produce manualmente objetos cerámicos con técnicas ancestrales propias de su nacionalidad, adornados con abstracciones de figuras que representan al entorno natural que habitan, hechas con pinceles creados a partir de cabellos de sus mujeres y minerales propios de la zona, posteriormente son quemadas en un horno propio, para finalmente recubrirlas con resina de pungará que se extrae de un árbol de la selva, esta especie de laca natural brinda protección y brillo a las piezas cerámicas (Moreta, 2016).

La cerámica amazónica herencia del Patrimonio Cultural Inmaterial “PCI” de la etnia Kichwa, se encuentra en riesgo por la escasa transmisión intergeneracional de las pocas artesanas poseedoras de este conocimiento y su casi nulo registro, estas entre otras causas han hecho que los jóvenes omitan su herencia patrimonial, prefieren especializarse en campos del saber que les brinden una percepción de seguridad económica, da como resultado una paulatina pérdida de su PCI, relega al patrimonio establecido en la actualidad como un instrumento abierto y de futuro para el capital humano al ser un medio para alcanzar el desarrollo de pequeños territorios y comunidades (Prats, 2007).

Por lo que se propone la siguiente pregunta ¿De qué manera el diseño desde una estrategia de sistema producto puede salvaguardar y proporcionar mecanismos de sostenibilidad y pago justo de las piezas cerámicas de la comunidad Kichwa “Agua Viva” que constituyen una cadena de producción tradicional?, se atiende de esta manera a la recomendación de las mesas de diálogo del Ministerio coordinador de Patrimonio donde se recalca que: “aquellas manifestaciones que generan réditos económicos, tal es el caso de las artesanías... no se debe desestructurar las cadenas tradicionales de producción en favor de una mayor productividad, sino buscar mecanismos de sostenibilidad como el pago justo” (UNESCO, 2017. p. 45).

El objetivo general de este proyecto se plantea de la siguiente manera: Proponer al Diseño como estrategia por medio del sistema producto para la salvaguardia de la cerámica como patrimonio inmaterial de la comunidad Kichwa “Agua Viva”. Del mismo modo se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Desarrollar un marco conceptual que permita la comprensión de la identidad cultural, tipos de artesanías y patrimonio cultural inmaterial de la comunidad Kichwa Agua Viva.
- Caracterizar los materiales, herramientas, técnicas y productos cerámicos de la comunidad Kichwa Agua Viva mediante el desarrollo de instrumentos de investigación etnográfica.

- Aplicar metodologías de la disciplina de Diseño que permitan la salvaguardia de la cerámica como patrimonio de la comunidad de Kichwa “Agua Viva”.
- Generar un plan para salvaguardar los conocimientos ancestrales de la cerámica en la comunidad Kichwa Agua Viva.

Al tratarse de una modalidad de propuesta metodológica avanzada, el diseño de investigación es llevado a través de un diseño de investigación “emergente o constructivista”, el cual centra su enfoque en los significados provistos por los individuos, estudia sus visiones, creencias, valores, y el constructor de la cosmovisión propia de los participantes acoplándose de una manera adecuada al estudio de patrimonio inmaterial de la comunidad, pues como lo dice Charmaz citado por (Hernandez Sampieri et al., 2014) el investigador permanecerá muy cerca de las expresiones “vivas” de los individuos y los resultados se presentaran por medio de narraciones, se valoriza así fundamentalmente el papel del investigador en el campo con una cultura que aún se encuentra viva.

El método de investigación etnográfico es aplicado pues permite la observación de las personas, su saber ancestral y su entorno, facilita comprender como una comunidad percibe el mundo, según Milton & Rodgers (2013): el objetivo de un estudio etnográfico es aprender de las personas de un grupo cultural concreto...

La intención es, pues entender su forma de ver el mundo” (p. 21), posibilita así las herramientas necesarias para conocer las condicionantes y fenómenos que atraviesan la relación de los individuos en el diario vivir con su cosmovisión y cultura, al tener en cuenta todas las consideraciones éticas necesarias y oportunas (O’Grady & O’Grady, 2018).

Este método da valiosas perspectivas en la creación de productos, sistemas o servicios efectivos y diferenciados que congruentes con la fuente de investigación al partir de la observación directa, comprende las dinámicas internas y delimitantes de la comunidad, valiéndose no solo de perspectivas o interpretaciones que vengan de fuera para reafirmar los datos recogidos (O’Grady & O’Grady, 2018), los que son tratados bajo un enfoque cualitativo que

reconoce a la naturaleza de la realidad como un entorno cambiante a partir de la observación y la recolección de datos, donde el investigador los obtiene apoyándose mediante el desarrollo de diversas técnicas durante el estudio (Hernández Sampieri et al., 2014).

Como lo explican Milton & Rodgers (2013) las investigaciones en el diseño son generalmente cualitativas, el diseñador desarrolla métodos en donde analiza y ordena la información que encuentra, para luego interpretarla y poder armar un panorama general que sea entendible y comunicativo, y así poder transmitir aquellos descubrimientos hechos, este enfoque posee potencialidades y virtudes en cuanto a la disciplina del diseño y sus áreas de estudio, como lo mencionan O'Grady & O'Grady (2018): “el comportamiento humano no se puede cuantificar fácilmente de ahí que las estrategias de investigación cualitativa que tienen su origen en las ciencias sociales suelen encajar mejor en los ámbitos creativos”.

Bajo estas particularidades queda en claro que Salvaguardar el conocimiento que posee la cerámica Kichwa a través de la experimentación e innovación por medio de metodologías participativas y estrategias acertadas desde el diseño es fundamental, entender al mismo como un proceso de creatividad colectiva realizado por un equipo de individuos que conjugan sus conocimientos y experiencias tienen como objetivo el desarrollo de un objeto de diseño (Wang et al., 2002), enfatiza en que las intervenciones en el diseño necesitan identificar, conserva y promover – y no borrar – lo que es ‘único’ de cada artesanía, muestra de la valía de la preservación de la memoria histórica.

CAPÍTULO I. ESTADO DEL ARTE Y LA PRÁCTICA

1.1. Patrimonio cultural

La palabra patrimonio proveniente del latín “*patrimonium*”, y se refiere al conjunto de bienes que una persona hereda de sus padres en el sentido puramente personal, término que con el pasar de la historia y largos procesos sociales pasará a ser atribuida de manera generalizada al conjunto de la sociedad en un sentido más amplio al legado de unas generaciones a otras, donde los individuos se ven identificados y participes de una comunión social con sentido de pertenencia propio, como nación o comunidad, experiencia que se forma por tradiciones y formas propias de ver el mundo (Ruiz Gil, 2005).

El Patrimonio se conforma como uno de los pilares existenciales que dotan a una comunidad de un eslabón fundamental en su sentido vital y existencial con el medio en el que habitan, la significancia de muchos de los fenómenos que los rodean, donde “el hombre se halla continuamente como una potencia transformadora de su medio” (Ruiz Gil, 2005). Es esta noción de herencia y legado compuesta por bienes tangibles e intangibles la que concibe las distintas nociones de patrimonio, es la conjunción del patrimonio histórico junto con los bienes y conocimientos producidos en la actualidad por la sociedad lo que conforma el Patrimonio Cultural (Ruiz Gil, 2005).

El patrimonio cultural posee una concepción material integrada por edificios y monumentos del pasado, y la inmaterial entendida como cultura viva o patrimonio intangible, el mismo que está integrado por tradiciones y costumbres transmitidas de una generación a otra. Son estos componentes patrimoniales y su profunda interdependencia vehículos fundamentales en la identidad y cohesión social de los pueblos (Zanlongo, 2012), el componente material tan solo es interpretado adecuadamente a través de su componente inmaterial (UNESCO, 1996).

El “Patrimonio Cultural Inmaterial” de la humanidad o “PCI” tiene a la UNESCO como su institución rectora a nivel global la misma que lo define como:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003)

En la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial celebrada en el año 2003, en la ciudad de París la UNESCO, determina la importancia de precautelar su vitalidad, mediante una declaración firmemente asentada como un derecho internacional, concediéndole un reconocimiento universal. Esta convención coincidiría con la declaración de varias constituciones de la región latinoamericana que reconocen a sus países como estados multiculturales y plurilingües, da paso a la inclusión de políticas que reconozcan y apoyen las diferencias culturales (Pajuelo, 2010) al entender que se dan “con la implicación plena y activa de las propias comunidades apoyadas por sus estados correspondientes” UNESCO (2018).

Este PCI engloba a toda y cada una de las representaciones culturales vivas que existen y que de una u otra manera podrían encontrarse en peligro de extinción, ayuda a revitalizar su patrimonio que sobrevive a través del tiempo en sus conocimientos y costumbres ancestrales, en beneficio de la humanidad, recoge todas aquellas manifestaciones que se encuentran vivas y en constante evolución, por medio de su práctica y aplicación de conocimientos en su contexto social. Como lo enuncia la UNESCO (1996): “para que las comunidades mejoren sus opciones de desarrollo humano, deben primero empoderarse para definir sus futuros en termino de lo que han sido, de lo que son en la actualidad y de lo que finalmente desean llegar a ser” (p.21).

El PCI se clasifica en cinco categorías las cuales abordan diversas expresiones del espíritu humano como se esquematiza en la (figura 1), sus categorías son:

- A. Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial.
- B. Artes del espectáculo.
- C. Usos sociales, rituales y actos festivos.
- D. Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.
- E. Técnicas artesanales tradicionales.

Figura 1. Clasificación de patrimonio cultural inmaterial



Es importante entender que el PCI es la vida misma, adaptativo como ella, se encuentra comúnmente dentro de las expresiones del PCI una interrelación de categorías desde su misma creación como lo anota la UNESCO (2003) “ los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo abarcan una serie de saberes, técnicas, competencias, prácticas y representaciones que las comunidades han creado en su interacción con el medio natural” (p.12), resultan difíciles de clasificar rígidamente, usándose en ocasiones como un mero medio orientativo orgánico.

Estas relaciones que tienen las comunidades con el conocimiento derivan en valores y creencias con las cuales marcan la creación y sustentan sus tradiciones culturales propias, las mismas que son influidas y modificadas constantemente por el medio de su habitat, con elementos tales como rituales, creencias, cosmologías, organizaciones sociales y las artes visuales que luego impregnan en cada una de las áreas del convivir comunitario constituyéndose de esta manera en el núcleo central de la cultura e identidad de una comunidad.(UNESCO, 2003).

Dentro de la categoría de técnicas artesanales tradicionales el ejemplo más tangible es la artesanía por su materialidad, sin embargo la importancia de este tipo de conocimientos para el PCI no se basa en su materialidad, si no en sus técnicas y conocimientos que hacen de cada expresión única, son la mejor vía para la salvaguardia de este tipo de conocimiento su transmisión constante a las nuevas generaciones, es vital al ser la materialización del poder creativo e identidad cultural y a la vez una fuente económica alternativa, que en ocasiones encierra secretos que no les son compartidos a extraños y al no transmitirse devendría en la pérdida del mismo (UNESCO, 2003).

La UNESCO crea la distinción “Cultura Inmaterial”, para visibilizar el riesgo de este tipo de patrimonio a nivel mundial, puesto que los recursos culturales se encuentran en riesgo debido a la globalización (Zanlongo, 2012), fenómeno que ha traído consecuencias como la intolerancia, discriminación, violación de derechos intelectuales, alienación cultural y consecuente pérdida del patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 2018), al verse confrontados los saberes ancestrales o

propios de cada comunidad con los de un entorno globalizado, que difumina y funde las fronteras comunales en pos de una cultura global.

Sin embargo este fenómeno también ha dado lugar a una resistencia comunitaria por proteger y salvaguardar su patrimonio cultural, pequeñas comunidades se han convertido en grupos de resistencia indispuestas a la alienación de un consumo homogenizado sin tradiciones y experiencias enriquecedoras, crea tendencias de promoción en favor la cultura local (Zanlongo, 2012). Hoy la salvaguarda de estos saberes ha dado lugar a retos de diversa índole como políticos, económicos o culturales, como dice Zamora (2011) “el patrimonio en los últimos años ha sido también un objeto central en los discursos de naturaleza económica considerándolo uno de los medios para alcanzar el desarrollo de pequeños territorios”.

Para entender el significado de la salvaguardia se acudirá en primera instancia a su acción “*Salvaguardar*”, que se define como “Defender, amparar, proteger algo o a alguien” (RAE, 2019b), con lo cual se posibilita comprender lo establecido por la UNESCO en su convención del 2003 (Art. 2, núm. 3) determina que se entiende por salvaguardia a: “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión a través de la enseñanza formal y no formal para la revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.” (UNESCO, 2012, p.06).

Los procesos de salvaguardia son amparados y apoyados por las instituciones gubernamentales mediante la generación de política pública que contara con la participación de la academia como una necesidad prioritaria para la democratización de la gestión del PCI, las comunidades no serán incluidas solo en los procesos de socialización como lo dice (UNESCO, 2017) su participación “debe ser considerada en todas las fases de la salvaguardia, e incluir la generación de políticas públicas, procesos de inventario, investigación, al igual que la planificación, ejecución y evaluación de planes, programas y proyectos” (p.34).

Esta participación será activa y sostenible, supera la visión clásica paternalista en la cual el estado funge de principal actor en la conservación y salvaguardia de los patrimonios culturales, permitiéndole al carácter vivo y dinámico del PCI encontrar en sus propios entramados sociales y culturales el mejor mecanismo de salvaguardia, otorga así al Estado Central y de los Gobiernos Autónomos Descentralizados el papel de generadores de las condiciones necesarias para que las comunidades, en función de sus dinámicas locales salvaguarden su patrimonio.

La convención para la salvaguardia ha brindado a los pueblos indígenas una vía de influencia y reconocimiento como actores importantes en el discurso internacional sobre el PCI, hacen que sus experiencias y necesidades sean consideradas fundamentales para la salvaguardia de su patrimonio vivo compuesto por: “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas aún pertinentes y que dan sentido a la vida diaria” (UNESCO, 2019, p.04).

Salvaguardar su patrimonio vivo es esencial para los pueblos indígenas de la amazonia ecuatoriana, este es dinámico, cambiante y evoluciona continuamente de una generación a otra, constituye la base de su identidad y cultura, conecta su pasado con el presente, cimienta una representatividad propia para con el resto del mundo, su práctica y transmisión contribuye a su vitalidad, fortaleza y bienestar en beneficio de las comunidades para que estas encaren los retos del presente, al aportar de manera importante a enfrentar los retos del futuro y la construcción de sociedades inclusivas, resilientes y sostenibles (UNESCO, 2019).

Esta concepción del cuidado del patrimonio quedó expresada en el Grupo de Trabajo de las Naciones Unidas sobre Poblaciones Indígenas de 1982, donde el consenso general de las intervenciones de los representantes indígenas dio cuenta de la urgencia e importancia de proteger su vida espiritual, cultural, el conocimiento científico y médico. “El mensaje es claro: “la supervivencia de los pueblos indígenas depende de la promoción y protección de sus derechos a conservar, desarrollar y enseñar la sabiduría que han heredado de sus ancestros.” (Simpson, 1997, p.40).

Para salvaguardar el patrimonio vivo es fundamental contar con una participación activa, inter institucional, sustentabilidad, interculturalidad y manejo ético del mismo, El respeto a sus derechos intelectuales radica en que “la identidad de los pueblos indígenas, y por lo tanto su supervivencia, surge de su patrimonio cultural, o su propiedad cultural e intelectual... lo que distingue a los pueblos indígenas como diferenciados, distintos y únicos de otros pueblos” (Simpson, 1997, p.50), derechos que son vulnerados constantemente en un mundo donde las fronteras han sido desdibujadas y su propiedad intelectual se pierde en la bruma de la apropiación cultural, resalta así una vez más su defensa urgente.

Desde el 2016 la Ley orgánica de Cultura y su Reglamento “sirven de cobijo jurídico, institucional y técnico para el quehacer del patrimonio cultural en el Ecuador y para garantizar el pleno ejercicio de los derechos culturales, en el marco de la implementación del Sistema Nacional de Cultura” (CRESPIAL, 2016), con la aprobación del Código Orgánico Organización Territorial Autonomía Descentralización, COOTAD (2010) se establece: “la competencia de preservar, mantener y difundir el patrimonio cultural corresponde a los gobiernos autónomos descentralizados municipales.” (p.60), el Ministerio de Cultura y Patrimonio ejercerá como ente rector de la política pública y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) de entidad técnica especializada para la investigación y control.

En Ecuador existen actualmente 19 manifestaciones culturales que son parte de la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial Nacional como se detalla en la (Tabla 1) y 3 manifestaciones culturales inscritas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad UNESCO (INPC, 2020), como se describe en la (Tabla 2).

Tabla 1. Declaratorias patrimoniales del Ecuador

Patrimonios Inmateriales del Ecuador		
Nombre	Ubicación	Acuerdo Ministerial
Mama Negra	Cotopaxi, Latacunga	Nº 0351
Fiesta de la fruta y flores	Tungurahua, Ambato	Nº 169-09
Blancos y Negros	Manabí, Puerto López	Nº 008
Fiestas de San Pedro.	Pichincha, Pedro Moncayo	Nº DM-2016-0069
El Maíz y sus manifestaciones del cantón Rumiñahui	Rumiñahui, Sangolquí	Nº DM-2019-083
Pase del Niño Viajero	Azuay, Cuenca	Nº 143
La Marimba	Esmeraldas, Esmeraldas	Nº 002-DNPC-03
Fiesta de los inocentes	Imbabura, Antonio Ante	Nº 35
Macanas de Gualaceo (IKAT).	Azuay, Gualaceo	Nº DM-2015-065
La Diablada Pillareña	Santiago de Píllaro	Nº 147
Corpus Cristi	Cotopaxi, Pujilí	Nº 647
Carnaval de Guaranda	Bolívar, Guaranda	Nº 4291
El trueque o cambeo	Cantón Pimampiro , Imbabura	No.DM-2018-087
Técnicas de navegación	Guayas, General Villamil Playas	No. DM-2015-077
Los Rucos-Valle de los Chillos.	Pichincha	Nº 137
Paseo del Chagra.	Cantón Mejía	No.DM-2018-106
Cosecha de cereales	Pichincha	No.DM-2018-094
Cacao Nacional fino aroma	Zamora Chinchipe, Vinces	No. DM-2017-063
El Pasillo ecuatoriano		No.DM-2018-225

Fuente: (Patrimonios Inmateriales del Ecuador – Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020)

Tabla 2. Declaratorias patrimoniales de la humanidad UNESCO pertenecientes a Ecuador

Manifestaciones culturales inscritas en la lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad-UNESCO		
Nombre	Ubicación	Año de inscripción
Músicas de Marimba	Ecuador y Colombia.	2 de Diciembre de 2015
El patrimonio oral Zápara.	Ecuador - Perú	2008 (declarado en 2001)
Tejido paja toquilla	Manabí, Azuay y Cañar	El 5 de diciembre de 2012

Fuente: (Patrimonios Inmateriales del Ecuador – Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2020)

1.2. Identidad cultural

La "identidad cultural" se encuentra compuesta de dos términos complejos que han tenido su desarrollo a lo largo de la historia, de ahí la necesidad de comprenderlos por separado para trazar su interrelación y la esencia de los seres humanos en un contexto social e individual, "podría decirse que existe una cultura y una identidad con mayúscula, es decir que ambas son atributos del género humano, y también existen culturas e identidades con minúsculas, es decir aquellas que hacen referencia a culturas e identidades particulares." (Cerutti & González, 2008, p.82) Para Molano (2007, p 72 - 73) La identidad cultural es el "sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia que posee manifestaciones culturales que son parte común de la vida cotidiana... como la fiesta, el ritual de las procesiones, la música, la danza". Pero también se entendería que la cultura y la identidad es analizada desde dos disciplinas como son la antropología y la sociología, como se explica:

Para la Antropología, la cultura es el sustantivo común "que indica una forma particular de vida, de gente, de un período, o de un grupo humano"; está ligado a la apreciación y análisis de elementos tales como valores, costumbres, normas, estilos de vida, formas o implementos materiales, la organización social, etc..., el concepto antropológico de cultura nos permite apreciar variedades de culturas particulares: como la cultura de una región particular, la cultura del poblador, del campesino; cultura de crianza, de la mujer, de los jóvenes, cultura universitaria, culturas étnicas, etc. Desde el concepto sociológico la cultura se describe como procesos de desarrollo intelectual, espiritual y estéticos del acontecer humano, incluyendo la ciencia y la tecnología, como cuando se habla del desarrollo cultural de un pueblo o país, forma práctica o guarda en la mente de sus intelectuales. Es decir, al total de conocimientos que posee acerca del mundo o del universo. (Millán, 2000, p.03)

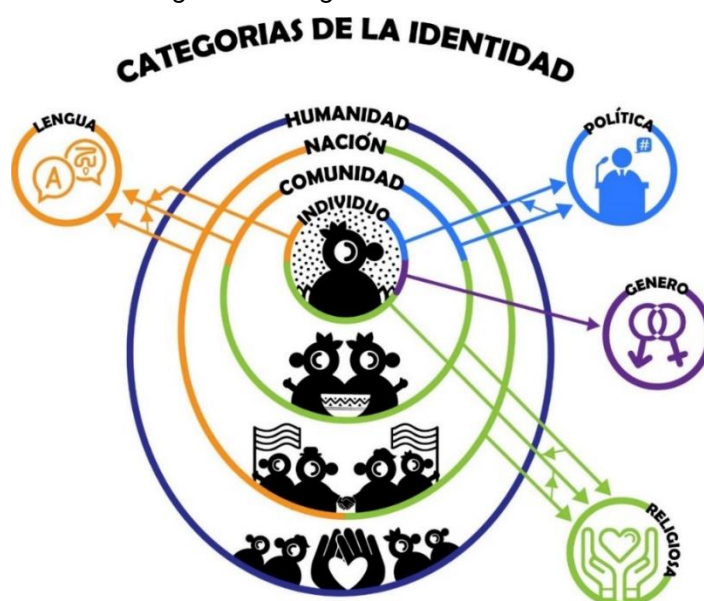
Entonces si las civilizaciones han logrado determinar su identidad cultural que se compone de las varias manifestaciones propias de un colectivo con sentido de pertenencia, cabe preguntar ¿cómo se interrelacionan sus partes y que significado tienen?

La identidad es constitutiva de cada individuo, va formándose en base a cada experiencia vivida a lo largo de su existencia, con su entorno y realidad, en una constante reflexión del yo con los otros y sus contraposiciones, constituyéndose la identidad en un “yo” activo que se adapta y transforma continuamente en su propia individualidad. (Cerutti & González, 2008), esta va enriqueciéndose con cada interacción e intercambio cultural dentro del colectivo común y dependerá de la integridad con cual se forme para que el individuo pueda afirmarla y defenderla.

El ser humano en tanto individuo social, posee identidad propia la cual lo conduce diariamente en una realidad inmanentemente cambiante, es la brújula para el constante intercambio dialectico con la realidad. En este sentido la individualidad se expresa en la dualidad intrínseca de la identidad como inclusión y exclusión, habilita la definición como un “yo” dentro de su contexto social respecto a los “otros”, cobra vida y se reafirma a través de la interrelación y reconocimiento de otras identidades delineadas por una determinada estructura social, donde estos se dotan de un significado propio y grupal, impulsados por un sentimiento de pertenencia que los une por ciertos intereses o condiciones dadas en un diálogo constante entre grupos o categorías de individuos.

Por lo tanto la identidad es una construcción social en cambio perpetuo, que deviene en varias categorías identitarias como las nacionales, culturales, religiosas o étnicas, no excluyentes entre ellas, como parte fundamental de los sentidos de pertenencia de las personas (Fernández & Fernández, 2012), pueden así los individuos estar constituidos por varias identidades simultáneamente, partes de distintas categorías a la vez como se gráfica en la (Figura 2).

Figura 2. Categorías de la identidad



Dentro del campo social y colectivo la identidad aparece como consecuencia de la cultura, es la identidad la interiorización de esta, por consiguiente, la cultura e identidad se encuentran íntimamente vinculadas, mas no son una sola. La asimilación cultural de los individuos o grupos no siempre es consciente mientras que la identidad se concibe como una asimilación consciente, donde un individuo o grupo define qué tipo de rasgos culturales desea asumir y mantener como distintivos propios (Cerutti & González, 2008).

Para entender que es la cultura es importante recurrir a su acepción primaria, la RAE (2019) define a la cultura como un “ Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico; Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”. Este término con el devenir del tiempo paso a estar presente en casi todos los aspectos de la vida moderna y es usado frecuentemente por personas o instituciones como un medio de connotación intelectual a cada actividad antojada más que a modo de explicación (Barrera, 2013).

Por su parte la UNESCO define a la cultura como:

El conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, la manera de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (UNESCO, 2002, p.04)

A la vez hace una distinción sobre la definición de cultura tradicional y popular en la Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular 1989 como:

El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes.(UNESCO, 1989, p. 248).

Todas las culturas merecen un respeto y consideración igualitaria, la cultura como termino busca dar entendimiento a la dialéctica intrínseca de unidad y diversidad propia de los seres humanos y su pluralidad, todos los individuos son seres culturales donde cada cultura es particular y diferente de las otras. (Grimson, 2008), la idea de pluriculturalidad establecería que las culturas específicas e individuales son importantes, entendiéndolas en base a su contexto histórico, un hábito o creencia cultural solo es comprendido en su propio espacio específico, para comprender otras culturas se entenderá a los otros en sus propios términos y realidad.

La identidad cultural traza la senda sobre la cual los pueblos y naciones cimentaran su desarrollo y progreso, debido a que cualquier proceso de cambio o avance será efectivo si está inspirado o guiado por la esencia misma que los compone, dándoles la opción de vivir una verdadera diversidad de culturas, con ideas y visiones que se

conjugan para potenciar una realidad de comunión y respeto, al ser un puente comunicacional entre manifestación de rasgos propios y específicos de un grupo, región, comunidad, pueblo o nación, a partir de elementos que los identifican y diferencian y en la que tiene lugar diferentes niveles de realización. (García & Baeza, 1996).

Proteger y cuidar al PCI es promover la supervivencia de la identidad cultural de los pueblos en un contexto de alienación mediática de los contenidos culturales, donde los procesos de globalización tienden a la homogeneización de la realidad, esta preocupación por la pérdida de la identidad es comprensible siempre que se entienda la asimetría y enorme desigualdad existente entre los países en vías de desarrollo y en particular en los países Amerindios donde como lo dice Guevara (2014) existen “grupos culturales no hegemónicos, como los indígenas” (p.35), asegurar la protección de lo propio es cuidar del futuro cultural y el ingente capital intelectual desarrollado a lo largo de las generaciones del pasado y el presente.

Entender que actualmente las sociedades tienden a la diversificación e interconexión con vertiginosa rapidez, habilita hoy más que nunca la necesidad de promover el respeto y la voluntad del convivir armonioso entre habitantes de culturas diversas, donde la dinámica social maximice el acervo cultural, en una sociedad fundada en el conocimiento diverso, la creatividad de las personas y su identidad cultural, en busca de un futuro mejor como lo anota la (UNESCO) 2002 al decir que: “percibe la cultura como una especie de vasto capital humano y social, que refuerza dicha “capacidad de aspiración” (p.10).

La creatividad entendida como la voluntad y capacidad humana de transformar el entorno y se ve expresada en su máximo esplendor en manos de artistas y artesanos, tiene su origen en la interculturalidad, encuentro por excelencia de ideas y experiencias propias y ajenas, es indivisible el PCI y la creatividad de los seres humanos y su rasgo más sublime de ente creador como lo dice la UNESCO (2002): “la creatividad siempre ha sido el sello distintivo del espíritu humano, de la capacidad para imaginar formas nuevas de verdad, belleza y justicia” (p.11), constituida como la mayor protección ante la alienación de la identidad cultural, al

ver hacia el pasado y nutrirse de la memoria social para encarar un futuro donde es posible imaginar lo venidero y posible.

1.3. Artesanía

El término artesanía proviene de: “el italiano *“artigianato”* que designa la actividad del artesano. Desde el Renacimiento en Italia se reconoce al artesano como trabajador manual, especializado en una técnica y que labora solo o en familia, distinguiéndose así de un empleado” (Etienne-Nugue, 2009, p.05), estos “trabajadores manuales” desarrollan sus habilidades en diversas ramas con la práctica y el paso del tiempo, este proceso de manipulación y construcción de los objetos se le llamara “técnica”, las cuales se diferencian de una comunidad a otra de acuerdo a su entorno natural, se puede definir también a la artesanía según Etienne-Nugue, (2009): “como un conjunto de técnicas tradicionales y manuales que tienen un valor de patrimonio cultural”. (p.07).

La actividad artesanal es tan antigua como la humanidad, hallándose vestigios prehistóricos como huesos tallados, esteras, alfarería, etc., custodiados hoy en día en museos arqueológicos de todas las latitudes. El artesano transforma la materia por medio de un constante dialogo con su entorno natural constituido en su fuente de materia prima que utilizara y adaptara a sus necesidades y exigencias, en un inicio las fibras vegetales dan origen a la cestería, pieles y lanas devendrán en prendas de vestir, arcillas en utensilios variados nacidos de su diario vivir y en la naturaleza mineral el ser humano halla una amalgama completa de recursos y metales, lo que permitió la aparición de herramientas diversas, lo cual da paso a oficios complejos.

