

Artículo de Investigación

Expresión artística e identidad indígena: la influencia del concepto naif en la pintura de Tigua (Ecuador)

Artistic expression and indigenous identity: the influence of the naif concept in the painting of Tigua (Ecuador)

Laura Soto Gutiérrez: Universidad Nebrija, España.
lsoto@nebrija.es

Fecha de Recepción: 09/05/2024

Fecha de Aceptación: 20/10/2024

Fecha de Publicación: 30/12/2024

Cómo citar el artículo

Soto Gutiérrez, L. (2024). Expresión artística e identidad indígena: la influencia del concepto naif en la pintura de Tigua (Ecuador) [Artistic expression and indigenous identity: the influence of the naif concept in the painting of Tigua (Ecuador)]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 01-22. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-1831>

Resumen

Introducción: Se aborda el surgimiento y evolución de esta pintura, destacando su relevancia como forma de autorrepresentación indígena quichua, su impacto socioeconómico en la comunidad y su vinculación con el contexto político ecuatoriano. **Metodología:** Se adoptó una metodología cualitativa, etnográfica y documental. **Resultados:** Se presentan datos referentes a la evolución pictórica y al contexto sociopolítico de la región de Tigua. **Discusión:** Este estudio contribuye al entendimiento de las complejidades que envuelven la representación pictórica indígena y su interacción con fuerzas externas, proponiendo una reflexión crítica sobre la influencia del concepto y corriente artística naif en la pintura de Tigua y en la política indígena. **Conclusión:** Se concluye que la pintura de Tigua, aunque ha fortalecido la identidad indígena y promovido su reconocimiento, también ha simplificado y estereotipado sus representaciones culturales, influyendo en la negociación de la identidad en el mercado global y el panorama político.

Palabras clave: Pintura de Tigua; identidad indígena; Arte naif; Andes ecuatorianos; mercado artístico; movimiento indígena; Latinoamérica; quichua.

Abstract

Introduction: The emergence and evolution of this painting is addressed, highlighting its relevance as a form of indigenous Quichua self-representation, its socioeconomic impact on the community and its link with the Ecuadorian political context **Methodology:** A qualitative, ethnographic and documentary methodology was adopted. **Results:** Data regarding the pictorial evolution and the socio-political context of the Tigua region are presented. **Discussion:** This study contributes to the understanding of the complexities surrounding indigenous pictorial representation and its interaction with external forces, proposing a critical reflection on the influence of the naif artistic concept and current on Tigua painting and indigenous politics. **Conclusion:** It is concluded that Tigua painting, although it has strengthened indigenous identity and promoted its recognition, has also simplified and stereotyped its cultural representations, influencing the negotiation of identity in the global market and political landscape.

Keywords: Tigua painting; indigenous identity; naif art; Ecuadorian Andes; art market; indigenous movement; Latin America; quichua.

1. Introducción

En las comunidades indígenas de Tigua, situadas en los Andes Centrales de Ecuador (provincia de Cotopaxi)¹, surgió durante la década de 1970 un estilo distintivo de pintura, conocido como la “pintura de Tigua”. Esta pintura, clasificada como estilo naif, se ha convertido en una forma de autorrepresentación indígena quichua que a lo largo de aproximadamente cuatro décadas de desarrollo ha alcanzado notoriedad a través de numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales², consolidando su relevancia en el panorama artístico global. Además, la pintura de Tigua ha sido objeto de diversas publicaciones académicas y artísticas³ que han documentado su evolución y relevancia cultural, contribuyendo a su reconocimiento y apreciación en el ámbito artístico global.

Los tiguas residen en la región de páramos a altitudes entre los 3000 y 4000 metros sobre el nivel del mar. El extremo medio geográfico y climático en el que habitan, convierte “su vida económica y social en una eterna lucha con la naturaleza bravía y de condiciones climáticas

¹ La región de Tigua se encuentra ubicada en el extremo occidental del Callejón Interandino, entre las cordilleras Occidental y Oriental. Administrativamente, esta área pertenece a las parroquias de Guangaje y Zumbahua (cantón de Pujilí). Tigua comprende quince comunidades: Calerapamba, Casa Quemada, Chami Cooperativa, Chimbacucho, Huairapungo, Niño Loma, Pactapungo, Quilota, Rumichaca, Sunirrumi, Tigua Centro, Ugshaloma Chico, Ugshaloma Grande, Yahuartoa y Yatapungo.

² En Ecuador, algunas de las exhibiciones más destacadas han tenido lugar en diversas ciudades. En Quito, la pintura de Tigua ha sido expuesta en el Museo Nacional del Ecuador, el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo Mindalae, el Museo Arqueológico del Banco Central del Ecuador, en el Palacio Nacional del Ecuador (Palacio Carondelet) y en el Ministerio de Cultura (entre otros). También en otras ciudades de Ecuador como en Guayaquil en la galería Madelein Hollender o en la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión en Latacunga. A nivel internacional, la pintura de Tigua ha sido expuesta en prestigiosas instituciones y galerías alrededor del mundo. Algunos ejemplos son: Francia, en la Delegación Ecuatoriana de la UNESCO en París; Italia, en el Museo Nazionale Della Montagna Duca degli Abruzzi en Torino; España, en el Museo Nacional de Antropología y en el Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa (ambos en Madrid); Brasil, en el Museo Internacional de Arte Naif; Rusia, en el Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias; Estados Unidos, en la Organización de Estados Americanos (Washington), en el Museo de Antropología Phoebe A. Hearst de la Universidad de California (Berkeley), en las galerías Thomas R. Reynolds (San Francisco) y Central Library (Kentucky); o Canadá, en el Museo de Antropología de la Universidad Simon Fraser (Burnaby) y en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica (Vancouver).

³ Algunas de las publicaciones más destacadas sobre la pintura de Tigua: Bonaldi (2010); Colvin (1994, 2004); Colloredo-Mansfield (2003); Fisch (1985); Ivers (2012), (2012); Muratorio (1985, 2014); Misión Salesiana (1985); Ribadeneira de Casares (1990); Toaquiza, T. (2000); Valiñas (2008); Incluso existen publicaciones hechas por pintores de Tigua como: Toaquiza, B. (1998); Toaquiza, J. (2007), (2009); Toaquiza, A. (2015); y el documental: Simon (1994).

extremas” (Costales, 1976, p. 31). Históricamente, los habitantes de esta región fueron sometidos a diferentes sistemas de opresión bajo sistemas de dominación colonial y poscolonial, como el sistema de hacienda. A pesar de la implementación de las Leyes de Reforma Agraria de 1964 y 1973 que pusieron fin a este sistema, los tiguas continuaron enfrentándose a una situación de extrema vulnerabilidad geográfica, económica y cultural. En particular, tras la reforma agraria, los terrenos de huasipungo fueron distribuidos entre la población de Tigua, aunque como muestran los datos, (Misión Salesiana, 1971, 1972) (Costales, 1976), el reparto aceleró el proceso de minifundización y perpetuó una distribución desigual de la tierra⁴.

En la década de los setenta, el Instituto de Antropología y Geografía Ecuatoriano (IEAG) a través de un informe socioeconómico (Costales, 1976), describía esta coyuntura con desesperanza. Este documento subraya como factor extremadamente preocupante la alta desocupación y la alta precariedad de la economía de subsistencia; se advertía una inminente desterritorialización debida al gran aumento de la migración hacia las ciudades en busca de empleo. Se enfatizaba también la urgente necesidad de implementar acciones para “robustecer las bases sociales, económicas y culturales” y “promover el cambio socioeconómico del indígena” (Costales, 1976, p. 51). En este contexto de pobreza y marginalización, algo transformador sucedió en Tigua: el surgimiento de la pintura.

