

Fernando Carrión, editor

# Desarrollo cultural y gestión en centros históricos

FLACSO - ECUADOR

© FLACSO, Sede Ecuador

Páez N19-26 y Patria, Quito – Ecuador

Télf.: (593-2) 232030

Fax: (593-2) 566139

ISBN: 9978-67-056-4

Coordinación editorial: Alicia Torres

Corrección de textos: Edmundo Guerra

Diseño de portada y páginas interiores: Antonio Mena

Impresión: RISPGRAF

Quito, Ecuador, 2000

# Índice

Introducción	
El gobierno de los centros históricos . . . . .	5
<i>Fernando Carrión M.</i>	
<b>GESTIÓN Y DESARROLLO CULTURAL EN CENTROS HISTÓRICOS . . . . .</b>	<b>19</b>
Patrimonio cultural, multiculturalidad y mercado cultural en centros históricos . . . . .	21
<i>Teófilo Altamirano</i>	
Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: El caso de las pinturas de Tigua . . . . .	47
<i>Blanca Muratorio</i>	
Ciudadanía, democracia cultural y gestión de políticas en centros históricos. Las identidades cinéticas . . . . .	75
<i>Julio César Bolívar</i>	
Estrategias de legitimaciones y discursos: La utilización de las políticas de rehabilitación de los centros históricos . . . . .	85
<i>Stéphanie Ronda</i>	
Centros históricos y turismo en América Latina. Una polémica de fin de siglo . . . . .	105
<i>Ciro Caraballo Perichi</i>	
El Museo de la Ciudad Reflexiones sobre la memoria y la vida cotidiana . . . . .	121
<i>Eduardo Kingman y Mireya Salgado</i>	
<b>INFORMALIDAD Y GESTIÓN EN CENTROS HISTÓRICOS . . . . .</b>	<b>137</b>
Más allá de la informalidad. Autogeneración de empleo en la modernización globalizada . . . . .	139
<i>Juan Pablo Pérez Sáinz</i>	

Etnicidad e informalidad . . . . .	155
<i>Marcelo F. Naranjo</i>	
Aproximaciones a las diferencias culturales en los centros históricos . . . . .	165
<i>Marjorie Thacker</i>	
Centro histórico: relación social, globalización y mitos . . . . .	179
<i>Fernando Carrión M</i>	
Replamamiento del casco central de Santiago de Chile: Articulación del sector público y el sector privado . . . . .	193
<i>Pablo Contrucci Lira</i>	
DISEÑO Y MANEJO DE INDICADORES DE GESTIÓN PARA CENTROS HISTÓRICOS . . . . .	211
Propuesta de indicadores sociales para el centro histórico de Quito . . . . .	213
<i>Juan Ponce Jarrín</i>	
Hacia una nueva gestión ambiental urbana . . . . .	247
<i>Sigrid Vásquez D</i>	

# Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: El caso de las pinturas de Tigua

Blanca Muratorio\*

El interés por el arte popular, incluyendo las pinturas de Tigua, data de muchos años. Mi curiosidad etnográfica por profundizar en el significado de estas pinturas y en los artistas indígenas que las producen, se acrecentó, significativamente, hace un año y medio cuando asumí el trabajo de curadora de una exposición y venta de las pinturas en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica en Vancouver (MOA<sup>1</sup>). Esta exposición se realizó ha pedido de dos jóvenes pintores de Tigua, Eduardo y Abelardo Cayo Pilalumbo. Su organización en MOA fue posible porque el Museo abrió, recientemente, un espacio para exposición y venta de obras de artistas contemporáneos.

En muy pocos meses nos confrontamos con dos artistas indígenas que viajaban por primera vez a Norteamérica y que se presentaron con más de trescientas pinturas, la obra muy reciente de toda una cooperativa de pintores de Tigua. Este inesperado número de pinturas, la variedad de los artistas en términos de edad y género, y la riqueza de los temas representados, se desplegaron ante mi vista en una sola mañana mientras desempacábamos las pinturas cuidadosamente y con gran expectativa.

Por un lado, a diferencia de una feria, o un mercado al aire libre donde estaba acostumbrada a ver esas pinturas en Ecuador, el espacio limitado y dis-

---

\* University of British Columbia, Trabajo presentado en el Seminario sobre Patrimonio Cultural, Multiculturalidad, Mercado Cultural en el Centro Histórico. Quito, septiembre 1999.

1 La invitación y visita de los pintores fue organizada con la colaboración de mi colega historiador William French y del personal del Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica. A ambos quiero agradecer su dedicación y profesionalismo en lo que fue un difícil, pero exitoso encuentro inter-cultural. También deseo agradecer a la Empresa de Centro Histórico y a FLACSO por la invitación al Seminario sobre Patrimonio Cultural en Quito que me motivó a escribir este trabajo.

ciplinado del museo me obligó a un entusiasmo más cauto, a una mirada más austera, y a una observación más analítica que dieron origen a mis notas etnográficas sobre la exposición.

De esas primeras impresiones generales se deriva la primera parte del título de este ensayo porque, por primera vez, me confronté tan directamente con una etnografía y una historia visual de un grupo indígena.

Por otra parte, la presencia de los dos jóvenes pintores, su vestimenta 'típica', que mantuvieron para las ocasiones formales, así como mis largas conversaciones con ellos acerca de su primera experiencia con un mundo 'exótico', al que teníamos que introducirlos en el curso de menos de una semana, me hicieron comprender mejor algunas de las tantas situaciones de complejidad intercultural que están experimentando los miembros de estas etnicidades emergentes.

Ofrezco este trabajo como un primer intento de presentar algunas de las reflexiones antropológicas que, en mi papel de traductora cultural, me fueron sugeridas por este evento que forma parte de lo que Myers (1994: 679) ha llamado 'transacciones interculturales', uno de los tantos contextos contemporáneos donde circulan y se negocian las identidades de los pueblos indígenas.

No es mi intención aquí hacer un análisis etnográfico de todo el evento de la exposición, en sí mismo 'productor de cultura' (Myers 1994: 679). Más que el producto final resultado de una investigación exhaustiva, este ensayo se propone presentar los posibles lineamientos de una investigación futura. Para este propósito voy a examinar primero la caracterización que se ha hecho de la pintura de Tigua, en la poca literatura que existe sobre ella en Ecuador y en dos catálogos escritos para exhibiciones en el extranjero.

En segundo lugar, analizaré un conjunto limitado de pinturas de Tigua (incluyendo las exhibidas en MOA) tratando de hacer una primera clasificación de sus temas y significados. Como antropóloga, mi interés principal reside en tratar de descifrar y analizar cómo los objetos culturales exhibidos en museos, o en las calles y mercados de Ecuador, así como aquellos representados en catálogos, libros y postales, no solo reflejan sino que 'construyen' las categorías en que las personas que los producen son imaginadas en los diferentes discursos dominantes (Errington 1998: xix).

Como bien lo ha señalado Johannes Fabian, en su trabajo sobre un pintor popular contemporáneo de Zaire, la responsabilidad del antropólogo es representar a la gente que estudia y a sus obras, de tal manera que no erradique su presencia como sujetos históricos y que a la vez ayude a profundizar nuestro conocimiento de la cultura que los hizo posibles (Fabian 1996: 190).