La artesanía y sus técnicas son la expresión de la cultura e identidad de los pueblos; es así que la maestría en la técnica conferirá en ciertos casos a los artesanos de un estatus social especial como en el caso de las ceramistas de las culturas amerindias donde Saulieu et al., (2014) relata que eran: “una ventaja importante durante las alianzas y los matrimonios. Las crónicas señalan incluso raptos de ceramistas, capturas e integraciones de mujeres extranjeras que pudieron dar

orígenes a nuevas corrientes estilísticas en el seno de los grupos” (p.08), constituyéndose en estas culturas la cerámica como el objeto que atestigua silenciosamente su historia, con una estética particular y sumamente elaborada, imbuida de mitos, leyendas y la geometría natural circundante.

Son los artesanos actores, productores y reproductores de la cultura de los pueblos, guardianes silenciosos de su patrimonio inmaterial del cual se valen para interpretar, recrear y difundir su patrimonio cultural, crean registros vivos de sus valores culturales e identitarios, objetos que se ven imbuidos de un valor singular y utilitario, que dotan de sentido la existencia de los seres humanos en su diario vivir, conectan función, identidad y correlación material en los objetos que los rodean en su diario vivir, esto se grafica en la (Figura 3) donde se puede observar los componentes esenciales de la artesanía patrimonial.

Figura 3. Artesanía y su proceso identitario.



Fuente: elaboración propia

Entre las expresiones artesanales existen elementos diversos como recipientes, contenedores, artes decorativas, entre otros y suelen ser creados para actos cotidianos, festivos o rituales, con una condición efímera según el uso social determinado con técnicas y materiales variados, así como morfologías existentes (UNESCO, 2003), es a través de estos elementos que nacen un sinfín de especialidades artesanales, entendidas como la experticia alcanzada en

determinado tipo de trabajo manual, donde predomina el uso de técnicas y herramientas aplicadas a los materiales propios de cada especialidad, a los cuales el artesano dotara de una función y forma específica, nacen así de esta actividad creativa varias ramas fruto de la constante producción y experimentación.

La artesanía se la clasifica en varios tipos de acuerdo a cada región o país donde esta es creada, influye en estas denominaciones el contexto geográfico, étnico y social, como las mencionadas por Malo (2008):

Artesanía étnica: piezas u objetos que constituyen la expresión material de la cultura de las comunidades indígenas, poseen características utilitarias, rituales y estéticas propias integralmente, están condicionadas en su creación por los medios materiales de su entorno natural y social, es la expresión viva del patrimonio cultural inmaterial de estas comunidades étnicas y su conocimiento se transmite de generación en generación. El arte étnico como lo dice Mordo, (2002) “es posiblemente el único que refleja y exterioriza las experiencias sociales, hoy se encuentra limitado a las áreas marginales donde los pueblos indígenas apenas logran subsistir.” (p.53).

Artesanía rural: creadas en un entorno geográfico rural o conocido como campo, son objetos dedicados al uso cotidiano llegan a producir comúnmente recipientes e instrumentos de trabajo, para lo cual usualmente compartirán el tiempo de elaboración de las mismas con sus tareas diarias.

Artesanía popular: son aquellas piezas producidas por uno o varios autores, entre ellos grupos familiares o comunitarios que se realizan tradicionalmente, expresan los motivos y rasgos culturales propios de una región que suelen ser transmitidos de una generación a otra o en centros de capacitación especializados y que suelen ser comercializados de forma personal o a pequeña escala. (Sánchez, 2003).

De entre todas la especialidades artesanales la cerámica es una de las expresiones primarias de las culturas del mundo, utilizada para la creación de utensilios, objetos decorativos y rituales, están presente en la gran mayoría de ellas, valiéndose de

una diversidad de técnicas y acabados para el manejo de la materia prima, llegan a alcanzar altos niveles de belleza y refinamiento al punto de ser determinante en la economía e identidad de los territorios donde esta se producía, como el caso de la porcelana China cuidada con recelo como secreto de estado por siglos, se establecería entre las clases aristocráticas de toda Europa y Asia como un objeto suntuario de gran valor social.

En su forma más básica los utensilios cerámicos son difícilmente diferenciables, debido a la particularidad de su materia prima presente en todo el mundo, su primer motivo estético es el color de las tierras como arcillas o caolines con las cuales fue producida, posteriormente aparecerán modificaciones como adornos, bordados, estampados, cortes, etc. dan como resultados motivos tradicionales propios de la comunidad y que se observan en todo tipo de objetos usados por estas, es así que la decoración se torna uno de los factores determinantes al definir su origen.

El continente americano se ha caracterizado por tener un arte amerindio de gran riqueza creativa en sus diseños, denota una herencia milenaria que conforma un vasto acervo artesanal y artístico, como lo dice Sondereguer (2006) “la riqueza creativa de los diseños es extraordinaria y abrumadora, cada cultura, autor y sus artistas, acumularon una enorme cantidad de iconografía de autóctona estética y apasionada expresión” (p.06), representan simbólicamente su ideología mítico – religiosa y la interpretación cosmogónica de su pensamiento mágico, que determinaron su estilo estético y morfológico.

La cerámica amerindia amazónica es utilizada primordialmente en el área culinaria de las comunidades, se observa la creación de ollas, tinajas y cuencos de morfologías variadas que servirán para la cocción, fermentación y servicio de los alimentos, un uso menos frecuente es la elaboración de estatuillas figurativas de espíritus naturales de su imaginario y cosmovisión, llevan las piezas cerámicas en común una estética propia y representan en ellas un ideario comunitario que promueve la cohesión y la identidad, lo que la constituye en un patrimonio perenne, testigo de su rica mitología la cual se conocerá y preservará.

Esta dinámica creativa, inicia en la época precolombina en Ecuador y se mantiene vigente hasta la actualidad gracias a las ceramistas de la amazonia, entre ellas hábiles mujeres artesanas pertenecientes a las nacionalidades de la provincia de Pastaza, como lo dice Saulieu et al. (2014): “para los pueblos tradicionales de la Amazonía, la cerámica, arte femenino por excelencia, constituye un distintivo irremplazable de su especificidad” (p.96), esta dedicación particular de las mujeres al trabajo en cerámica viene dada por su simbolismo, “pues la arcilla al igual que la tierra es considerada como ser femenino poseedor de un alma de mujer” (Saulieu et al., 2014, p. 08) llegan a crear paradigmas de genero fuertemente arraigado en estas comunidades.

La identidad expresada en la artesanía indígena va mucho más allá de la forma, función o color, conlleva en si vivencias del presente, el pasado y la reproducción de historias diversas de los pueblos, inundadas por un ideario mágico en el cual su entorno se presenta como principal protagonista, alcanza este ideario ocasionalmente a mano de maestros artesanos cotas elevadas de belleza estética únicas en su tipo, por lo cual es fundamental la transmisión del conocimiento por parte de sus portadores a las nuevas generaciones para su salvaguardia, protección o incluso reinterpretaciones propias del intercambio intelectual e intergeneracional, dan paso a innovaciones o nuevas expresiones dentro de los patrimonios propios de cada comunidad.

Como lo dice Mordo, (2002): “las innovaciones son válidas mientras no se atenten contra la identidad cultural” (p.55), potencian esa condición de pieza única, creada manualmente y dotada de un acabado y significancia propia del artesano, de valor relevante entre coleccionistas, comerciantes y aficionados, replantean la concepción de “confrontación” entre PCI, innovación y globalización, en la oportunidad de dar paso a nuevos retos y canales para la visualización de las identidades de los pueblos y el afianzamiento de su cultura (Mordo, 2002), son estos nuevos canales espacios de comercialización, difusión e intercambio de gran potencial para los productos artesanales dentro del contexto local y mundial.

Actualmente la globalización ha dado paso a nuevos nichos de mercado en países desarrollados, donde grupos específicos de consumidores aprecian la artesanía en su concepción originaria, lejos del pensamiento simplista “hecho a mano”, que suele ocultar su valor intelectual y cultural (Mordo, 2002), dan paso a una correcta comprensión del manejo y protección de los patrimonios en el contexto de las industrias culturales, estas nuevas tendencias de comercialización se contraponen al concepto clásico de considerar a las expresiones culturales indígenas y comunitarias en un estado de congelamiento inalterable del tiempo, concepción que tergiversa la natural evolución orgánica adaptativa de los pueblos, de su identidad cultural y expresiones en medio de un panorama de interculturalidad.

La aparición de estos nuevos modelos de comercialización ha creado nuevas categorías dentro de la producción artesanal, categorías donde se prima la comercialización a mayor escala, pero con menor calidad en los objetos destinados a la venta al por mayor, mientras que las piezas más elaboradas y delicadas se reservan para clientes específicos o el uso comunitario. (Benedetti, 2012; Lisocka-Jaegermann, 2000; Munzel, 2014), sin dejar por ello la producción artesanal de ser en esencia una actividad integradora para las comunidades, es realizada diariamente en sus tiempos libres así como tomándola a modo de oportunidad para obtener ingresos extras y oportunidades laborales para miembros familiares de limitadas posibilidades. (Lisocka-Jaegermann, 2000).

Por otra parte “La producción de bienes culturales y en especial en el caso del oficio artesanal representa un factor importante tanto para nuestra identidad como para el desarrollo” (p.51), enunciado por la UNESCO (2002): “si se fortalecen dichas industrias, y se profundizan los vínculos entre los valores y los bienes culturales, se ayudará a las comunidades locales a entrar en el mercado global sin sacrificar su dignidad ni su creatividad” (p.13), enunciados que trazan un camino hacia un desarrollo respetuoso con las culturas y su patrimonio, desarrollo entendido como promotor del crecimiento, respeto y libertad cultural, donde la creatividad se expresa como una fuerza social de cambio integradora y la artesanía herramienta para el desarrollo económico que promueve la conservación y el fomento del patrimonio de los pueblos.

En el marco del proyecto denominado “Fortalecimiento de capacidades para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial” del Ecuador se plantea la necesidad de reflexionar sobre el potencial del PCI y su capacidad articuladora para mejorar la calidad de vida desde los esquemas comunitarios productivos y organizativos, consolidan sus visiones de futuro que promuevan el respeto a la diversidad étnica y cultural, es un reto para la política pública crear este ecosistema adecuado para su florecimiento (UNESCO, 2017), en la (Figura 4) se representa gráficamente el cómo la artesanía rural es un elemento fundamental en el desarrollo de las poblaciones rurales en el marco de la producción y protección de su PCI.

Figura 4. Artesanía y desarrollo.



Fuente: elaboración propia

En el contexto del sector artesanal son esenciales el uso de herramientas como el diseño estratégico que promueve e incentiva cambios dentro de las organizaciones, al tener en sus bases al “*Design thinking*”, mismo que establece un equilibrio entre lo deseable desde el punto de vista humano, lo factiblemente tecnológico y lo económicamente viable, posibilitan una sinergia que deriva en el desarrollo de productos o servicios factibles y reales para los artesanos, asentados a su realidad y contexto productivo, considerándose de esta manera un recurso valioso al brindar facilidades para la inclusión de personas ajenas a una formación en el diseño, el

uso de herramientas creativas y la resolución de desafíos, puede encontrarse así en un sinfín de ecosistemas productivos (IDEO, 2023)

Por ello (Papanek, 1971) plantea al diseño vinculado a la estrategia como un resolutor de fenómenos sociales, medioambientales y económicos, un valor agregado en sí mismo, de versatilidad utilitaria para sectores como el social y productivo, se constituye en un aliado clave para el desarrollo del sector artesanal, al promover soluciones a problemas de diversa complejidad en organizaciones de diferentes escalas típicas del sector, establece y articula las particularidades de los problemas desde una mirada transversal con un enfoque colaborativo y sistemático, generan soluciones mediante el desarrollo e innovación de proyectos estructurados (Rubio et al., 2015), brindan resultados eficientes y eficaces, con estrategias claras y ordenadas dentro del desarrollo de la producción artesanal.

La gran confluencia de particularidades únicas dentro del ecosistema productivo artesanal, da cuenta del requerimiento de un tratamiento minucioso y detallado en cuanto a el establecimiento y desarrollo de productos que cuentan con determinantes únicas y de especial cuidado, como lo son los productos patrimoniales, de autor y origen, que al contar con un alto contenido de identidad colectiva, individual y memoria, enfrentan desafíos constantes y en diversos ámbitos donde una estrategia clara y concisa desde el diseño posibilita una satisfactoria resolución en la comunicación visual, utilitaria, objetual y espacial.

CAPITULO II. DISEÑO METODOLÓGICO

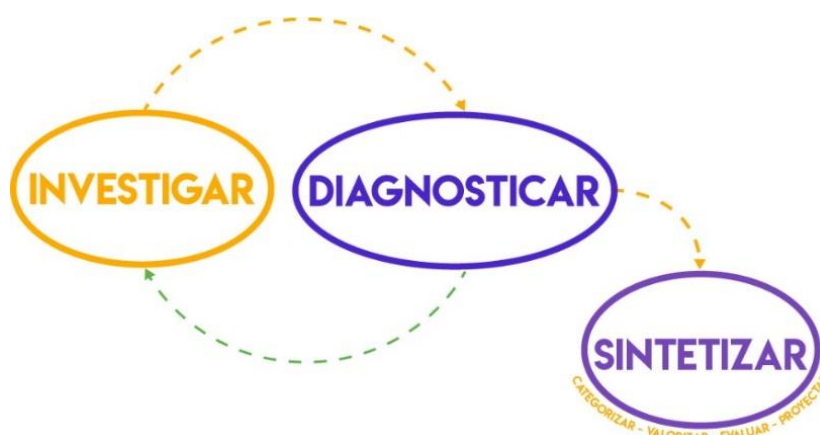
2.1. Tipo de investigación y enfoque de investigación

Se entiende a la investigación como un proceso sistemático, crítico y empírico, donde por medio de un conjunto de directrices creativas, objetivas y estéticas se afrontan los constantes desafíos que se presentan en el ámbito profesional, presentándose como una fortaleza en la investigación para las áreas creativas, donde por medio de la generación, recolección y análisis de datos se afianzan, fortalecen y validan los proyectos del área del diseño que tienden a la subjetividad por esencia.

El enfoque investigativo seleccionado para la presente investigación es cualitativo el cual brinda una mayor flexibilidad y adaptación a los fines investigativos del PCI, al no trabajar con hechos específicos o rígidos, los fenómenos que se analizan, pueden variar con el tiempo según sus circunstancias, delimitantes y potencialidades propias, por ello la investigación cualitativa es propicia para la presente investigación, al ser iterativa y desarrollar preguntas e hipótesis durante toda la recolección y análisis de los datos recabados para posteriormente ordenarlos, analizarlos e interpretarlos, plantean un panorama general que habilita la transmisión de los descubrimientos hechos (Milton & Rodgers, 2013).

La investigación se guiará por el diseño basado en la investigación, esta implica como lo dice Milton & Rodgers, (2013) “reunir y analizar las ideas, los materiales y las técnicas necesarios para fabricar los objetos” (p.12) dotan de identidad propia a los objetos a diseñar y enfocados en salvaguardar el saber del PCI cerámico de la comunidad Kichwa Agua Viva, además de ello este tipo de investigación ayuda como lo dice O’Grady & O’Grady, (2018) “a definir el público destinatario, fundamentar un concepto, proponer una estética o medir la eficacia de una campaña” (p.12), el presente diseño consta de 3 fases (Figura 5).

Figura 5. Diseño de la Investigación.



Fuente: elaboración propia

Fase I. Investigar

La fase inicial está orientada a la recolección de datos a través del método exploratorio y etnográfico, que pone en primer plano a los sujetos de estudio por medio de la participación activa, adquiere los datos y el conocimiento necesario para una comprensión óptima del problema a resolver.

Fase II. Diagnosticar

Por medio de instrumentos propios de la etnografía y la investigación del diseño se analiza, identifica y categoriza las distintas variables y determinantes halladas a través de la investigación, lo que da un panorama claro del caso de estudio.

Fase III. Sintetizar

Esta fase está compuesta por el desarrollo de la propuesta de investigación a través de un instrumento de diseño que permite la categorización, valorización, evaluación y proyección de oportunidades estratégicas para la salvaguardia del PCI estudiado por medio del diseño de productos.

2.2. Población y muestra

La Asociación de artesanos Kichwas de Pastaza “Agua Viva” se encuentra constituida desde el 14 de noviembre del año 2005 por medio del CODENPE, es ordenada su publicación en el registro oficial de conformidad con la disposición transitoria del Decreto Ejecutivo N° 727 y publicada en el Registro Oficial 144. Se ubica en la provincia de Pastaza, en el cantón Mera, parroquia Madre Tierra y está conformada por doce familias dentro de las cuales se encuentran cinco mujeres portadoras del PCI de la cerámica amazónica además entre sus integrantes se practican diversos tipos de expresiones artesanales como el tallado en madera, mullería, tejidos y la alfarería.

2.3. Recolección de la información

Al tener la presente investigación un enfoque cualitativo, y buscar determinar las categorías, temas y patrones a estudiar, se utilizarán herramientas propias de la etnografía para la recolección de datos que permite observar, discernir, interpretar y entender la estructura, condicionantes y estado actual del PCI de la comunidad, como la observación directa, entrevistas abiertas, notas de campo y fichas de registros visuales, descriptivos y analíticos en busca de conocer las particularidades materiales y comerciales de los objetos cerámicos en su contexto territorial en general.

Para el análisis, categorización, clasificación e integración de la información se utilizarán herramientas propias del diseño estratégico como la Síntesis Evaluación de la Tradición Artesanal, mapa de localidad del objeto / signo y el entorno al producto desarrollados por el Instituto Metropolitano de Diseño de Argentina (IMDI); estas habilitan una comprensión detallada del patrimonio y sus conceptos en cuanto al estado de transmisión del saber a más del conocimiento de todos los escenarios que componen la cadena de producción y comercialización de la Mokawa.

La observación de campo permite realizar una descripción e interpretación detallada de hallazgos y particularidades surgidos durante la investigación, que

permite establecer parámetros específicos dentro del diseño y desarrollo de la propuesta final, en la búsqueda de salvaguardar la integridad y correcto uso del PCI, por ello es fundamental en el presente estudio, guiarse en las categorías de participación enunciadas por Hernández Sampieri et al. (2014) el proceso de observación de campo se compone de tres fases (Tabla 3):

Tabla 3. Niveles de participación

Diseño de la observación de campo		
Fase	Observación	Descripción
1	Pasiva	Inducción inicial
2	Activa	Registro detallado de los procesos de elaboración del producto
3	Completa	Laboratorios de diseño colaborativo

Fuente: elaboración propia

Este diseño de observación busca lograr una correcta adaptación y entendimiento del PCI de la comunidad Kichwa Agua Viva, dándole mayor importancia a la segunda y tercera fase pues como lo dice Hernández Sampieri et al. (2014): “Los papeles que permiten mayor entendimiento del punto de vista interno son la participación activa y la completa”, se genera un conjunto de fichas de diseño propio que permitan la recolección amplia pero eficaz de datos.

Se utilizan notas de campo para realizar anotaciones de los hallazgos espontáneos surgidos a lo largo de la investigación (Anexo 1) pues como lo dice Hernandez Sampieri et al., (2014) “señalan lo importante, contienen las impresiones iniciales y las que tenemos durante la estancia en el campo, documentan la descripción del ambiente, las interacciones y experiencias” (p.406), que serán clasificadas en categorías como las planteadas por Lofland et al (como se citó en Hernandez Sampieri et al., 2014), Ambiente físico, Ambiente social y humano, Artefactos que utilizan y Hechos relevantes, que componen la producción de la cerámica amazónica, para lo cual se lleva un registro escrito y fotográfico.

Se ha diseñado una ficha de análisis de producto (Anexo 2) inspirada en las utilizadas por Artesanías de Colombia (2021) en sus laboratorios de innovación artesanal y que tiene como fin determinar el estado comercial y material del

producto por medio de registros textuales y gráficos a más de las condicionantes de su entorno comercial.

Por medio de fichas observación del proceso se realiza un registro in situ de todo el proceso productivo del objeto, consta de dos entradas, fotográfica y textual, describe las acciones realizadas a lo largo de la cadena de producción de la Mokawa por parte de las artesanas (Anexo 3).

A través de una serie de entrevistas abiertas se establece un dialogo abierto, con el objetivo de recolectar información importante por medio de preguntas y respuestas para conseguir una comunicación y construcción de significados en conjunto sobre el PCI de la comunidad kwichua Agua Viva (Anexo 4), como lo dicen O'Grady & O'Grady (2018) "las entrevistas no estructuradas permiten al investigador ver a través de los ojos del entrevistado y descubrir información relevante que sea específica de ese individuo o grupo" (p.60), si bien su naturaleza adaptativa dota de flexibilidad al investigador, no lo exime al investigador de contar con una guía general de contenido que demanda generalmente una inmersión de campo o estudio previo del fenómeno a estudiar (Hernández Sampieri et al., 2014).

Las segmentaciones visuales o "*Trending boards*" es una herramienta que permite trazar un mapa de las tendencias del mercado y las estructuras de diseño, forma y función con relación al objeto investigado, aporta como herramienta efectiva en "el objetivo de buscar inspiración, satisfacer deseos particulares y facilitar la creatividad y la innovación" (Milton & Rodgers, 2013, p.78), sirven de guía general en la selección y trabajo de la estética de un proyecto creativo, como lo dice O'Grady & O'Grady (2018) "los muros de inspiración ayudan a comunicar y clarificar ideas al establecer un enfoque grafico" (p.96), a partir de las particularidades de un conjunto de diversos casos similares desde un nivel global hasta un local y específico en el presente estudio (Anexo 5).

El instrumento "Síntesis Evaluación de la Tradición Artesanal", creado por Prado (2014) para evaluar los oficios artesanales patrimoniales posibilita la valoración, descripción de la técnica y su dialéctica a lo largo del tiempo, utiliza para ello la

valoración que va desde la conservación a un cambio radical, analiza seis categorías: el proceso productivo, las materias primas, herramientas, estado de la transición del conocimiento, productos y la conservación (Anexo 6). “De esta manera realizamos una comparación en el tiempo de la cual apreciamos los factores que han intervenido para conservar o modificar la manifestación o el producto” (Prado, 2014, p56).

“En torno al producto” (Anexo 7), es un instrumento diseñado por Cervini & Kayser (2004) con el objetivo de entender al producto de una forma global, para lo cual se lo analiza en cuatro escenarios:

- Escenario material; donde se analiza el diseño del producto, uso, composición material y recursos primarios de construcción.
- Escenario de transformación; se analiza la producción, tecnología y parte de la ingeniería con la que el producto fue elaborado.
- Escenario de Comunicación; la importancia de este escenario se enfoca en la presentación e información del producto y la transmisión del mensaje.
- Escenario de consumo; es la estrategia del producto y su posicionamiento en el mercado.

El instrumento Mapa de localidad del objeto / signo presentado por Cervini & Kayser (2004) del Instituto Metropolitano de Diseño e Innovación de Buenos Aires, Argentina, está orientada al estudio de la identidad estratégica para alternativas locales en mercados globales, valora al producto en tres dimensiones verticales (definición, construcción, temporalidad) y en cuatro horizontales a la localidad, sectoriza geográficamente a cada concepto específico del producto en relación a territorialidad (Anexo 8).

Su aplicación justifica y valora el sentido de pertenencia territorial de la mokawa como producto representativo del PCI cerámico de la nacionalidad kwichua, permite

aprovechar la tendencia actual hacia la valorización de los procesos productivos responsables y comunitarios, creados en un territorio específico y poseedores de una identidad propia, con una planificada intervención estratégica desde el diseño que permita operar fuera del territorio de las *commodities* y lo enmarque en el del valor agregado, logra percibir al producto en su total dimensión de bien de consumo (Cervini & Kayser, 2004).

Es esta capacidad de coordinar y proyectar los aspectos inmateriales por medio de una comunicación estratégica lo que permite crear cursos de sentido, donde los productos narran historias y transmiten experiencias subjetivas a consumidores que se enmarcan en los escenarios de consumo deseados.

2.4. Procesamiento y análisis de la información

Ficha de observación del proceso

Mediante el proceso de observación a través de una ficha de observación (Anexo 9), de todo el proceso de elaboración de la mokawa por parte de las ceramistas de la comunidad Kichwa “Agua Viva” se aprecia que se mantiene en su mayoría inalterado, en cuanto a la recolección y selección del material continua realizándose en zonas aledañas a su territorio, en ocasiones este material cerámico es comprado directamente a comerciantes de otras comunidades de la provincia así como los engobes los cuales son adquiridos tan solo de esta manera debido al hecho de que este tipo de material ya no se halla en la zona por lo cual se hace necesario su adquisición por medio de terceros.

El trabajo del material cerámico es netamente manual, manteniéndose intacto el uso la técnica del acordelado para la construcción de los utensilios, así como el uso de herramientas tradicionales entre ellas el uso de corteza de pilche para el modelado, hoja de choclo en el alisado, piedras de río como bruñidores y pinceles de pelo para el pintado de los motivos que adornan los objetos cerámicos. La morfología de la mokawa se mantiene intacta y está determinada por el uso y

destino final que la misma tendrá, esto también determinará el tipo de representación iconográfica que se hace en la misma.

El secado se realiza a la sombra y depende del clima, en cuanto a la quema de las piezas se mantiene la técnica ancestral del uso de tres leños sobre los cuales se coloca un cuenco inverso y sobre la cual se colocará la mokawa que será recubierta de ceniza, el barnizado final es netamente manual y de acuerdo a la habilidad de cada artesana el acabado ser uniforme o irregular, cabe aclarar que en esta comunidad las artesanas cuentan con un horno artesanal rustico, el mismo que es usado con frecuencia según la demanda y la temporada.

Entrevista

Se emplearon diferentes diseños de cuestionarios para las entrevistas realizadas (Anexo 10), puesto que la comunidad Kichwa Agua Viva cuenta con un centro de comercialización asociativo propio por medio del cual se venden y distribuyen todos los objetos producidos por las mujeres de la comunidad, por lo cual existe un nivel jerárquico que exige adaptación en las preguntas a realizar, sin embargo existen tres categorías generales que fueron realizadas, “sobre la Mokawa”, “sobre el estado comercial” y “ sobre la transmisión del conocimiento”, una vez analizados los datos se ha podido determinar en tres categorías: sobre la mokawa (Tabla 4), estado comercial (Tabla 5), sobre el estado de transmisión (Tabla 6), categorías que involucran a la producción de la Mokawa:

Tabla 4. Ficha de resultados de las entrevistas “sobre la Mokawa”

Categoría “Sobre la Mokawa”	
#	Análisis
1	¿De quién aprendió el oficio? La madre y por medio de la vista
2	¿Qué significado tiene la Mokawa? Un utensilio
3	¿Qué función tiene la Mokawa? para servir bebidas a los familiares e invitados durante las fiestas y la vida diaria
4	¿De qué depende el tamaño de la mokawa? Del tipo de bebida y la importancia de la persona a la cual va a ser entregada
5	¿Los colores tienen algún significado? Son los colores existentes
6	¿Qué significado tienen los dibujos? Son aquellas imágenes que les viene a la mente mientras decoran las mokawas, reflejan elementos de su entorno natural
7	¿Existe algún ritual especial para realizar la Mokawa? No
8	¿Las herramientas de donde las obtienen? De creación propia y comprados a personas de comunidades del interior
9	¿Cómo es su creación? Los pinceles son elaborados por las artesanas a través de cabellos de niño y una fibra de chota, los esteques se realizan con pedazos del pilche
10	¿Los engobes, arcilla y shillkillu de donde los obtienen? Comprados a personas de comunidades del interior como Sarayaku
11	¿Todas las arcillas sirven para trabajar la cerámica? Existen varios tipos de arcillas pero no todas son iguales
12	¿Existen leyendas o mitos sobre la mokawa? Sí, pero los desconocen
13	¿La producción de mokawas es su principal fuente de ingresos? Si
14	¿Cómo determina el precio de sus productos? Por el tipo de pintado y detalle que lleva la pieza
15	¿ Cree que el precio de sus productos es representativos? No

Fuente: elaboración propia

Tabla 5. Ficha de resultados de las entrevistas “Estado comercial”

Categoría “Estado comercial”	
#	Análisis
16	<p>¿Cuentan con marca?</p> <p>La marca se llama “Allpa” que significa barro, esta fue creada gracias a un proyecto que fueron acreedoras,</p>
17	<p>¿Su marca está registrada?</p> <p>Se manifiesta que no existe registro de marca</p>
18	<p>¿En qué redes sociales está presente?</p> <p>Facebook</p>
19	<p>¿Qué puntos de venta poseen?</p> <p>Poseen un punto de venta comercial propio, en la ciudad de Puyo exhiben sus productos en la denominada “Eco tienda Huella Pastaza”, Pastaza Manchi y Cuenca</p>
20	<p>¿Poseen empaques para la venta de sus productos?</p> <p>No</p>
21	<p>¿Qué tipo de publicidad usa?</p> <p>Ninguna</p>
22	<p>¿A participado en eventos o ferias?</p> <p>Manifiestan que antes de la crisis ocasionada por la pandemia recurrían a ferias y eventos a los que eran invitadas, una de las mujeres Silvia sin embargo comercializa sus productos de manera independiente en ciertas ocasiones.</p>

Fuente: elaboración propia

Tabla 6. Ficha de resultados de las entrevistas “Sobre el estado de transmisión”

Categoría “Sobre el estado de transmisión”	
#	Análisis
23	¿A quién ha transmitido su conocimiento?
	A sus hijas, hermanas y por medio de talleres a otras comunidades y nacionalidades como la Andwà y Swiar
24	¿Las nuevas generaciones se ven interesados en aprender el oficio?
	No, prefieren adoptar nuevos sistemas de vida.
25	¿Hay personas interesadas en aprender su oficio?
	Si
26	¿Cuántas personas conoce que también realicen mokawas?
	12
27	¿Considera que el saber cerámico está en peligro?
	Si
28	¿Considera que se necesita una mayor difusión a su conocimiento?
	Si
29	¿Ha promocionado cursos para aprender el saber cerámico
	Si
30	¿Estaría dispuesta a desarrollar nuevas aplicaciones y formas?
	Si

Fuente: elaboración propia

Notas de campo

Se realizaron diferentes notas de campo enfocadas a describir el patrimonio cerámico desde un punto de vista amplio a través de la convivencia diaria y el análisis in situ del ambiente y su materialidad (Anexo 11), (Anexo 12), da como resultado el análisis clasificado en cuatro categorías (Tabla 7)

Tabla 7. Ficha de análisis y clasificación de notas de campo

Análisis y clasificación de notas de campo		
Ref.	Categoría	Conclusiones
001	Cromática	Los colores comunes que se hallan son el negro, blanco, terracota y crema, estos tres colores vienen dados por los minerales que tienen las artesanas a su disposición, se observan variaciones de tonos e intensidad en las diferentes piezas, lo cual viene dado por la temperatura inconstante de quema y su nula estandarización de los minerales empleados en los engobes, existen piezas que son bañadas con barro de color terracota para así tener una base de color predominante en las piezas
002	Representaciones graficas	Las formas que se pueden apreciar son geométricas en su mayoría y están compuestas por conjuntos de líneas que juegan a modo de contraste, se presentan comúnmente figuras que simulan la piel de la serpiente y los caparzones de las tortugas, existen motivos específicos que se realizan de acuerdo a lo que se hace homenaje, como puede ser al hombre guerrero, o al que vuelve de la caza, las representaciones lineales vienen dadas por el tipo de herramienta que utilizan las artesanas y su uso
003	Elementos sensoriales	Los olores que predominan en el ambiente mientras se produce y quema la Mokawa se encuentra el humo, la madera y tierra húmeda, canela y guayusa, estas dos últimas son servidas comúnmente en reuniones, charlas y sesiones de trabajo a más de la tradicional chicha de yuca y chonta, predominan la guayusa, el Uku yacu está reservado para reuniones especiales u ocasiones específicas, no es una bebida que se comparta comúnmente un elemento común con el que se comparten las bebidas es el pilche, utilizado también para crear esteques para el trabajo cerámico.
004	Elementos materiales	Los elementos materiales comunes que se pueden apreciar en la casa, taller y zona de quema es la madera de pigüe, chonta y balsa, los pisos están compuestos por piedra, tierra y cemento, otro elemento material muy usual es la chambira que es un hilo que se produce a partir de una fibra autóctona, la paja se usa para decorar y proteger los techos, el pilche es un elemento material muy versátil utilizado como contenedor y herramienta, así como las hojas de ciertas especies vegetales suelen ser usadas a modo de envoltorio, mantel o decoración.