En las últimas cuatro décadas, las comunidades de Tigua han experimentado una transformación significativa con el desarrollo de esta práctica artística, observable a través de tres generaciones. Por ejemplo, un ilustrativo caso de este cambio es la familia Toaquiza, que demuestra el notable impacto que este fenómeno ha tenido en la realidad socioeconómica de la región. Juan Cruz Toaquiza, padre de Julio Toaquiza⁵, fue un huasipunguero⁶ en la Hacienda de Tigua, representando la generación sometida al sistema de hacienda. A finales de la década de los setenta, su hijo Julio inició un cambio radical al comenzar a elaborar pinturas, marcando el inicio de un nuevo proceso económico y cultural en la región. En la generación siguiente, Alfredo Toaquiza, hijo de Julio, ha consolidado esta transformación. Recientemente, Alfredo ha sido concejal en Pujilí, desempeñando un papel político crucial en su comunidad y siendo reconocido como un artista de renombre con exposiciones en importantes galerías internacionales en ciudades como París, Washington, Madrid o Torino.

Concretamente, esta transformación ha tenido importantes consecuencias para la población de Tigua, alterando su estructura socioeconómica y activando nuevas dinámicas de poder y procesos jerárquicos desiguales dentro de las comunidades.

De forma paralela, el fenómeno de la pintura de Tigua está intrínsecamente vinculado al panorama político ecuatoriano. Este arte no ha sido un observador pasivo de los acontecimientos políticos, sino que ha servido como un medio para reflexionar y activar

⁴ Según Costales (1976) a mediados de la década de los setenta, se contabilizó en Tigua que 1.538 unidades agrícolas disponían de 976 hectáreas (0.7 ha de promedio por finca), mientras que doce terratenientes poseían en total 5.606 hectáreas (467,2 ha de promedio por finca).

⁵ Se ha difundido ampliamente la versión de que Julio Toaquiza fue el impulsor de la pintura de Tigua. Sin embargo, existen otras versiones que atribuyen el origen de esta tradición a su hermano Alberto Toaquiza: Bonaldi (2010), Muñoz y Alvear Alajo (1984) y Nishizaki (s.f.).

⁶ Los huasipungueros constituían la principal mano de obra del sistema de hacienda. El sistema de huasipungo consistía en un “conjunto de derechos y obligaciones de carácter consuetudinarios entre el trabajador y el hacendado. La principal obligación del huasipunguero consistía en poner a disposición del terrateniente su fuerza de trabajo individual durante un cierto número de días a la semana (cuatro o cinco), además de un trabajo rotativo entre las familias huasipungueras destinado al servicio personal del propietario en la casa de la hacienda (la huasicamía)” (Guerrero, 1991, pp. 25-26).

nuevas formas de concebir la identidad indígena, un vehículo para la construcción de nuevos discursos identitarios con impacto en la negociación política indígena de las últimas décadas. También, para este estudio ha sido significativo analizar la evolución de su técnica y discursos, y entender cómo su categorización como estilo naif es clave. Esta clasificación se produjo en un contexto particular de revalorización del folclore indígena ecuatoriano, influenciado por el panorama artístico occidental que, desde finales del siglo XIX, había comenzado a mostrar un creciente interés por las expresiones artísticas de las culturas no occidentales.

Pese al vasto cuerpo literario sobre la representación artística de comunidades indígenas, existen lagunas significativas en cuanto a investigaciones más profundas que deben ser abordadas. A menudo, este tipo de investigaciones académicas o divulgativas persiguen el exotismo y defienden la "pureza" identitaria de las representaciones artísticas, capturando el interés del público y presentándose como impulsoras del desarrollo comunitario. No obstante, hay una escasez de estudios que profundicen en la relación entre el arte y su impacto sociopolítico, especialmente en términos del influjo sobre las identidades indígenas.

Este estudio abre una reflexión sobre qué acontecimientos y factores influyen en la construcción del discurso identitario indígena y sobre cómo las comunidades de Tigua negocian su posición en el mercado global y en el panorama político nacional e internacional. Con esta finalidad, los objetivos principales de esta investigación son examinar críticamente cómo la pintura de Tigua ha sido influenciada por factores externos y cómo estas influencias han moldeado la identidad cultural y la representación de la comunidad indígena de Tigua. Las preguntas específicas que guiarán este estudio incluyen: ¿En qué medida las representaciones artísticas de Tigua son definidas por las propias comunidades versus influencias externas? ¿Cómo han evolucionado las técnicas y temáticas de la pintura de Tigua en respuesta a demandas del mercado y a la influencia de agentes externos? ¿La pintura de Tigua ha podido tener influjo en el discurso identitario indígena quichua?

La relevancia de este estudio radica en su capacidad para ofrecer una perspectiva crítica sobre la interacción entre arte, identidad y mercado. Al proporcionar un análisis detallado de la evolución de la pintura de Tigua, este estudio no solo contribuye al conocimiento existente sobre las representaciones artísticas indígenas, sino que proporciona además un caso paradigmático que puede compararse con otros ejemplos de representaciones artísticas a nivel mundial. Asimismo, se espera que los hallazgos de este estudio puedan abrir reflexiones para futuras investigaciones. En definitiva, este estudio busca ofrecer una comprensión más profunda de cómo las representaciones artísticas indígenas pueden ser moldeadas por factores externos y cómo estas influencias pueden impactar sobre la construcción y negociación de la identidad en un contexto globalizado.

2. Metodología

La metodología de este estudio ha buscado obtener una comprensión profunda de las dinámicas culturales, sociales y políticas vinculadas al proceso del fenómeno de la pintura de Tigua. Se ha basado en un enfoque etnográfico reflexivo (Ghasarian, 2008) y documental (Bowen, 2009): análisis de contenido, análisis histórico y análisis de caso documental, que incluyeron, entre otros, el estudio de documentos de archivos históricos, publicaciones académicas y materiales y manuscritos relacionados con las comunidades de Tigua y su práctica pictórica.

El estudio etnográfico se realizó mediante un trabajo de campo extenso en Ecuador, focalizado en dos centros neurálgicos: las comunidades de Tigua y la ciudad de Quito. También, se realizaron entrevistas en Latacunga, Pujilí y Cuenca. La investigación se desarrolló en cinco

estancias entre 2010 y 2017, sumando un total de 18 meses de observación directa e interacción con las comunidades.

La población objetivo incluyó familias de las comunidades de Tigua, con especial énfasis en aquellos individuos⁷ que practican la pintura, tanto residentes locales como migrantes en Quito. Asimismo, se incluyeron agentes relevantes en la promoción, revalorización y comercialización del arte de Tigua, como galeristas, coleccionistas y turistas. Se consideraron también actores fundamentales como los misioneros salesianos, quienes a través de la Misión Salesiana de Zumbahua han influido significativamente en los tiguas desde los años setenta mediante programas evangelizadores, educativos, de organización política campesina y promoción identitaria⁸.

La recolección y análisis de datos se realizó principalmente mediante técnicas cualitativas de investigación. En concreto, se desarrolló un trabajo centrado en la metodología de Observación Participante, técnica que permitió una inmersión profunda en la vida cotidiana de las comunidades de Tigua, facilitando la comprensión de las prácticas culturales y artísticas en su contexto natural (Spradley, 1980). Se realizaron también entrevistas abiertas y semiestructuradas a artistas y agentes clave para recolectar experiencias, conocimientos de los entrevistados y datos contextuales (Kvale, 2011). Algunos de estos actores desarrollaron también historias de vida (Bertaux, 1999), facilitando su evolución personal y artística de la pintura de Tigua y trayectoria como pintores. Y por último se elaboraron grupos de debate y discusión que posibilitaron la interacción y el intercambio de ideas entre distintos actores, enriqueciendo el análisis con múltiples perspectivas (Krueger, 2002).

Para este estudio, se recopiló además una extensa colección de imágenes de pinturas y tambores de Tigua. Las imágenes fueron obtenidas principalmente en Ecuador durante el trabajo de campo, mediante fotografías in situ y digitalización de diversas fuentes como catálogos, folletos de exposiciones, libros, artículos, galerías, tiendas y colecciones privadas.