Mi argumento es que la visión de las pinturas de Tigua como arte primitivo, aborígen o *naïve* no sólo es una representación inadecuada de las cualidades artísticas de las pinturas, sino también de la cultura y de la creatividad individual de los hombres y mujeres indígenas que las realizan. Sugiero, en cambio, que las pinturas de Tigua forman parte de una larga tradición de la cultura popular en América Latina, en la cual grupos subordinados formulan e imaginan sus propias historias alternativas. Es necesario, entonces, comenzar con una breve explicación de cómo un grupo de campesinos pobres se convirtieron también en pintores conocidos internacionalmente.

### ¿Quiénes son los pintores de Tigua?

Los pintores de Tigua son campesinos que viven en pequeñas comunidades dispersas en los profundos valles y empinadas laderas de las montañas, en una de las áreas más espectaculares de la Sierra ecuatoriana. El paisaje está dominado por el páramo, coronado por los nevados de los Illinizas y el volcán Cotopaxi. Es una tierra de frío intenso y de fuertes vientos, donde los días de brumas y lloviznas típicas del páramo, se alternan con los deslumbrantes cielos azules y las brillantes noches estrelladas comunes en la estación seca. En las regiones más bajas, el paisaje está salpicado de comunidades e intensamente cultivado con cereales y una gran variedad de papas y otros tubérculos andinos en un intrincado tapiz de pequeños terrenos. A pesar de la asociación simbólica del páramo con amenazadoras fuerzas sobrenaturales y animales salvajes, los indígenas de esta zona andina tienen una larga tradición del uso ecológico del páramo, principalmente de las hierbas para combustible y para pastoreo de ovejas, llamas, cabras, burros, mulas, y unas pocas cabezas de ganado. Hacia el oeste, se encuentran las Yungas, otra zona ecológica también considerada 'salvaje', pero con la cual las comunidades de altura han tenido relaciones ancestrales, tanto comerciales como simbólicas (Weismantel 1988). Como otros indígenas de la Sierra, desde la Colonia hasta la conquista de la reforma agraria, en la década del 60, los indígenas de Tigua sufrieron la opresión en las haciendas con las conocidas secuelas de minifundismo, erosión de la tierra, pobreza y discriminación.

Desde la década del 70, varios miembros de las comunidades del cantón Pujilí comenzaron a alternar sus tareas agrícolas tradicionales con la pintura de cuadros, realizados sobre cueros de oveja provenientes de sus rebaños. Poco después, muchos otros siguieron su ejemplo. Generalmente, familias enteras son

conocidas como artistas de Tigua por su estilo característico, y los niños comienzan a pintar desde muy pequeños. Su trabajo artístico se vende a turistas y a otros visitantes en Tigua, en negocios y mercados de varias ciudades, así como en El Panecillo, y en la feria de los sábados y domingos en el parque de El Ejido.

Muchos pintan de noche y, especialmente, en los períodos de tiempo cuando sus labores agrícolas se lo permiten. Otros han migrado permanentemente a Quito, desde allí se mueven a sus comunidades y a los diferentes mercados semanales. Las ganancias obtenidas de la venta de sus pinturas las usan como complemento de sus escasos ingresos agrícolas, lo que ya ha resultado en un mejoramiento de la situación económica de la mayoría de las familias en las comunidades de la parroquia de Tigua. Los pintores de las diferentes comunas están organizados jurídicamente en cooperativas. Observando los distintos nombres de estas cooperativas, tales como Asociación de Trabajadores Autónomos de la Cultura Indígena de Tigua Chimbacucho, Unión Artesanal de Pintores y Tejedores de Tigua, Comuna Chambi, o Cooperativa de Artistas podemos comenzar a vislumbrar el problema de la categorización o auto-definición de estos pintores en las controvertidas categorías académicas de 'arte' y 'artesanía'. Los recientes viajes al extranjero de un pequeño número de miembros de estas diferentes cooperativas para exhibir y vender sus pinturas en galerías de arte y museos (incluyendo MOA), han contribuido tanto a la complejidad semántica como política de este problema.

### **¿Artesanos o artistas? ¿Arte o artesanía?**

A pesar de los nombres de sus cooperativas, que pueden responder más a requisitos de distintas estrategias burocráticas laborales que a criterios estéticos, los pintores de Tigua usualmente se refieren a sí mismos como 'artistas', 'pintores', o 'autores'. A diferencia de otros objetos clasificados en el mercado como 'artesanías', sus cuadros no son anónimos sino que están siempre firmados por un artista individual. Como otros movimientos artísticos en pintura, la 'escuela de arte de Tigua' reconoce ya sus maestros fundadores, en este caso Julio Toaquizá (Ver Fig.1) y otros miembros cercanos de su familia.

De la misma manera, las innovaciones estilísticas y formales son atribuidas a familias específicas. Este hecho es totalmente coherente con la organización social de las comunidades indígenas ya que una estrecha estructura fami-



liar, el compadrazgo, y el clientelismo también se mantiene en organizaciones políticas actuales tales como las federaciones y confederaciones indígenas.

Esta pauta de legitimidad que se basa en maestros fundadores se hizo evidente en la exhibición de MOA, en Vancouver, en 1998. Después de catalogar más de trescientas pinturas en unas pocas pero, largas horas de intenso trabajo colectivo con el personal del museo, entramos a la segunda etapa de seleccionar un número limitado de pinturas para colgar en las paredes principales de la galería. A este efecto, se consultó a los dos pintores de Tigua presentes sobre el orden de importancia en que, a su criterio, debían ser exhibidas ya que la exposición era una muestra colectiva. Contrariamente a lo que todos pensábamos, tal vez con criterios estéticos eurocéntricos, que privilegian al genio individual, los dos pintores no se eligieron a sí mismos sino que nos indicaron en orden prioritario al maestro Toaquiza de la familia fundadora y a sus propios maestros, demostrando así una admirable disciplina escolástica.

Los pintores también identifican sus creaciones como ‘arte de Tigua’ y más recientemente, un pintor en particular, Juan Cuyo Cuyo, ha comenzado a identificar sus pinturas como ‘arte famoso según Tigua’ (Ver Fig. 2). Sin embargo, en Ecuador, sus obras no se exhiben ni se venden en galerías de arte ni, según mi conocimiento, han sido expuestas en museos.

Los pintores de Tigua dicen, por ejemplo, que “alternan sus actividades diarias con las tareas de pintura” (E. Cayo, 1998). Es entonces posible argumentar, como lo ha hecho Fabian (1998: 17) para los artistas populares de Zaire, que en las culturas indígenas como la de Tigua, el ‘arte’ no se percibe como un dominio separado del ‘trabajo’ y que sería un error proyectar en estas culturas la oposición occidental entre arte y trabajo o, más específicamente, entre arte y artesanía.

Recientemente, las dicotomías entre arte y artesanía, bellas artes y artes aplicadas y, arte culto y arte popular, usadas en Occidente para clasificar, resignificar, redimir, y apropiarse de los objetos del otro, han sido objeto de un escrutinio crítico por historiadores del arte y por antropólogos. Ambos argumentan que estas categorías, más que representar la realidad de los objetos culturales, son construcciones puramente occidentales que responden al establecimiento formal de la historia del arte y la antropología como disciplinas académicas (Phillips y Steiner 1999: 3). Más aún, Phillips y Steiner señalan que estas dicotomías han ayudado a ocultar el hecho de que, desde finales del siglo XVIII, todos los objetos culturales comenzaron a circular como mercancías en una economía capitalista emergente.