Fuente: elaboración propia

Ficha de observación del producto

Con el fin de poder determinar el estado material, manejo de identidad gráfica y estado comercial de las piezas cerámicas en el medio local, se realizaron una serie de visitas a talleres y tiendas artesanales como comprador incognito para levantar un registro in situ de las piezas cerámicas espontaneo a través de fichas de observación de producto (Anexo12), se toman en cuenta las referencias dadas por las comerciantes y productoras, así como un análisis y categorización pormenorizado por parte del investigador (Tabla 8).

Tabla 8. Análisis y clasificación de fichas de campo

Análisis y clasificación de observación de fichas de producto	
<i>Categoría</i>	<i>Descripción</i>
<i>Morfología</i>	En los locales donde se venden productos cerámicos se encuentran piezas de varios tamaños y con diseños muy diversos, desde Mokawas con gráficos lineales hasta representaciones figurativas de animales e insectos, existen piezas con elementos añadidos como serpientes, ranas, tortugas y armadillos.
<i>Textura</i>	Se denota textura lisa y gomosa.
<i>Cromática</i>	La cromática general está marcada por el negro, blanco y terracota que varían en intensidades de uno a otros, en ningún caso se halló un color alternativo.
<i>Técnica</i>	La totalidad de las piezas son realizadas por acordelado, las piezas que presentan elementos añadidos combinan la técnica de modelado con el acordelado.
<i>Precio</i>	El precio varía según el tamaño y la cantidad de trabajo que presentan las piezas, son estas dos condiciones las que determinan el precio de las Mokawas.
<i>Resistencia</i>	Las autoras y expendedoras de las tiendas expresaron que las piezas están destinadas al uso de bebidas frías, que no son resistentes a los golpes y que no se tienen que exponerlas al calor o lavado con estropajos.
<i>Nacionalidad</i>	La mayoría de piezas estudiadas son realizadas por mujeres de la nacionalidad Kichwa, se encuentran piezas de mujeres Shiwiar y Andwa en menor medida.
<i>Manejo de marca</i>	Se denota una ausencia casi total del uso de marca por parte de las artesanas, existe una sola iniciativa que en la actualidad ya no es usada activamente.
<i>Trazabilidad</i>	No se presenta información que permita determinar el origen de las piezas en los lugares donde estas no son comercializadas directamente por las autoras.
<i>Certificaciones</i>	No existen

Fuente: elaboración propia

Mapa de localidad del objeto – signo

En base a los datos recabados a través de la investigación se procede a desarrollar la herramienta del Mapa de localidad del objeto – signo (Anexo 14), tras lo cual se realiza una sintetización en base a las conclusiones obtenidas (tabla 9).

Tabla 9. Análisis del Mapa de localidad del objeto – signo, Cerámica Amazónica Kichwa

	Resultados	
Definición	Nombre	Se puede encontrar el nombre de “Mokawa” dentro de las nacionalidades de varias provincias de la amazonia ecuatoriana y en la frontera con Perú, donde se han extendido las poblaciones amazónicas
	Forma / Función	Los gráficos, técnica e instrumentos para la elaboración de la Mokawa se utilizan para la elaboración de diversos productos de usos no tradicionales dentro del contexto donde fueron creados
Construcción	Tecnologías	Producidas manualmente, su quema suele ser realizada con técnicas ancestrales o el uso de un horno de gas improvisado
	Materias Primas	Propias de la región, tanto la cerámica como los engobes y herramientas son realizados por las artesanas con materia prima de la zona.
Temporalidad	Raíz histórica	Se tiene constancia de estudios arqueológicos donde se puede denotar que la tradición de la cerámica amazónica es milenaria (Saulieu et al., 2014).
	Continuidad	El conocimiento se transmite de madres a hijas por medio de la práctica, este saber es exclusivo de las mujeres.

Fuente: elaboración propia

Síntesis evaluación de la tradición artesanal

En base a los datos y observaciones obtenidos a través de la investigación *in situ* se procede a desarrollar la herramienta Síntesis Evaluación de la Tradición Artesanal (Anexo 15), tras lo cual se realiza las conclusiones obtenidas en base a las categorías de la misma (tabla 10).

Tabla 10. Análisis de Síntesis Evaluación de la Tradición Artesanal, Cerámica Amazónica Kichwa

	Resultados
Proceso productivo	El proceso productivo se ha conservado sin alteraciones, los materiales ocasionalmente se adquieren por compra local, y la quema se realiza en un horno rustico a gas a la vez que aún se mantiene el proceso de quema original.
Materias primas	Las materias primas no presentan alteración alguna en el tiempo.
Herramientas	Aun se usan las herramientas propias de la tradición cerámica, con la inclusión de herramientas básicas que son utilizadas ocasionalmente.
Transmisión de conocimientos	La transmisión es generacional y comunal, se da a nivel familiar de madre a hijas y de maestras a alumnas.
Productos	Los productos y sus usos originarios se mantienen a nivel familiar y comunitario, se han creado nuevos productos para la venta a turistas y público en general, denotan nuevos usos y aplicaciones del saber patrimonial.
Conservación	El oficio se mantiene en pocas maestras y portadoras, el interés intergeneracional muestra una disminución debido a las nuevas ocupaciones laborales y oficios.

Fuente: elaboración propia

Modelo IMDI.

Por medio del uso del modelo IMDI aplicado a los productos cerámicos de la comunidad kwichua Agua Viva (Anexo 16) se obtiene una visión global sobre el estado de ellos categorizados en cuatro escenarios (Tabla 11).

Tabla 11. Categorías del modelo IMDI Mokawa

Categorías del modelo IMDI		
Escenario	Resultados	
De la comunicación	Publicidad	Solo en publicaciones de instituciones publicas
	Marca	Allpa
	Soportes gráficos	Inexistente
	<i>Packaging</i>	Inexistente
De la transformación	Control de calidad	Control de calidad visual de las piezas
	Armado	Por medio de la técnica cerámica de acordelado
	Procesos de fabricación	Manuales y artesanales
	Tecnología	El nivel de tecnología es bajo
Del material	Semi -elaborados	Inexistentes
	Materias primas	Materiales de la zona
	Forma y función	Cuenco cerámico contenedor
	Uso	Para la toma de chicha
De consumo	Público objetivo	Turistas
	Posicionamiento	Turistas y pobladores de la provincia
	Punto de venta	Propio y tiendas en Cuenca y Puyo
	Distribución	En el punto de producción

Fuente: elaboración propia.

Escenario de la comunicación: la asociación posee una marca la misma que no es utilizada ni se halla implementada en la actualidad, lo cual genera que no exista identidad o percepción de marca y pérdida de fidelidad por parte de los consumidores.

Escenario de transformación: los métodos de registro, control de calidad y producción son netamente artesanales, no existe un modelo de gestión sobre la producción de las piezas cerámicas y los resultados obtenidos están sujetos a un modelo empírico.

Escenario del material: todas las materias primas utilizadas en la producción no presentan ningún proceso industrial, estas no poseen de igual manera ningún tipo de estandarización, análisis o clasificación previa a su uso, lo cual hace que se desconozca la calidad de las mismas hasta no haber sido utilizadas y sometidas al proceso de producción completo, los usos y formas se mantienen inalterados y no se encuentran estandarizados de ninguna manera.

Escenario de consumo: no existe un direccionamiento e identificación clara del público objetivo, esto se observa en la nula aplicación de un plan comunicacional o manejo de marca como lo analizado en el escenario de la comunicación, dan como resultado que los clientes que adquieren las piezas sean personas que llegan al punto de venta directo como turistas nacionales, extranjeros y personas conocedoras del taller, a pesar de ello el taller cuenta con un reconocimiento local gracias a las constantes campañas de difusión turística hechas por el Gobierno Autónomo Descentralizado del Cantón Mera, el Gobierno Autónomo Descentralizado Provincial de Pastaza y otras instituciones públicas.

Propuesta de la investigación

A partir de la información recolectada, analizada y valorada sobre el estado actual del PCI cerámico de la comunidad Kichwa Agua Viva se propone una herramienta de diseño que aglutina los conocimientos y conceptos recabados, el desarrollo de las propuestas de producto se hacen a través de los principios de la metodología

del *Design thinking* (Anexo 17) adaptados al caso de estudio concreto, en busca de una línea de productos patrimoniales innovadores enfocados a salvaguardar el PCI cerámico de la comunidad Kichwa Agua Viva (Anexo 18) .

El modelo desarrollado para la salvaguardia de Objetos Patrimoniales por medio de la investigación en el diseño y que toma como producto guía a la mokawa amazónica (Figura 6) está compuesto por la categorización, valorización, evaluación y proyección de oportunidades estratégicas a través de una herramienta de autor que permitirá utilizar un enfoque de desarrollo dinámico compuesto por conceptos de diseño participativo y experiencia aplicados al desarrollo de productos innovadores que conserven las determinantes fundamentales del PCI, busca mantener la reproducción de los saberes a lo largo del tiempo mediante la comercialización de los objetos patrimoniales y priorizan conceptos de comercio justo, trazabilidad, sostenibilidad y revalorización de la identidad del territorio.

Se divide en cinco escenarios específicos: PCI, localidad, materialidad, comunicación y consumo, sub divididos por sus particularidades, enmarcados en cuatro escenarios generales: imaginario del PCI, identidad cultural, desarrollo comunitario sustentable y comunicación del PCI, que permiten realizar una proyección correlacionada a las estrategias de salvaguardia del PCI y el desarrollo de productos innovadores a través del diseño.

Figura 6. Análisis Mokawa amazónica



Fuente: elaboración propia

Análisis de los escenarios

El escenario del imaginario del PCI (Anexo 19), determina que el PCI cerámico de la comunidad Kichwa Agua viva sobrevive en sus cinco portadoras de las cuales tres trabajan activamente en la producción continua de objetos cerámicos, sus integrantes de la última generación no practican este saber, pues como lo manifiestan las maestras “las jóvenes ya no quieren aprender”, los conocimientos han sido transmitidos de madres a hijas desde que las portadoras tienen memoria, presentan la particularidad de ser exclusivamente femenino, se cree que si un hombre toca la arcilla perderá su masculinidad.

La técnica, materias primas, procesos y herramientas se conservan aun con alteraciones mínimas tan solo en el proceso de quema de las piezas donde la leña se ha sustituido por el gas, sin embargo aún se realizan quemas por medio del método originario, por lo cual se puede manifestar que el PCI cerámico de la comunidad goza de una inalterabilidad en el tiempo, conservándose aun el imaginario en cuanto a sus usos rituales y representativos en las piezas donde se observa la íntima conexión de sus portadoras con la naturaleza de la cual obtienen sus fuente de sustento agrícola y artesanal.

En cuanto al escenario de localidad (Anexo 20), se emplaza a la parroquia Madre tierra en un territorio mayoritariamente rural, habitado por colonos mestizos e indígenas, existen varias comunidades en su mayoría pertenecientes a la nacionalidad kwichua, las actividades económicas son la agricultura, ganadería, la actividad maderera y el comercio. Anualmente se celebra su fundación, lo cual es motivo de reunión de las comunidades donde se realiza el ritual de la guayusa upina a primeras horas de la madrugada para compartir la toma de la guayusa, escuchar la tamborada, intercambiar ideas, conocimientos y expresiones artísticas a más de alimentos como el Uchu manga, denotan que la identidad cultural propia del territorio aún persiste.

En el escenario de materialidad (Anexo 21), se analiza a las materias primas utilizadas para la confección de las piezas cerámicas, estas son adquiridas generalmente de otras comunidades o parroquias de la provincia, como los engobes y el shillkillu que son recolectadas en comunidades del interior y difíciles de encontrar, esto presenta un reto y una oportunidad para el territorio al tener la oportunidad de identificar posibles fuentes naturales para la extracción de estos insumos en el territorio aledaño, acortan la cadena de suministros y potencian la economía local, el barro presenta una realidad similar y la inexistente tecnificación y conocimiento sobre composiciones minerales hace que las artesanas lleven un control de calidad empírico sobre las pastas cerámicas con las que trabajan.

Las formas y usos originarios de la mokawa se mantienen intactos, el tamaño varía según el destinatario y su uso, por ejemplo, a las autoridades se les brinda un

cuenco cerámico grande con chicha generalmente, pero también cuencos de gran tamaño se usan como contenedores generales de las cuales se distribuirá la chicha en mokawas de menor tamaño. La decoración minuciosa se denota en la mayoría de piezas que están destinadas a la comercialización de venta artesanal, pues como las artesanas manifiestan “mientras más bonito, mejor pagan”.

A pesar de que la producción de la mokawa es un patrimonio totalmente natural y nace de los saberes ancestrales de las comunidades no se han hecho incursiones dentro del ámbito de certificaciones, declaraciones o reconocimientos que doten de prestigio a este tipo de saber y su territorio por parte de las organizaciones y entes gubernamentales responsables, presentándose una oportunidad única para el desarrollo comunitario sustentable a través del turismo cultural y la artesanía enfocados a nichos de mercado específicos que aprecian las singularidades presentadas.

En el escenario de comunicación (Anexo 22), se denota como la comunicación sobre los productos cerámicos se encuentra totalmente descuidada, tienen como principal fuente de difusión de su centro artesanal mayoritariamente gracias a los diversos videos institucionales que sobre el mismo se han hecho, situación similar ocurre con el manejo de redes sociales y publicidad, denotándose la falta de planificación para la promoción de los productos, su origen, particularidades e importancia del mismo. La marca que poseen “Allpa” fue realizada por un proyecto público de apoyo a la producción artesanal, pero no ha sido trabajada y mantenida en el paso del tiempo, lo cual ha devenido en una falta de aplicación de la marca a los productos y una nula posibilidad de identificación o rastreabilidad de las autoras tras la venta de las mismas.

Un análisis sobre el escenario de consumo (Anexo 23), describe que el público objetivo al cual está dirigido los productos cerámicos es el turístico, pero se encuentran también como clientes a pobladores de las comunidades cercanas, si bien el centro artesanal de la comunidad está posicionado e identificado como un punto turístico, no es un punto de interés obligado dentro de los circuitos turísticos. Su punto de distribución es a través de su centro artesanal donde se halla una

tienda de exhibición, cuentan con otros tres puntos de distribución, dos en la ciudad de puyo y uno en Cuenca, los eventos a los cuales acudían antes de la pandemia del Covid 19 eran gracias a invitaciones de distintas instituciones, recuerdan con añoranza su participación en dos ediciones de la feria artesanal del CIDAP, en la actualidad asisten a eventos esporádicos de promoción turística del cantón Mera.

Idear

Encontrar una línea de productos que respeten y promuevan el PCI a través de las condiciones materiales y de accesibilidad tecnológica de la Comunidad es fundamental para su mantener el desarrollo e implementación de las estrategias de diseño e innovación propuestas (Figura 7), por esto no se pueden plantear estrategias de diseño que no contemplen aspectos fundamentales como el sistema de producción existente y su relación con las condiciones materiales y de accesibilidad tecnológica, ya que la implementación de nuevas tecnologías requiere usualmente de fondos económicos inexistentes en la actualidad, si estos factores son considerados, la sostenibilidad del proyecto aumenta al habilitar la producción y desarrollo a futuro, cimienta su implementación en la realidad rural y económica de la comunidad.

Figura 7. Esquema de factibilidad



El lograr una correcta selección de una línea de objetos cerámicos depende de un análisis detallado que permitirá definir la línea de productos a desarrollar a partir del patrimonio cultural inmaterial de la cerámica y de *moodboards*, que habiliten el

análisis y caracterización de patrones relevantes, definen con ello la morfología u otros atributos del producto.

Patrimonios culturales inmateriales del mundo

En la búsqueda de una línea de objetos patrimoniales similares se realiza un análisis del material video gráfico y fotográfico de la UNESCO (2013) y sus declaratorias de patrimonios culturales inmateriales de la humanidad en el área cerámica y alfarera, permite conocer los elementos y determinantes que componen a estos y como son salvaguardados (Anexo 24).

Las expresiones cerámicas denotan leves adaptaciones o variaciones con el paso de los años, la creación de contenedores alimenticios es mayoritaria, en menor medida existe la creación de figurillas figurativas con fines rituales, religiosos o decorativos, cada expresión posee particularidades propias en su morfología y semiótica, determinadas por el uso de sus herramientas y materias primas, expresa la interpretación de cada creador del imaginario colectivo y la cosmovisión de su comunidad.

Estas declaratorias patrimoniales se ubican comúnmente en comunidades rurales y las mujeres son protagonistas en la mayoría, ellas comparten sus actividades diarias con la producción de los objetos para uso propio o comercialización en el mercado local y turístico, se observan estrategias de salvaguardia por medio de la difusión, registro y eventos especiales como talleres y folletos educativos; el principal método para salvaguardar el conocimiento es el traspaso del conocimiento intergeneracional o de maestro a discípulo.

Cerámica indígena amazónica de Colombia, Ecuador y Perú

Como segundo punto de investigación se encuentra la cerámica de la amazonia de Perú, Colombia y Ecuador, para lo cual se recurre a los archivos institucionales de Artesanías de Colombia (2021), Blog Perú, (2021) y archivos de campo propios, en

búsqueda de similitudes y diferencias que permitan poder determinar su estado actual en comparación al caso de estudio (Anexo 25).

Las nacionalidades indígenas que habitan la zona amazónica mantienen el proceso manual en la creación de las piezas cerámicas, conservan sus herramientas, uso de materiales y proceso de quema; predomina la elaboración de contenedores alimenticios. Se encuentran piezas de mayor detalle gráfico usadas para eventos especiales y en la actualidad para el comercio, los colores que las componen son el blanco, terracota y negro, se aprecia un acabado rustico en la materialidad general de los objetos, representaciones interpretativas y trazos geométricos de su territorio son un rasgo característico en la estética general de las piezas cerámicas.

Productos cerámicos artesanales

Determinadas las particularidades de los objetos patrimoniales se analizó las categorías con mayor representación dentro de la producción artesanal cerámica (Anexo 26), para determinar cuál permite una correcta aplicación y uso del PCI de la cerámica amazónica que respete y salvaguarde su saber, se reconocen de esta manera cuatro categorías: productos arquitectónicos, gastronómicos, lumínicos y ornamentales, las cuales son descritas y analizadas una vez identificadas (Tabla 12).

Tabla 12. Categorías de la Mokawa

Categorías de productos cerámicos artesanales		
Producto	Particularidades	Conclusiones
Arquitectónicos	Uso en decoración y protección de espacios arquitectónicos, se encuentran en todas las culturas del mundo, es necesario para su producción el uso de hornos y moldes, este tipo de producto cerámico requiere resistencia y protección por medio de esmaltes minerales y quema en hornos de alta temperatura	La categoría no es compatible debido a la necesidad de Hornos de alta temperatura y procesos semi - industriales que no están al alcance o disponibilidad inmediata de la comunidad en cuestión.
Gastronómicos	Es una de las funciones primarias de la producción cerámica, requirieren tecnificación en la composición de las pastas cerámicas, uso común de tornos, moldes de vaciado, este tipo de producto requiere resistencia y protección a la humedad por medio de esmaltes minerales y quema en hornos de alta y baja temperatura	Si bien el uso primigenio de la cerámica amazónica ha sido la creación de contenedores alimenticios, la incursión en el área gastronómica comercial requiere la tecnificación, capacitación y adquisición de maquinaria que no se encuentra al alcance en el futuro inmediato de la comunidad por su elevado costo y necesidad de infraestructura.
Lumínicos	Existe una gran diversidad de artículos lumínicos artesanales, estos actúan como pantallas o difusores de luz, entre las diversas particularidades que se observa es la sustracción de formas en los cuerpos cerámicos dotados de una virtualidad espacial, combinan diversos materiales y morfologías en la funcionalidad de accesorio de iluminación escultórico.	La escasa interacción de los objetos con el usuario hacen de esta categoría una de las opciones más factibles para la cerámica amazónica al requerir una interacción mecánica nula con el usuario y permitir la inclusión de elementos materiales complementarios propios del entorno, a la par que el juego lumínico que se pueda generar es potencialmente enriquecedor en la virtualidad del objeto patrimonial para con su entorno.
Ornamentales	Se observa una gran diversidad de contenedores decorativos y funcionales cerámicos, presentan diversidad de técnicas y tratamientos de quema para su elaboración, permite una mayor libertad en los acabados y formas realizadas según el uso determinado.	Existen potencialidades para el desarrollo de productos asentados en su PCI al no requerir de una interacción mecánica continuada con el usuario, actualmente se producen objetos de esta categoría dentro de la comunidad, como la elaboración de floreros, servilleteros, entre otros

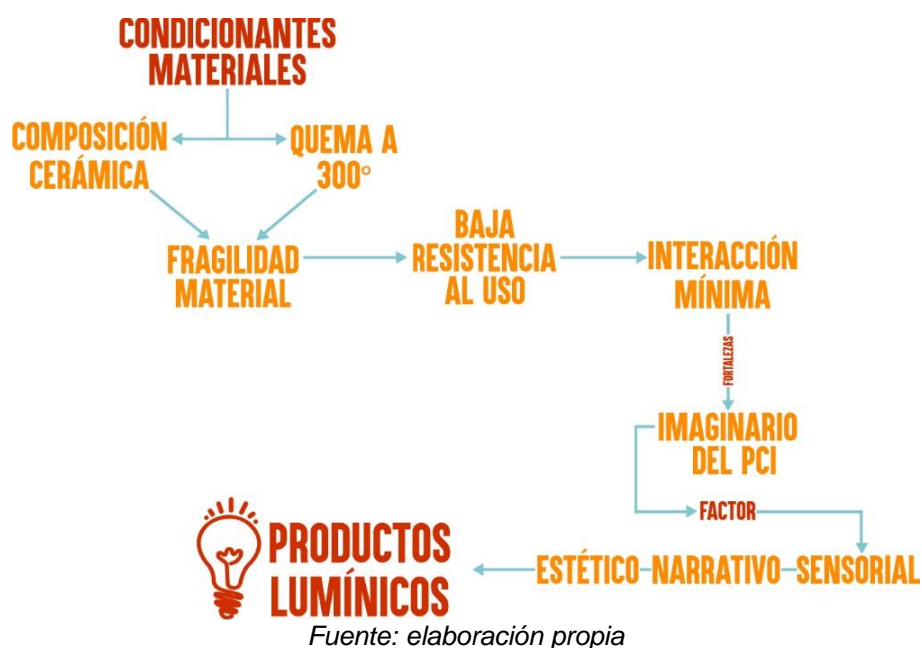
Fuente: elaboración propia

Definir

El análisis de las categorías lleva a determinar que la mejor opción para intervenir de acuerdo a las particularidades de la cerámica amazónica son la línea lumínica y ornamental (Anexo 27), debido a la poca interacción que esta requiere con el

usuario y los elementos que la podrían afectar, a la par que la técnica e instrumentos utilizados permiten la creación de formas fácilmente adaptables a diseños lumínicos que expresen en su morfología y semiótica a la riqueza del PCI de la cerámica amazónica combinado con elementos de su entorno inmediato (figura 8).

Figura 8. Condicionantes materiales.



Se establece de esta manera un modelo de la estrategia de diseño que sea capaz de potenciar la comercialización por medio de la innovación (Figura 9), respeto y visualización del valor patrimonial de los objetos producidos por las mujeres kichwas de la comunidad Agua Viva, para lo cual se trabaja en torno al producto en elementos como:

Elementos materiales: los objetos que se diseñan procuran llevar la combinación de elementos propios del espacio de producción, en la búsqueda por diversificar la conformación material del objeto y la proyección de los elementos imperceptibles del espacio de creación.

Elementos virtuales: los elementos que se proyecten contarán con recursos de transmisión de historias propias de la cosmovisión mágica de la naturaleza con la

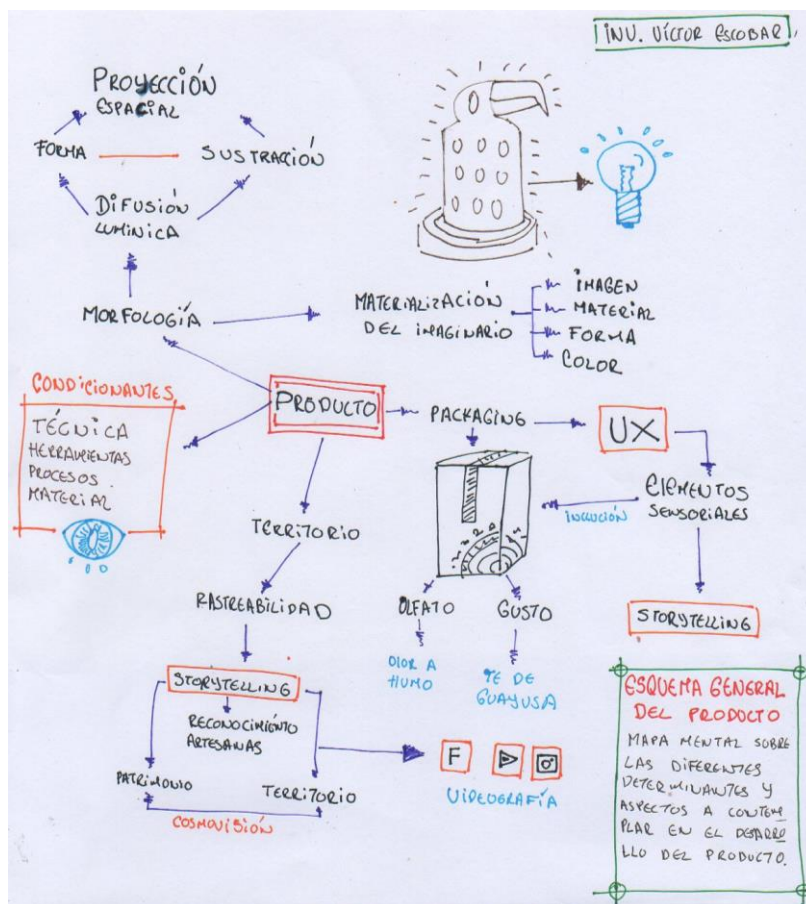
que cuentan las artesanas, usan para ello, la estética, morfología o juegos dinámicos de la forma con el espacio a través de recursos sensoriales.

Elementos comerciales: para el potenciamiento de la comunicación e interés en el PCI cerámico de la comunidad en todos sus elementos se recurre a la experiencia de usuario y recursos de identificación y rastreabilidad que resalten a las actoras principales por medio de un *storytelling* que conjugue el valor simbólico y sensorial de la cerámica amazónica.

Elementos estéticos; se trabajará en el detalle formal de trazos y figuras junto con la composición cromática de las piezas cerámicas.

Ideación del producto

Figura 9. Esquema general.



Fuente: elaboración propia

Elementos de intervención

Considerada la relación, usuario – producto (figura 10), se crea un marco de referencias conceptuales que habilitan la exploración de las diversas posibilidades de interacción con el producto, desde su empaque, complementos gráficos, información y descubrimiento de la pieza final, se plantea para ello el desarrollo de experiencias sensoriales por medio de la implementación y uso de los recursos hallados a lo largo de la investigación (Anexo12).

Figura 10. Esquema usuario - UX.