3. Resultados

La pintura de Tigua ha experimentado una evolución significativa desde sus inicios en la década de 1970. Para la comprensión de sus características técnicas y discursivas resulta pertinente examinar sus orígenes. Entre los habitantes de Tigua se recuerda cómo a principios de la década de los setenta los hermanos Toaquiza comenzaron a dedicarse al negocio de antigüedades.

La revalorización del folclore indígena en Ecuador ganó impulso a mediados del siglo XX influenciado por una serie de actores clave tanto nacionales como extranjeros⁹. Agentes como la húngara Olga Fisch, quien fundó el Almacén Folklore en 1942, promoviendo el arte indígena y creando un mercado para estos productos. Otra figura clave en este proceso fue Paulo de Carvalho-Neto, antropólogo brasileño que fundó el Instituto Ecuatoriano de Folklore en 1961, institucionalizando el estudio y promoción de las tradiciones populares. A finales de los años sesenta, la arqueología cobró también relevancia en Ecuador. El Museo Arqueológico del

⁷ En este estudio se emplea el masculino genérico para referirse a los y las pintoras de Tigua. Sin embargo, es importante señalar que, durante las primeras décadas, la producción de la pintura a menudo involucraba a toda la familia, aunque el trabajo de las mujeres quedaba oculto. Incluso cuando una mujer pintaba un cuadro completo, la obra era firmada por el hombre de la familia. En la última década, más mujeres han comenzado a firmar sus propias obras y desempeñan un rol significativo como vendedoras. Este aspecto merece una atención particular en investigaciones futuras, y ha sido tratado de manera más general por Alvear y Alajo (1997), Colvin (2004), Colloredo-Mansfield (2003) y Muratorio (1985).

⁸ Consultar: Kieniewicz de Bleggi (1985); Martínez Novo (2004); Correa (2010); Vázquez (2012).

⁹ Para más información: Carvalho-Neto (1963, (1970a), (1970b); Fisch (1985); Ortiz (1985); Naranjo (1996).

Banco Central del Ecuador, fundado en 1969 por Hernán Crespo Toral, comenzó a coleccionar piezas prehispánicas, coloniales y pronto se interesó por objetos tradicionales y artesanales de poblaciones ecuatorianas indígenas, otorgándoles por primera vez un valor cultural y económico en el país. Uno de estos productos etnográficos que interesaron a algunos coleccionistas de antigüedades, fue un tambor, que posteriormente impulsó el comienzo de las pinturas de Tigua. En la década de 1970, los hermanos Toaquiza, Julio, José Alfonso y Alberto Toaquiza Tigasi, de la comunidad de Tigua Chimbacucho, adquirieron diversos objetos ancestrales en varias zonas de las comunidades indígenas del Ecuador. Viajaron a muchas comunidades y recintos y compraron, por ejemplo, los viejos tambores en los que aparecía dibujada la fiesta de Danzantes de Pujilí en la comunidad de Alpamalag¹⁰.

La adquisición de un tambor decorado en Alpamalag, cantón de Pujilí, y el creciente interés de instituciones y coleccionistas por estas piezas antiguas, incentivó a los hermanos Toaquiza a conseguir más tambores antiguos. Julio Toaquiza (2007) relata que durante una fiesta local en Tigua, el tambor que estaba tocando captó la atención de un grupo de turistas interesados en comprarlo. Esta interacción motivó a Julio a adquirir más tambores y decorarlos él mismo, para después venderlos.

Posteriormente, la transición de la pintura de Tigua del formato "tambor" al formato "lienzo" se originó a partir de una conversación estratégica con una comerciante de arte. Se sugirió que trasladar las pinturas de los tambores a cuadros más ligeros podría aumentar las ventas, especialmente entre los turistas. Este cambio se atribuye generalmente a Olga Fisch, una extranjera comerciante de arte y antigüedades que desempeñó un papel fundamental en esta evolución.

Otro caso similar y bastante llamativo es el caso de las pinturas de Tigua, Zumbahua, en la provincia de Cotopaxi. La gente de allí pintaba únicamente tambores de cuero de borrego. Un día le dije a uno de ellos: "no pinten sólo tambores, sino también cuadros". "Pero, ¿qué es un cuadro, patrona?" Le mostré uno y le expliqué cuál es la idea del cuadro (Fisch, 1985, pp. 109-110).

Julio Toaquiza relata cómo su vida se transformó de manera significativa con el inicio de la pintura: "mi vida cambió cuando yo aprendí a pintar cuadros, ya no me fui a trabajar [fuera de las comunidades], ahí paré en la casa para trabajar lo que había pedido la señora Olga Fisch y gané mucho" (Entrevista a Julio Toaquiza, 10 de agosto, 2013).

Durante los primeros años de elaboración y venta de la pintura de Tigua, este recurso fue controlado por pocas familias, principalmente la familia Toaquiza. Hacia 1979, los hermanos Julio y Alberto Toaquiza se dieron cuenta del gran potencial económico de la elaboración pictórica, al recibir numerosos pedidos de instituciones y galerías ecuatorianas. Por ejemplo, Hernán Crespo Toral y Magdalena Gallego, del Museo del Banco Central, adquirieron una gran cantidad de cuadros, tanto para colecciones privadas como para el museo; Iván Cruz Cervillos encargó a los hermanos Toaquiza 30 cuadros para la celebración de la primera exposición nacional de pintura de Tigua en la galería Artes (en la que todos los cuadros fueron vendidos); además de otras ventas a comerciantes y coleccionistas como María Presentación Puebla u Olga Fisch.

Un pintor de Tigua comenta que en esos años se observaba a Julio Toaquiza pagando en las ferias locales con grandes cantidades de dinero: "Nosotros viendo a los compañeros Toaquiza, cosechaban pero terrible plata, eran ricachos, hablando la verdad". Era conocido por todos que

¹⁰ Documento elaborado por la Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua (Cotopaxi). Sin fecha. "Características y versiones de los mismos artistas".

este dinero provenía de la venta de pinturas, “empezó a correrse el rumor [de que la pintura daba mucho dinero], aunque también hablaban de que la familia Toaquiza no permitía pintar a otros” (Entrevista anónima realizada en julio de 2010 a un pintor de Tigua, actualmente migrante en Quito).

El pintor Francisco Ugsha (Ugsha, 1992-2001) explica cómo, tras “concienciarse” y reflexionar sobre la igualdad de derechos, decidió esforzarse por cambiar lo que él consideraba una injusticia: el monopolio de la familia Toaquiza sobre la pintura:

Pero un día me enteré de que todos los seres humanos tenemos derechos y libertad de soñar muy libremente cualquier actividad para un mejor desarrollo del país donde vivimos. Con todos los inconvenientes, un día tuve el valor de pintar para tener una fuente de trabajo en la propia Comunidad y para ya no tener que migrar a las ciudades lejanas en busca de trabajos”. (“Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi” documento escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001).

Poco a poco otros habitantes de las comunidades de Tigua comenzaron a dedicarse también a la pintura. El aumento del número de pintores fue tan significativo que, en los noventa, “llegó a más de 300 pintores a finales de esta década” (Collredo-Mansfield, 2003, p. 281).

3.1. Etapas de la pintura de Tigua

Para este estudio se han dividido en la pintura de Tigua tres etapas principales que permiten analizar la evolución de estas obras y organizar el corpus pictórico. A continuación, se analizan aspectos particulares de cada período que permitirán, en el siguiente apartado, abrir reflexiones con respecto a los objetivos e hipótesis y arrojar cuestionamientos relevantes.

Las etapas identificadas no son estancas ni excluyentes. De hecho, hay muchos pintores que a lo largo de toda su carrera han mantenido características de una etapa específica. Esta particularidad está estrechamente relacionada con el estatus de los pintores y el tipo de mercado al que se dirigen sus obras, diferenciando entre polo artístico y polo artesanal. Los pintores que orientan su producción hacia el mercado de artesanías y/o el mercado de arte naif, normalmente tienden a conservar los estilos característicos de la primera o segunda etapa ya que estas obras son más económicas, rápidas de elaborar y más accesibles para los turistas y compradores que buscan recuerdos culturales con un distintivo componente naif. En contraste, aquellos pintores que buscan posicionarse en el mercado del arte han podido evolucionar hacia técnicas y estilos más sofisticados, reflejando una mayor complejidad y desarrollo técnico. Esta dualidad refleja la flexibilidad y adaptabilidad de los pintores de Tigua para satisfacer diferentes demandas del mercado.