Por una parte, lo que estas críticas enfatizan es que la dimensión cultural 'Arte' no es un universal sino una categoría cultural contingente y contestada, construida en Occidente, sujeta a continuos cambios en distintos contextos históricos y en diferentes situaciones de poder institucional. Estos cambios afectaron, significativamente, la redefinición de los objetos no-occidentales cuando los pueblos que los produjeron fueron incorporados a las distintas formas de colonialismo europeo (Clifford 1988: 196-197). Pero, es cierto, también, que los procesos de descolonización, modernidad, neocolonialismo, globalización y turismo están jugando, cada vez más, un papel importante al transformar la producción material y los significados simbólicos para los productores de estos objetos no-occidentales (Phillips y Steiner 1999: 4).

En el caso de Tigua, es claro que los procesos sociales y económicos de Ecuador en la década del 70, tales como la reforma agraria, el auge del petróleo y la democratización política, permitieron que un grupo de indígenas pudiera pasar de pintar tambores tradicionalmente usados en fiestas comunales, como Corpus Christi, a pintar cuadros para un mercado turístico. Actualmente, después de 30 años, por ejemplo, los pintores han reemplazado las anilinas naturales con las que supuestamente comenzaron, por las pinturas industriales, han reducido el tamaño de sus cuadros, y han cambiado la técnica de enmarcado para hacer sus productos más durables y portátiles y, por lo tanto, más comerciables en el mercado turístico. Recientemente, algunos pintores han comenzado a reemplazar los cueros de oveja por lienzos. Más adelante analizaré los cambios en temas y en significados que son también resultado de estos procesos sociales mencionados.

Por otra parte, el hecho de que los límites entre estas categorías polares y jerárquicas sean ambiguos y disputables, significa que algunos objetos pueden moverse y circular más fácilmente que otros y ser promovidos a 'obras maestras' de un particular estilo, como ha ocurrido con las pinturas de Haití que han entrado de lleno en el mercado de 'arte cultural ingenuo o primitivo' (Clifford 1988: 225).

Es más raro que objetos ya consagrados sean rebajados de categoría, pero en ambos casos, la movilidad siempre se debe a criterios externos a los objetos mismos, criterios que responden principalmente a las vicisitudes de las ideologías dominantes y del mercado de 'expertos' en diferentes contextos históricos.

En Ecuador, por ejemplo, uno puede preguntarse cuándo y por qué los 'ídolos' precolombinos se convirtieron en obras de arte, o cuándo y por qué los santos y pinturas populares religiosas coloniales entraron en los distintos mu-

seos como ejemplos del Arte Colonial ecuatoriano. También podríamos preguntarnos por qué ese prestigioso status museográfico no ha sido alcanzado todavía por los retablos de un artista del Azuay, llamado Supleguichi, o por los pintores de los milagros de los santuarios del Quinche o de Pomasqui. Específicamente, ¿dónde podemos ubicar actualmente a las pinturas de Tigua?

Por una parte, las pinturas comparten, con otros objetos producidos para el mercado turístico y de souvenirs, el estatus despectivo de objetos híbridos o inauténticos, precisamente porque están todavía localizadas en la controvertida intersección de los discursos sobre arte, artesanía, y mercancía (ver Phillips y Steiner 1999: 4). Pero, por otra parte, en el libro de Ribadeneyra Casares sobre Tigua (1990) y en el libro de Cuvi (1994) sobre *Artesanías del Ecuador*, las pinturas son categorizadas como “arte primitivista ecuatoriano” y como “pintura ingenua” respectivamente, colocándolas así en dos dominios reconocidos de la Historia del Arte y la Antropología del Arte contemporánea. No discutiré la categoría de ‘pintura ingenua’ o *naïve* (que incluye a pintores como Edward Hicks y Henri Rousseau, por ejemplo) porque ésta se refiere más exclusivamente al dominio de la Historia del Arte. Basta decir aquí que, en un conocido texto sobre pintura naïve (Jakovsky 1979), ésta se distingue claramente de la pintura popular por su individualidad y por el hecho de que esta última, como otras expresiones de arte popular, se ajusta a ciertas reglas y pautas que son transmitidas a través del tiempo de una generación a otra, característica que parece cumplirse en el caso de Tigua. La categoría de ‘arte primitivista’ por el contrario, lleva una carga antropológica de más larga data que, por tratarse concretamente de pinturas indígenas de Suramérica, no podemos ignorar en el análisis del caso de Tigua.

### **Arte primitivista y el imaginario sobre los pueblos que lo producen**

Como dije al comienzo de este trabajo, como antropóloga, lo que más me interesa analizar es cómo los objetos representados en las exhibiciones y en los libros y catálogos escritos sobre ellas, contribuyen a construir los imaginarios sobre las personas indígenas que los producen. Por ello, me limitaré aquí a examinar brevemente algunas de las caracterizaciones etnográficas más generales que en su libro titulado *Tigua. Arte Primitivista Ecuatoriano*, la autora, Ribadeneyra Casares (1990), hace sobre los pintores indígenas de Tigua. No es mi intención hacer una reseña crítica del libro *per se*, sino examinar cómo sus con-

cepciones sobre los así llamados ‘pueblos primitivos’ reflejan y pueden compararse con otras ampliamente aceptadas e igualmente controvertidas en diferentes contextos históricos y culturales. Develar esas imágenes es importante porque muchos de los pintores de Tigua despliegan con orgullo ese libro de Ribadeneyra Casares en las exposiciones internacionales como ‘prueba’ de su legitimidad como artistas.

Es necesario comenzar por la visión introductoria de la autora sobre las características más atrayentes del arte primitivista (¿de la gente que lo produce?) para el público que lo contempla. Dice así: “Tal vez sea el elemento infantil que lo caracteriza, o el colorido, la alegría, la fantasía, la magia, las imperfecciones. O quizás algo más profundo: una fuerza primaria que nos hace añorar la época de la inocencia, que nos empuja a reencontrarnos con el mundo cotidiano, con la naturaleza, con nuestro subconsciente, con nuestras tradiciones” (p.16). Esta es, por un lado, una visión claramente nostálgica de un mundo que supuestamente la modernidad ayudó a destruir, lo que Rosaldo (1993) llama ‘nostalgia imperialista’. Por otro, representa una concepción casi irracionalista (‘una fuerza primaria’, ‘un reencuentro con el subconsciente’) del arte primitivista a la cual le sigue, como lógica consecuencia, una visión del ‘artista primitivista’ como alguien que padece de una “inmovilidad de visión [que] lo hace repetitivo” (p.16).

De acuerdo a esta autora, la pintura de Tigua es la “expresión de una cultura auténticamente aborígen sin la menor influencia foránea” (p. 50) aunque su mismo texto contradice esta afirmación al introducir la influencia de un funcionario de la embajada de Estados Unidos en la elección de un género de temas (p. 18) y la influencia de una conocida artista húngara-ecuatoriana en la estructura formal de las pinturas (p. 30).

De esta caracterización de la obra, como producción estética prístina, se deducen también casi lógicamente las características antropológicas de los pintores: “[Estos] mantienen sus costumbres y tradiciones desde el nacimiento hasta la muerte y se rigen por reglas comunes de comportamiento” (p.50). Este código de conducta, a su vez, “les hace mantenerse en equilibrio con la naturaleza, su fauna, su flora, y su pachamama”. (p.40). Esta a-historicidad y esencialismo casi biológico (sin diferencias de género, edad, o condición y cambio social) se ven entonces supuestamente reflejadas en su arte. Nos dice Ribadeneyra Casares: “El impulso creativo que mueve a estos indígenas ecuatorianos, se sustenta en la inmovilidad del tiempo; el pasado es parte del presente, manifestándose este sentido del tiempo histórico y cultural (sic), en las cosmologías precolombinas y en las brillantes manifestaciones culturales de la región. Es

hasta cierto punto una manera de revivir el genio de sus antepasados Panzaleos, convirtiéndose en su continuación y la *reproducción permanente de sus tradiciones*". (p.22) (el énfasis es mío).