Fuente: elaboración propia

Por medio del uso de herramientas propias del diseño como los guiones de experiencia, se plantean y analizan las diversas posibilidades que se desea que tengan los usuarios con el producto, las particularidades sensoriales, materiales y estéticas, esto habilita dirigir el desarrollo del producto a través de testeos hasta lograr la experiencia anhelada, en pos de comunicar los elementos imperceptibles que componen el PCI cerámico de la comunidad kichwa Agua Viva. En la (Tabla13) por ejemplo se aprecia el desarrollo de la experiencia deseada por medio del empaque y elementos que componen al mismo.

Tabla 13. Guion experiencia

GUION DE EXPERIENCIA		
ACCIÓN: Interaccion packaging	DESTINATARIO: Usuario final	REF: 001
<p>El usuario se encuentra con una caja de cartón reciclado, el cual lleva una cinta identificando la marca Allpa, en sus bordes lleva una sintetización grafica de una mokawa, acompañada de una etiqueta que referencia las características del producto.</p> <p>Al abrir el empaque el usuario percibirá el aroma a humo y guayusa, encontrándose con el primer elemento sensorial.</p> <p>En el costado de una de las paredes se hallará una bolsa de té de guayusa con una leyenda que cuente el ritual de la guayusa upina invitando al usuario a preparar la bebida y servírsela con la mokawa que viene acompañado cada producto.</p> <p>En otro costado envuelto en un sobre de hojas de wijao vendrá una tarjeta que cuente e identifique a la autora de la pieza adquirida, y que cuente con una identificación del territorio y un código QR que lleve a una página donde se puedan apreciar los videos documentales sobre el proceso y un sticker que llevará el slogan "defensores del patrimonio".</p>		

Fuente: elaboración propia

Entre los elementos y procesos fundamentales para la salvaguardia del PCI se tiene a la educación, se plantea para ello un esquema de interacción virtual para el conocimiento (Figura 11), con énfasis en el principio fundamental educativo, se hace imperativo que los productos contengan rasgos identificativos y de interacción virtual que habiliten el acceso de los compradores a información sobre el origen, desarrollo y significado de las piezas que estos adquieren, se genera así un conocimiento y comprensión sobre el PCI cerámico de la comunidad kichwa Agua Viva.

Figura 11. Esquema usuario - conocimiento.



Fuente: elaboración propia

Entre los elementos didácticos más efectivos en la actualidad se encuentra el video y los medios audiovisuales que gracias a su accesibilidad y facilidad de comprensión posibilitan una atractiva comunicación para la transmisión de

conocimientos patrimoniales, la creación de videos llamados “spots” se realiza por medio de la creación de guiones de video escritos (Tabla 14) o visuales (Figura 12), en este caso el tipo de videos que se proponen son de tipo documental, buscan entretener y educar, con la representación de aspectos importantes del PCI cerámico de la comunidad kichwa Agua Viva (Anexo28).

Tabla 14. Guion Video

GUIÓN SPOT VIDEO		
TIPO: Documental	DESTINATARIO: Usuario general	REF: 001
<p>La escena de entrada estará compuesta por varias piezas cerámicas para paso seguido llevar a realizar varias tomas que van relatando visualmente la creación de una mokawa, los planos principales estarán enfocados en las manos, herramientas, materiales y las piezas cerámicas para transmitir el valor manual de su creación, la tomas finalizarán con un plano de las piezas y las mujeres.</p> <p>El tono de la fotografía será cálido.</p> <p>La música deberá ser a tono con la región, incluyendo flautas y sonidos naturales.</p> <p>La duración máxima será de 1:30 minutos.</p>		

Fuente: elaboración propia

Figura 12. Guion spot de video.



Fuente: elaboración propia

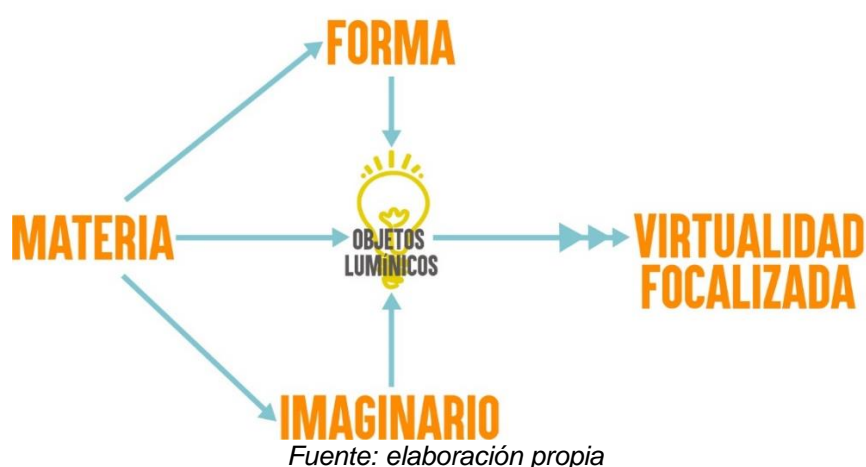
Composiciones estético morfológicas

Una vez definida la línea de productos a desarrollar se realizó un análisis de las posibilidades de proyección de la luz en cuanto a la materialidad del objeto y la interacción de esta en el espacio a ubicarse, por lo cual se considera la inclusión del concepto de sustracción, se busca la generación de nuevas ideas, conceptos y formas innovadoras de materialización del imaginario a través de la forma y la virtualidad del objeto en el espacio, que por medio de la luz se transmita la magia propia del saber ancestral de las mujeres kichwas. Tras el análisis realizado se proponen dos tipos de objetos lumínicos:

Objetos de iluminación direccionada

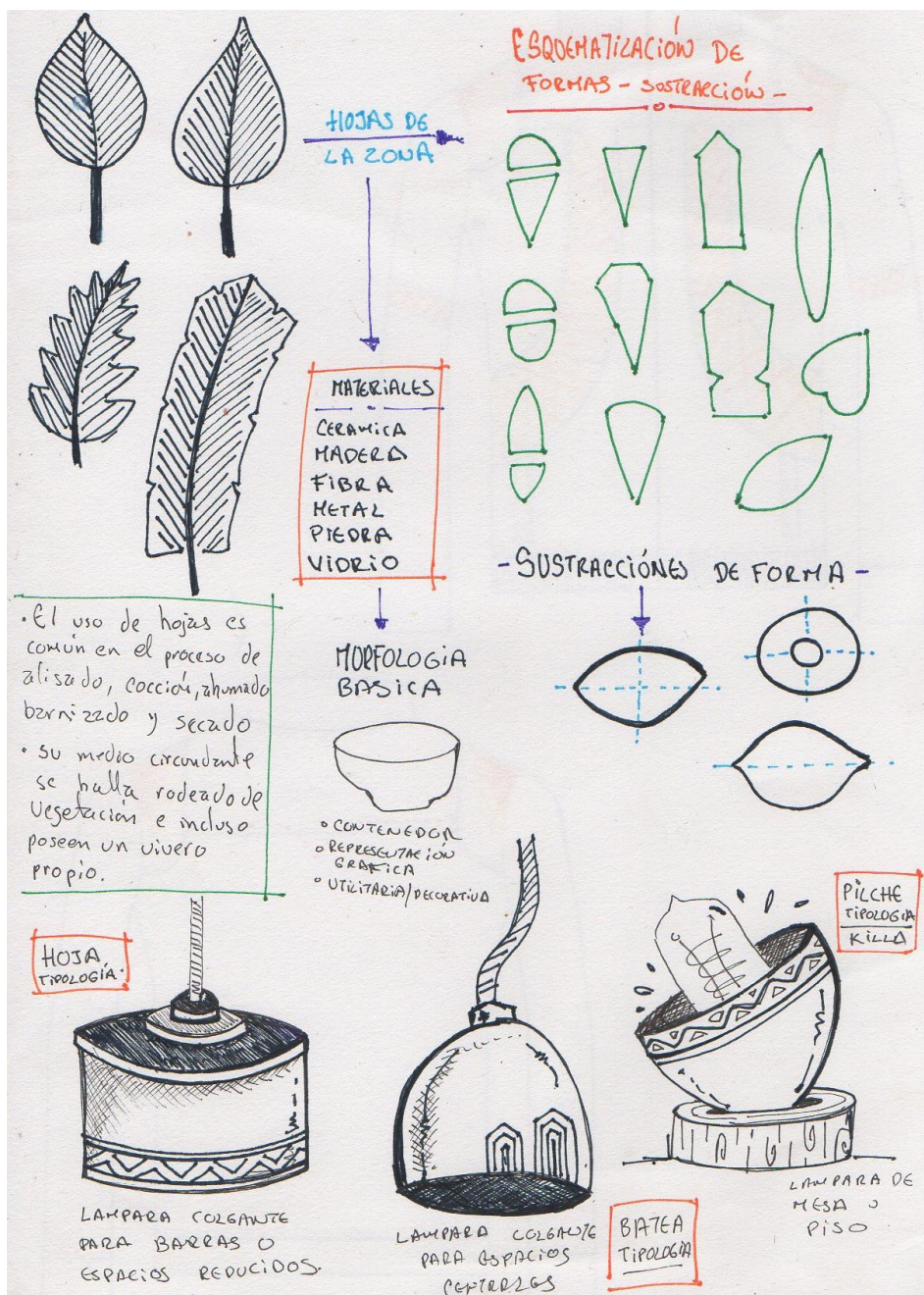
Son objetos donde la luz está focalizada por medio de su estructura, se componen por la integración de la materia, la forma y el imaginario para proyectar una virtualidad lumínica direccionada y de menor amplitud (Figura 13), esta particularidad determina una reducida aplicación de sustracciones sobre el cuerpo de los objetos lumínicos, habilita la mezcla de elementos propios del entorno y un uso de los recursos gráficos del imaginario del PCI de las mujeres de la comunidad kichwa Agua Viva más amplio.

Figura 13. Elementos compositivos luminarias.



Al poseer los objetos de esta categoría mayor versatilidad en la composición material y gráfica, se da relevancia a los elementos propios del entorno físico y cultural, mezclan texturas y colores propios de los elementos implementados, los mismo que son desarrollados en base a bocetos conceptuales (Figura 14) y prototipos experimentales propios de los talleres de co – creación.

Figura 14. Bocetos luminarias.



Fuente: elaboración propia

Objetos de iluminación abierta

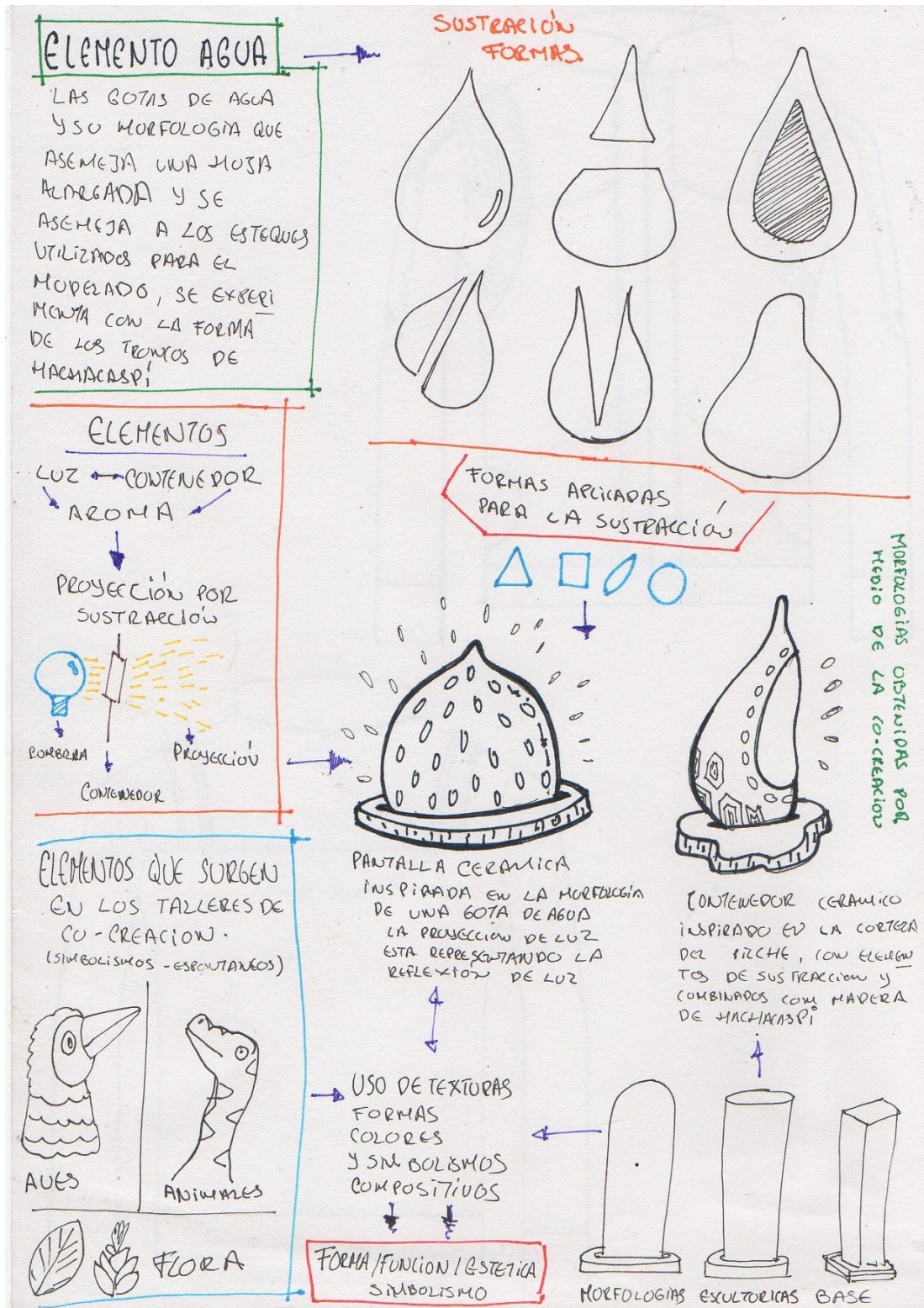
Los objetos lumínicos abiertos se caracterizan por contar con diversas sustracciones sobre la composición morfológica de los objetos, lo cual habilita diversas posibilidades en cuanto al juego de iluminación espacial abierta (figura 15), para su desarrollo se utilizan formas y conceptos guías (Figura 16), sin embargo la virtualidad proyectada en el espacio es netamente experimental previo a su testeo, por lo cual su desarrollo requiere de una dinámica lúdica en cuanto a la comprensión de la transición del mensaje del patrimonio a través del objeto y su virtualidad en el espacio a ser emplazado, es así que la dirección de los talleres de co-creación en este ámbito llevara a la implementación y evaluación de su forma en varias sesiones de trabajo y desarrollo.

Figura 15. Elementos compositivos luminarias II.



Fuente: elaboración propia

Figura 16. Bocetos luminarias II.



Fuente: elaboración propia

Prototipar

Se realizan varias sesiones de diseño en conjunto a las artesanas a partir de conceptos propositivos que sirven de guía mas no como imposición en el desarrollo de los objetos, cada artesana selecciona una forma determinada con la cual trabaja y experimenta en la búsqueda de hallazgos espontáneos dentro del desarrollo de las piezas cerámicas (figura 17).

Figura 17. Talleres de co - creación I.



Fuente: elaboración propia

Establecida la morfología inicial, se procede a explicar el concepto de sustracción y su potencialidad, se establece a la vez la diferenciación entre objetos lumínicos de virtualidad focalizada y abierta sin excluir las expresiones espontaneas de

interpretación propia de la forma y desarrollo de cada artesana, permite que el imaginario de cada una de ellas se exprese a través de sus creaciones (Figura 18).

Figura 18. Talleres de co - creación II.



Fuente: elaboración propia

Se realiza un análisis de las diferentes piezas elaboradas por medio de un dialogo de las posibilidades de las mismas, una vez definidos los detalles y particularidades de cada una de ellas se finalizan las piezas cerámicas a través de los procesos y técnicas tradicionales de la comunidad, respetan de esta manera las condiciones

fundamentales del PCI de la comunidad kichwa Agua Viva, como se observa en la (figura 19).

Figura 19. Talleres de co - creación III.



Fuente: elaboración propia

Resultados

Como resolución de los talleres de co-creación se obtienen piezas cerámicas interesantes que combinan la cosmovisión a través del trabajo en barro de las artesanas, con las técnicas, materiales y utensilios propios de su tradición, y la

inclusión de nuevas herramientas y materiales que logran encontrar fácilmente en su entorno inmediato.

Varias de las piezas elaboradas combinan recuerdos propios de su memoria, como es el caso de las luminarias de la (figura 20) y (figura 25) las cuales representan animales propios de la fauna local, llega en la (figura 25) incluso a combinar varios elementos simbólicos para con ello crear una historia propia de su niñez en el cuerpo de la luminaria, es así que en la (figura 23) se aprecia un mayor juego entre la morfología del cuerpo cerámico y la dinámica de la proyección lumínica en el espacio.


En el caso de las (figuras 21, 22) las artesanas experimentan con cuerpos cerámicos tipo luminarias direccionadas, destinadas a combinarse con recipientes llenos de resina de copal para la iluminación y difusión aromática, así como su uso con velas, en la búsqueda de conseguir iluminación ambiental tenue y direccionada. De igual forma en la (figura 24) se conciben luminarias direccionadas, en este caso combina materiales y bombillas leds en un equilibrio de modernidad y tradición, denota una mayor intervención del diseñador en pos de una línea direccionada hacia el mercado arquitectónico comercial.

Figura 20. Ficha de producto I.

FICHA DE PRODUCTO		
		
<p>Observaciones: La representación evoca el serpiente de la boa a través de la tierra, cruzando la vegetación.</p>		
Fecha: 10/03/2023	Autor: Silvia Gualinga	Precio: 70\$
Línea: Iluminación	Oficio: Ceramista	Color: Terracota, blanco, negro
Colección: Proyección	Técnica: Acordelado	Altura: 45cm
Nombre: Boa solar	Materia prima: Arcilla	Diámetro: 23cm
Referencia: P001	Acabado: Barniz Natural	Peso: 2200g

Fuente: elaboración propia.

Figura 21. Ficha de producto II.

FICHA DE PRODUCTO		
		
<p>Observaciones: La luminaria representa un cacao blanco propio de la zona, el cual es uno de los manjares de la alimentación de la comunidad.</p>		
Fecha: 10/03/2023	Autor: Elvia Santi	Precio: 40\$
Línea: Iluminación	Oficio: Ceramista	Color: Terracota, negro, blanco
Colección: Proyección	Técnica: Acordelado	Altura: 35cm
Nombre: Pastu muyu	Materia prima: Arcilla	Diámetro: 20cm
Referencia: P002	Acabado: Barniz Natural	Peso: 1400g


Fuente: elaboración propia.

Figura 22. Ficha de producto III.

FICHA DE PRODUCTO		
		
Observaciones: Representación de una gota de agua en su morfología.		
Fecha: 10/03/2023	Autor: Elvia Santi	Precio: 45\$
Línea: Iluminación	Oficio: Ceramista	Color: Terracota, negro y blanco
Colección: Proyección	Técnica: Acordelado	Altura: 42cm
Nombre: Orquidea	Materia prima: Arcilla	Diámetro: 19cm
Referencia: P003	Acabado: Barniz Natural	Peso: 980g

Fuente: elaboración propia.

Figura 23. Ficha de producto IV.

FICHA DE PRODUCTO		
		
<p>Observaciones: El objeto representa la olla del Uchu manka y es un experimento lumínico espontáneo de la artesana.</p>		
Fecha: 10/03/2023	Autor: Elvia Santi	Precio: 35\$
Línea: Iluminación	Oficio: Ceramista	Color: Beige
Colección: Concentración	Técnica: Acordelado	Altura: 30cm
Nombre: Allpa	Materia prima: Arcilla	Diámetro: 22cm
Referencia: P004	Acabado: Barniz Natural	Peso: 1300g

Fuente: elaboración propia.

Figura 24. Ficha de producto V.

FICHA DE PRODUCTO		
		
<p>Observaciones: La pantalla luminica está inspirada en la morfología de una hoja, la cual ha sido combinada con elementos propios del entorno y piezas metálicas enfocadas a lograr una pieza de iluminación neo étnica contemporánea.</p>		
Fecha: 10/03/2023	Autor: Silvia Gualinga	Precio: 50\$
Línea: Iluminación	Oficio: Ceramista	Color: Terracota, negro, blanco
Colección: Concentración	Técnica: Acordelado	Altura: 25cm
Nombre: Semilla	Materia prima: Arcilla	Diámetro: 30cm
Referencia: P005	Acabado: Barniz Natural	Peso: 700g

Fuente: elaboración propia.

Figura 25. Ficha de producto VI.

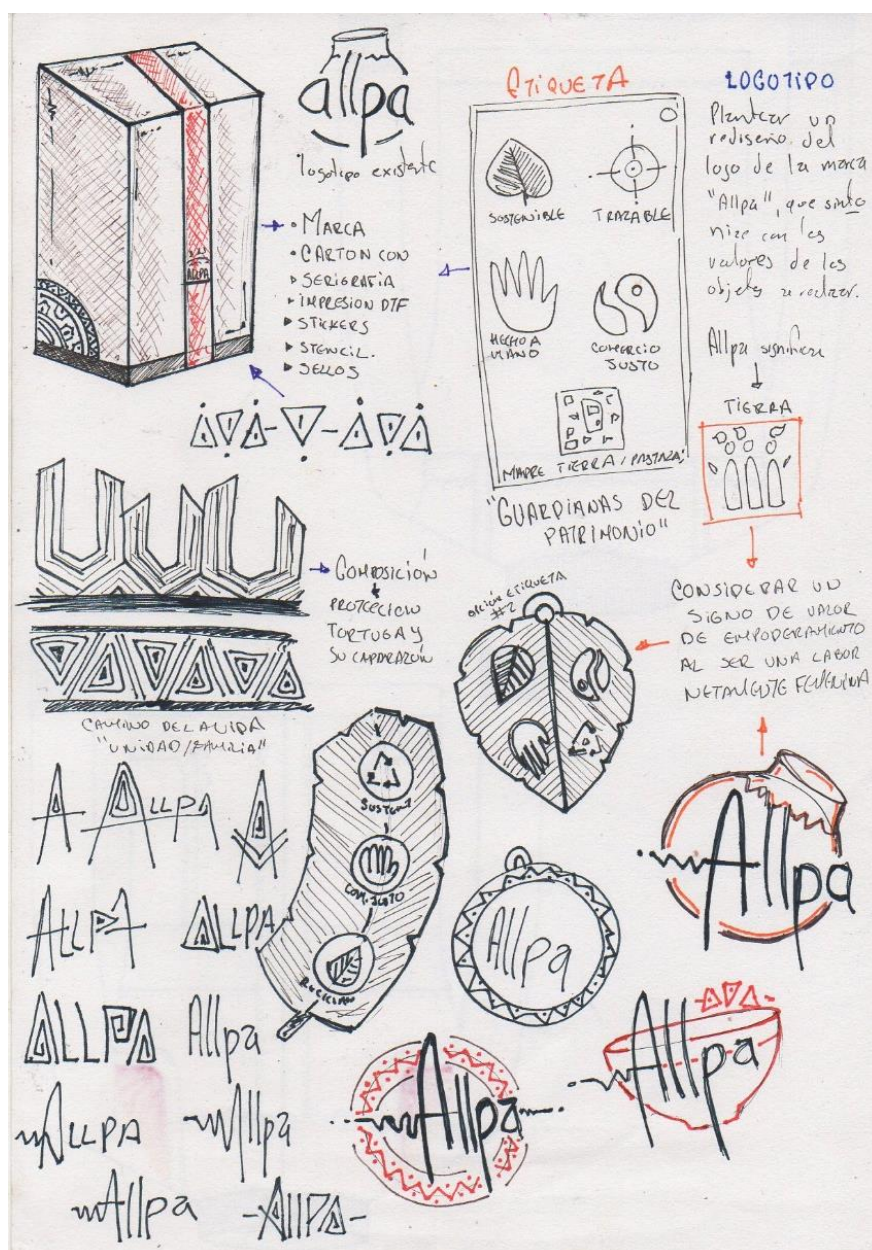
FICHA DE PRODUCTO		
		
<p>Observaciones: El objeto cerámico representa a un ave que se transforma en cueva para albergar a los murciélagos conocidos como "chimbilacos", los cuales salen a volar por la selva en la noche, cuando las luces se encienden.</p>		
Fecha: 10/03/2023	Autor: Florentina Aranda	Precio: 60\$
Línea: Iluminación	Oficio: Ceramista	Color: Terracota, negro, blanco
Colección: Concentración	Técnica: Acordelado	Altura: 40cm
Nombre: Cueva ave	Materia prima: Arcilla	Diámetro: 25cm
Referencia: P006	Acabado: Barniz Natural	Peso: 1800g

Fuente: elaboración propia.

Idear sistema gráfico

En base a los productos resultantes de los talleres de co – creación, los cuales determinan y especifican dimensiones una vez analizados, y posterior a un consenso sobre la estandarización de medidas, se considera la búsqueda de un empaque adecuado para las piezas cerámicas, se realiza para ello bocetos (Figura 41) y el prototipo de un sistema gráfico (Figura 42) que contenga y comunique el valor del PCI de la nueva línea de productos desarrollados.

Figura 26. Propuesta sistema gráfico.



Fuente: elaboración propia.

Prototipar sistema gráfico

Figura 27. Sistema gráfico.

PACKAGING



Vista frontal
Triplex serigrafiado

Vista posterior



Logotipo

Etiqueta



Postal



Guardianas del patrimonio

Fuente: elaboración propia.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Evaluar

En esta fase se realizó un proceso inicial de análisis de los productos desarrollados en los talleres de co-creación para definir las piezas a desarrollar de manera detallada y minuciosa, se aplica para esto criterios estéticos y perceptivos, pues cabe aclarar que al trabajar con objetos lumínicos se desconoce el efecto ambiental que estos tendrán una vez implementados en un ambiente de iluminación reducida, sumado a esto el hecho de que las artesanas se enfrentaban por primera vez al reto de trazar con luz su cosmovisión en el espacio circundante por medio de la sustracción de formas en los cuerpos cerámicos.

Se seleccionaron piezas que durante el proceso fueron configurándose por creación espontánea y que poseían una visión única y propia de su PCI, como el caso de la pieza número dos, donde la artesana retrata una cueva con cabeza de ave que lleva sustracciones triangulares y una figura en el revés que representa un murciélago, crea en su conjunto la representación de una cueva donde habitan los murciélagos y las aves de la selva, lo cual impregna a la obra de una historia y concepto artísticos únicos.

Se realizaron pruebas de resistencia y protección en cartón y madera para el empaqueo de las piezas, se selecciona como optima a la madera triplex, pues brinda mayor protección y seguridad a las piezas cerámicas, así como se definió la inclusión de una bolsa de té de Guayusa por infusión de la marca “Guayusacha” pues es la que más se asemeja al sabor y olor de la bebida servida comúnmente en el día a día de la comunidad.

En cuanto a los testimonios brindados por el conjunto de artesanas, estas manifestaron la necesidad que veían en cuanto a la apertura hacia nuevos mercados pues como lo dice Elvia Santi maestra ceramista de la Asociación Kwichua Agua Viva: los clientes solicitan nuevas piezas, que ya no sean lo mismo que siempre compran, adicionalmente estas manifiestan el interés que han

suscitado las nuevas piezas en su medio comercial al ser innovadoras y llamar la atención, pues manifiestan que no existe algo parecido en otros talleres de la región, otra de sus inquietudes hoy en día es el desarrollo de nuevas piezas que salen del formato morfológico establecido, todo esto sin perder su identidad, uno de los inconvenientes encontrados son las instalaciones eléctricas de las luminarias, inconveniente que es solventado al incluir a uno de los familiares cercanos que las asiste en esta tarea.

El modelo de desarrollo establecido para la producción de las nuevas piezas cerámicas les parece factible y cómodo de adaptar, debido a que se han respetado todas las determinantes productivas y materiales de las mismas, se incluyen nuevos procesos como la inclusión de piezas de madera que las realizan en conjunto con otro integrante de la asociación, la producción y experimentación de esta nueva área de producto ha sido a la vez entendida como un tiempo de experimentación e innovación constante, muestran las artesanas una clara intención por desarrollar nuevos productos que fusionan sus saberes y nuevas concepciones adquiridas.

A la finalización del desarrollo de los nuevos productos las artesanas contemplan la creación de compromisos y metas establecidas a la luz de los nuevos conocimientos, entre ellos el cuidado de la calidad final de las piezas, sus acabados y el uso continuado de la imagen gráfica desarrollada, así como la difusión paulatina de sus productos, costumbres y saberes involucrados en su producción y el día a día.