En este estudio, se profundizará principalmente en la segunda etapa por tener una identificación con la corriente naif más definida, no obstante, a continuación se analizan de forma general características de la primera y última etapa para entender sus bases y la evolución que la pintura de Tigua está tomando.

En la primera etapa: “Pre-género”, la pintura de Tigua se caracteriza por representaciones simples y rígidas de escenas festivas y cotidianas, temas que eran representados en los tambores. Estas primeras obras son las que se consideran más simples y arcaicas, reflejan una técnica limitada, heredada de la decoración de tambores, y una ausencia de referencias espaciales y paisajísticas. Los cuadros de esta etapa muestran figuras humanas y animales con falta de proporción y movimiento realista, a menudo utilizando el principio de “abatimiento”

y “simultaneidad de puntos de vista”, características propias del dibujo infantil. La paleta cromática se distingue por el uso directo y puro del color, sin recurrir a mezclas o alteraciones que permitan la creación de nuevos tonos o efectos como el degradado o sombreado.

El cuadro lo trasladamos tal como se narraba en el tambor, por eso tiene un solo color, traslado del tambor al cuadro. Hay figuras, pero no hay ni caminitos, ni cielo, ni paisaje, ni color de tierra (...). José Vega Cuyo no había descubierto el color, puro negro, sólo gamas marrones” (Entrevista a los pintores Francisco Ugsha Ilaquichi y su hijo Luís Alberto Ugsha, 20 de julio, 2015, Quito).

Figura 1.

Fiesta del 15 de octubre. Cuadro de José Vega Cuyo, Mención Honorífica Especial en el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas en la Galería de Arte del Banco Central, 1979



Fuente: Fotografía propiedad de la familia de Hernán Crespo Toral (facilitada por Esther de Crespo Toral en julio de 2015).

La pintura de Tigua experimentó una gradual transformación en varios aspectos. Por un lado, los cuadros comenzaron a aumentar de tamaño, permitiendo la inclusión de más personajes a modo de escenas corales. También, se implementaron cambios técnicos y formales, aunque los temas representados, como escenas domésticas, actividades de agricultura y ganadería, y celebraciones festivas tales como el Corpus Christi, la fiesta de los Tres Reyes o la Noche Buena, se mantuvieron constantes en esta primera fase.

Los cambios y avances en la pintura de Tigua se deben a una variedad de motivaciones y estímulos que han definido su evolución. Se ha de tener en cuenta que las obras de los Toaquiza se establecieron como paradigma adelantado (como las obras expuestas en la exposición “Cuatro pintores de los páramos de Tigua” en la galería Artes, 1979) y muchos de estos avances fueron liderados por esta familia e imitados por el resto de los pintores.

A continuación, se exponen brevemente dos acontecimientos de especial importancia para el desarrollo técnico y temático de la pintura de Tigua en la década de los ochenta. En 1982, Hernán Crespo Toral, en coordinación con el obispo de Latacunga y el arquitecto Alfonso Calderón, inició el proyecto de la iglesia de Guangaje, que involucró a los pintores de Tigua en la creación de murales y decoraciones. El proyecto¹¹ marcó un hito en la evolución de la pintura de Tigua. Este encargo permitió a los artistas trabajar en una escala mayor y utilizar nuevos materiales, lo que resultó en mejoras técnicas y una mayor complejidad en sus obras. A través de este proyecto, los pintores de Tigua comenzaron a experimentar con nuevas formas de narración visual, integrando escenas complejas. La experiencia adquirida no solo mejoró sus habilidades, sino que también aumentó su visibilidad y prestigio en la región.

¹¹ Ver Gallegos de Donoso (1982) y Bonaldi (2010).

En 1985 Francisco Ugsha Ilaquichi, catequista y pintor de Tigua, recibió un importante encargo de la Misión Salesiana de Zumbahua. La tarea consistía en crear un conjunto de ilustraciones y relatos para un cuadernillo, que posteriormente se publicó en la colección “Ñucanchic Unancha” (Misión Salesiana, 1985) y se distribuyó por la zona de Tigua. Este proyecto tuvo un impacto significativo en la pintura de Tigua, ya que estableció de manera iconográfica y escrita una serie de escenas de la vida de las comunidades de Tigua. Muchas de estas escenas se han convertido en temas que se siguieron representando en la siguiente etapa.

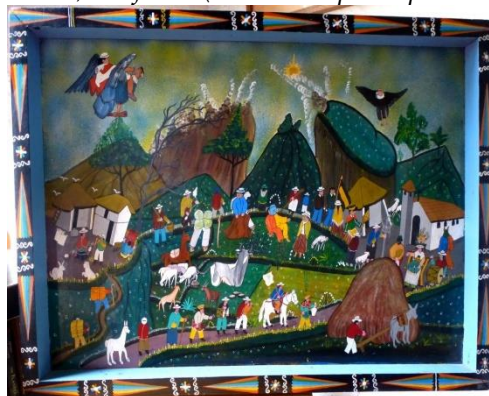
La segunda etapa, denominada para este estudio “Género” marca un periodo de consolidación técnica y temática de estilo naif en la pintura de Tigua. En 1990, un evento particularmente significativo marcó la determinación de la pintura de Tigua como pintura naif: la publicación del libro “Tigua: Arte Primitivista Ecuatoriano” por Mayra Ribadeneira de Casares. Esta publicación difundió ampliamente los discursos y las obras de varios pintores de Tigua y estableció de manera formal los rasgos comunes, tanto técnicos como de contenido, que caracterizan a este género. A nivel nacional, este libro contribuyó a dar notoriedad a la pintura de Tigua e impulsó su divulgación en el ámbito internacional. Durante los siguientes años, tres exposiciones internacionales fueron particularmente influyentes y ayudaron a consolidar la presencia internacional de la pintura de Tigua: “Pintores de Tigua” en la sede de la Organización de Estados Americanos en Washington (1994), “Indianische Malerei aus Ecuador” en el Museo de Cine de Potsdam, (1994), y “Les Peintres de Tigua: L’art indigène de l’Équateur” en la Delegación Ecuatoriana de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, en París (1997).

El libro de Ribadeneira (1990) presenta un discurso que enfatiza la simplicidad y el atraso técnico, subrayando características formales propias de la corriente artística naif, como la carencia de perspectiva, deformaciones anatómicas y el uso de colores saturados en superficies planas:

[La pintura de Tigua] confunde por su simplicidad, su esquematismo, su rigidez, tanto de línea como de color, que la acerca a la corriente naif. Las figuras: (...) no hay figuras superpuestas, no hay escorzo, responden a la ley de la frontalidad, son hieráticas, de facciones y gestos estereotipados. (...) El color: es plano, nunca modulado. Está marcado por contrastes (sombreros negros sobre fondo claro, sombreros blancos sobre fondo oscuro). Los colores son puros, sobre todo en el uso de los primarios, y están tratados con un preciosismo de miniatura (Ribadeneira, 1990, pp. 50-51).

Figura 2.

Cuadro de Tigua anónimo, sin título, sin fecha (en torno a principios de la década de los noventa).



Fuente: fotografía elaborada por la autora. Propiedad de John Hay y cedido a la autora.

Igualmente, este tipo de pintura comienza en esta época a introducir más elementos en sus cuadros y a desarrollar temáticas que buscaban definir su cultura indígena y su “alteridad cultural” (Lenz, 2000). Su marco contextual general permite una aproximación e interpretación de algunas de estos discursos y representaciones del indígena andino.