En este imaginario antropológico, mientras que las pinturas son incorporadas a una etapa de la historia del arte como 'primitivismo,' sus creadores son eliminados de todo tiempo histórico y congelados en un pasado sin presente ni futuro. Además está decir que esta visión contribuye a reforzar los estereotipos de los indígenas como sobrevivientes de culturas primitivas en vías de desaparecer en la vorágine de la modernidad que, desafortunadamente, todavía prevalecen en algunos medios a pesar de la abrumadora evidencia de la presencia social y política de las nacionalidades indígenas en la vida nacional.

Como Clifford (1988) y otros (Errington 1998; Torgovnich 1990; Root 1990), lo han señalado, el arte primitivo o primitivista logró su consagración en el mundo de las Bellas Artes con la exhibición *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern* que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno (MOMA), de Nueva York, en 1984 y que consistió en una retrospectiva de la influencia del arte primitivo en los cubistas y surrealistas contemporáneos. Esta exposición marcó el momento histórico en que los objetos previamente considerados simplemente 'primitivos' y 'tribales', fueron promovidos a la categoría supuestamente trascendente y a-histórica de arte universal (Clifford 1988: 229). Paralelamente, los productores de estos objetos no-occidentales quedaron relegados en la categoría de pueblos sin historia, donde el colonialismo y gran parte de la antropología social y cultural los había ya marginalizado. El discurso evolucionista del progreso en el siglo XIX consolida y da realidad política a la oposición entre el primitivo irracional y salvaje y, el hombre occidental racional y civilizado. El hecho de que esta exposición del MOMA estuvo precedida en 1982 por la apertura del ala Michael C. Rockefeller de Arte Primitivo, en el Metropolitan Museum en Nueva York, contribuyó a su éxito (Errington 1998: 1). Poco después, literalmente capitalizando en ese éxito, Macy's abrió una exhibición de Arte Primitivo Amazónico en su departamento de muebles.

En el mundo del mercado de arte, estas exhibiciones y sus secuelas produjeron lo que, según Errington (1998: 3-5), fue la "muerte del concepto de arte primitivo auténtico" ya que en búsqueda de nuevos objetos primitivos, para satisfacer la creciente demanda, los comerciantes de arte descubrieron, como muchos de los antropólogos que los precedieron, que los pueblos auténticamente primitivos estaban 'desapareciendo'.

El resultado fue la invención de una nueva categoría de 'objetos étnicos', los cuales inmediatamente fueron promovidos a 'auténticamente étnicos' si estaban creados por 'nativos auténticos' (Errington 1998: 3-4, 141-142). Tal vez podemos sugerir que es en esta última categoría donde el imaginario del turista y de otros negociantes de arte colocan actualmente a las pinturas de Tigua y a sus creadores. Cómo definir un 'nativo auténtico' en los Andes, no es, por supuesto, una tarea para amateurs y como profesional no osaría tratar ese complejo tema en los límites de este ensayo. Basta decir aquí que, así como Gucci y Calvin Klein, ambos consagrados maestros del mercado, también los indígenas de la Sierra han dominado las sutilezas de ese competitivo escenario y saben perfectamente que deben vestirse con 'ropa típica' y asumir las 'correspondientes actitudes corporales' si quieren legitimar, autenticar, e incrementar, sus ventas. A través de muchos años de sobresalir en estas prácticas en el nivel nacional e internacional, los otavaleños se han convertido en el modelo a seguir por otros indígenas que han entrado recientemente a esos mercados.

En el mundo académico de la antropología y la historia, la crítica a las categorías tales como 'pueblos primitivos' y 'culturas auténticas' se intensificó en la década del 80 y desde diferentes orientaciones teóricas. Los presupuestos por los cuales localizamos a los pueblos no-occidentales en un tiempo no-histórico y por los cuales pensamos en sus culturas como estáticas han sido sistemáticamente desacreditados (Fabian 1983; Clifford 1988: 202). En vez del indígena en vías de desaparecer, hablamos ahora de 'etnicidades emergentes' y hemos reemplazado las categorías de 'autenticidad' y 'pureza cultural' por 'lo híbrido' y el 'mestizaje'. Ya hemos descartado casi todas las dicotomías de las teorías del evolucionismo y la modernización, incluyendo aquella tan persistente de un mundo rural, tradicional y auténtico frente a un mundo urbano moderno y alienado.

En suma, lo que podemos concluir es que el libro sobre Tigua, de Ribadeneira Casares, representa un tipo de narrativa colonialista, familiar en la historia del arte y en algunas corrientes de la antropología, que ha negado la historicidad y la autenticidad presente de las expresiones culturales indígenas y de sus creadores. Pero, no proporciona una respuesta satisfactoria al problema de descifrar la compleja realidad del arte de Tigua y de sus autores contemporáneos, quienes viven y crean en dos mundos artísticos y culturales. Sugerimos que para ello debemos intentar otra perspectiva de análisis.

## **Un discurso visual alternativo**

Si como hemos señalado, las categorías de 'arte', 'arte primitivo', y 'autenticidad cultural' han sido construidas históricamente por diferentes discursos y prácticas occidentales, para comenzar a entender el arte de Tigua y a los pintores indígenas, debemos tratar de situarlos históricamente en las condiciones sociales, económicas y políticas específicas en los cuales están actualmente inmersos. Quiero sugerir aquí que, junto con otros objetos culturales producidos por los indígenas y por otras clases populares en los Andes, desde la crónica de Guamán Poma de Ayala hasta las tablas de Sarhua, los retablos de Ayacucho y las arpilleras de las mujeres de los barrios obreros de Chile, las pinturas de Tigua son etnografías e historias visuales a partir de las cuales, los grupos subordinados comienzan a contar sus propias historias alternativas como una de las tantas estrategias para afirmar su identidad. Todas estas expresiones pueden ser clasificadas en lo que Fabian (1998: 13) llama 'arte de la memoria', narrativas o lenguajes visuales que transforman historias y prácticas cotidianas de subordinación en creaciones que pueden ser comunicadas y compartidas. Desde un presente histórico y cultural, los artistas de Tigua hacen un uso selectivo de la memoria de su tradición oral para dar nuevos significados a sus prácticas cotidianas en la vida moderna.

El hecho de que las pinturas de Tigua sean producidas para un mercado externo y no consumidas por sus productores y que solo un pequeño número de ellas enfoca directamente el problema de la historia de opresión indígena desde la Colonia, no invalida su 'autenticidad' como arte de la memoria. Con respecto a que las pinturas sean mercancías, podemos decir que no es la primera vez que los indígenas de la Sierra producen objetos culturales de su uso personal para un mercado externo, objetos codiciados por coleccionistas y que figuran prominentemente en los museos. Como lo han señalado Phillips y Steiner (1999: 10), la acusación de inautenticidad a objetos culturales producidos como mercancías, esconde el hecho de que pueblos colonizados, en todo el mundo, han pasado por el proceso en el cual muchas de sus expresiones artísticas fueron transformadas profundamente por la acrecentada participación de sus productores en el mercado. La realidad presente es que los indígenas de Tigua, como muchos otros grupos indígenas de las Américas (cf. Phillips 1995), se han visto forzados a depender económicamente de las vicisitudes del mercado turístico como resultado directo de un proceso gradual de marginalización de su economía tradicional. Pero, además, por el simple hecho de existir en el

mercado nacional e internacional, la pintura de Tigua se convierte en un lenguaje que, por una parte, devuelve a la sociedad nacional una imagen de su propia jerarquía de dominación con la cual todavía no se ha enfrentado totalmente, al menos en el dominio del arte. Y, por otra, a través del turismo y las exposiciones en el exterior, traduce ese discurso en símbolos comunicables a una audiencia más amplia. En ese sentido, propongo que este discurso visual no es distinto del discurso oral y escrito de las organizaciones indígenas que han elegido el escenario nacional de la política y que difunden sus mensajes a nivel mundial a través del Internet y de otros canales de comunicación facilitados por las organizaciones no gubernamentales.