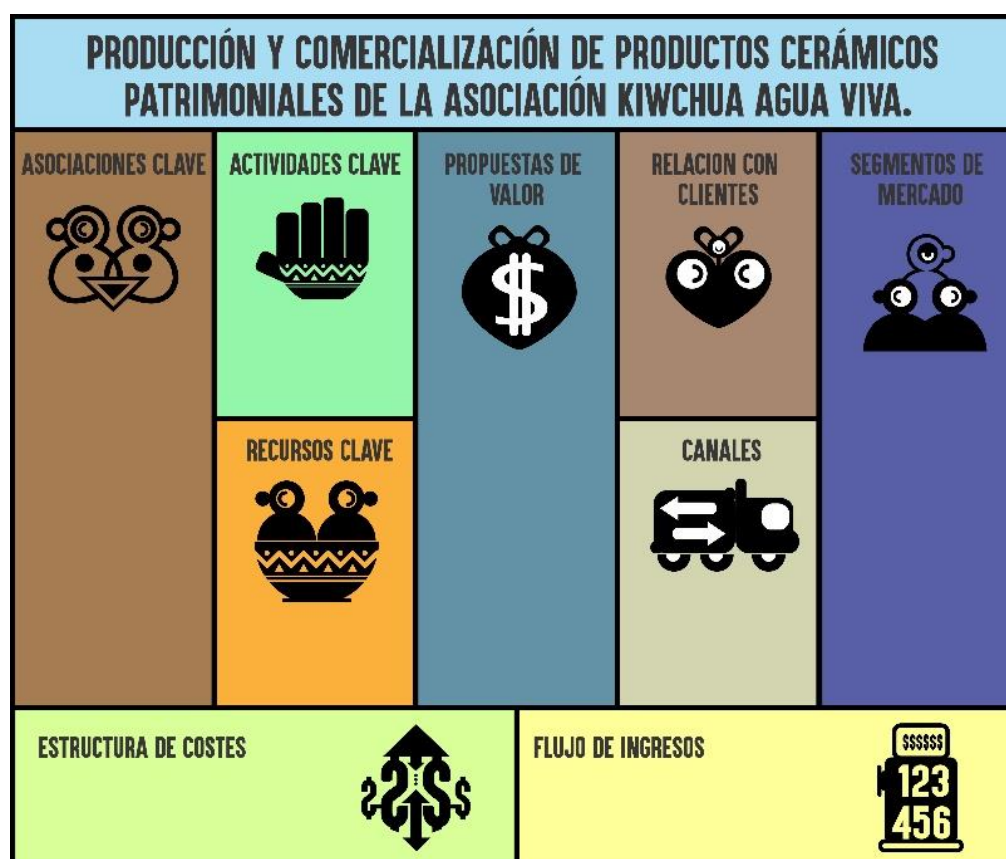
Como paso final se desarrolló una serie de encuestas a profesionales (ANEXO 29) de la rama arquitectónica los cuales son uno de los sectores objetivos con los cuales se busca establecer canales de comercialización, a la par que se encuesta a otros actores relevantes del sector cultural de la provincia en búsqueda de criterios que sumen a las acciones a implementar para la efectiva producción y comercialización de los productos desarrollados, entre cuyas observaciones se recalcaron la necesidad de una correcta comercialización, registro y la búsqueda de puntos de venta que permitan a las artesanas acceder a mercados apropiados

para sus productos, en cuanto a la representatividad del valor patrimonial y cultural, todos coinciden en que los objetos cumplen con su objetivo.

3.2. Implementar

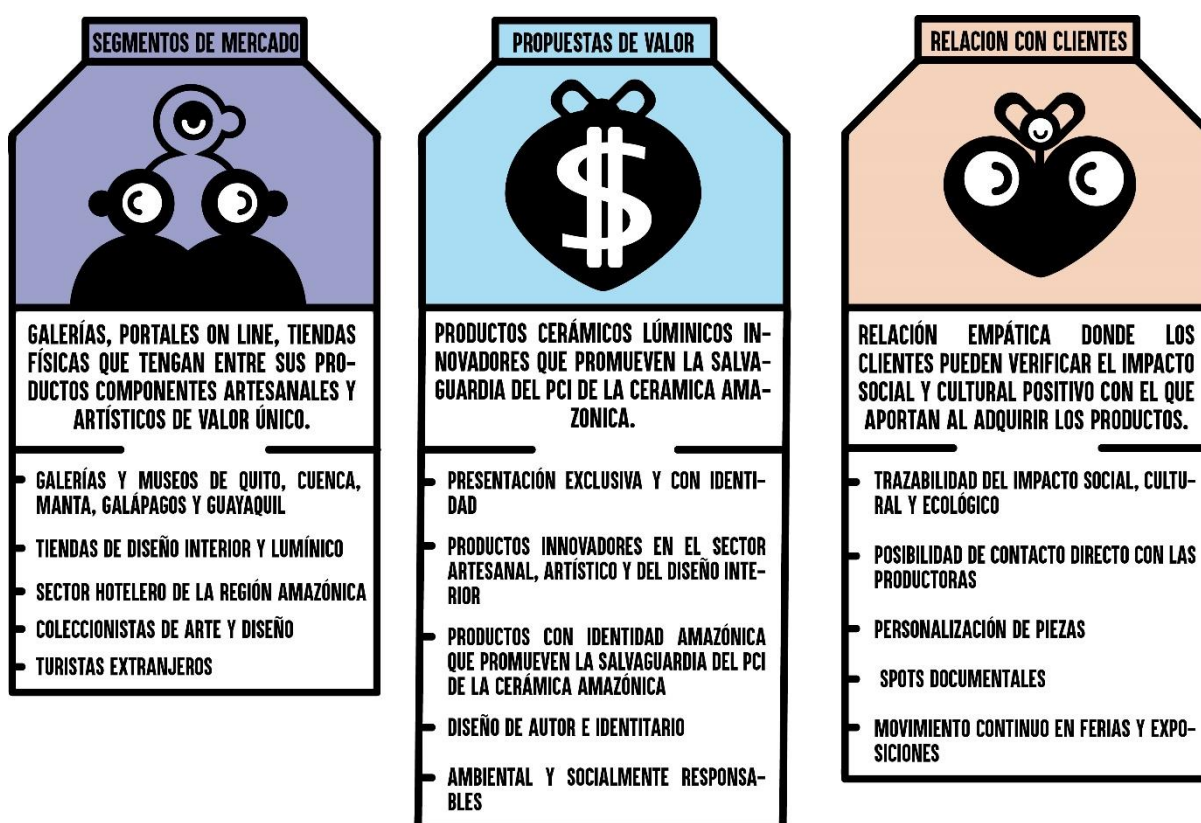
Finalmente se propone un modelo de negocio enfocado a lograr desarrollar nuevos enfoques estratégicos de comercialización y producción de productos cerámicos patrimoniales que permitan salvaguardar el PCI de la comunidad Kichwa Agua viva a través del diseño y la innovación, se utilizó el modelo propuesto por Osterwalder & Pigneur (2010) denominado modelo “Canvas” el cual se divide en nueve bloques básicos que cubren las principales áreas de un negocio enfocadas a trazar una estrategia de negocio efectiva.

Figura 28. Modelo Canvas.



Fuente: elaboración propia.

Figura 29. Análisis de bloques I.



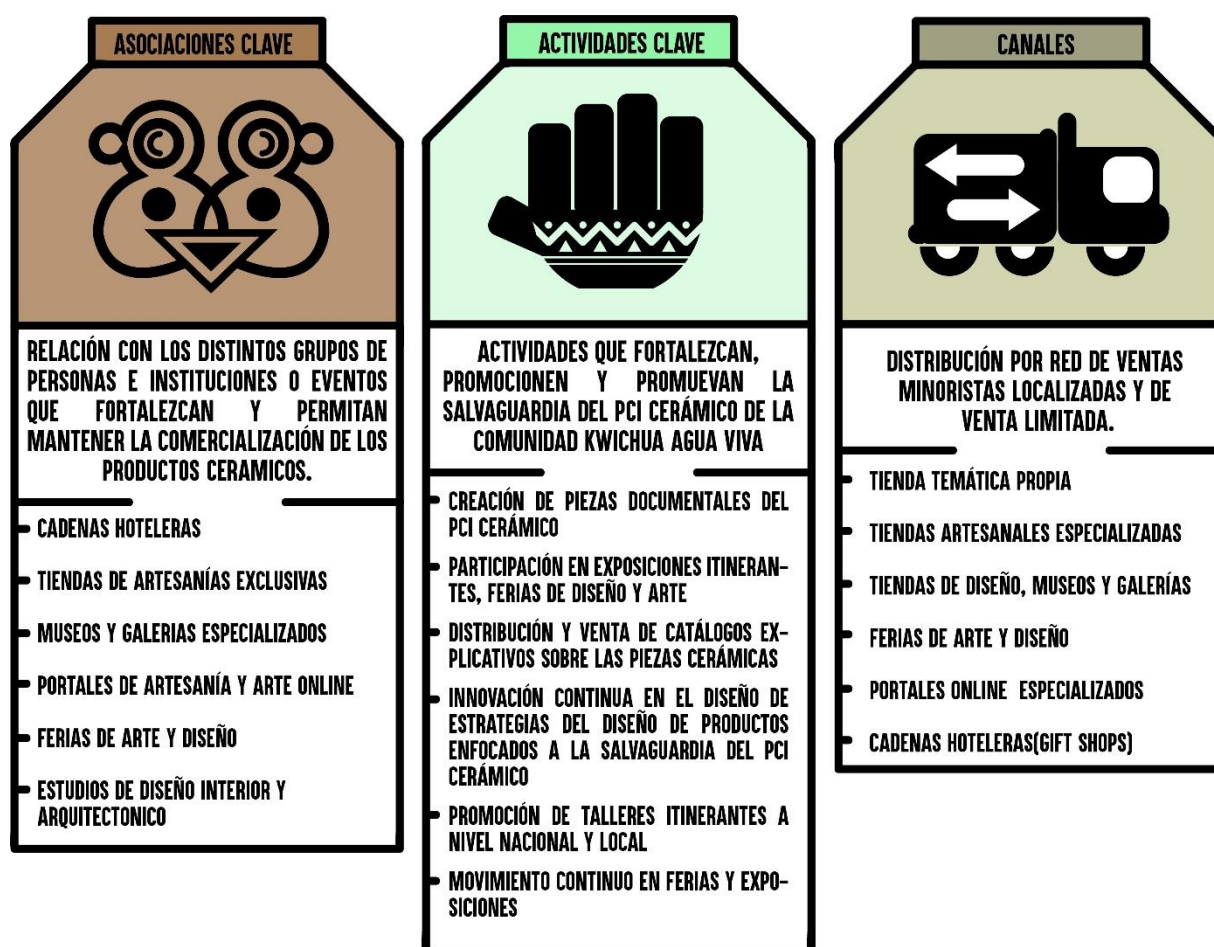
Fuente: elaboración propia.

Los productos cerámicos de la comunidad son comercializados por medio de canales tradicionales como tiendas de artesanía o Gifts shops, sin embargo a través de la innovación aplicada a través del diseño se propone la introducción en nuevos segmentos de mercado especial donde la percepción del valor añadido de los productos cerámicos es mayor, como galerías de arte y diseño especializadas y emplazadas en zonas de alto tráfico turístico y económico, se enfoca además la incursión dentro del segmento de estudios y tiendas de luminotecnia, diseño interior y arquitectura, otro de los segmentos a los que se dirige la propuesta es al sector hotelero de la región amazónica por medio de la oferta de líneas de producto personalizadas.

La propuesta de valor esta basada en la oferta de productos novedosos que combinan el respeto por el PCI, a través del diseño y la innovación, cuentan con estrategias de comercialización personalizadas de acuerdo al nicho de mercado dirigido y transparenta todo el proceso de creación de las piezas al ser un producto

trazable y asentado en las políticas del comercio justo, lo cual promueve lazos de empatía con los clientes y consolida la fidelización de marca, por ello las portadoras son su principal imagen, a más de esto el trato con los clientes es cercano al brindar una asistencia personalizada y en el área de personalización de piezas con estudios de arquitectura y diseño llega a un nivel de exclusividad y creación colectiva.

Figura 30. Análisis de bloques II.

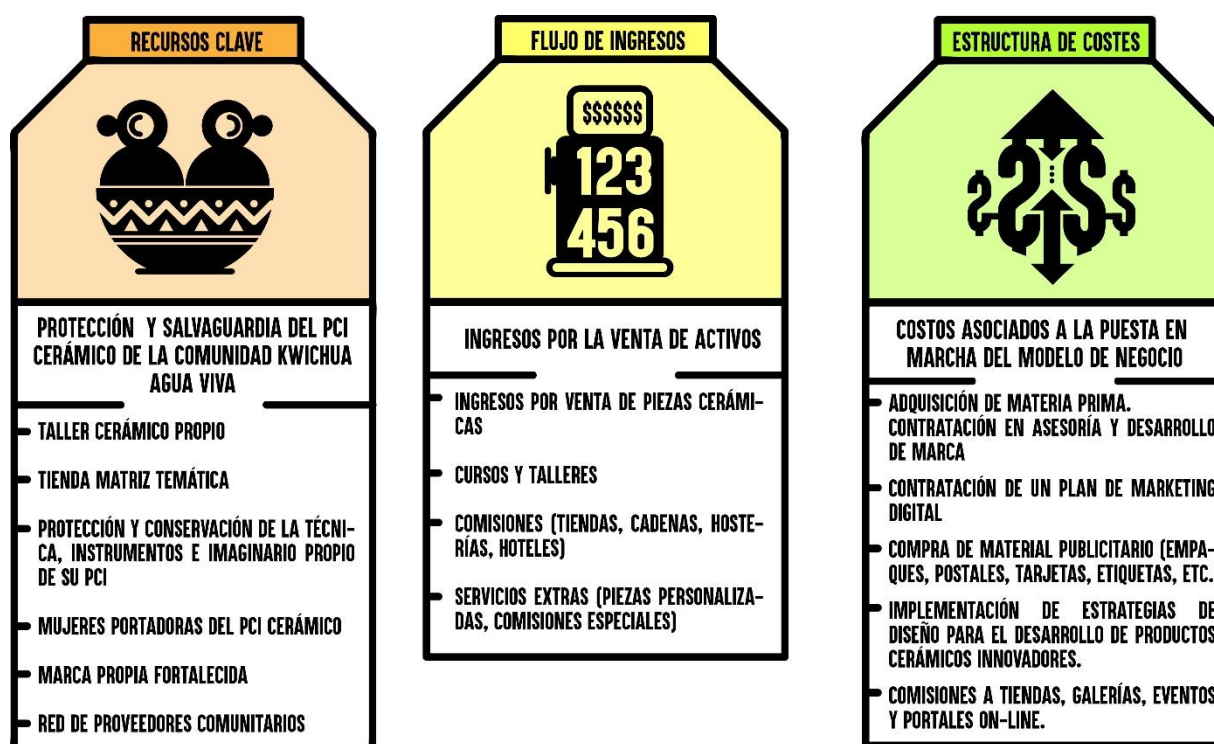


Fuente: elaboración propia.

Las actividades claves son las encargadas de fomentar el mantenimiento y expansión de las actividades comerciales y están enfocadas prioritariamente a la mejora continua de la calidad de las piezas cerámicas; El desarrollo de estrategias que por medio del diseño permiten salvaguardar el PCI cerámico de la comunidad, por ello el aspecto productivo e intelectual son los ejes de fortalecimiento de la marca y promoción del patrimonio.

Para lograr una efectiva ejecución de las metas propuestas se establecen canales de distribución directos y canales indirectos de condiciones específicas que potencien la percepción de los productos cerámicos lo cual se logra con una red de proveedores comunitarios y asociaciones estratégicas con museos, tiendas, estudios y galerías especializadas que trabajen con segmentos de mercado específicos a los cuales van enfocados los productos desarrollados.


Figura 31. Análisis de bloques III.



Fuente: elaboración propia.

El flujo de ingresos viene determinado por la venta de activos en este caso los objetos cerámicos a desarrollar, poseen un cálculo detallado de materiales acorde a cada uno como se puede apreciar en las (figuras 32), (figuras 33), (figuras 34), (figuras 35), (figuras 36), (figuras 37), donde el mayor valor que determina el precio viene dado principalmente por la mano de obra artesanal.

Figura 32. Análisis de bloques III.

FICHA DE PRODUCTO		COSTOS			
		Detalle	Unidad	Cantidad	Precio
		Barro	lb	2,5	1,75
Fecha: 10/03/2023 Nombre: Boa solar Línea: Iluminación Referencia: P001 Colección: Proyección		Pigmentos	gr	50	0,45
		Shilkillu	gr	30	0,66
		Packaging	U	1	3,5
		Base madera	U	1	1,5
		Cable	mt	2	0,9
		Enchufe	U	1	0,45
		interruptor	U	1	0,5
		Boquilla	U	1	0,75
		Taípe	mt	1	0,03
		Tornillos	U	4	0,04
		Instalación Elec.	U	1	0,5
		Mat. Publicitario	U	1	1
		Quema	U	1	0,75
		Transporte	U	1	0,5
		Mano de obra	U	1	20
		Servicios Básicos	U	1	1,11
		Rimpe	U	1	0,2
				Valor Neto	34,59

Fuente: elaboración propia.

Figura 33. Análisis de bloques III.

FICHA DE PRODUCTO		COSTOS			
		Detalle	Unidad	Cantidad	Precio
		Barro	lb	1,5	1,05
Fecha: 10/03/2023 Nombre: Pastu muyu Línea: Iluminación Referencia: P002 Colección: Proyección		Pigmentos	gr	25	0,225
		Shilkillu	gr	20	0,44
		Packaging	U	1	2,5
		Base madera	U	1	1
		Mat. Publicitario	U	1	1
		Quema	U	1	0,75
		Transporte	U	1	0,5
		Mano de obra	U	1	12,5
		Servicios Basicos	U	1	0,7
		Rimpe	U	1	0,18
				Valor Neto	20,845


Fuente: elaboración propia.

Figura 34. Análisis de bloques III.

FICHA DE PRODUCTO																																																									
																																																									
Fecha: 10/03/2023	Nombre: Orquidea																																																								
Línea: Iluminación	Referencia: P003																																																								
Colección: Proyección																																																									
<table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="4">COSTOS</th> </tr> <tr> <th>Detalle</th> <th>Unidad</th> <th>Cantidad</th> <th>Precio</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Barro</td> <td>lb</td> <td>1,5</td> <td>1,05</td> </tr> <tr> <td>Pigmentos</td> <td>gr</td> <td>35</td> <td>0,315</td> </tr> <tr> <td>Shilkillu</td> <td>gr</td> <td>20</td> <td>0,44</td> </tr> <tr> <td>Packaging</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>2,5</td> </tr> <tr> <td>Base madera</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>Mat. Publicitario</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>Quema</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>0,75</td> </tr> <tr> <td>Transporte</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>0,5</td> </tr> <tr> <td>Mano de obra</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>12,5</td> </tr> <tr> <td>Servicios Basicos</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>0,7</td> </tr> <tr> <td>Rimpe</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>0,18</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Valor Neto</td> <td>20,935</td> </tr> </tbody> </table>		COSTOS				Detalle	Unidad	Cantidad	Precio	Barro	lb	1,5	1,05	Pigmentos	gr	35	0,315	Shilkillu	gr	20	0,44	Packaging	U	1	2,5	Base madera	U	1	1	Mat. Publicitario	U	1	1	Quema	U	1	0,75	Transporte	U	1	0,5	Mano de obra	U	1	12,5	Servicios Basicos	U	1	0,7	Rimpe	U	1	0,18	Valor Neto			20,935
COSTOS																																																									
Detalle	Unidad	Cantidad	Precio																																																						
Barro	lb	1,5	1,05																																																						
Pigmentos	gr	35	0,315																																																						
Shilkillu	gr	20	0,44																																																						
Packaging	U	1	2,5																																																						
Base madera	U	1	1																																																						
Mat. Publicitario	U	1	1																																																						
Quema	U	1	0,75																																																						
Transporte	U	1	0,5																																																						
Mano de obra	U	1	12,5																																																						
Servicios Basicos	U	1	0,7																																																						
Rimpe	U	1	0,18																																																						
Valor Neto			20,935																																																						


Fuente: elaboración propia.

Figura 35. Análisis de bloques III.

FICHA DE PRODUCTO																																																					
																																																					
Fecha: 10/03/2023	Nombre: Allpa																																																				
Línea: Iluminación	Referencia: P004																																																				
Colección: Proyección																																																					
<table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="4">COSTOS</th> </tr> <tr> <th>Detalle</th> <th>Unidad</th> <th>Cantidad</th> <th>Precio</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Barro</td> <td>lb</td> <td>2</td> <td>1,4</td> </tr> <tr> <td>Shilkillu</td> <td>gr</td> <td>20</td> <td>0,44</td> </tr> <tr> <td>Packaging</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>3,5</td> </tr> <tr> <td>Base madera</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>Mat. Publicitario</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>1</td> </tr> <tr> <td>Quema</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>0,75</td> </tr> <tr> <td>Transporte</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>0,5</td> </tr> <tr> <td>Mano de obra</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>10</td> </tr> <tr> <td>Servicios Basicos</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>0,56</td> </tr> <tr> <td>Rimpe</td> <td>U</td> <td>1</td> <td>0,15</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Valor Neto</td> <td>19,3</td> </tr> </tbody> </table>		COSTOS				Detalle	Unidad	Cantidad	Precio	Barro	lb	2	1,4	Shilkillu	gr	20	0,44	Packaging	U	1	3,5	Base madera	U	1	1	Mat. Publicitario	U	1	1	Quema	U	1	0,75	Transporte	U	1	0,5	Mano de obra	U	1	10	Servicios Basicos	U	1	0,56	Rimpe	U	1	0,15	Valor Neto			19,3
COSTOS																																																					
Detalle	Unidad	Cantidad	Precio																																																		
Barro	lb	2	1,4																																																		
Shilkillu	gr	20	0,44																																																		
Packaging	U	1	3,5																																																		
Base madera	U	1	1																																																		
Mat. Publicitario	U	1	1																																																		
Quema	U	1	0,75																																																		
Transporte	U	1	0,5																																																		
Mano de obra	U	1	10																																																		
Servicios Basicos	U	1	0,56																																																		
Rimpe	U	1	0,15																																																		
Valor Neto			19,3																																																		


Fuente: elaboración propia.

Figura 36. Análisis de bloques III.

FICHA DE PRODUCTO			
			
Fecha: 10/03/2023	Nombre: Semilla		
Línea: Iluminación	Referencia: P005		
Colección: Proyección			
COSTOS			
Detalle	Unidad	Cantidad	Precio
Barro	lb	1,5	1,05
Pigmentos	gr	30	0,27
Shilkillu	gr	30	0,66
Packaging	U	1	2,5
Base	U	1	2
Cable	mt	2	0,9
Enchufe	U	1	0,45
interrupor	U	1	0,5
Boquilla	U	1	0,75
Taípe	mt	1	0,03
Tornillos	U	6	0,06
Instalación Elec.	U	1	0,5
Mat. Publicitario	U	1	1
Quema	U	1	0,75
Transporte	U	1	0,5
Mano de obra	U	1	12,5
Servicios Basicos	U	1	0,7
Rimpe	U	1	0,18
			Valor Neto
			25,3

Fuente: elaboración propia.

Figura 37. Análisis de bloques III.

FICHA DE PRODUCTO			
			
Fecha: 10/03/2023	Nombre: Cueva ave		
Línea: Iluminación	Referencia: P006		
Colección: Proyección			
COSTOS			
Detalle	Unidad	Cantidad	Precio
Barro	lb	2,5	1,75
Pigmentos	gr	50	0,45
Shilkillu	gr	30	0,66
Packaging	U	1	3,5
Base madera	U	1	1,5
Cable	mt	2	0,9
Enchufe	U	1	0,45
interrupor	U	1	0,5
Boquilla	U	1	0,75
Taípe	mt	1	0,03
Tornillos	U	4	0,04
Instalación Elec.	U	1	0,5
Mat. Publicitario	U	1	1
Quema	U	1	0,75
Transporte	U	1	0,5
Mano de obra	U	1	12,5
Servicios Basicos	U	1	0,7
Rimpe	U	1	0,18
			Valor Neto
			26,66

Fuente: elaboración propia.

El manejo responsable de la producción y manejo de costos abre el campo laboral hacia el área de servicios de asesoría y desarrollo de productos personalizados así

como la impartición de talleres enfocados a la difusión y transmisión del PCI cerámico de la comunidad, por ello es importante tener claro que el recurso clave más importante para el proyecto es su recurso humano e intelectual, en estos recae el factor identitario único, sin desatender lo esencial de contar con un espacio físico de producción apto para las actividades a desarrollar así como su implementación progresiva de tecnificaciones que mantengan el respeto al PCI de la comunidad pero potencien la calidad y elaboración de los productos.

CONCLUSIONES

- Desarrollar un marco conceptual que permita la comprensión de la identidad cultural, tipos de artesanías y patrimonio cultural inmaterial de la comunidad Kichwa Agua Viva permite tener un conocimiento profundo y detallado del patrimonio de las artesanas ceramistas, en cuanto a su cosmovisión vivencial diaria, habilita la intervención desde el diseño con el respeto y comprensión necesarias para su tratamiento.
- La caracterización de materiales, herramientas, técnicas y productos cerámicos de la comunidad Kichwa Agua Viva mediante la investigación etnográfica la cosmovisión y costumbres propias de la comunidad se da paso a la creación y experimentación de nuevas morfologías y usos de los utensilios cerámicos. La aplicación de metodologías propias de la disciplina del Diseño permite la salvaguardia de la cerámica como patrimonio de la comunidad de Kichwa “Agua Viva”, se consigue generar nuevas caracterizaciones de productos con énfasis en el respeto y revalorización de cada una de las particularidades que convierten a la cerámica amazónica en patrimonio cultural inmaterial.
- Generar un plan para salvaguardar los conocimientos ancestrales de la cerámica en la comunidad Kichwa Agua Viva a través del diseño permite plantear nuevos modelos de difusión y reproducción continua de su patrimonio cultural inmaterial, incentiva el empoderamiento de las nuevas generaciones en el respeto, aprendizaje, transmisión y reproducción de los conocimientos ancestrales propios de la comunidad. El PCI es una fuerza creativa inagotable y determinante en el proceso artesanal, determina y caracteriza cada pieza dentro de los talleres experimentales, los materiales propios del PCI cerámico combinados con la materialidad del entorno determinan una estética única, presentan diversas posibilidades de aplicación y desarrollo en áreas no tradicionales por del diseño de productos.

- El desarrollo de productos a través del respeto a las condicionantes del PCI por medio del sistema producto posibilita la producción sostenible y continua, salvaguarda y difunde el PCI cerámico en áreas no convencionales, con potencial de crecimiento en mercados diferenciados que demandan hoy en día productos con identidad, comercio justo y trazabilidad. Las relaciones comunitarias y familiares que involucra el proceso de creación de la cerámica amazónica son particularidades fundamentales a comunicar y sintetizar para las estrategias de salvaguardia del PCI cerámico para dar a conocer las riquezas de la identidad que rodea a la cerámica artesanal amazónica.

RECOMENDACIONES

- El PCI cerámico de la comunidad Kichwa Agua Viva está compuesto por elementos y particularidades únicas, las mismas que se entenderán a profundidad para su correcta intervención, en miras a no distorsionar la esencia y sentido del mismo.
- La materia prima, así como las herramientas propias de la producción cerámica de la comunidad Kichwa Agua Viva se encuentran vigentes y tienen que ser tratadas con el respeto debido, esto en pro del perfeccionamiento continuo de la calidad final del producto, en cuanto a las técnicas es fundamental comprender su rol determinante dentro de su patrimonio y precautelar la no alteración del mismo.
- La generación y experimentación de nuevas expresiones morfológicas y estéticas de los productos cerámicos amazónicos provendrán desde la cosmovisión y desarrollo intelectual propio de cada artesana, es su imaginario el que primara siempre como elemento indispensable de cada desarrollo realizado a través del diseño.
- La salvaguardia del PCI cerámico de la comunidad Kichwa Agua Viva depende principalmente de su difusión y transmisión, son las nuevas y actuales generaciones quienes trabajaran de la mano para fortalecer y mantener vivo el conocimiento a través de la difusión del valor del PCI cerámico de la comunidad.
- El desarrollo y experimentación constante, se constituirá en el eje de trabajo de las artesanas, actualizar e interpretar los conocimientos a través de su cosmovisión y entendimiento es fundamental para la constante creación de nuevas oportunidades dentro del mundo artesanal. De igual manera desarrollar una estrategia de comunicación y difusión que permita dar a conocer el valor que representa la artesanía patrimonial a la identidad y al desarrollo económico.

BIBLIOGRAFÍA

- Artesanías de Colombia. (2021). Laboratorio de Innovación y Diseño - Amazonas - Artesanías de Colombia. https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/General/template_index.jsf
- Asamblea Nacional Constituyente. (2008). Constitución De La Republica Del Ecuador Tipo De Norma. In Registro oficial 449 de 20 Oct. 2008. <http://www.ambiente.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2018/09/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador.pdf>
- Astudillo, G. (2015). La exportación de sombreros de toquilla sube. Lideres (Internet).
- Ayuntamiento de Talavera de la Reina. (2020). García Élez destaca la importancia del Centro de Formación de la Cerámica para garantizar y contribuir al relevo generacional en el oficio artesanal. Www.Talavera.Es. <https://www.talavera.es/content/garcía-élez-destaca-la-importancia-del-centro-de-formación-de-la-cerámica-para-garantizar-y>
- Barrera, R. (2013). El concepto de la cultura: Definiciones, debates y usos sociales. Claseshistoria, 343, 1–13. <http://www.claseshistoria.com/revista/2013/articulos/dolgopol-comentario-libro.pdf>
- Benedetti, C. M. (2012). Producción artesanal indígena y comercialización : entre los “ buenitos ” y los “ barateros .” Maguaré, 26, 229–262.
- Blog Perú. (2021). El famoso arte Shipibo de la selva peruana | Perú Info. <https://peru.info/es-pe/talento/noticias/6/24/el-famoso-arte-shipibo-de-la-selva-peruana>

- Cerutti, Á., & González, C. (2008). Identidad e identidad nacional. La Revista de La Facultad, 77–94. <http://fadeweb.uncoma.edu.ar/medios/revista/revista14/08-Cerutti%26Gonzalez.pdf>
- Cervini, A., & Kayser, J. (2004). Identidad Estratégica Alternativas locales en mercados globales (IMDI (Ed.); 1st ed., Vol. 1). Centro Metropolitano de Diseño.
- COFENAIE. (2018). Nacionalidades – CONFENIAE. Confeniae.Net. <https://confeniae.net/nacionalidades>
- COOTAD. (2010). Código Orgánico Organización Territorial Autonomía Descentralización COOTAD. Registro Oficial Suplemento 303 de 19-Oct-2010, 2, 174. http://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4_ecu_org.pdf
- CRESPIAL. (2016). Núcleos Focales - CRESPIAL. <http://crespial.org/nucleos-focales/#ecuador>
- Détienne, F. (2006). Collaborative design: Managing task interdependencies and multiple perspectives. Published in *Interacting with Computers*, 18(1), 1–20.
- Etienne-Nugue, J. (2009). *Hablame de Artesanía*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Fernández, I., & Fernández, I. (2012). Aproximación Teórica a la identidad cultural. *Ciencias Holguín*, 1–13.