Ecuador, atravesó durante década de los noventa, la consolidación del neoliberalismo como el paradigma político y económico, sustentándose en la implementación del multiculturalismo neoliberal¹². En concreto, la sierra andina vivió un periodo de poderosa articulación y lucha indígena con un marcado “giro etnicista” (Zamosc, 1993), lo que Bretón (2009) denomina “la deriva identitaria del movimiento indígena en los Andes ecuatorianos”. En 1990 y 1994 se produjeron los célebres levantamientos indígenas, encabezados por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), que marcaron un cambio decisivo en la política del país. Estos movimientos permitieron a los pueblos indígenas desafiar la estructura sociopolítica existente y consolidarse como actores políticos influyentes en el ámbito nacional¹³.

Las reivindicaciones indígenas, que adoptaron una perspectiva etnicista y posicionaron la identidad cultural como un pilar central en sus luchas, influyeron de forma directa en Tigua. Los pintores tuvieron un rol activo en estos levantamientos y la “etnificación” del discurso político se manifiesta de manera notable en sus pinturas. Algunas pinturas como “Levantamiento” de Gustavo Quindigalle o “El policía maltrata a un dirigente tigua” de Eduardo Cayo reflejan esta politización. Otras, evidencian esta etnificación incorporando temas relacionados con la espiritualidad indígena y la adoración a la Pachamama. Obras como “La Madre Tierra” de Alfonso Toaquiza o “Shaman limpia” de Fausto Toaquiza subrayan la conexión espiritual con la naturaleza y la importancia de la Pachamama en la vida indígena.

Las pinturas de esta etapa presentan además varias singularidades que tienen una conexión directa con este contexto político. En primer lugar, se enfatiza el paisaje particular de Tigua para contextualizar y diferenciar el medio indígena andino, pintando montañas, cerros sagrados o cultivos. Una región que hasta ese momento no había sido representada con orgullo como parte de Ecuador, ahora, como observa también Radcliffe (1999), comienza a integrarse en la comunidad nacional imaginada¹⁴: “Firmemente asentados en la comunidad nacional imaginada, los productores de pinturas de Tigua recentran la nación –en los Andes- y ‘nacionalizan’ un área que por mucho tiempo ha sido marginada y que generalmente no se imagina como parte de la nación” (Radcliffe, 1999, p. 179).

En segundo lugar, se recalca la conexión de los indígenas andinos con lo ancestral. En las pinturas de esta época, la inclusión de elementos ancestrales está muy presente, por ejemplo, en la representación de edificaciones antiguas como las “chuclas” (chozas que han sido sustituidas progresivamente por edificaciones de ladrillo) o personajes ataviados con vestimentas tradicionales (pantalones, ponchos blancos y sombreros).

La publicación de Ribadeneira (1990) también destaca discursos que enfatizan la conexión entre la pintura de Tigua y las prácticas ancestrales. En una carta escrita por los pintores Juan Francisco Ugsha Ilaquichi y Humberto Chugchilán Vega (Ribadeneira, 1990, p. 15), estos

¹² Más información en Bretón (2009), (2013), (2022); Boccara y Bolados (2010); Dávalos (2005); Díaz-Polanco (2006); Hale (2002), (2004); Martínez Novo (2006), Moreno (1989).

¹³ Consultar para más información: Maldonado (1989); Almeida (1995); Zamosc (1993); Guerrero (1996); Botero (2001); Andrade y Rivera (2006); Becker (2008); Katlmeier (2008); Colloredo-Mansfield (2009).

¹⁴ En el sentido de “comunidad imaginada”, noción desarrollada por Benedict Anderson (1983).

pintores se refieren a sus ancestros como aquellos que comenzaron la elaboración de artesanías indígenas: “Nuestros antepasados hacían con propio idioma y con propias manos las artesanías y así, como somos propios nietos, hemos pensado hacer trabajos, con propios idiomas, con propias manos y con propias costumbres”.

Finalmente, se acentúa en la pintura la representación de acciones colectivas en los cuadros, que rompe la individualización y proyecta una imagen de acción compartida por todo el colectivo indígena andino ecuatoriano.

El indígena es y se considera como tal en la medida que comparte su condición étnica y sociocultural con los indígenas (...). La pertenencia tanto a un pasado como a un pueblo pone de manifiesto la dimensión colectiva de la identidad indígena, y sobre todo que tal identidad y pertenencia son colectivamente compartidas” (Sánchez-Parga, 2009, p. 117).

Los discursos de los pintores de Tigua muestran también algunas de estas características:

[Francisco Ugsha] se convierte en pintor de las montañas de Palitinga, Amina y Quilotoa, y de quichua hablantes con trajes típicos: calzones blancos amarrados con pajas en la cintura, camisas blancas, ponchos rojos, bufandas blancas y sombreros blancos. Y también de los hermosos trajes de las mujeres indígenas de los páramos, bordados de varios colores fantásticos gracias a la naturaleza que los brinda para nuestros pueblos del mundo pasado, presente y futuro. (Ugsha, 1992-2001. Diario de Francisco Ugsha. “Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi. Escrito por el mismo pintor a lo largo del periodo entre 1992 y 2001).

La etapa Pos-género o tercera etapa, que comienza a principios del siglo XXI, representa un cambio significativo en la forma y el contenido de la pintura de Tigua. En esta etapa, los pintores han comenzado a alejarse de lo folclórico y a enfocarse en una representación más étnica y compleja. Utilizan un sistema de símbolos para expresar conceptos y creencias indígenas, integrando símbolos e influencias de otras culturas y estéticas, como se produce en el levantamiento indígena (1990 y 1994) al comenzarse a usar una serie de elementos singulares de otras culturas como representativos de la “causa indígena” (Botero, 2001)¹⁵.

Esta fase es liderada por la familia extensa de Julio Toaquiza, quienes han logrado un notable posicionamiento social, político y económico. Este grupo se ha beneficiado de una prosperidad económica sin precedentes y ha establecido una extensa red de contactos nacionales e internacionales, lo que les ha permitido realizar numerosas exposiciones y consolidarse como líderes tanto en el campo del arte indígena ecuatoriano como de la política.

El análisis de esta etapa es complejo debido a la disparidad de propuestas pictóricas y la falta de un corpus de imágenes uniforme, ya que aún está en construcción. Sin embargo, es evidente

¹⁵ Se usan símbolos de diversa índole, como la bandera del Tahuantinsuyo, la wipala, o pancartas con los nombres de Túpac Amaru: “serpiente de fuego”, fue el cuarto inca de Vilcabamba, monarcas sucesores de Atahualpa que lucharon en Cuzco, Perú, contra el desmantelamiento del imperio inca por los españoles); Rumiñahui: “cara piedra”, hijo de Huayna Cápac y hermano del inca Atahualpa. Era conocido por su temperamento severo y autoritario y por ser el más aguerrido combatiente del ejército de Atahualpa en su lucha contra el frente español. Sus hazañas en Ecuador y en la ciudad de Quito lo han convertido en un héroe histórico ecuatoriano; o Lázaro Condo: dirigente indígena ecuatoriano de la provincia del Chimborazo muerto en un enfrentamiento entre indígenas y fuerzas armadas el 26 de septiembre de 1974. Tras su muerte, se ha convertido en un símbolo en muchas revueltas indígenas ecuatorianas. Botero (2001) centra su investigación en este último dirigente indígena ecuatoriano

que, aunque los temas de fases anteriores persisten, la forma y el contenido de las obras han evolucionado hacia lo espiritual y hacia el “pachamamismo”¹⁶.

4. Discusión

En este estudio se ha mostrado cómo diferentes actores externos y factores contextuales han influido en la pintura de Tigua desde sus inicios. No obstante, esta pintura se ha mostrado y se sigue presentando en la actualidad (en exposiciones, catálogos, y diversos discursos) como una voz indígena autóctona y prístina.

Este apartado aborda críticamente algunos resultados presentados a lo largo de este artículo. A continuación, se examina cómo la fascinación occidental por el arte primitivo y naif, desarrollada en Europa a partir del siglo XIX, influyó en la evolución de la pintura de Tigua, y en su representación simbólica del indígena andino. Ulteriormente, se aborda cómo el mercado y la identidad indígena se han entrelazado, destacando cómo los pintores de Tigua han adaptado su discurso para satisfacer las demandas del mercado turístico y expositivo.