La respuesta a la segunda posible objeción, que la mayoría de las pinturas no expresan abiertamente actos de resistencia indígena a la opresión, nos sitúa en el reciente debate antropológico sobre resistencia y acomodación que no puedo analizar de lleno aquí (Ver Abu-Lughod 1990; Brown 1996). Esta es otra de las falsas dicotomías que se han evaporado frente a la evidencia proporcionada por estudios más críticos de las muchas y diversas reacciones indígenas de las Américas a la dominación desde la época de la Conquista. Tanto en la vida cotidiana como en su mundo simbólico, los indígenas siempre han demostrado una considerable flexibilidad que ha combinado resistencia y acomodación para permitir su supervivencia (Muratorio 1991). Como señala Fabian (1998: 69) con respecto a las comparables expresiones de arte popular en África, cada pintura específica puede no representar un imaginario de resistencia, pero es la cultura popular en sí misma la que “crea poder para resistir al poder”. Es decir, el solo hecho que la creación artística para el mercado proporcione, a los indígenas de Tigua, un medio de subsistencia en el campo y, en la ciudad, les permite sobrevivir como grupo y como cultura, a la vez acomodándose y resistiendo los procesos incorporativos de una modernización aculturante.

Para profundizar estos argumentos debemos analizar detenidamente el imaginario de las pinturas y su mercado actual, lo que haré en un momento. Pero primero quiero examinar un proceso cultural por el cual los indígenas de Tigua ya han demostrado su capacidad de resignificar y reformular los símbolos y discursos de la cultura hegemónica para transformarlos en propios. Este es el caso de su propio mito de origen que presentaré a continuación.



## ¿El marchand o el chamán?

De acuerdo a la ‘historia oficial’ del origen de las pinturas de Tigua, fue Olga Fish, artista y dueña de un conocido negocio de folklore quien, “motivada por la belleza de los tambores que se pintaban para las fiestas de Corpus y los Reyes, pidió a uno de los líderes indígenas de la comunidad de Huanu Turupata, Julio Toaquiza, que trasladara las pinturas a algo que se pudiera exhibir en una pared” (Ribadeneyra Casares 1990: 30).

Por haber participado, como antropóloga, en ese mundo del arte popular, oí esa historia muchas veces en distintos círculos. La evidencia del interés de Olga Fish en el arte popular de Tigua existe en una de las pinturas tempranas de Julio Toaquiza donde está representada la inconfundible figura de Olga con su cabello blanco y su bastón (colección privada). Tal vez estos datos son importantes para la historia del arte en Ecuador, pero lo que me interesa analizar aquí es el mito de origen alternativo que ya se ha convertido en parte de la tradición oral de la ‘escuela de Tigua’ y que he visto impreso en castellano e inglés en el catálogo producido con ocasión de la exposición de algunos de estos pintores en la Organización de Estados Americanos (OEA) y en el museo de Phoebe Hearst en la Universidad de California, Berkeley. En este catálogo realizado por Jean Colvin, Alfredo Toaquiza, hijo mayor de Julio, figura como co-autor (Colvin y Toaquiza s/f). La historia fue corroborada en un documento que los hermanos Cayo Pilalumbo mandaron para la presentación de sus pinturas en MOA (Cayo 1998).

Esta historia o mito de origen mantiene a Julio Toaquiza como héroe cultural e innovador de la tradición, pero cambia totalmente el móvil de su inspiración, de un agente extraño a la cultura quichua, a dos factores fundamentales en esa misma cultura, tanto de la Sierra como de la Amazonia: un sueño y la intervención de un chamán. De acuerdo a esta versión, Julio, un ‘comerciante de antigüedades,’ visitó a un chamán quien le dijo: “has sufrido mucho pero después de unos pocos años tendrás trabajo estable y permanente”. Más tarde, [Julio] tuvo un sueño en el que un anciano entraba volando en su casa con un bastón, y parándose en su cama exclamó en alta voz: “Julio toma este bastón. Te va a traer una vida nueva. El anciano desapareció y el bastón se transformó en una paloma que a su vez se convirtió en la mano de Julio.” (Colvin y Toaquiza s/f). Interpretando estos eventos como auspiciosos es que, en 1973, Julio comenzó a pintar paisajes con las anilinas para teñir los ponchos y con un pincel de plumas de gallina atadas con alambre a un palito. Sólo una vez que

Julio vendió su primera pintura en Quito por 120 sucres, entra en escena 'un comerciante de Quito' (¿Olga Fish?), quien le sugiere que comience a pintar en marco plano.

En la versión del documento enviado a MOA, a Julio se agrega su hermano Alberto como fundador, pero se sigue confirmando el hecho de que Julio fue el maestro que enseñó el arte, primero a sus familiares y después a muchos otros miembros de la comunidad. La inversión causal como estrategia de incorporación de diferentes aspectos de la cultura dominante es típica de otras expresiones de protesta y acomodación indígena desde la colonia. El sueño y la intervención del chamán son, por otra parte, tradicionalmente quichua. Sin embargo, el bastón transformado en paloma, es un símbolo que aparece en la historia cristiana sobre el casamiento de la Virgen María con San José, que yo he encontrado en otra transformación de esa historia narrada por una mujer napo-quichua, en la Amazonia ecuatoriana (Muratorio 1997).

### **De la celebración a la protesta. Del presente al pasado**

Cualquiera sea la versión del mito que aceptemos como válida (y no hay necesidad de elegir), existe suficiente evidencia para afirmar que las pinturas enmarcadas en superficies planas comenzaron en la década del 70, que incorporaron el estilo y las imágenes representadas en los tambores usados principalmente para la fiesta de Corpus Christi, sobre todo los danzantes. Para los propósitos de este trabajo, mi análisis de los temas de las pinturas, desde entonces hasta la actualidad, se basa, por el momento, en el examen de un número relativamente limitado de pinturas: las de mi propia colección (30), las representadas en varias de las tarjetas postales que comenzaron a aparecer en los negocios de la ciudad hace ya unos años (30), las reproducidas en los libros y catálogos ya mencionados (80), y las 330 que ingresamos a MOA para la exposición en 1998, las cuales representaban a 48 pintores (37 hombres y 11 mujeres) de una sola de las tantas cooperativas de artistas que existen actualmente en Tigua.

Además, en los últimos dos años he visitado varias veces la feria de El Ejido donde se exhiben y venden cientos de pinturas y he conversado informalmente con varios de los artistas. Pero estas observaciones no cubren el resto de los mercados. Por lo tanto, la clasificación de temas debe ser, por el momento, tentativa.