- García, M., & Baeza, C. (1996). Modelo teórico para la identidad (L. Gómez Rodríguez (Ed.); Vol. 1, Issue 1). Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. <http://dx.doi.org/10.1016/j.cirp.2016.06.001><http://dx.doi.org/10.1016/j.powtec.2016.12.055><https://doi.org/10.1016/j.ijfatigue.2019.02.006><https://doi.org/10.1016/j.matlet.2019.04.024><https://doi.org/10.1016/j.matlet.2019.127252><http://dx.doi.org/10.1016/j.matlet.2019.127252>
- Gobierno de Ecuador. (2014). Ficha metodológica. Sistema Integrado de Indicadores Sociales Del Ecuador. http://www.siise.gob.ec/siiseweb/PageWebs/glosario/figlo_napuin.htm
- Guevara, E. (2014). Gestión del patrimonio inmaterial en el Ecuador. Análisis de caso fundación Quito Eterno.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). Metodología de la Investigación (6ta edición). Mc Graw Hill.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista, M. del P. (2014). Metodología de la Investigación (6ta edición). In Mc Graw Hill.
- Herrera, L. (2016). Patrimonio cultural inmaterial en el cantón Mera: una experiencia etnográfica. *ÁNFORA*, 20(35), 65–91. <https://doi.org/10.30854/anf.v20.n35.2013.44>
- Huerta, E. (2014). La Co-Creación y el Diseño Colaborativo. <http://timreview.ca/node/310>
- IDEO. (2023). Design Thinking. «Resources». <https://designthinking.ideo.com/resources>

- INPC. (2013). Guía metodológica para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. In Cimarronesperuorg (Vol. 27). <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/guia-metodologica-para-la-salvaguardia-del-patrimonio-cultural-inmaterial/>
- INPC. (2020). Patrimonios Inmateriales del Ecuador – Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/patrimonios-inmateriales-del-ecuador/>
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (2022). EL TEJIDO TRADICIONAL DEL SOMBRERO DE PAJA TOQUILLA ECUATORIANO. <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/el-tejido-tradicional-del-sombrero-de-paja-toquilla-ecuatoriano/>
- Lisocka-Jaegermann, B. (2000). Las artesanías populares y sus transformaciones contemporáneas. Casos de Ecuador, México y Polonia. Boletín Geográfico, 22, 40–72. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5010035>
- Malo, C. (2008). Artesanías, lo útil y lo bello (CIDAP (Ed.)).
- Millán, T. R. A. (2000). Para comprender el concepto de Cultura. UNAP Educación y Desarrollo, 1, 13. http://sanchez-lengerke.com/mediateca/ova/ucm/dvd1/PLANEACION/CD/paq4/pdf/Austin_El_concepto_de_cultura.pdf
- Milton, A., & Rodgers, P. (2013a). Métodos de investigación para el diseño de producto. BLUME. http://ccuc.cbuc.cat/record=b5864897~S23*cat
- Milton, A., & Rodgers, P. (2013b). Métodos de investigación para el diseño de producto (G. Sermon (Ed.); Primera ed). BLUME.
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. Revista Opera, 7, 69–84.

- Mordo, C. (2002). La artesanía, un patrimonio olvidado. In *Revista Artesanías de América*: Vol. N° 52 (pp. 49–60).
- Moreta, M. (2016, July 25). Artesanías de Pastaza se promocionan. <https://www.elcomercio.com/tendencias/promocion-artesantias-pastaza-preservacion-legado.html>
- Munzel, M. (2014). Reflexiones sobre el arte religioso. *Quaderns de Vilaniu*, 0(66), 27–30.
- O’Grady, J., & O’Grady, V. (2018). *Manual de investigación para diseñadores* (P. Barceló Fradera (Ed.); Primera ed). BLUME.
- Osterwalder, A., & Pigneur, Y. (2010). *Generación De Modelos De Negocio*. Deusto S.a. Ediciones, 288.
- Pajuelo, R. (2010). Experiencias y políticas de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en América Latina. CRESPIAL. www.crepial.org
- Papanek, V. (1971). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* (Pantheon B).
- Patrimonios Inmateriales del Ecuador – Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (n.d.). Retrieved May 3, 2020, from <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/patrimonios-inmateriales-del-ecuador/>
- Paulina, A. B., & Cervini. (2004). *En torno al producto- Diseño estratégico e innovación Pyme en la ciudad de Buenos Aires* (Instituto). Centro Metropolitano de Diseño.
- Portero, P. (2020). Las lámparas fetiche de hoteles y restaurantes. *Guía Repsol*. <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/nos-gusta/lzf-lamps-valencia/>

Prado, J. (2014). Modelo de desarrollo socio-territorial para oficios artesanales patrimoniales como estrategia sostenible identitaria y plan de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. 1–164.

Quintero, M., Riaño, J., & Sánchez López, C. (1988). Diseño de una empresa exportadora de artesanías. https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1010&context=recursos_bibliograficos

RAE. (2019a). cultura | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE. <https://dle.rae.es/cultura>

RAE. (2019b). salvaguardar | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE. <https://dle.rae.es/salvaguardar?m=form>

Rubio, M. A., Zimbrón, A. H., Uribe, R. V., Gutiérrez, E. R., Cobos, S. A. U., & Ortega, A. S. (2015). Diseño estratégico sostenible. Fundamentos teóricos y aplicaciones éticas para el comercio justo y las comunidades autopoieticas (a S. de I. y E. Avanzados (Ed.)). Universidad Autónoma del Estado de México.

Ruiz Gil, J. A. (2005). Creer y crear. El patrimonio cultural en la encrucijada de la globalización. Universidad de Cádiz servicio de publicaciones.

Sánchez, E. (2003). Arte indígena contemporáneo: ¿Arte popular? Revista Española de Antropología Americana, 1, 69–84. https://doi.org/10.5209/rev_REAA.2003.24639

Saulieu, G. De, Betancourt, C. J., & Hidalgo, C. D. (2014). Cerámica indígena de la Amazonía ecuatoriana. Ekseption Publicidad.

- Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. (2017). Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021-Toda una Vida. http://www.planificacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2017/10/PNBV-26-OCT-FINAL_0K.compressed1.pdf
- Simpson, T. (1997). PATRIMONIO INDÍGENA Y AUTODETERMINACIÓN (A. Parellada (Ed.)). Eks-Skolens Trykkeri aps.
- Sondereguer, C. (2006). El diseño amerindio y su naturaleza creativa (Nobuko (Ed.); 1st ed.). Nobuko. <https://doi.org/10.1088/1751-8113/44/8/085201>
- UNESCO. (1989). Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular (p. 255).
- UNESCO. (1996). NUESTRA DIVERSIDAD CREATIVA. Ediciones UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000105586_spa
- UNESCO. (2002). Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. In Standard-Setting at UNESCO (Vol. 1). <https://doi.org/10.1163/ej.9789004164543.1-0.78>
- UNESCO. (2003a). CONVENCIÓN PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL. 13.
- UNESCO. (2012). Convención Para La Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. "PATRIMONIO": ECONOMÍA CULTURAL Y EDUCACIÓN PARA LA PAZ (MEC-EDUPAZ), 2(2), 150–168.
- UNESCO. (2013). Listas del patrimonio cultural inmaterial y Registro de mejores prácticas de salvaguardia. <https://ich.unesco.org/es/listas>
- UNESCO. (2017). APORTES PARA LA CONSOLIDACIÓN DE LA POLÍTICA PÚBLICA SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DEL ECUADOR.

- UNESCO. (2018a). La fiesta de las Fallas de Valencia. <https://ich.unesco.org/es/RL/la-fiesta-de-las-fallas-de-valencia-00859>
- UNESCO. (2018b). Procesos artesanales para la elaboración de la Talavera de Puebla y Tlaxcala (México) y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo (España). Ich.Unesco.Org. <https://ich.unesco.org/es/RL/procesos-artesanales-para-la-elaboracin-de-la-talavera-de-puebla-y-tlaxcala-mxico-y-de-la-cermica-de-talavera-de-la-reina-y-el-puente-del-arzobispo-espaa-01462>
- UNESCO. (2019). Patrimonio Vivo y Pueblos Indígenas. 11.
- UNESCO. (2003b). Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial. Patrimonio Cultural Inmaterial, 16. <https://ich.unesco.org/doc/src/01857-ES.pdf>
- Velasco, H. M. (2012). Las amenazas y riesgos del Patrimonio Mundial y del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Anales Del Museo Nacional de Antropología e Historia*, XIV(10), 10–19. <http://dx.doi.org/10.1016/j.actamat.2015.12.003>https://inis.iaea.org/collect ion/NCLCollectionStore/_Public/30/027/30027298.pdf?r=1&r=1<http://dx.doi.org/10.1016/j.jmrt.2015.04.004>
- Wang, L., Shen, W., Xie, H., Neelamkavil, J., & Pardasani, A. (2002). Collaborative conceptual design—state of the art and future trends. *Computer-Aided Design*, 34(13), 981–996. [https://doi.org/10.1016/S0010-4485\(01\)00157-9](https://doi.org/10.1016/S0010-4485(01)00157-9)
- Zamora, A. (2011). Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial. *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 9(1), 101–113. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2011.09.009>

Zanlongo, B. (2012). el PCI de las comunidades locales enriqueció a la cultura mundial de la humanidad. Centro de Integración, Cooperación y Desarrollo Internacional, 1–14. www.cicodil.org

ANEXOS

Anexo 1. – Modelo de nota de Campo

NOTA DE CAMPO			REF:
INVESTIGADOR:	LUGAR:	FECHA:	HORA:
PARTICULARIDADES:			

Fuente: elaboración propia.

Anexo 2. – Modelo de ficha de producto

FICHA DE PRODUCTO		
Observaciones:		
Fecha: / /	Autor:	Precio:
Línea:	Oficio:	Color:
Colección:	Técnica:	Altura:
Nombre:	Materia prima:	Diámetro:
Referencia:	Acabado:	Peso:

Fuente: elaboración propia.

Anexo 3. – Modelo de ficha de observación

Ficha de observación		
Proceso:		
Fotos del paso a paso de los procesos realizados en la elaboracion de un producto	Nombre del proceso	Descripción del proceso
Producto final		

Fuente: elaboración propia.

Anexo 4. - Modelo de ficha de entrevistas

FICHA DE ENTREVISTA			REF:
INVESTIGADOR:	LUGAR:	FECHA:	HORA:
ARTESANO/A:	NACIONALIDAD:	EDAD:	
<p>Sobre la Mokawa.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ¿De quién aprendió su oficio? 2. ¿Qué significado tiene la Mokawa? 3. ¿Qué función tiene la Mokawa? 4. ¿De qué depende el tamaño de la Mokawa? 5. ¿Los colores tienen algún significado? 6. ¿Qué significado tienen los dibujos? 7. ¿Existe algún ritual espacial para preparar la Mokawa? 8. ¿Las herramientas de donde las obtienen? 9. ¿Cómo es su creación? 10. ¿Los engobes, arcilla y shillkillu como son adquiridos? 11. ¿Todas las arcillas sirven para trabajar en la mokawa? 12. ¿Existen leyendas o mitos sobre la mokawa? 13. ¿La producción de Mokawas es su principal fuente de ingresos? 14. ¿Cómo determina el precio de sus productos? 15. ¿Cree que el precio de su producto es representativo? <p>Sobre el estado comercial.</p> <ol style="list-style-type: none"> 16. ¿Cuentan con marca? 17. ¿Su marca está registrada? 18. ¿En qué redes sociales está presente? 19. ¿Qué puntos de venta poseen? 20. ¿Poseen empaques para la venta de sus productos? 21. ¿Qué tipo de publicidad usa? 22. ¿A participado en eventos? <p>Sobre el estado de transmisión.</p> <ol style="list-style-type: none"> 23. ¿A quién ha transmitido su conocimiento? 24. ¿Las nuevas generaciones se ven interesadas en aprender el oficio? 25. ¿Hay Personas interesadas en aprender su conocimiento? 26. ¿Cuántas personas conoce que también realicen mokawas? 27. ¿Considera que el saber cerámico está en peligro? 28. ¿Considera que debería darse una mayor difusión de su conocimiento? 29. ¿A promocionado cursos para aprender sobre el saber cerámico? 30. ¿Estaría dispuesta a desarrollar nuevas aplicaciones y formas? 			

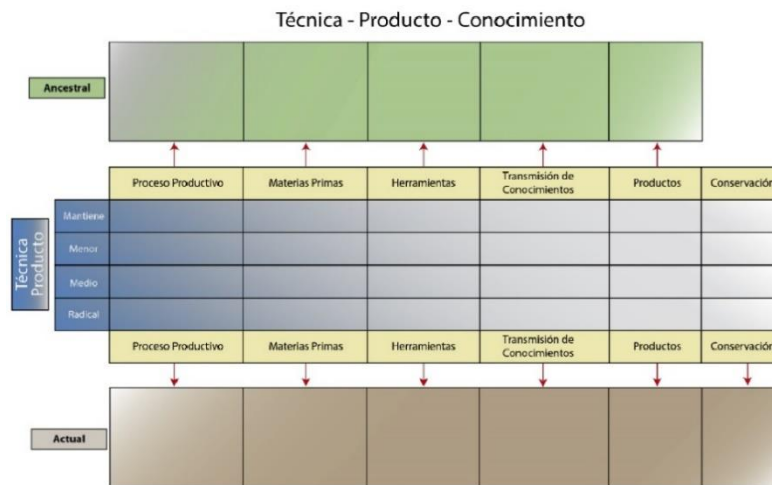
Fuente: elaboración propia.

Anexo 5. – Modelo de “Trending board”



Fuente: elaboración propia.

Anexo 6. - Modelo de la herramienta de Síntesis Evaluación de la Tradición Artesanal



Fuente: (Prado, 2014)

Anexo 7. - Modelo de la herramienta de Entorno al producto



Fuente:(Paulina & Cervini, 2004).

Anexo 8. - Modelo de la herramienta de Mapa de localidad del objeto / signo

Mapa de localidad del objeto-signo

	Definición		Construcción		Temporalidad	
	Nombre	Forma / función	Tecnología productiva	Materias primas	Raíz histórica	Continuidad
Local	●	●	●	●	●	●
Regional	●	●	●	●	●	●
Nacional	●	●	●	●	●	●
Global	●	●	●	●	●	●




Fuente: (Prado, 2014)

Anexo 9. - Ficha de observación del proceso de elaboración de la mokawa

Ficha de observación		
Proceso: Elaboración de la Mokawa		
	Extracción de barro	Para la extracción de la arcilla las mujeres se dirigen a los ríos de la localidad en donde se hubiere identificado una veta del material, llevan consigo hojas de plátano o wijao para el embalaje del material y ashangas para su transporte, también suelen usar lonas o fundas, previo a la extracción agradecen a la madre naturaleza por la materia prima y extraen solo lo necesario
	Adquisición de barro	En ocasiones llegan personas de comunidades del interior a ofertar material cerámico, es el barro de Canelos el más apreciado, por no quebrarse y tener una plasticidad optima, este suele venderse por sacos de lona
	Adquisición de engobes	Los engobes llegan por medio de vendedores que proceden de las comunidades emplazadas en la selva, son los engobes de Sarayaku los más apetecidos por su solides y pregnancia en las piezas al momento de la quema, se hallan en 3 colores, blanco, negro, rojo y vienen en forma de cilindros compactos envueltos en hojas.
	Limpieza de La arcilla	Limpian la arcilla con sus manos, retiran cualquier resto superficial de piedras o madera que hallasen y se dividen en diferentes bloques de arcilla
	Almacenado	Se divide en bultos que se guardan en fundas de plástico negro (bolsas de basura), bajo las mesas de trabajo del taller, en caso de que el material perdiese humedad se lo coloca en baldes de agua
	Amasado	Toman una porción considerable de arcilla en sus manos y la golpean contra el piso, paso seguido la colocan sobre una mesa

		<p>para amasarla por un lapso de 5 minutos, hasta que notan una consistencia deseada en la pasta cerámica</p>
	<p>Tejido del barro</p>	<p>Se toman porciones de arcilla que van transformándose en cilindros alargados como gusanos, posteriormente se forma un espiral hasta conseguir el diámetro deseado y empezar a levantar las paredes de la Mokawa, de tanto en tanto se unifican los cordeles por medio de esteques naturales realizados con la corteza de madera de pilches, una vez conformado el cuerpo de la Mokawa por completo se alisan las paredes con presión del esteque contra la Mokawa que es sostenida con la palma de la mano y asentado en el regazo hasta conseguir el grosor deseado, paso seguido se recorta el borde de la con las uñas y una vez la Mokawa se encuentra en un estado de cuero se empareja su borde frotándolo contra la mesa, finalmente se alisa el borde y la pieza por completo con la corteza del maíz humedecida.</p>
	<p>Secado</p>	<p>Se colocan las piezas sobre una base de madera, donde se las deja secar por varios días a la sombra</p>
	<p>Baño en engobe</p>	<p>Se disuelve engobe de color terracota en un balde de agua para posteriormente bañar las piezas con la ayuda de hojas de maíz</p>

	<p>Bruñido</p>	<p>Una vez la pieza se encuentra seca las mujeres proceden a bruñir las piezas cerámicas por medio de piedras lisas que son halladas en los ríos de la provincia, y suelen también ser adquiridas a personas que las traen de las comunidades del interior.</p>
	<p>Preparación de los engobes</p>	<p>En un mortero se procede a moler con una piedra los engobes hasta pulverizarlos totalmente con la ayuda de agua, en caso de encontrarse muy solidificado, de lo contrario tan solo se lo disuelve sobre un plato.</p>
	<p>Decorado</p>	<p>Por medio de un pincel (realizado con un filamento de chonta y cabellos de niño amarrados) se procede a realizar trazados sobre la Mokawa de forma intuitiva sin realizar ningún boceto o trazo preliminar, los trazos se realizan por descarga y arrastre, lo que genera líneas finas y alargadas, se utilizan diversos pinceles que varían según el número de pelos que se hayan utilizado para su confección, las artesanas realizan esta operación con apoyadas sobre su propio regazo la pieza cerámica.</p>

	<p>Quema</p>	<p>Se usan dos métodos para la cocción de las piezas cerámicas, en el primero se juntan tres leños que forman tres ejes con las puntas, sobre los cuales se coloca un cuenco cerámico con un orificio en el centro (generalmente es una Mokawa anteriormente fracturada), sobre la cual se coloca la Mokawa pintada poca abajo y se cubre con ceniza, y se procede a encender una fogata formada por virutas de ciertas especies de madera bajo estas, una vez que el fuego se ha consumido se decanta la pieza quemada sobre una hoja de zinc manipulándola con cuidado por medio de hierros alargados o tenedores domésticos. El segundo método es a través de la quema en un horno artesanal a gas, el mismo que cuenta con un quemador en el centro y conformado por lana de fibra de vidrio térmica y malla metálica, la pieza se quema por el lapso de 20 a 30 minutos y posteriormente se las pasa a una hoja de zinc, cabe aclarar que no se usan cronómetros ni pirómetros en el proceso</p>
	<p>Barnizado</p>	<p>Con la Mokawa recién salida del horno y a una temperatura moderada se procede a la aplicación del Shilkyllu (cera natural extraída de un árbol en la selva), con la ayuda de la mano y una cuchara metálica, de manera ágil embadurnan toda la superficie, introduciendo la cera ocasionalmente en su boca para enfiarla con la saliva y que de esta manera no se queme y se vuelva negra, una vez finalizado este proceso se deja reposar sobre una mesa la pieza terminada</p>
		

Fuente: elaboración propia.

Anexo 10. – Entrevistas

FICHA DE ENTREVISTA			REF: 001
INVESTIGADOR: Víctor Escobar	LUGAR: Madre Tierra	FECHA: 12 / 09 / 2020	HORA: 11:00am
ARTESANO/A: Elvia Santi	NACIONALIDAD: Kichwa	EDAD:	
<ul style="list-style-type: none"> • ¿Cuál es su nombre? Elvia Santy • ¿A qué nacionalidad pertenece? A la nacionalidad kichwa. • ¿Cuál es su edad? 57 años. • ¿Qué tipo de asociación son? Somos una asociación artesanal kichwa de Pastaza Agua Viva. • ¿Tiene personalidad Jurídica? Somos legales, tenemos el acuerdo ministerial y todo. • ¿Cuántos miembros conforman la asociación? Somos 12 Familias, ahorita se fueron a sus fincas por la pandemia, algunos son de Canelos. • ¿Cuál es el tiempo que llevan como asociación? Tenemos ya como 15 años. • ¿Cuántas personas de la asociación trabajan en la cerámica? Somos 5 mujeres, solo mujeres, hombres no hay porque desde nuestros ancestros que han enseñado que los hombres no pueden trabajar en las artesanías porque eso les compete solo a las mujeres, mi padre y madre tomando guayusa nos enseñaban que la actividad del hombre tenía que construir la casa, hacer trampas, como hacer un virote, como matar a un animal, como ir a barbasca, como cortar un árbol, todas esas cosas lo hacen los hombres. Nosotras aprendíamos en como sembrar una yuca y la chacra, todo esto nos enseñaban tomando la guayusa y enseñaban también a tejer el barro, no sé porque nos decían que no hay que coger el barro pero ya después ya supimos por qué el hombre no podía coger el barro y a sido porque se les muere el pene y eso era una costumbre y los hombres escuchaban y eso y era como votar una dinamita, se corrían. Ya cuando todo está ya hecho ahí si cogen la mokawa para tomar y festejar y eso es algo que yo y mi mama hemos discutido y le he dicho pero mamá los hombres también deben ayudar, pero ella les prohibía. • ¿La asociación tiene algún presidente? Sí, yo soy la presidenta. • ¿Ustedes se consideran una Comunidad? Sí, porque venimos de diferentes comunidades y formamos la asociación de diferentes comunidades, es una asociación comunitaria. • ¿De quién aprendió usted el oficio? Bueno yo me acuerdo que aprendí de lo que mi mamá me aconsejaba y lo veía ,ella nunca nos decía vengan para que aprendan , ella lo que decía era que cualquier cosa que ella estaba haciendo solo teníamos que estar viendo , nada más, solo el ver era el aprendizaje de nosotros, yo más aprendí del verle a mi mamá y también de mis ancestros , yo de los 8 años Salí de la casa porque mis padres , toda mi familia a los 10 o 12 años ya nos daban maridos a las mujeres entonces yo justo tenía una madrina Colona y ella era que pasaba visitando a mis padres aquí y se llegó a enterar que a mí también ya me iban a dar marido a esa edad , por eso nosotros desde los 8 hasta los 10 años teníamos que aprender todo lo de una mujer , hacer la chicha , hacer los maitos, nos preparaban porque cuando ya nos conseguían hombre no importaba la edad así se joven o viejo igual nos entregan , quieran o no quieran, de donde sea , entonces eso mi madrina se llegó a enterar y dijo yo a mi ahijada no le voy a hacer eso , entonces ella viene y me llevó , yo me crié allá con ella , aprendí las costumbres , entre a la escuela , aprendí a leer y escribir , luego a los 18 años me casé y luego me quede viuda y luego regrese donde mis padres a los 20 años , ahí aprendí unos talleres en las comunidades con mis amigas y así las señoras mayores y ahí aprendí estos diseños y todo lo que hacían era solo mokawas y tinajas ,hacían también unas figuras para las ferias tradicionales, eso yo me acuerdo que lo hacían, pero había una chica joven que se dedicó a hacer unos floreros con estos animales como sapos , tortugas y así me fui como a tres talleres y ahí aprendí. 			

Fuente: elaboración propia.

FICHA DE ENTREVISTA	REF: 001
<ul style="list-style-type: none"> • ¿Su mamá a que edad Falleció? Mi mami sigue viva. • ¿Cuántos años tiene su mamá? Mi mami tiene 86 años. • ¿Su mami aprendió la cerámica de su abuelita? Sí, mi mami aprendió de mis abuelitos, ellos vienen de una mezcla de los achuaras y mi mami kichwa. • ¿A qué comunidad pertenecían? Nosotros pertenecíamos a la Comunidad de Amazonas, mi papi fundó ahí, mi papi es de Sarayaku y mi mamá aquí Puyo Warmi, los papás de ella son los fundadores de Puyo, los Vargas y nos contaban la historia de cómo se fundó el pueblo y poco a poco ellos fueron saliendo de puyo y se comenzó a formar las comunidades y ahí formaron la Comuna San Jacinto y ahí quedaron para que ya no se vayan más para adentro, que sea una comuna. Mi papi es uno de los fundadores de la comunidad de Amazonas. • ¿Qué significa la Mokawa? Mokawa es como decir una vasija o un vaso como podemos decir o un untencillo para tomar una bebida, porque si no hay mokawa no hay en que tomar, entonces ese es el significado es una Mokawa para tomar la chicha . • ¿Los dibujos que tienen las Mokawas, los colores, tienen algún significado? Bueno yo también le preguntaba a mi mamá por qué le gustaba hacer unas rayas largas y le preguntaba porque hacia así y me decía urcu urcu, son montañas y le gustaba hacer esas rayas en sik sak. • ¿De qué depende el tamaño de la mokawa? La más pequeña es para tomar el uku yaku porque son bebidas especiales y fuertes que les hace chumar rápido. Y vuelta en la mokawa grande le ponen la chicha y de ahí van sacando poco a poco la chicha y van repartiendo, una mokawa grande les dan a veces a las comunidades ya que ellas hacen las fiestas tradicionales entonces les dan el prioster y el va brindado poco a poco la chicha a todos y en esas mokawas grandes no solo esta la chicha blanca , sino también el vinillo , el uku yaku, esta allo y las chichas especiales , la mokawa se utiliza para servir chichas y bebidas frías no calientes . • ¿La herramientas que ustedes trabajan en la cerámica quién las fabrica? Nosotros mismo fabricamos, no nos cuesta nada . Lo principal es el pincel, utilizamos el cabello de los hombres porque es más gruesito y tieso. • ¿Hay algún ritual para hacer la cerámica? Mi mamá me sabia decir que para hacer la cerámica no hay ningún ritual , lo principal para empezar es tener el lugar bien aseado nada más , primero el aseo para ahí traer la cerámica para no desperdiciar nada si se nos cae al suelo , es prohibido que los niños estén tocando o manoseando la cerámica . • ¿La arcilla , el shillkillu donde son adquiridos? Todos los materiales para hacer la cerámica traemos de todas partes, nosotros salimos al Puyo y hay señoras de canelos, Sarayaku de otros lados, entonces nosotros a veces no preguntamos de donde son solo nos venden. • ¿Estas personas que salen a vender estos materiales, también son de nacionalidades? Sí , lo más son kichwas, bueno la cerámica lo más hacemos los kichwas , las otras nacionalidades también los hacen pero muy poco . • ¿Qué otras Nacionalidades hacen cerámica? He visto a los achuar que hacen, los shuaras no hacen la cerámica, no les gusta hacer, yo que he vivido donde los shuaras , no saben hacer la cerámica. • ¿La arcilla cuando viene sucia, como se le limpia? Empezamos a amasar como harina y empezamos a sacar la basura. • ¿Usted conoce alguna leyenda o cuento sobre la cerámica o mokawa? Si existen leyendas sobre eso. 	

Fuente: elaboración propia.