4.1. El arte moderno y su fascinación por lo primitivo

La evolución de la pintura de Tigua está influenciada por el contexto occidental, particularmente por el interés y revalorización del arte primitivo y naif que se desarrolló en Europa a partir del siglo XIX. Este fenómeno se enmarca en un proceso más amplio de reformulación de objetos primitivos, que originalmente eran considerados simples artefactos etnográficos, y que gradualmente se convirtieron en objetos artísticos con valor estético.

Este cambio de percepción de lo “primitivo” se manifestó en los artistas vanguardistas a principios del siglo XX, quienes se “dirigen a los museos etnológicos en su búsqueda de los objetos que les servirán como pantalla de proyección de muchos de los fantasmas de la sociedad occidental y apoyatura de su nueva concepción de arte” (Ocampo, 2011, p. 99). Esto provocó una gran fisura en la noción de “arte”, generando un cambio radical en el sistema estético imperante. A través de la vanguardia, se planteó una crítica demoledora a los cánones del arte clásico precedente, una oposición que consistía en la discriminación positiva a favor de técnicas y contenidos temáticos considerados como “primitivos”. Se estaba llevando a cabo una exploración de los lenguajes artísticos considerados primitivos y se buscaba una nueva “articulación mediante la absorción de recursos y métodos de la imaginería primitiva” (Gombrich, 2003, p. 285).

De esta búsqueda y experimentación artística emergieron diversos movimientos artísticos, como el “art brut”. El artista francés Jean Dubuffet acuñó este término en 1945 para describir el tipo de arte creado fuera de los límites del arte académico oficial, desarrollado por artistas autodidactas y, en su mayoría, por inadaptados sociales y enfermos mentales. El denominado “arte naif”¹⁷ fue englobado dentro de esta categoría, caracterizado porque su inclinación hacia lo “primitivo” seguía un proceso inconsciente y espontáneo, a diferencia de los artistas de

¹⁶ El pachamamismo es un término que describe una corriente de pensamiento y práctica basada en la veneración de la Pachamama, la deidad andina conocida como Madre Tierra. Este concepto abarca una serie de creencias y prácticas que promueven una relación armoniosa y respetuosa entre los seres humanos y la naturaleza. En los contextos de Ecuador y Bolivia, el pachamamismo ha sido integrado en discursos políticos y sociales, vinculándose especialmente con el “buen vivir” o *sumak kawsay*, que aboga por un estilo de vida en equilibrio con el entorno natural y las comunidades. Ver Stefanoni (2010); Sánchez-Parga (2010); Viola, (2014).

¹⁷ Se propusieron diversos nombres, pero a partir de la exposición “La Peinture naive” celebrada en Bélgica en 1958 y tras la publicación de Otto Bihalji-Merin (1959) “Die naive Welt der Bilder” (“La pintura naif del mundo”), se impuso el término naif (palabra que proviene del adjetivo francés “naïve” cuya traducción al español es “ingenuo”).

vanguardia formados en la academia. Era considerado un arte “natural” y “auténtico”: “Los verdaderos pintores naifs crean de forma despreocupada y espontánea, siguiendo los impulsos de su corazón” (Bihalji-Merin, 1978, p. 24).

La pintura de Tigua no puede entenderse sin considerar la influencia de este panorama artístico que se había desarrollado principalmente en Europa entre finales del siglo XIX y principios del XX. Esta atracción por el arte primitivo y naif se contagió a muchos países latinoamericanos y, en concreto, llegó a Ecuador de la mano de agentes externos, en su mayoría extranjeros, vinculados al coleccionismo de arte y artesanías populares, antropología folclorista, arqueología, museología y otros campos afines.

En la etapa denominada Género se ha señalado cómo la publicación del libro de Ribadeneira de Casares (1990) clasificó a la pintura de Tigua y a sus pintores como “naif”. Esta distinción, y el creciente reconocimiento por agentes externos, no solo motivó a pintar a más familias de Tigua, sino que además les hizo sentir que su condición de “indígenas”, antes infravalorada, ahora era apreciada y recibía un exotismo y validación cultural insólitos. Bernardo Toaquiza muestra este hecho cuando resalta que la pintura era “una validación de la identidad cultural y al mismo tiempo una forma de entrar al mercado, de manera que podíamos obtener recursos económicos para sobrevivir y mejorar nuestras familias” (Colvin, 2004, p. 125).

Bourdieu sostiene que “la obra de arte solo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir, si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de las competencias estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal” (Bourdieu, 2011, p. 339). Las “competencias estéticas” expresadas por Bourdieu (2000, 2011) se referirían en el caso de las pinturas de Tigua, al sistema artístico occidental y su apreciación del “universo de lo primitivo”. La misma Mayra Ribadeneira (1990) manifestó que la proximidad de la técnica y temática de la pintura de Tigua al arte naif occidental tuvo influencias muy positivas para el reconocimiento de esta pintura andina: “La idea fue un éxito en el sentido de que se utilizaron los mismos elementos vitales del arte popular, manteniendo las formas y colores planos, autóctonos, vibrantes, casi fosforescentes, con una serie de combinaciones audaces” (Ribadeneira, 1990, p. 30).

Se empezaron a destacar características técnicas distintivas de la pintura de Tigua relacionadas con el arte naif. Estas incluyen una gama cromática sencilla con colores vivos aplicados uniformemente sin transiciones cromáticas, un tratamiento del tono uniforme que elimina la sensación de volumen y fomenta la bidimensionalidad, y la distorsión anatómica de las figuras junto con la falta de perspectiva adecuada. Bonaldi (2010) reflexiona sobre cómo las analogías formales que catalogan estas obras como parte de la corriente naif, son fortuitas, consecuencia de la torpeza técnica, y no derivan de la ingenuidad.

Desde el punto de vista formal, se ha constatado la existencia de similitudes entre las distintas expresiones artísticas generalmente catalogadas como naif (...). Sin embargo, sostengo que no es suficiente constatar una tangencialidad de formas exteriores para hacer confluir obras en el mismo gran costal de lo naif. Las analogías formales son fortuitas y no derivan del hipotético denominador común de la ingenuidad; más bien nos encontramos frente a pintores que se comparan con el figurativo sin haber adquirido las técnicas miméticas elaboradas en el seno del arte Occidental (Bonaldi, 2010, p. 153).

En cambio, no sólo la ejecución técnica es incluida en la corriente naif. Desde la publicación de Ribadeneira (1990) un “velo” primitivista y naif cubre también el contenido discursivo de sus pinturas. Mayra Ribadeneira reflexiona en su libro sobre el tipo de reclamo al que respondía esta pintura:

¿Qué es lo que más atrae del arte primitivista [de Tigua]? Tal vez sea ese 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 (Ribadeneira, 1990, p. 16).

Esta apreciación evoca la fascinación que se tenía por las poblaciones “primitivas” y “salvajes” desde finales del siglo XIX y la construcción del mito del “buen salvaje”¹⁸. Esto generó, según Bonaldi (2010), una añoranza y una voluntad de regresar atrás en la evolución del ser humano moderno, buscando en otras culturas lo que sentían haber perdido, proyectando en ellas cualidades deseadas como ingenuidad, honestidad, simplicidad, irracionalidad, pureza y autenticidad. Estas ideas y características fueron adoptadas por el arte de vanguardia y, posteriormente, influyeron en la pintura de Tigua.

Mayra Ribadeneira de Casares (1990) conforma un imaginario indígena con consecuencias significativas, por un lado, para la evolución de la pintura de Tigua y por otro, para la representación simbólica del indígena andino en general. Por ejemplo, se presentan explicaciones que simplifican y estereotipan las costumbres y tradiciones indígenas: “[los tiguas] mantienen sus costumbres y tradiciones desde el nacimiento hasta la muerte y se rigen por reglas comunes de comportamiento”, también añade que “hoy por hoy los indígenas de Guana Turupata siguen apegados a las costumbres y a su particular código de conducta que les hace mantenerse en armonía con la naturaleza, su fauna, su flora y su Pachamama” (Ribadeneira, 1990, p. 40). A lo largo del libro se describen celebraciones “típicas” como el matrimonio, bautizo, Corpus Christi y Finados, así como vestimentas tradicionales o la idealización del trabajo comunitario. En general, se extiende un discurso que enmarca a los indígenas de Tigua en un universo folclórico simplista.