Mirando todas estas pinturas en su conjunto, podríamos decir que el arte de Tigua ha experimentado un proceso de secularización semejante al de los retablos de Ayacucho y las tablas de Sarhua (cf. Isbell 1998). Pero, de ninguna manera, este cambio debe verse como una secuencia evolutiva porque, por un lado, las fiestas religiosas son todavía un tema predominante y, por el otro, muchas de las pinturas expresan múltiples significados, como en el caso de la pintura de Francisco Ugsha donde se representa el acto político de la visita del ex-presidente Febres Cordero a la comunidad Tigua Chimbacuchu con ocasión de la fiesta religiosa de Noche Buena (Ver Fig.3).

Dos cambios importantes han ocurrido en los últimos 25 años, aunque es casi imposible datar con fechas precisas sin una investigación más rigurosa. Primero, la inclusión de temas etnográficos de las prácticas de la vida cotidiana, tales como labores agrícolas y pastoreo de animales (a veces llamadas 'paisajes'), escenas de distintas actividades domésticas al interior de las viviendas, nacimientos, bautismos (Ver Fig. 4), matrimonios, y sesiones chamánicas de curación (Ver Fig. 5), que incluyen eventos transculturales como curaciones por chamanes Chachi de Santo Domingo de los Colorados y de la Amazonia. En segundo lugar, la incorporación de la memoria histórica en un estilo pictórico narrativo que mejor se adapta a relatar ese tipo de conocimiento para que sea recordado (cf. Blundell y Phillips 1983 y Fabian 1996). Estas pinturas pueden ser sub-clasificadas, siguiendo las nociones tradicionales de historiografía indígena, en tres categorías: 'tiempo mitológico', 'tiempo pasado' y 'tiempo presente', insistiendo que estas tres concepciones del tiempo no son mutuamente excluyentes sino que pueden coexistir en la misma pintura.

En la categoría 'tiempo mitológico' incluyo, por un lado, aquellas pinturas que evocan mitos y leyendas quichua tradicionales, como las referentes a los varios espíritus de los cerros y volcanes (recientemente representados con rostros humanos) (Ver Fig.10), la popular leyenda del rapto de la doncella por el cóndor (Ver Fig. 6) y, por otro, las escenas bíblicas que representan, por ejemplo, el paraíso terrenal poblado de las figuras de Adán y Eva, animales míticos y ángeles (Ver Fig. 7), o el diluvio y el arca de Noé.

'Tiempos pasados' o 'tiempos antiguos' es una categoría que no incluye una secuencia cronológica completa y lineal, concebida en términos de una historiografía occidental, sino que representan una historiografía propiamente indígena que es selectiva, es decir entendida en términos de aquellos 'hitos' o períodos específicos de cambio social (Ver Hill 1988: 7) vividos y sufridos por los pueblos indígenas de la Sierra. Estos hitos históricos se distancian de las vivencias y prác-

ticas del presente y evocan memorias de un pasado compartido: los Incas (Ver Fig. 10), la Conquista (Ver Fig. 8) y la época de explotación en las haciendas (Ver Fig. 9). Es interesante señalar aquí, por ejemplo que, más que “revivir el genio de sus antepasados panzaleos” (Ribadeneyra y Casares 1990:22), hecho etnohistórico que no figura en la tradición oral quichua de esta zona, las pinturas sobre los incas incorporan a éstos no como conquistadores, sino como figuras ancestrales de todo el mundo andino, ideología que encaja perfectamente en el ‘presente’ discurso político de las organizaciones indígenas.

Como bien lo ha señalado Portelli (1991), en la memoria social reflejada en la historia oral, los ‘errores cronológicos’, más que la precisión en la evocación de datos históricos, son los verdaderos reveladores de los significados de los procesos sociales que están viviendo en el presente aquellos que recuerdan. A diferencia de la mayoría de las pinturas sobre los incas que representan el ritual de adoración al sol, la pintura de Francisco Ugsha (Fig. 10) es, particularmente, interesante porque incorpora a mujeres incas en la cotidiana tarea del tejido. En esta categoría de ‘tiempos pasados’, incluyo también un marco pintado por Juan Luis Cuyo Cuyo, sobre la Batalla de Pichincha, que representa a Sucre a caballo, junto con soldados y guerrilleros portando armas contemporáneas con la bandera actual del Ecuador y un león casi mítico mordiendo a la serpiente.

La categoría ‘tiempos presentes’ es, por supuesto, aquella que podría verse como superponiéndose a la de ‘pinturas etnográficas’, pero aquí quiero hacer una distinción entre tiempo etnográfico entendido en el sentido antropológico tradicional, aunque controvertido, de ‘presente etnográfico’ (por ejemplo, las pinturas que representan labores agrícolas, casamientos, trabajos artesanales, etc.) y, un ‘tiempo presente’ que revela la dinámica de las prácticas sociales de la vida indígena actual, inmersas en relaciones políticas de poder y contestación. Con la evidencia recogida hasta el momento, es difícil asegurar si existe un número considerable de pinturas que puedan ser incluidas en esta segunda categoría. Sin embargo, es necesario darles especial atención porque representan algunos de los procesos sociales más importantes que están viviendo los indígenas de Tigua y de todo el Ecuador en este momento histórico: la creciente migración a la ciudad, la modernización, el desarrollo de las áreas rurales y la participación en las distintas protestas y levantamientos indígenas, como el de 1990.

La única pintura que conozco de un paisaje totalmente urbano es el de Umberto Ugchilán y expresa vívidamente la celebración de una adaptación exi-

tosa de los indígenas de Tigua a la vida urbana, a través de la representación de la venta de sus pinturas a los turistas en la feria de El Panecillo (Ver Fig.11). Según mi opinión, esta es una de las pinturas más, reflexivamente, autobiográfica de todo el conjunto que he analizado. Es como una serie de espejos que, a través de las cámaras fotográficas tanto en mano de los turistas como de otros indígenas presentes en la escena, representa las distintas y complejas miradas interculturales en la vida urbana contemporánea.

Dos pinturas ilustran las relaciones de negociación de los indígenas con el Estado en una política de modernización y desarrollo: una es la de Francisco Ugsha que representa la visita del 'hermano' ex presidente Rodrigo Borja a la comunidad de Tigua Chimbacuyu que lleva la siguiente leyenda: "...esperamos su colaboración para mejorar nuestro taller y para el futuro de nuestros hijos". La otra, es la ya mencionada pintura del mismo autor que representa la presencia de otro ex presidente, Febres Cordero, en la misma comunidad con ocasión de la fiesta de Noche Buena (Ver Fig. 3), visita más formal que la anterior del ex presidente Borja, pero políticamente significativa, desde el punto de vista de una comunidad rural alejada como Tigua. No es usual que este tipo de comunidades reciban visitas presidenciales.

Los cuadros más explícitos sobre la protesta indígena son cuatro o cinco muy semejantes que parece haber iniciado Eduardo Cayo Pilalumbo y que encontré, por primera vez, en la exposición de MOA, aunque ahora también las vende en la feria de El Ejido. Todos los que conozco representan a un grupo de indígenas en el área rural confrontando a un grupo de policías. La pintura en la Figura 12 lleva atrás una narrativa que dice lo siguiente: "Los indígenas vienen de todas las comunidades para luchar por nuestro derecho y por la tierra. El policía maltrata a un dirigente de Tigua".

En un catálogo producido para la exhibición en la sede de la UNESCO, en París en 1997, la curadora Jean Colvin (1997) incluye la reproducción de una interesante pintura de Alfredo Toaquizza titulada "Los chamanes limpian a los diputados indígenas, 1997" que fue realizada para celebrar la elección del primer diputado nacional indígena, Luis Macas, en 1996. En esta pintura, el ícono urbano de El Panecillo, con su grandiosa estatua de la Virgen, es apropiado por el pintor y localizado como imagen central en un paisaje totalmente rural, poblado exclusivamente por indígenas, y coronado por la bandera del arco iris, símbolo por excelencia del movimiento político indígena andino.