FICHA DE ENTREVISTA	REF: 001
<ul style="list-style-type: none"> • ¿Todas las arcillas sirven para trabajar la mokawa? Todas las arcillas no sirven, hay clases de arcillas, como por ejemplo hay una arcilla negra que esa sirve para las tinajas y las y las tasas negras, esta arcilla es más resistente, más fuerte no se quiebra pronto. Y hay otra arcilla especial que es como para las mokawas, es blanda y pura sin basuras sin nada, parece harina. • ¿Los productos que usted hace tiene alguna marca? Marca si tenemos, pero no está registrada, la marca ALLPA. • ¿Cuántos puntos de venta poseen ustedes? Ahorita estamos con dos puntos de venta aquí en el Puyo, en Pastaza Manchi y Huella Pastaza, teníamos otro punto en Cuenca, pero por el caso de la pandemia ya no. • ¿Cuando ustedes mandan el producto, como la gente puede enterarse que es suyo? La verdad no me he fijado porque nosotros solo entregamos, así sin etiquetas sin nada, entonces ellos mismo ponen las etiquetas, pero si hubo una temporada que si teníamos etiquetas ahí con los nombres y todo. • ¿Conoce el nombre del local de Cuenca? No conozco el nombre del local. • ¿Cómo les pone el precio a sus piezas de cerámica? Yo si he querido poner un precio alto, porque si he valuado el tiempo más la asada, yo si prefiero pintar, en la asada te quemas las manos y todo eso respiramos ese aire malo y por eso. Yo le avalúo en unos 25 dólares el más barato, allá en Cuenca dábamos en 30 dólares, porque han sabido vender hasta en 50 dólares en Cuenca. • ¿Cuál es su principal fuente de ingreso? Nosotros como presidentes hemos tenido nuestros tropiezos, pero me he dedicado a lo que es artesanías, en dar ánimos a la familia, a los hijos, en lo que es cultura, este es mi único ingreso. • ¿Usted a quien ha transmitido su conocimiento? Nosotros a mi hija, a mis nietas, hemos tenido talleres también con mujeres de aquí de la Parroquia mismo, las mujeres de Madre Tierra, también hemos dado talleres a los Shiwias, a los Kichwas. • ¿Usted que ha enseñado estos talleres a estas personas, cómo ve usted a las siguientes generaciones? ¿Cree que están interesadas en aprender este oficio? Hay personas que no están interesadas en esto, no valorizan, prefieren la tecnología, quieren estar preparados en eso y no en las cosas ancestrales. • ¿Usted cree que con el tiempo va a desaparecer el conocimiento? Yo creo que si porque en las comunidades mismo ya se están perdiendo, en mi comunidad mismo ya no les interesan y solo cuando hay fiestas tradicionales ahí pueden ver. • ¿Usted cuantas personas conoce que hagan estas mokawas? Unas 15 mujeres conozco que hacen mokawas. • ¿Usted está dispuesta en participar, crear nuevas formas de figuras, en seguir investigando esto de la cerámica? Si porque ya estoy metida en esto hasta cuando Dios me de salud y vida. Y más porque de esto yo sobrevivo. • ¿Usted estaría dispuesta en seguir enseñando lo que usted sabe? Si. • ¿Considera que se debería dar una mayor difusión sobre lo que ustedes hacen? Si porque solo así tengan la idea de que nosotros estamos todavía manteniendo nuestra cultura. 	

Fuente: elaboración propia.

Anexo 11. – Fichas de campo

NOTA DE CAMPO			REF: 001
INVESTIGADOR: Víctor Escobar	LUGAR: Madre Tierra	FECHA: 16/09/2020	HORA: 10:00 am
PARTICULARIDADES: Primer contacto			
<p>En mi primer encuentro fui recibido por el señor Héctor Montaguano quien manifiesta ser el jefe de hogar, pero aclara que las mujeres son quien mandan en casa, fui invitado a beber de manera cordial Guayusa que se encontraba cocinándose sobre unos troncos de leña, el recipiente en el cual me fue servida esta bebida es una cascara natural que ellos llaman “pilche”, convenzamos por el lapso de una hora y cabe resaltar que se me ofreció varias veces rellenar mi pilche.</p> <p>La recepción y disponibilidad de la señora Elvia Santi maestra ceramista y líder comunitaria es positiva, sabiendo expresar que en ocasiones anteriores ya habían participado en estudios con universidades en el área de gastronomía típica y son recurrentemente visitados pues poseen el centro artesanal para la venta de las artesanías que producen. Supo también expresar que durante varios años han recorrido el país estando en varias ferias, siendo la feria del CIDAP un referente para ella por la excelente acogida y el nivel de ventas generado cuando asistieron.</p>			

Fuente: elaboración propia.

NOTA DE CAMPO			REF: 002
INVESTIGADOR: Víctor Escobar	LUGAR: Madre Tierra	FECHA: 25/09/2020	HORA: 16:00 pm
PARTICULARIDADES: Primer día de trabajo cerámico.			
<p>En nuestro primer día de elaboración de mokawas la maestra Elvia me guio paso a paso en la elaboración, he podido constatar que todos los materiales que intervienen en el proceso son propios de su entorno, me han manifestado que las arcillas las conseguían antes en ríos cercanos, pero hoy en día es complicado para ellas hallar fuentes de arcilla, saben comentarme que la arcilla que encuentran en ocasiones es mala y esto se debe a que el río ha sido contaminado, me comentan de igual manera que las mujeres que llegan de visita me ven con recelo y jocosidad al trabajar la arcilla debido a que en su cultura los hombres no trabajan el barro, pues existe el mito de que su pene dejara de funcionar y se volverá flácido como un cordel de arcilla, otra creencia es que las mujeres que estén pasando por el periodo menstrual o hayan tenido relaciones no pueden trabajar el barro durante esos días, pues las piezas cerámicas tenderán a quebrarse en el momento de la quema.</p>			

Fuente: elaboración propia.

NOTA DE CAMPO			REF: 003
INVESTIGADOR: Víctor Escobar	LUGAR: Madre Tierra	FECHA: 12/10/2020	HORA: 09:00 am
PARTICULARIDADES: Quemado de las piezas.			
<p>El área para el quemado de las piezas es una cabaña rectangular donde se encuentran estanterías almacenando las piezas próximas a quemar y otras ya quemadas, se puede ver madera apilada y trancos grandes sobre los que se queman las piezas cerámicas, estos distribuidos de forma triangular, en un costado reservan la ceniza que usaran para el quemado de las mokawas, se me enseña el método ancestral de quema, para lo cual usan distintos tipos de madera según lo que estén buscando en la quema, a más de este proceso el más usado es la quema por horno, el cual es de lana de fibra de vidrio con malla de metal, se aprecian dos estructuras cilíndricas, una de aproximadamente 50cm y otra de unos 80cm, como base se usa un apilamiento de ladrillos rojos y una hoja de zinc sobre la cual se apoyan directamente las piezas.</p>			

Fuente: elaboración propia.

NOTA DE CAMPO			REF: 004
INVESTIGADOR: Víctor Escobar	LUGAR: Madre Tierra	FECHA: 20/11/2020	HORA: 11:00 am
PARTICULARIDADES: Observaciones varias.			
<p>El taller donde se realizan las piezas cerámicas esta hecho de guadua, cemento y hojas de zinc, este es un espacio abierto y comunica el patio trasero y el acceso lateral de la casa; para el pintado de las piezas se utiliza una mesa en la parte posterior a la tienda, allí se pueden observar una gran variedad de pinceles de pelo y morteros donde se raspan las piedras minerales para los engobes, los cuales son cuidados con recelo por su valor, también pude apreciar un juego de pinceles comunes a lo cual me manifestaron que los habían adquirido con la esperanza de que su uso les diera más versatilidad en los trazos pero estos no funcionaron de manera adecuada así que "allí quedaron", en la cabaña donde se queman las piezas el olor predominante es a humo, el piso es de tierra y la construcción en general consta de caña guadua, chonta y paja, he podido observar que la cocción de guayusa es muy común, siendo invitado varias veces a beber la misma.</p>			

Fuente: elaboración propia.

NOTA DE CAMPO			REF: 005
INVESTIGADOR: Víctor Escobar	LUGAR: Madre Tierra	FECHA: 15/12/2020	HORA: 09:30 am
PARTICULARIDADES: Observaciones varias.			
<p>El día de hoy tuvimos la visita del tutor de la tesis, con el cual visitamos a la comunidad y fuimos invitados a compartir un almuerzo, para lo cual se preparó una mesa en la cual se ubicaron hojas de plátano y varios recipientes de arcilla ahumada, paso seguido nos brindaron una bebida llamada Uku yaku, la cual nos explicaron es un vinillo de yuca, lo interesante de esta bebida es que asan la yuca para luego aplastarla y fermentar en tinajas de arcilla recubiertas en su interior con cera de abeja para su impermeabilidad, la maestra Elvia nos supo explicar que es una bebida común de festividades u ocasiones especiales, otra de las bebidas comunes es la canela.</p>			

Fuente: elaboración propia.


NOTA DE CAMPO			REF: 006
INVESTIGADOR: Víctor Escobar	LUGAR: Madre Tierra	FECHA: 21/12/2020	HORA: 12:00 am
PARTICULARIDADES: Observaciones varias.			
<p>Se puede decir que al ser un centro artesanal es fácil hallar una gran variedad de utensilios a la venta, encontrando desde mokawas, ollas, tinajas, platos hasta floreros y contenedores de agua, existen además varios tipos de artesanías entre ellas vestimentas con semillas y pieles de boa y elementos tallados en madera como lanzas, sillas entre otros, este punto de venta también es utilizado los fines de semana como sector para la venta de comida típica los fines de semana.</p>			

Fuente: elaboración propia.

NOTA DE CAMPO			REF: 007
INVESTIGADOR: Víctor Escobar	LUGAR: Madre Tierra	FECHA: 15/03/2021	HORA: 12:00 am
PARTICULARIDADES: Observaciones varias.			
<p>Hoy fui invitado a participar de las festividades de la parroquia, la ceremonia que realizan se llama Guayusa Upina, me comentan que este ritual es muy importante para las nacionalidades y se solía realizar a diario en cada casa a primeras horas del día siendo las 3 o 4 de la mañana, la guayusa era preparada por las mujeres mientras el hombre tejía la ashanga y preparaba todo para salir a sus labores, este ritual de encuentro está destinado actualmente a compartir y dialogar, en el evento se observa a varias perso-</p>			

Fuente: elaboración propia.

Anexo 12. – Ficha análisis de producto.

FICHA DE ANÁLISIS	
TEMATICA: Cromática identificada	REF: 001
OBSERVACIONES: Los colores comunes que se hallan son el negro, blanco, terracota y crema, estos tres colores vienen dados por los minerales que tienen las artesanas a su disposición, se observan variaciones de tonos e intensidad en las diferentes piezas, lo cual viene dado por la temperatura inconstante de quema y su nula estandarización de los minerales empleados en los engobes, existen piezas que son bañadas con barro de color terracota para así tener una base de color predominante en las piezas	
	

Fuente: elaboración propia.

FICHA DE ANÁLISIS**TEMATICA:** Representaciones graficas**REF:** 002

OBSERVACIONES: Las formas que se pueden apreciar son geométricas en su mayoría y están compuestas por conjuntos de líneas que juegan a modo de contraste, se presentan comúnmente figuras que simulan la piel de la serpiente y los caparazones de las tortugas, existen motivos específicos que se realizan de acuerdo a lo que se hace homenaje, como puede ser al hombre guerrero, o al que vuelve de la caza, las representaciones lineales vienen dadas por el tipo de herramienta que utilizan las artesanas y su uso



Fuente: elaboración propia.

FICHA DE ANÁLISIS

TEMATICA: Elementos sensoriales





REF: 003

OBSERVACIONES: Los olores que predominan en el ambiente mientras se produce y quema la Mokawa encontramos el humo, la madera y tierra húmeda, canela y guayusa, estas dos últimas son servidas comúnmente en reuniones, charlas y sesiones de trabajo a más de la tradicional chicha de yuca y chonta, predominando la guayusa, el Uku yacu está reservado para reuniones especiales u ocasiones específicas, no es una bebida que se comparta comúnmente un elemento común con el que se comparten las bebidas es el pilche, siendo este utilizado también para crear esteques para el trabajo cerámico.



Fuente: elaboración propia.







Anexo 13. - Fichas de análisis de producto.

FICHA DE OBSERVACIÓN			
TIENDA: Eco tienda Huella Pastaza		FECHA: 15/02/2021	FICHA: 002
PRODUCTO		PRODUCTO	
			
PRODUCTO		EXHIBICIÓN	
			
EMBALAJE		PACKAGING	
TIPO ARTESANÍA: Kwichua	AUTOR: Silvia Guatatoca	PRECIO: 3\$	
ACABADO: Barnizado brillante	DIMENSIONES: AL. 7cm / AN. 10cm	PESO: 155 gr	
NACIONALIDAD: Kwichua	TÉCNICA: Acordelado	CROMÁTICA: Blanco, negro, ocre	
MARCA: No	EMPAQUE: Comercial	OBSERVACIONES: El objeto no presenta roturas, el borde tiene una pequeña inconsistencia, pero en general el objeto tiene un acabado óptimo, la marca que lleva es del local donde se comercializa y el etiquetado del precio es por medio de una pegatina común, la exhibición realmente destacable, presentando un espacio apto para las artesanías cerámicas.	
TRAZABILIDAD: No	CERTIFICACIÓN: No		
PROPIEDADES FÍSICAS	TEXTURA: Gomosa		
	RESISTENCIA: Frágil		

Fuente: elaboración propia.

FICHA DE OBSERVACIÓN			
TIENDA: Tienda Mokawa		FECHA: 16/10/2020	FICHA: 003
			
PRODUCTO		PRODUCTO	
			
PRODUCTO		EXHIBICIÓN	
			
EMBALAJE		PACKAGING	
TIPO ARTESANÍA: Mokawa		AUTOR: Mirian Vargas	PRECIO: 5\$
ACABADO: Barnizado brillante		DIMENSIONES: AL. 3cm / AN. 12cm	PESO: 163 gr
NACIONALIDAD: Kwichua		TÉCNICA: Acordelado	CROMÁTICA: Blanco, negro, ocre
MARCA: No	EMPAQUE: No	OBSERVACIONES: La pieza presenta un trabajo delicado en su elaboración, la pieza es consistente en su recubrimiento, no presenta marca y la autora es la que expende sus productos en su local propio el cual está dedicado a la venta de artesanías y alimentos, la exhibición es sobresaliente.	
TRAZABILIDAD: No	CERTIFICACIÓN: No		
PROPIEDADES FÍSICAS	TEXTURA: Gomosa		
	RESISTENCIA: Frágil		

Fuente: elaboración propia.

FICHA DE OBSERVACIÓN			
TIENDA: Casa de la balsa		FECHA: 09/12/2020	FICHA: 004
			
PRODUCTO		PRODUCTO	
			
PRODUCTO		EXHIBICIÓN	
			
EMBALAJE		PACKAGING	
TIPO ARTESANÍA: Mokawa		AUTOR: Desconocido	PRECIO: 3\$
ACABADO: Barnizado brillante		DIMENSIONES: AL. 3cm / AN. 10cm	PESO: 158 gr
NACIONALIDAD: Kwichua		TÉCNICA: Acordelado	CROMÁTICA: Blanco, negro, ocre
MARCA: No	EMPAQUE: No	OBSERVACIONES: La pieza es consistente en su recubrimiento, no presenta marca, la autora es desconocida, en el local no supieron dar información del producto y la exhibición es casi nula dificultando hallarlas en la espacialidad del local, el empaque es en periódico y el empaque es una funda que lleva el logotipo del local.	
TRAZABILIDAD: No	CERTIFICACIÓN: No		
PROPIEDADES FÍSICAS	TEXTURA: Gomosa		
	RESISTENCIA: Frágil		

Fuente: elaboración propia.

FICHA DE OBSERVACIÓN			
TIENDA: Feria Malecon Boa yaku		FECHA: 16/10/2020	FICHA: 005
			
PRODUCTO		PRODUCTO	
			
PRODUCTO		EXHIBICIÓN	
			
EMBALAJE		PACKAGING	
TIPO ARTESANÍA: Mokawa		AUTOR: Luisa Chango	
ACABADO: Barnizado brillante		PRECIO: 7\$	
NACIONALIDAD: Kwichua		PESO: 246 gr	
MARCA: No		DIMENSIONES: AL. 15cm / AN. 7.5cm	
TRAZABILIDAD: No		TÉCNICA: Acordelado	
PROPIEDADES FÍSICAS		CROMÁTICA: Blanco, negro, ocre	
TEXTURA: Gomosa		OBSERVACIONES: Las piezas se exhiben en una feria itinerante que se realiza los fines de semana, las autoras son las que expenden directamente las piezas, el objeto presenta un trabajo detallado y sin inconsistencias en su materialidad.	
RESISTENCIA: Frágil			

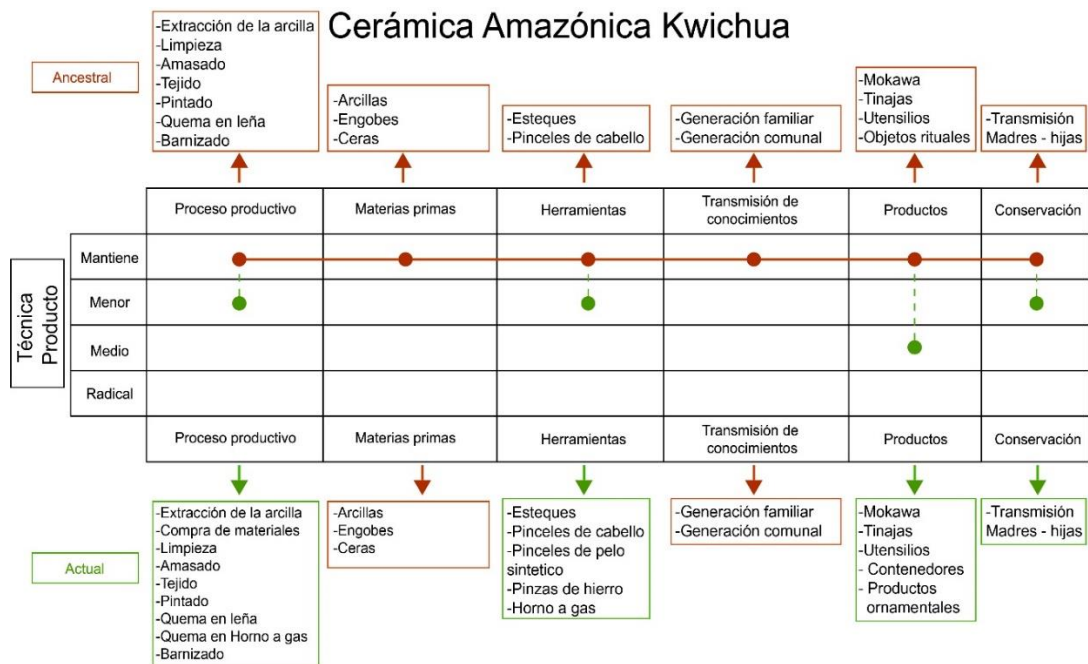
Fuente: elaboración propia.

Anexo 14. - Ficha de mapa de localidad del objeto / signo.

	DEFINICIÓN		CONSTRUCCIÓN		TEMPORALIDAD	
	NOMBRE	FORMA/FUNCIÓN	TECNOLOGÍA PRODUCTIVA	MATERIAS PRIMAS	RAÍZ HISTÓRICA	CONTINUIDAD
LOCAL	●	●	●	●	●	●
NACIONAL	●	●	●	●	●	●
REGIONAL	●	●	●	●	●	●
GLOBAL	●	●	●	●	●	●
	Es utilizado por las nacionalidades de la franja amazónica de Ecuador y la frontera con Perú.	Los productos se han diversificado y han encontrado nuevos usos en variados productos: - Porta velas - Floreros - Utensilios de cocina.	Tecnología rustica propia de su entorno inmediato con usos específicos de nuevas tecnologías artesanales.	Propias de su entorno inmediato, adquiridas a vecinos y compañeros de nacionalidades vecinas.	Se observan manifestaciones ancestrales que atestiguan la existencia de una tradición cerámica aproximadamente 2000 - 3000 ac (Saulieu et al., 2014).	De madres a hijas, un saber exclusivamente femenino.

Fuente: elaboración propia.

Anexo 15. - Ficha Síntesis Evaluación de la Tradición Artesanal.



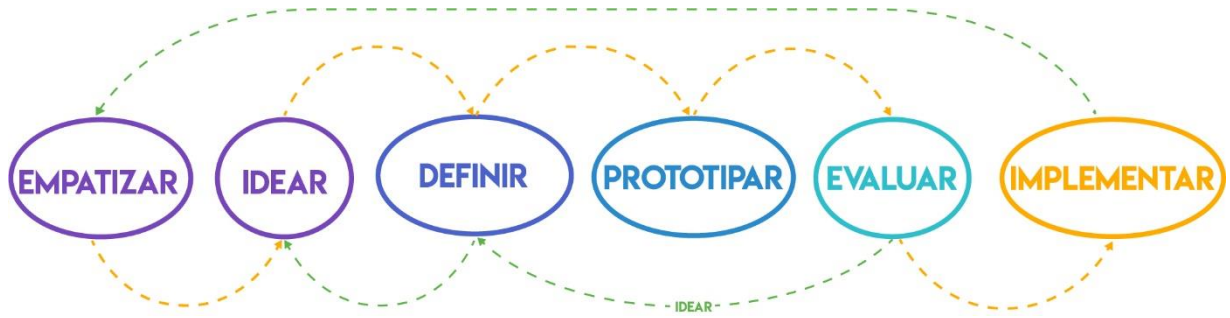
Fuente: elaboración propia.

Anexo 16. - Ficha del modelo IMDI.



Fuente: elaboración propia.

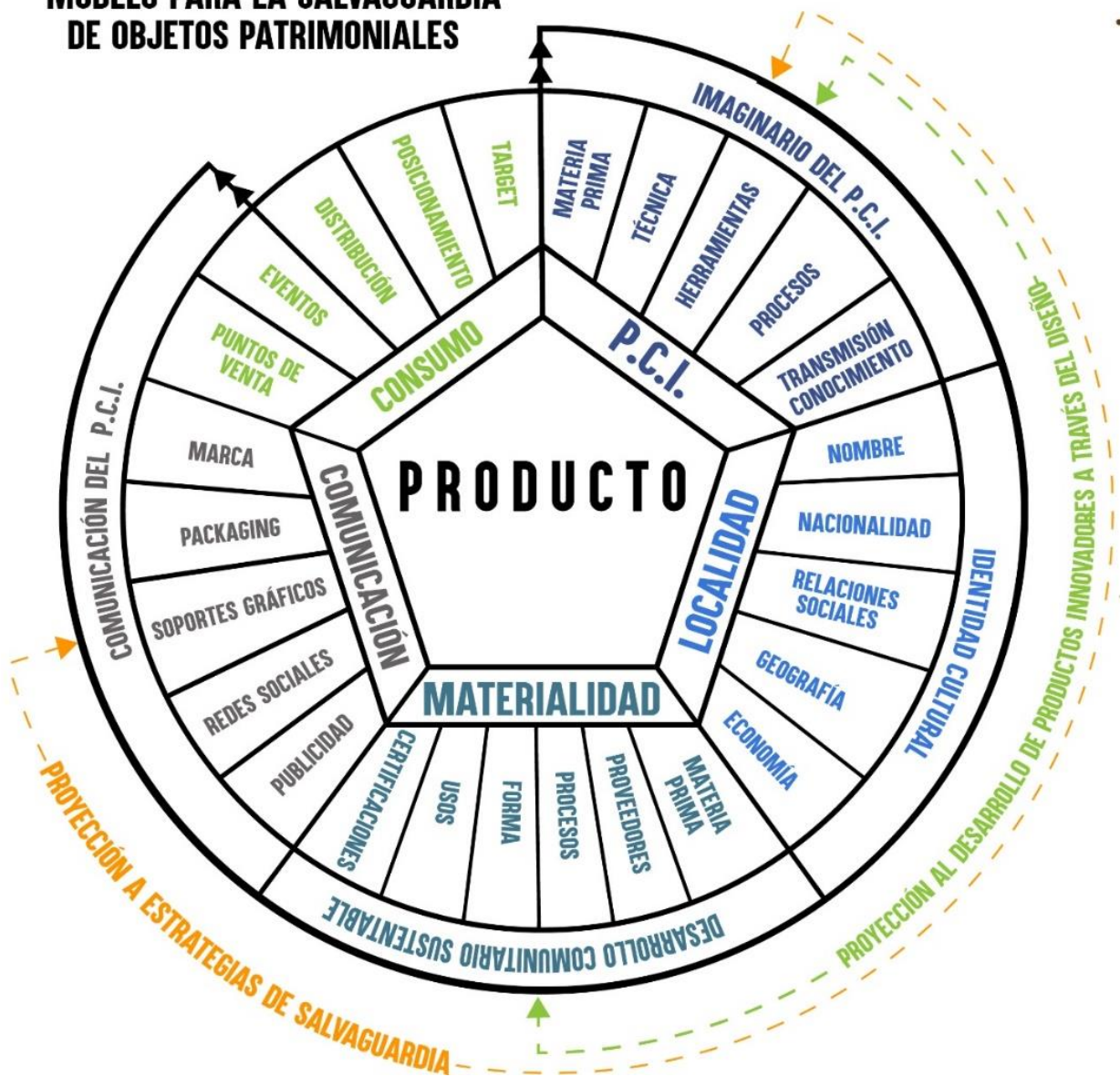
Anexo 17. - Metodología *Design thinking* adaptada.



Fuente: elaboración propia.

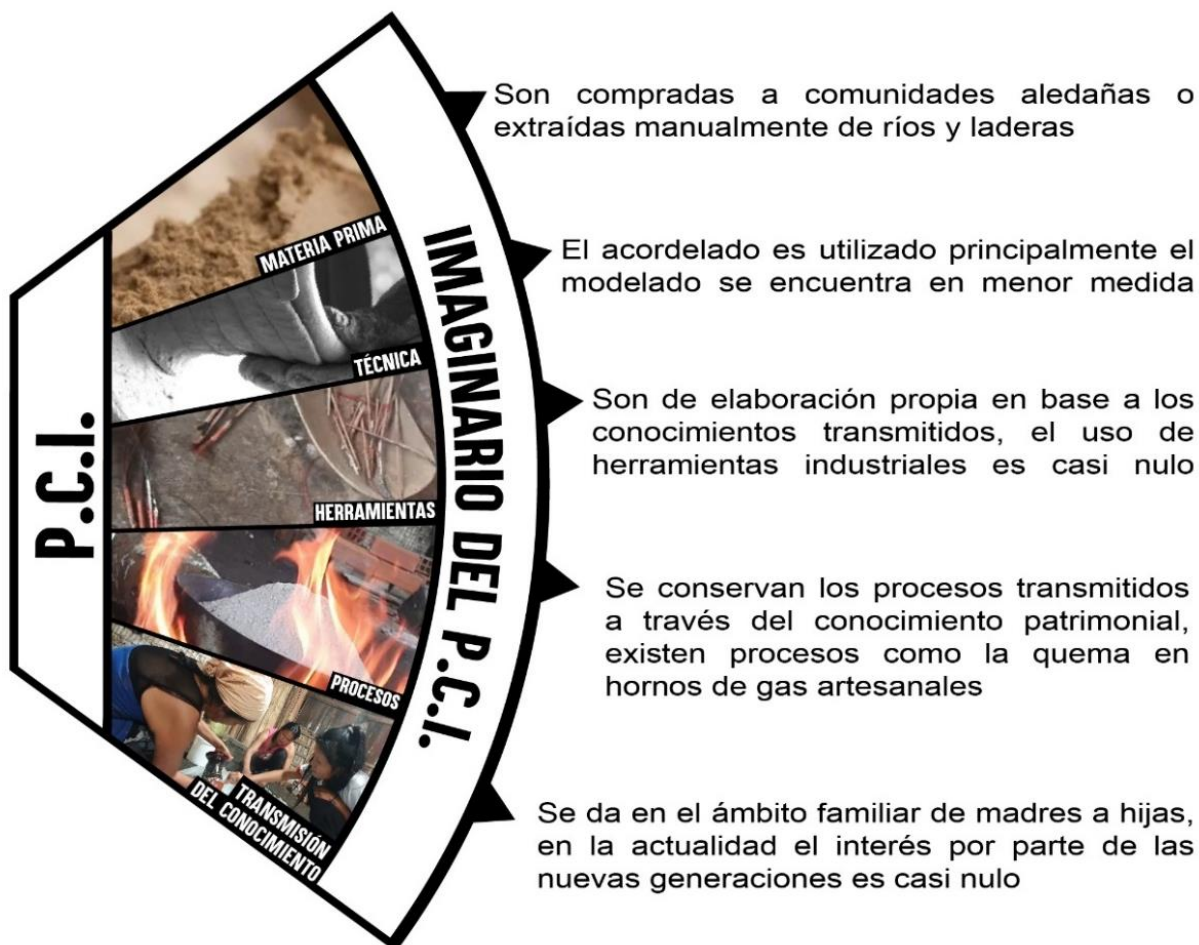
Anexo 18 - Modelo para la salvaguardia de objetos patrimoniales.

MODELO PARA LA SALVAGUARDIA DE OBJETOS PATRIMONIALES



Fuente: elaboración propia.

Anexo 19. - Escenario PCI del modelo propuesto.



Fuente: elaboración propia.

Anexo 20. - Escenario localidad del modelo propuesto.