Otra de las ideas difundidas es la asociación de la formación autodidacta de la pintura de Tigua, con la vinculación con el atributo “analfabeto”. Aunque es seductora la percepción de que estos pintores analfabetos se dejen llevar por los impulsos de su corazón, de ahí su nombre “peintres du cour sacré” (Bihalji-Merin, 1978), es sorprendente que, incluso hoy en día, persista la idea de que son iletrados cuando la gran mayoría, especialmente las generaciones más jóvenes, han completado estudios escolares y muchos también han finalizado estudios universitarios. Incluso los más ancianos han participado en cursos de alfabetización para adultos en sus comunidades. No obstante, la imagen de un individuo “analfabeto” resulta muy atractiva para el mercado.

A continuación se reúnen atributos y adjetivos que definen al pintor indígena de Tigua extraídos de discursos orales y fuentes documentales y literarias: “primitivo, ingenuo o naif, analfabeto, honesto, humilde, sencillo, bueno, aborigen, puro, desvalido, autodidacta, no tiene preocupaciones intelectuales, está alejado de los métodos académicos, espontáneo, no contaminado por otras civilizaciones, su cultura es auténtica y no tiene influencia externa,

¹⁸ Las teorías del filósofo Jean Jaques Rousseau, construidas a partir de 1755 en su alegato “Discours sur l’origine et les fondements de l’inegalité parmi les hommes”, que acercaban al “salvaje” a un estado incorrupto y bondadoso, fueron fundamentales para este cambio de percepción del “primitivo” y la resignificación romántica occidental. Para profundizar información sobre este asunto pueden consultarse los estudios de Rousseau (1755); Mc Gregor (1988); Todorov (1993); Ellingson (2001); entre otros.

sigue los impulsos de su corazón y de su instinto, tiene una visión pura como los niños, transmite con honradez lo que ve y siente, representa en su pintura al colectivo indígena y a su entorno de forma sincera”.

A pesar de que la exageración de estas características ha favorecido la comercialización de la pintura de Tigua, algunos tiguas se sienten insultados al ser catalogados como artistas naïf. Pintores jóvenes como Wilson y Edgar Toaquiza rechazan firmemente el término naïf para describir su trabajo: “No somos niños, somos adultos, conservamos tradiciones y costumbres pero también hablamos de la realidad” (Ivers, 2008, p. 79).

4.2. Mercado e identidad

Los pintores de Tigua a partir de los años 90 comenzaron a tener mucha competencia en el mercado turístico y expositivo y muchos de ellos se convirtieron en auténticos profesionales de ventas. En una página web de venta online, por ejemplo, se hace una descripción cuyo despliegue identitario recuerda a las características sembradas en los años noventa, tales como “autenticidad”, “honradez”, “ancestral” o “analfabeto”:

Pero lo más admirable es que los artistas más renombrados han decidido quedarse junto a su Pachamama y no les importa cerrar por horas su galería de arte para dedicarse a sus labores ancestrales. Sus cuadros costumbristas, estilo naïf, son para estos campesinos, en su mayoría analfabetos, lo que para nosotros es un álbum de recuerdo¹⁹.

Néstor García Canclini (1982, 1992) reflexiona en sus investigaciones sobre las artesanías calificándolas como necesidades “contradictorias” que son reactivadas o “reinventadas” por el capitalismo actual para solucionar dos aspectos: por un lado, reducir el desempleo y la migración en lugares agredidos y empobrecidos por las políticas neoliberales y el sistema capitalista (García Canclini, 1982, p. 20); y por otro opina que “las artesanías pueden colaborar en esta revitalización del consumo (...) introduciendo cierta variedad e imperfección que permite a la vez diferenciarse individualmente y establecer relaciones simbólicas con modos más simples de vida, con una naturaleza añorada de los indios artesanos que representan esa cercanía perdida” (García Canclini, 1982, p. 118). Blanca Muratorio (1999), tratando el tema específico de Tigua, expone su consideración sobre el mercado y la identidad indígena:

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. También los indígenas han logrado modificar expresiones y deseos del mundo blanco-mestizo 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. (Muratorio, 1999, p. 56).

Un joven artista de Tigua, cuya familia se trasladó a Quito, ofrece una crítica perspicaz sobre cómo los pintores han transformado su discurso para lograr una mayor aceptación entre la clientela: “Es un teatro. Cuando tú te encuentras con un artista, un pintor de Tigua en este caso

¹⁹ https://issuu.com/artesdetiguacotopaxicu/docs/artesdetiguacotopaxi#google_vignette (10 de junio, 2024, 14h).

y le preguntas ‘¿realmente usted vive esta vida?’ Él te va a decir que sí, pero realmente no lo hace. Entonces, creo que es una manera de darle más valor a la pintura de Tigua”. (Entrevista anónima a un pintor de Tigua, 29 de junio de 2010).

5. Conclusiones

La pintura de Tigua, pintura de autorrepresentación indígena, ha evolucionado significativamente desde su surgimiento a finales de la década de 1970. A lo largo de más de cuatro décadas de desarrollo, se ha convertido en un fenómeno singular que ha transformado por completo la vida de la población de Tigua, alterando su estructura socioeconómica e influyendo en el imaginario identitario indígena de los Andes ecuatorianos.

Esta investigación ha considerado la compleja interacción que se produce en la pintura de Tigua entre características internas e influencias externas. Concretamente, se ha centrado en una coyuntura particular, cómo la revalorización del arte primitivo y naif en el contexto occidental, especialmente a partir del siglo XIX, ha desempeñado un papel crucial en la evolución de este tipo de expresión artística.

La categorización de la pintura de Tigua como “naif” ha contribuido a su reconocimiento y apreciación en el ámbito artístico global, pero también ha “modelado” la representación de la identidad indígena andina y ha influido en la autopercepción de los pintores de Tigua.

La adopción del estilo naif, caracterizado por la falta de perspectiva, deformaciones anatómicas y uso de colores vivos en superficies planas, entre otras singularidades, ha permitido a los pintores de Tigua diferenciarse y destacar en el mercado del arte nacional y global. Sin embargo, se ha analizado a lo largo de este artículo, cómo esta misma categorización ha conllevado la simplificación y estereotipación de sus representaciones culturales, ha otorgado a sus pintores atributos como “ingenuo”, “analfabeto” o “salvaje” y no se ha atendido ni reflejado la complejidad y dinamismo que vive la identidad indígena quichua en Ecuador.

La pintura de Tigua ha estado estrechamente ligada al contexto político ecuatoriano. Sus pintores han sido sujetos activos de un proceso de articulación del sujeto colectivo indígena y su pintura no solo es un testigo de los cambios y fenómenos acontecidos en las comunidades de Tigua o en el panorama político de los Andes ecuatorianos, sino que además es una poderosa herramienta de reivindicación cultural y política. Este vínculo sumado al influjo del concepto “naif”, plantea cuestionamientos y consecuencias complejas en la identidad cultural quichua, vinculadas a la adopción y proyección de formas estereotipadas, irreales e inamovibles de su cultura que responden a diversos factores externos como la demanda del mercado y del panorama político circundante.

Los indígenas han iniciado importantes revueltas para obtener derechos como nacionalidades indígenas, combatir la injusta distribución de tierra y la riqueza y derribar la dominación étnica. “Redibujarse” tras un “velo naif” ¿les acerca o les aleja de estas protestas y planteamientos críticos?, las consecuencias de asociar el concepto naif y la identidad indígena ¿no estaría más bien favoreciendo el crecimiento de estrategias de control sociopolítico externas y debilitando su potencial de lucha?