En suma, la especificidad histórica de los temas tratados en esta última categoría de pinturas, es una evidencia más de la naturaleza histórica de la cultura

indígena y de la creatividad de los artistas que las producen, y sitúa deliberadamente a los campesinos y pintores de Tigua como sujetos de su propia historia.

### Las mujeres pintoras de Tigua

Otro cambio importante que se hizo, particularmente, evidente en la exposición de MOA fue el número significativo de artistas mujeres que enviaron sus obras, un 17% de un total de 48 pintores. En las dos obras mencionadas sobre las pinturas de Tigua, escritos en los primeros años de década del 90, se menciona, por un lado, que las mujeres pintan “pero prefieren no aparecer como autoras y sus maridos firman por ellas” (Ribadeneyra Casares, 1990: 32). Y por otro, que “aunque la cooperativa (de Tigua Chimbacuyu) promueve que más mujeres pinten, algunos maridos aún se resisten a que sus esposas tengan un ingreso independiente” (Colvin y Toaquiza s/f). Si bien no tenemos evidencia independiente de estas razones psicológicas o sociales que impiden o impidieron a las mujeres un reconocimiento a su trabajo, mi experiencia pasada confirma el hecho de que las pinturas firmadas por mujeres casi nunca se encontraban en los mercados más tradicionales. De todas las pinturas presentadas en MOA, 18% eran de mujeres y la obra de dos de ellas constituía un 63% del total de la producción femenina de 59 pinturas. Tal vez este último hecho puede explicarse porque una de estas dos mujeres es la esposa de Eduardo Cayo Pilalumbo, quien llevó las pinturas a MOA. Sin embargo, cuando le pregunté sobre el caso, tan intrigante para mí, del número creciente de pinturas hechas por mujeres, su respuesta da una explicación más universalista al fenómeno. De acuerdo a Eduardo, la causa principal reside en el programa de educación de adultos que tuvo lugar en Tigua recientemente y por el cual las mujeres aprendieron a leer y escribir y, por lo tanto, a firmar su propio nombre. No es que antes no produjeran pinturas, sino que ahora las siguen produciendo con la diferencia de que pueden aparecer como sus autoras.

Todavía no dispongo de datos suficientes para analizar si los temas de las pinturas hechas por mujeres, como la de María Ermelinda (Fig. 4) difieren significativamente de los representados por los hombres. Sin embargo, el solo hecho de pintar sus memorias culturales y de firmar sus pinturas significa, a mi juicio, una forma en que las mujeres indígenas de Tigua, también, mantienen su identidad cultural a través de expresiones artísticas que son autoetnografías visuales. Además, como se puede observar en El Ejido y a veces en las calles

principales de Quito, las mujeres de Tigua han asumido el rol de comerciantes de sus propias pinturas y de la de muchos artistas hombres de varias de sus comunidades. Como otras mujeres indígenas de la Sierra, las de Tigua se han adaptado exitosamente al medio urbano a través de actividades en el sector mercantil de la economía.

## **El mercado del arte de Tigua**

El mercado del arte de Tigua es un proceso que merece un estudio minucioso. En este trabajo solo plantearé algunas preguntas y me atreveré a hacer unas pocas especulaciones. Si bien las pinturas enmarcadas comenzaron a venderse localmente, a negociantes especializados, hoy han alcanzado un mercado mucho más global, y no sólo porque son compradas por los turistas extranjeros. Las varias exposiciones internacionales ya mencionadas y otras más recientes en Europa (comunicación personal de Eduardo Cayo Pilalumbo), han colocado a estas pinturas en el ámbito del ‘arte popular’ internacional y han contribuido, significativamente, al alza de sus precios. Sin embargo, según mi conocimiento, no son todavía consumidas por la población indígena ni se las ve expuestas en las casas de la clase media blanco-mestiza, con la excepción de aquellas de algunos intelectuales con interés académico en ‘lo popular’ o de algunos antropólogos extranjeros (entre los cuales me incluyo) con especial interés en todas las expresiones culturales indígenas.

Las causas de estas pautas de consumo son obviamente múltiples y complejas. El reducido tamaño de una clase media indígena con suficiente dinero para comprar objetos de consumo superfluo, puede ser una posible explicación. Pero a ésta se podría objetar que aún indígenas pobres consumen objetos considerados ‘conspicuos’ en el mercado contemporáneo ecuatoriano.

¿Constituyen estas pinturas actos de memoria que los indígenas de clase media prefieren olvidar, o simplemente eligen otras estrategias para expresar memorias culturales compartidas? Por otra parte, el hecho de que la mayoría de la población blanco-mestiza no las aprecie suficientemente como para comprar y exhibir esas pinturas, a diferencia de lo que ocurre con el ya establecido y prestigioso ‘arte colonial’, o con las pinturas y esculturas de otros artistas ecuatorianos contemporáneos, se debe, a mi entender, a actitudes más profundas de discriminación étnica; a esas categorías sociales y culturales que subyacen en el mercado. Estas actitudes de discriminación estética no se aplican sólo a las pin-

turas. Se extienden a muchas otras expresiones artísticas indígenas consideradas 'artes menores' o 'artesanías' en comparación con las codiciadas expresiones del 'arte culto' arriba mencionadas.

Un ejemplo de esta actitud se evidencia en el caso de una conocida casa de folklore y artesanías de Quito que le dio a un pintor de Tigua reproducciones de cuadros de reconocidos artistas latinoamericanos como Fernando Botero y Frida Kahlo para que los 'copie'. Aún en este caso extremo de influencia externa, irónicamente, las pinturas están firmadas por su autor indígena Juan Cuyo Cuyo, y llevan la inscripción: 'Arte famoso según Tigua', que mencioné anteriormente (Ver Fig. 2). Estos dos factores colocan a estas pinturas en un status muy especial en el dominio del arte: ¿son originales o son falsificaciones? A mi manera de ver, la calidad de las pinturas y su sola existencia demuestran una de las características principales del arte popular en todo el mundo, su capacidad de resignificar e incorporar elementos extraños para transformarlos en propios. Así como el Estado y el comercio blanco-mestizo ha comodificado la etnicidad indígena, en un vasto número de mercancías para el consumo turístico como la comida, la música, las danzas, las fiestas y los rituales de curación, también los indígenas han logrado comodificar expresiones y deseos del mundo blanco para su propia ganancia.

De hecho, ya muchos de los artistas de Tigua están capitalizando rápidamente en las nuevas nostalgias de los blanco-mestizos y los turistas por 'lo natural' y 'lo primitivo', 'lo ecológicamente correcto' y 'lo misterioso de los rituales indígenas de curación y chamanismo', a juzgar por el creciente número de pinturas representando esos temas que pueden encontrarse en los diferentes mercados.

A modo de conclusión, quiero decir que los pintores de Tigua han demostrado su capacidad para crear expresiones culturales que alcanzan a una audiencia cada vez más compleja. En este sentido, sus pinturas constituyen poderosas narrativas visuales que contribuyen a un discurso más amplio de etnicidad emergente en el escenario de la política, el cual ha sido hasta ahora, el objeto preferido de estudio de los científicos sociales tanto nacionales como extranjeros. Desde la Conquista, condiciones materiales y sociales han representado serios obstáculos para que la población indígena ecuatoriana cuente hoy con una literatura etnográfica e histórica propia escrita por intelectuales indígenas. Más que otras expresiones de arte popular como la cerámica o el tejido, la pintura ha abierto, a los indígenas de Tigua, ese espacio de memoria social y creatividad cultural que merece un estudio más profundo.