Ubicada en la provincia de Pastaza, cantón Mera, parroquia Madre Tierra

La parroquia está constituida por habitantes mestizos y de diversas nacionalidades, la comunidad se identifica como pertenecientes a la nacionalidad Kwichua

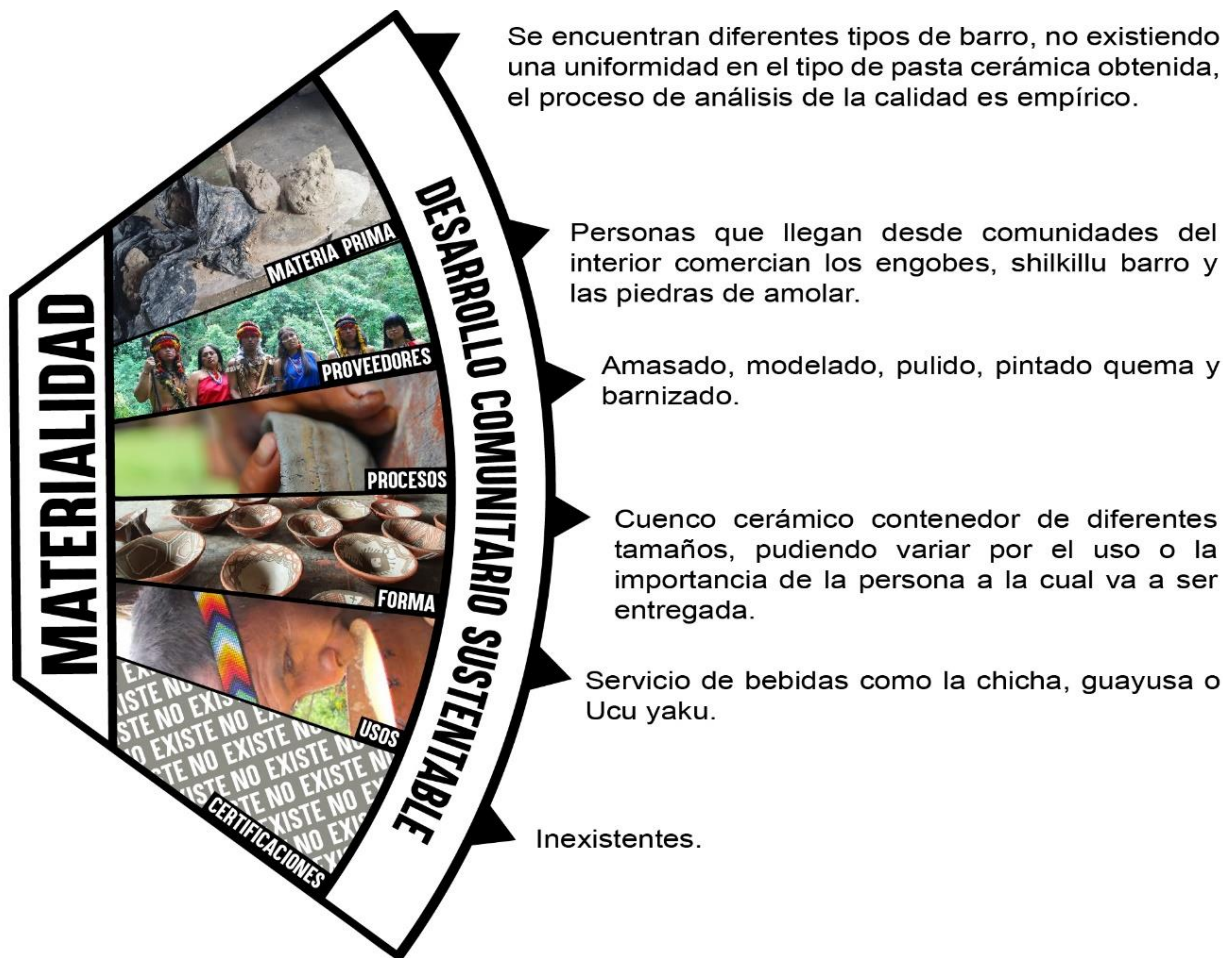
Relaciones de comercio y turismo, se realizan festividades anualmente en honor a la fundación de la parroquia a las cuales acuden todas las comunidades que la conforman, celebrando eventos especiales como la guayusa upina y la degustación del Uchu manga, se bebe chicha y uku yaku.

Emplazada en un entorno urbano rural donde prima la abundancia de vegetación

La principal fuente de subsistencia es el comercio de productos agrícolas cosechados de la chakra la venta de artesanías y alimentos en el centro artesanal los fines de semana.

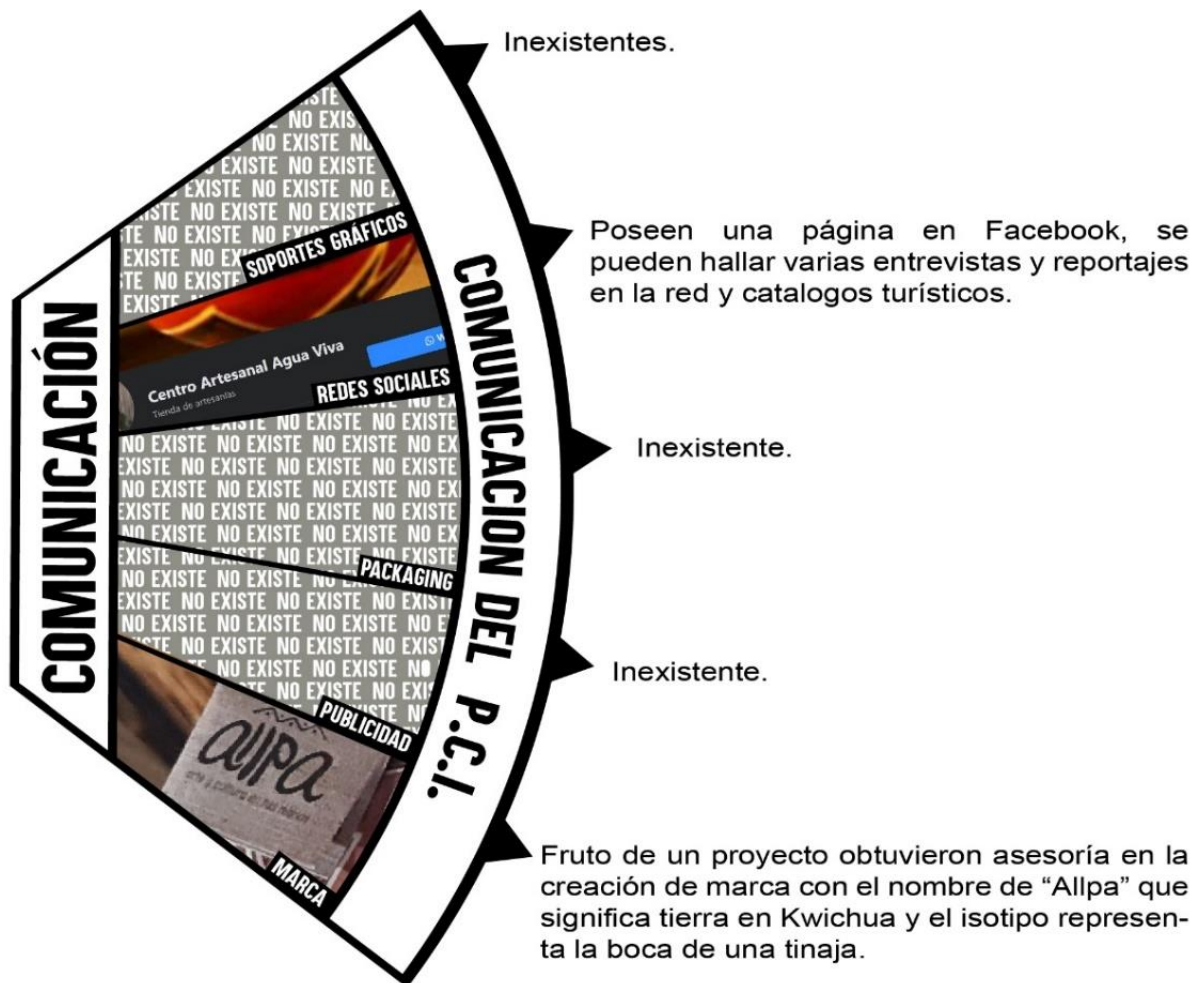
Fuente: elaboración propia.

Anexo 21. - Escenario materialidad del modelo propuesto.



Fuente: elaboración propia.

Anexo 22. - Escenario de comunicación del modelo propuesto.



Fuente: elaboración propia.

Anexo 23. - Escenario de consumo del modelo propuesto.



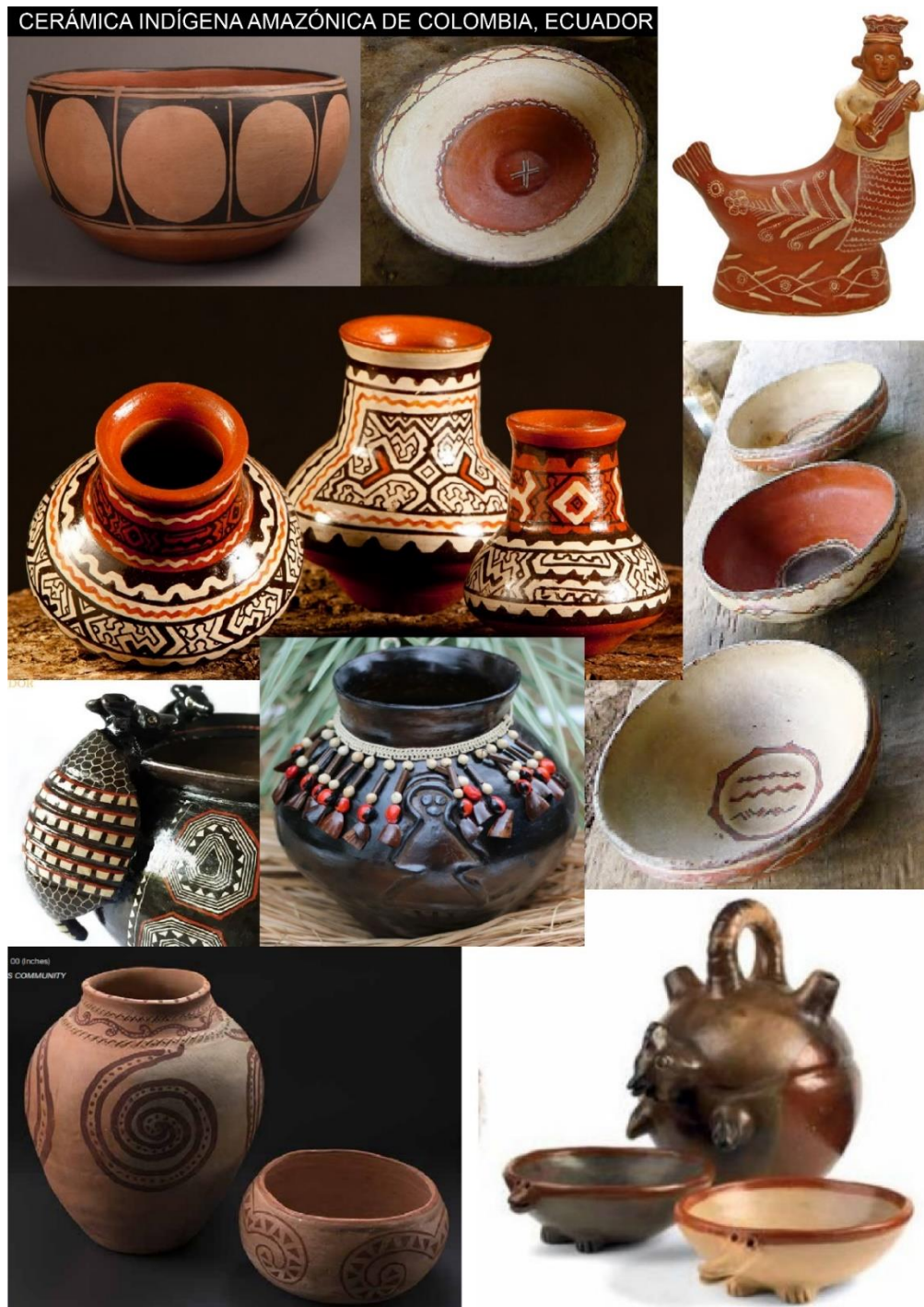
Fuente: elaboración propia.

Anexo 24. - Panel de patrimonios culturales inmateriales.



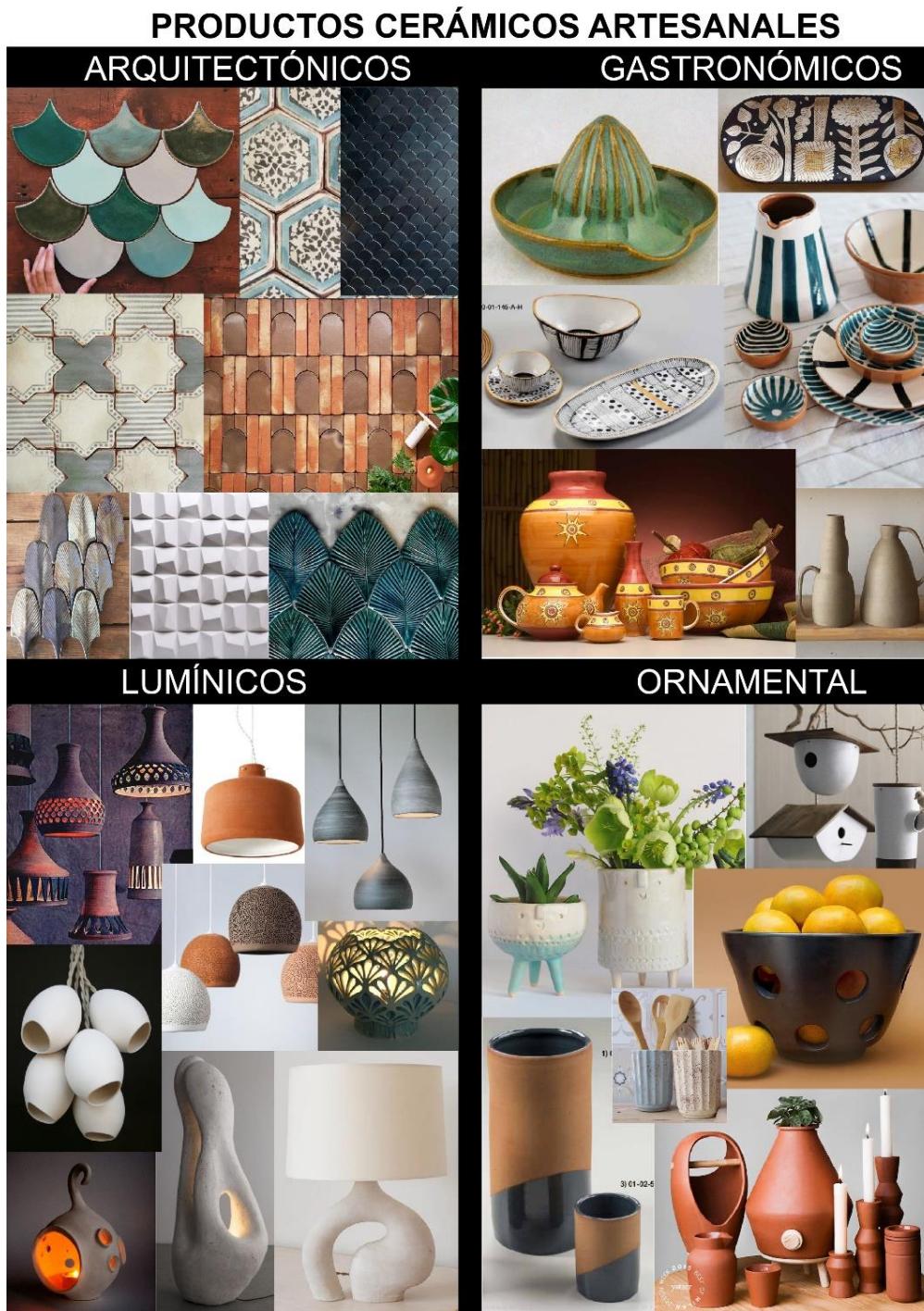
Fuente: elaboración propia.

Anexo 25. - Panel de patrimonios culturales inmateriales amazónicos.



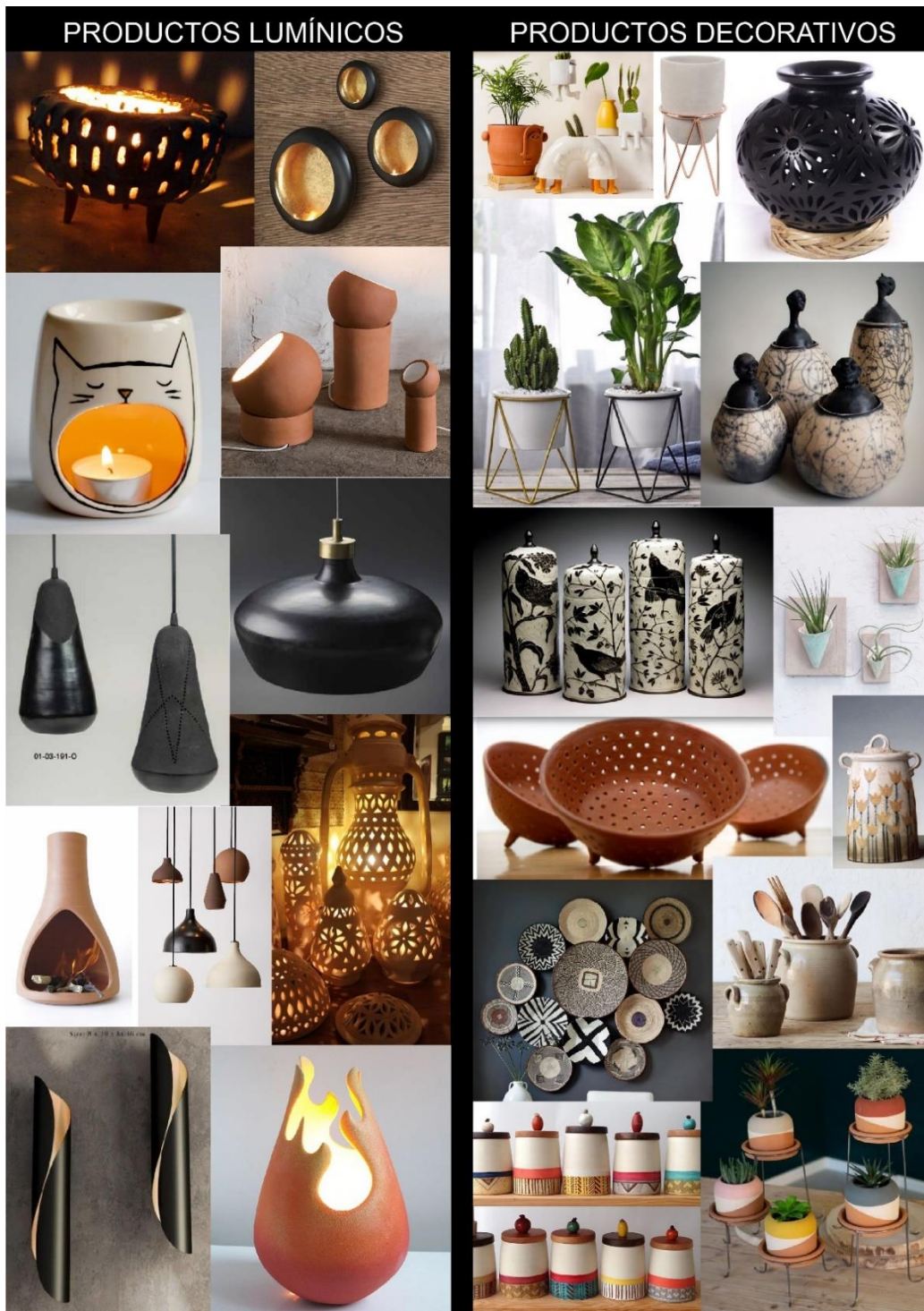
Fuente: elaboración propia.

Anexo 26. - Panel de productos cerámicos artesanales.



Fuente: elaboración propia.

Anexo 27. - Panel de línea de productos cerámicos seleccionados.



Fuente: elaboración propia.

Anexo 28. - Guiones de video.

GUION SPOT VIDEO		
TIPO: Documental	DESTINATARIO: Usuario general	REF: 002
El plano general se enfocara en la mesa de trabajo adjunta al taller, se enfocan los materiales y las manos confeccionando los pinceles, la voz en off va relatando el porqué del uso del pelo, el spot termina con la confección del pincel, aparece una frase final "El patrimonio se traza día a día."		

Fuente: elaboración propia.

Anexo 29. – Encuestas a profesionales (Digitales, presenciales, vía WhatsApp).

ENCUESTA	
<p>Nombre: Anthony Maldonado Profesión: Arquitecto Cargo: Subdirector de Planificación del Gobierno Provincial de Pastaza</p>	
1.	<p>¿Considera relevante el cuidado y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nacionalidad Kichwa dentro de objetos decorativos? Si (X) No ()</p>
2.	<p>¿En su opinión, la producción de objetos decorativos basados en el PCI Kichwa ayudaría a la preservación y promoción de la identidad amazónica? Si (X) No ()</p>
3.	<p>¿Cree usted que los productos cerámicos amazónicos son aptos para ser implementados dentro de la línea arquitectónica del medio? Si (X) No ()</p>
4.	<p>¿Considera atractiva la disponibilidad de productos lumínicos con identidad amazónica? Si (X) No ()</p>
5.	<p>¿A su consideración existe una demanda insatisfecha en cuanto a la disponibilidad de productos y objetos decorativos con identidad amazónica? Si (X) No ()</p>
6.	<p>¿En su opinión los objetos presentados conservan y promueven el PCI de la comunidad Kichwa Agua Viva? Si (X) No ()</p>
	<p>¿Tiene alguna recomendación?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se deberá promocionar estos productos no solo en Pastaza, sino en mercados donde se consume muchos productos de diseño de interiores y arquitectura como Quito, Guayaquil, Cuenca, etc.
<div style="border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px 10px;">Fecha: 09 / 05 / 2023</div>	

Fuente: elaboración propia.

ENCUESTA

Nombre: Carlos Garcés Espinoza

Profesión: Tecnólogo, Gestor Cultural

Cargo: Director de la Casa de la Cultura Ecuatoriana

1. ¿Considera relevante el cuidado y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nacionalidad Kichwa dentro de objetos decorativos?

Si () No ()

2. ¿Cree que la inclusión de elementos decorativos basados en el PCI Kichwa ayudaría a la preservación y promoción de la identidad amazónica?

Si () No ()

3. ¿Cree usted que los productos cerámicos amazónicos son aptos para ser implementados dentro de la línea arquitectónica del medio?

Si () No ()

4. ¿Considera atractiva la disponibilidad de productos lumínicos con identidad amazónica?

Si () No ()

5. ¿A su consideración existe una demanda insatisfecha en cuanto a la disponibilidad de productos y objetos decorativos con identidad amazónica?

Si () No ()

6. ¿En su opinión los objetos presentados conservan y promueven el PCI de la comunidad Kichwa Agua Viva?

Si () No ()

¿Tiene alguna recomendación?

- Generar una mayor articulación con los entes culturales de la provincia y tratar de dar una mayor difusión y promoción a este tipo de trabajos de manera articulada

Fecha: 10 / 05 / 2023

Fuente: elaboración propia.

ENCUESTA

Nombre: Cristian Alexander Colala Quezada

Profesión: Arquitecto

Cargo: Diseñador arquitectónico

1. ¿Considera relevante el cuidado y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nacionalidad Kichwa dentro de objetos decorativos?

Si (x) No ()

2. ¿Cree que la inclusión de elementos decorativos basados en el PCI Kichwa ayudaría a la preservación y promoción de la identidad amazónica?

Si (x) No ()

3. ¿Cree usted que los productos cerámicos amazónicos son aptos para ser implementados dentro de la línea arquitectónica del medio?

Si (x) No ()

4. ¿Considera atractiva la disponibilidad de productos lumínicos con identidad amazónica?

Si (x) No ()

5. ¿A su consideración existe una demanda insatisfecha en cuanto a la disponibilidad de productos y objetos decorativos con identidad amazónica?

Si (x) No ()

6. ¿En su opinión los objetos presentados conservan y promueven el PCI de la comunidad Kichwa Agua Viva?

Si (x) No ()

¿Tiene alguna recomendación?

- Documentar como tal el proceso, y ya desde el punto de vista mercantilista, diría crear líneas que de alguna forma sean "accesibles" ya que al ser un trabajo 100% manual sería o estaría quizá fuera del alcance de muchos.
- El trabajo es bueno, pero debería tener alguna certificación para que el producto cumpla su función de preservar el ámbito cultural pero que a su vez sea 100% útil.... aunque el hecho mismo de documentar ya preserva ya que puede ser replicada por las futuras generaciones
- El trabajo es bueno, pero debería tener alguna certificación para que el producto sea o cumpla su función de preservar el ámbito cultural

Fecha: 10 / 05 / 2023

Fuente: elaboración propia.

ENCUESTA

Nombre: Juan Casco

Profesión: Diseñador Gráfico- investigador cultural

Cargo: Propietario de visual Café estudio

1. ¿Considera relevante el cuidado y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nacionalidad Kichwa dentro de objetos decorativos?

Si (X) No ()

2. ¿En su opinión, la producción de objetos decorativos basados en el PCI Kichwa ayudaría a la preservación y promoción de la identidad amazónica?

Si (X) No ()

3. ¿Cree usted que los productos cerámicos amazónicos son aptos para ser implementados dentro de la línea arquitectónica del medio?

Si (X) No ()

4. ¿Considera atractiva la disponibilidad de productos lumínicos con identidad amazónica?

Si (X) No ()

5. ¿A su consideración existe una demanda insatisfecha en cuanto a la disponibilidad de productos y objetos decorativos con identidad amazónica?

Si (X) No ()

6. ¿En su opinión los objetos presentados conservan y promueven el PCI de la comunidad Kichwa Agua Viva?

Si (X) No ()

• ¿Tiene alguna recomendación?

Se debería fomentar políticas públicas o desde la empresa privada o la investigación artística y científica fomentar la difusión de conocimientos que permitan apreciar de mejor manera la morfología y a la vez generar procesos de intercambio cultural en que el promotor de arte indígena pueda describir sus piezas de arte dentro de un contexto occidental o que le brinda herramientas para capitalizar mejor sus productos.

Fecha: 16 / 05 / 2023

Fuente: elaboración propia.



María De Lourdes León Arevalo

en línea

16/05/2023

Nombre: MARIA DE LOURDES LEÓN ARÉVALO

Profesión: ARQUITECTA

Cargo: ARQUITECTA E INTERIORISTA AUTÓNOMA

¿Considera relevante el cuidado y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nacionalidad Kwichua dentro de objetos decorativos?

Si (X) No ()

¿ En su opinión, la producción de objetos decorativos basados en el PCI Kwichua ayudaría a la preservación y promoción de la identidad amazónica?

Si (X) No ()

¿Cree usted que los productos cerámicos amazónicos son aptos para ser implementados dentro de la línea arquitectónica del medio?

Si (X) No ()

¿Considera atractiva la disponibilidad de productos lumínicos con identidad amazónica?

Si (X) No ()

¿A su consideración existe una demanda insatisfecha en cuanto a la disponibilidad de productos y objetos decorativos con identidad amazónica?

Si (X) No ()

¿En su opinión los objetos presentados conservan y promueven el PCI de la comunidad Kwichua Agua Viva?

Si (X) No ()

¿Tiene alguna recomendación?

Incorporar con cerámica una variedad de materiales disponibles en los entornos naturales amazónicos como fibras vegetales pigmentos, madera, entre otros.

ENCUESTA

Gracias por su ayuda

12:09

Fuente: elaboración propia.

ENCUESTA**Nombre:** Valeria Pozo**Profesión:** Ingeniera en Gestión del Turismo**Cargo:** Jefa departamental de turismo del Gobierno Provincial de Pastaza.

1. ¿Considera relevante el cuidado y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nacionalidad Kichwa dentro de objetos decorativos?

Si (X) No ()

2. ¿En su opinión, la producción de objetos decorativos basados en el PCI Kichwa ayudaría a la preservación y promoción de la identidad amazónica?

Si (X) No ()

3. ¿Cree usted que los productos cerámicos amazónicos son aptos para ser implementados dentro de la línea arquitectónica del medio?

Si (X) No ()

4. ¿Considera atractiva la disponibilidad de productos lumínicos con identidad amazónica?

Si (X) No ()

5. ¿A su consideración existe una demanda insatisfecha en cuanto a la disponibilidad de productos y objetos decorativos con identidad amazónica?

Si () No (X)

6. ¿En su opinión los objetos presentados conservan y promueven el PCI de la comunidad Kichwa Agua Viva?

Si (X) No ()

¿Tiene alguna recomendación?

- La creación de este tipo de productos es una buena iniciativa, sin embargo, no aportan o ayudan a nuestras nacionalidades si no se brinda una comercialización. La venta de los productos es la mayor debilidad que afrontan los artesanos de Pastaza.

Fecha 22 / 05 / 2023

Fuente: elaboración propia.

FECHA: 20/05/2022

Nombre: Jenny MoncayoProfesión: Vice alcaldesa GADMP

Cargo: _____

1. ¿Considera relevante el cuidado y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nacionalidad Kichwa dentro de objetos decorativos?
Si () No ()
2. ¿En su opinión, la producción de objetos decorativos basados en el PCI Kichwa ayudaría a la preservación y promoción de la identidad amazónica?
Si () No ()
3. ¿Cree usted que los productos cerámicos amazónicos son aptos para ser implementados dentro de la línea arquitectónica del medio?
Si () No ()
4. ¿Considera atractiva la disponibilidad de productos lumínicos con identidad amazónica?
Si () No ()
5. ¿A su consideración existe una demanda insatisfecha en cuanto a la disponibilidad de productos y objetos decorativos con identidad amazónica?
Si () No ()
6. ¿En su opinión los objetos presentados conservan y promueven el PCI de la comunidad Kichwa Agua Viva?
Si () No ()

- ¿Tiene alguna recomendación?

Se debería aumentar las capacitaciones a mas mujeres del cantón

Fuente: elaboración propia.

FECHA: 18/05/202

Nombre: Marino Andino
Profesión: Profesor Cultura
Cargo: Director Cultura B.A.D.M.P.

1. ¿Considera relevante el cuidado y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la nacionalidad Kichwa dentro de objetos decorativos?
Si () No ()
 2. ¿En su opinión, la producción de objetos decorativos basados en el PCI Kichwa ayudaría a la preservación y promoción de la identidad amazónica?
Si () No ()
 3. ¿Cree usted que los productos cerámicos amazónicos son aptos para ser implementados dentro de la línea arquitectónica del medio?
Si () No ()
 4. ¿Considera atractiva la disponibilidad de productos lumínicos con identidad amazónica?
Si () No ()
 5. ¿A su consideración existe una demanda insatisfecha en cuanto a la disponibilidad de productos y objetos decorativos con identidad amazónica?
Si () No ()
 6. ¿En su opinión los objetos presentados conservan y promueven el PCI de la comunidad Kichwa Agua Viva?
Si () No ()
- ¿Tiene alguna recomendación?

Fuente: elaboración propia.