Figura 1  
Julio Toaquiza. Arte



Figura 2  
Juan Cuyo Cuyo. Nel giardin di Botero



Figura 3  
Francisco Ugsha Ilaquichi. Fiesta de Nochebuena

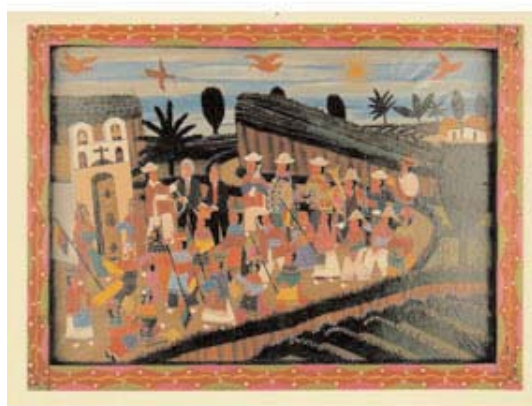


Figura 4:  
María Ermelinda. Costumbre indígena. El bautismo del huahua



5.- No se cual es el titulo

Figura 5  
Francisco Ugsha Ilaquichi. Este es brujo indígena



6.- No se el titulo

Figura 6  
Francisco Ugsha Ilaquichi. Visión del pintor (leyenda del Cóndor)

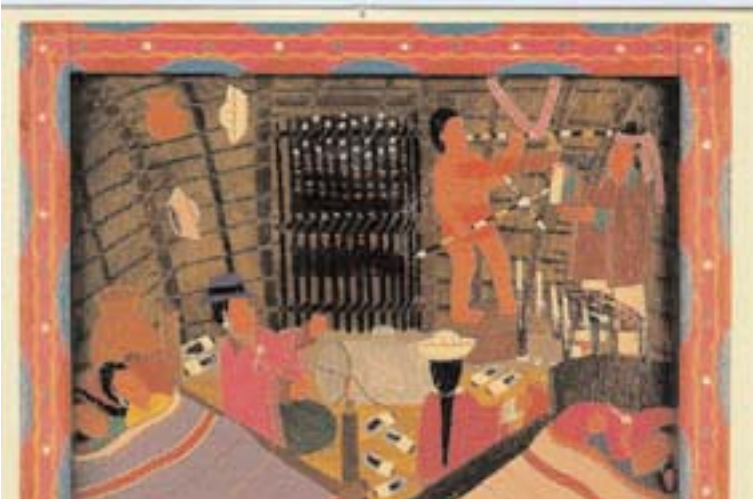


Figura 7  
Rafael Toaquiza. *Adán y Eva*



Figura 8  
Francisco Toaquiza. *Historia Antigua. Españoles esclavizan a indígenas*



Adán y Eva

Figura 9

Francisco Ugsha Ilaquichi. Cuentos de nuestros abuelos,  
de huasicamas y trabajos de la tierra

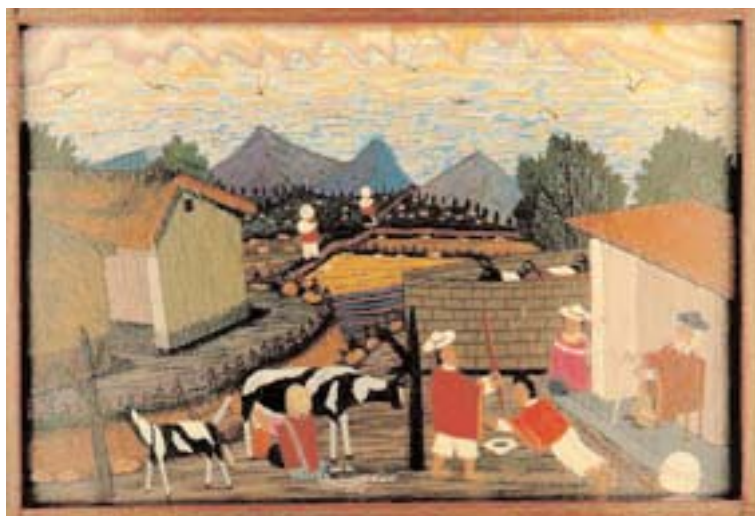


Figura 10

Francisco Ugsha Ilaquichi. La manera de tejer los Incarios



Figura 11  
Umberto Ugchilán. Esta es feria artística indígenas  
de Tigua en Quito, Panecillo



Figura 12  
Eduardo Cayo Pilalumbo. El policía maltrata a un dirigente Tigua

## Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila  
 1990 The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power through, Bedouin Women. *American Ethnologist* 17:41-55.
- Brown, Michael F.  
 1996 On Resisting Resistance. *American Anthropologist* 98:729-749.
- Blundell, Valda y Ruth Phillips  
 1983 If It's Not Shamanic, Is It Sham? An Examination of Media Responses to Woodland School Art. *Anthropologica* 25(1):117-132.
- Cayo, Eduardo  
 1998 Documento de presentación del arte de Tigua para la exhibición de MOA.
- Clifford, James  
 1988 The Predicament of Culture. *Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Colvin, Jean  
 1997 *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Équateur*. UNESCO.
- Colvin, Jean y Alfredo Toaquiza  
 s/f *Pintores de Tigua*. OEA.
- Cuvi, Pablo  
 1994 *Artesanías del Ecuador*. Quito: DINEDICIONES.
- Errington, Shelly  
 1996 *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. Berkeley: University of California Press.
- Fabian, Johannes  
 1983 *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.  
 1996 *Remembering the Present. Painting and Popular Culture in Zaire*. Berkeley: University of California Press.  
 1998 *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Jonathan D. Hill (ed.)  
 1988 *Rethinking History and Myth. Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana: University of Illinois Press.
- Isbell, Billie Jean  
 1998 Violence in Peru: Performances and Dialogues. *American Anthropologist* 100:282-292.

- Jakovsky, Anatole  
1979 *Naïve painting*. Oxford: Phaidon.
- Muratorio, Blanca  
1990 *The Life and Times of Grandfather Alonso. Culture and History in the Upper Amazon*. New Brunswick: Rutgers University Press.  
1997 "I only thought of running away": An Amazonian Woman's stories about marriage and its imagery. Trabajo presentado en el 49 Congreso Internacional de Americanistas. Quito.
- Myers, Fred  
1994 Culture-Making: Performing Aboriginality at the Asia Society Gallery. *American Ethnologist* 21:679-699.
- Phillips, Ruth B.  
1994 Why Not Tourist Art? Significant Silences in Native American Museum Representations. En *After Colonialism*. Gyan Prakash (ed.). Princeton: Princeton University Press.
- Phillips, Ruth B. y C. B. Steiner (eds.)  
1998 *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Portelli, Alessandro  
1992 *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories. Form and Meaning in Oral History*. New York: State University of New York Press.
- Ribadeneyra de Casares, Mayra  
1990 *Tigua. Arte Primitivista Ecuatoriano*. Quito: Centro de Arte Exedra.
- Root, Deborah  
1994 *Cannibal Culture. Art, Appropriation, and Commodification of Difference*. Boulder: Westview Press.
- Rosaldo, Renato  
1990 *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- Torgovnick, Marianna  
1988 *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weismantel, Mary J.  
1988 *Food, Gender, and Poverty in the Ecuadorian Andes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.