Este estudio pretende contribuir al conocimiento existente sobre la influencia de las representaciones artísticas en el universo identitario indígena, proporcionando un estudio etnográfico y artístico de un caso específico (las pinturas de Tigua) que pueda compararse con otros ejemplos similares de representaciones artísticas a nivel mundial. Además, se espera que

los hallazgos de este estudio puedan abrir futuras investigaciones que continúen explorando cómo las representaciones artísticas indígenas pueden ser moldeadas por factores externos y cómo estas influencias impactan en la construcción y negociación de las identidades. Asimismo, esta línea de investigación permitirá dirigir futuros estudios a profundizar en los discursos identitarios actuales del movimiento indígena andino, explorando las huellas de influencias externas y sus consecuencias.

6. Referencias

- Almeida, I. (1992). *Indios: una reflexión sobre el levantamiento indígena de 1990*. Abya-Yala.
- Almeida Vinueza, J. (1995). *Identidades indias en el Ecuador contemporáneo*. Serie Pueblos del Ecuador 4, Abya-Yala.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Editions.
- Andrade, X. y Rivera, F. (2006). El movimiento campesino indígena en el último periodo: fases, actores y contenidos políticos. En E. Ayala (Ed.), *Nueva Historia del Ecuador* (pp. 225-250). Grijalbo-CEN.
- Becker, M. (2008). *Indians and leftists in the making of Ecuador's modern indigenous movements*. Duke University Press.
- Bertaux, D. (1999). *Historias de vida: perspectiva etnosociológica*. Ediciones Mensajero.
- Bihalji-Merin, O. (1978). *Masters of naive art: a history and worldwide survey*. McGraw-Hill.
- Bonaldi, F. (2010). *Entre dos culturas. Los pintores andinos de Tigua*. Abya-Yala.
- Bourdieu, P. (2001). L'objectivation participante. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 150, 43-58.
- Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Desclée de Brouwer.
- Bowen, G. A. (2009) Document Analysis as a Qualitative Research Method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Bretón, V. (2009). La deriva identitaria del movimiento indígena en los Andes ecuatorianos o los límites de la etnofagia. En C. Martínez Novo (Ed.), *Repensando los movimientos indígenas*, Ministerio de Cultura del Ecuador (pp. 60-121). Flacso Ecuador.
- Bretón, V. (2013). Etnicidad, desarrollo y 'Buen Vivir': Reflexiones críticas en perspectiva histórica. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 95, 71-95. <https://www.jstor.org/stable/23595693>
- Bretón, V. (2022). *Indianidad evanescente en los Andes de Ecuador*. Flacso Ecuador.
- Botero, L. (2001). *Movilización indígena, etnicidad y procesos de simbolización en Ecuador. El caso del líder indígena Lázaro Condo*. Abya-Yala.

- Boccaro, G. y Bolados, P. (2010). ¿Qué es el multiculturalismo? La nueva cuestión étnica en el Chile neoliberal. *Revista de Indias*, 70(250), 651-690. <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/841>
- Carvalho-Neto, P. (1970). *Antología del folklore ecuatoriano*. Núcleo de Azua de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carvalho-Neto, P. (1970). *Folklore Ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carvalho-Neto, P. (1963). *Humanitas: Boletín ecuatoriano de antropología*. Universidad Central del Ecuador, Instituto de Antropología.
- Colloredo-Mansfield, R. (2001). Artesanía, competencia y la concentración de la expresión cultural en las comunidades andinas. *Ecuador Debate*, 52, 135-150. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5236>
- Colloredo-Mansfield, R. (2003). Tigua migrant communities and the possibilities for autonomy among urban indígenas. En N. Whitten (Ed.), *Millennial Ecuador: Critical essays on cultural transformations and social dynamics* (pp. 275-294). University of Iowa Press.
- Colloredo-Mansfield, R. (2009). *Fighting like a community: Andean civil society in an era of indian uprisings*. University of Chicago Press.
- Colvin, J. (1994). *Pintores de Tigua (Catálogo)*. OEA.
- Colvin, J. (2004). *Arte de Tigua: Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*. Abya-Yala.
- Dávalos, P. (Comp.). (2005). *Pueblos Indígenas: Estado y Democracia*. CLACSO.
- Delegación Ecuatoriana de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (1997). *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Équateur*. Delegación Ecuatoriana de la UNESCO, París.
- Díaz-Polanco, H. (1997). *La rebelión zapatista y la autonomía*. Siglo XXI.
- Ellingson, T. (2001). *The Myth of the Noble Savage*. University of California Press.
- Fisch, O. (1985). *El folklor que yo viví, the folklore through my eyes*. Centro Interamericano de artesanía y artes populares.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1992). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sudamericana.
- Gombrich, E. H. (2003). *The Story of Art*. Phaidon Press.
- Guerrero, A. (1991). De la economía a las mentalidades. Cambio social y conflicto agrario en el Ecuador. *El Conejo*, 9-76.
- Guerrero, A. (1996). El levantamiento indígena de 1994. Discurso y representación política en Ecuador. *Nueva Sociedad*, 142, 32-43.

- Guerrero, A. (2000). *Etnicidades*. Flacso.
- Hale, C. (2002). Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala. *Journal of Latin American Studies*, 34(3), 485-524. <https://www.jstor.org/stable/3875459>
- Ivers, M. (2012). *Poemas a colores. Memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Katlmeier, O. (2008). *Jatarishun. Testimonios de la lucha indígena de Saquisilí (1930-2006)*. Colección popular 15 de noviembre. Estudios históricos.
- Krueger, R. A. (2002). *Designing and Conducting Focus Group Interviews*. University of Minnesota.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. Morata.
- Lentz, C. (2000). La construcción de la alteridad cultural como respuesta a la discriminación étnica. Caso de estudio en la sierra ecuatoriana. En A. Guerrero (Ed.), *Etnicidades* (pp. 201-233). Flacso Quito.
- Maldonado, L. (1989). *1992: 500 años de resistencia india. Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. Nuestro proceso organizativo*. CONAIE/Ediciones Tincui.
- Martínez Novo, C. (2004). Los misioneros salesianos y el movimiento indígena de Cotopaxi, 1970-2004. *Ecuador Debate*, 63, 235-268.
- Martínez Novo, C. (2006). *Who Defines Indigenous? Identities, Development, Intellectuals and the State in Northern Mexico*. Rutgers University Press.
- McGregor, G. (1988). *The Noble Savage in the New World Garden: Notes toward a Syntactics of Place*. University of Wisconsin Press.
- Moreno, S. (1989). *Ecuador multinacional, conciencia y cultura*. Abya-Yala.
- Muratorio, R. (1985). Los danzantes de Corpus Christi, Una tradición cultural de los indígenas de la sierra. En *Danzantes de Corpus Christi. Donación del Olga Fisch al Museo del Banco Central del Ecuador* (pp. xx-xx). Banco Central del Ecuador.
- Muratorio, B. (2011/2014). Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: el caso de las pinturas de Tigua. En E. Kingman y B. Muratorio (Eds.), *Los trajines callejeros: memoria y vida cotidiana*. Quito, siglos XIX-XX (pp. 149-182). Flacso.
- Museo de Cine de Potsdam. (1994). *Indianische Malerei aus Ecuador*. Museo de Cine de Potsdam.
- Naranjo, M. (1996). *La cultura popular en el Ecuador. Tomo II Cotopaxi*. CIDAP.
- Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el museo: Aproximación al arte primitivo*. Alianza Editorial.
- Organización de Estados Americanos. (1994). *Pintores de Tigua*. Sede de la Organización de Estados Americanos, Washington.

- Ortiz, R. (1985). *Cultura Popular: románticos y folcloristas*. Pontificia Universidad Católica.
- Radcliffe, S. y Westwood, S. (1999). *Rehaciendo la nación: Lugar, identidad y política en América Latina*. Abya-Yala.
- Ribadeneira de Casares, M. (1990). *Tigua: arte primitivista ecuatoriano*. Centro de Arte Excedra.
- Rousseau, J. J. (1755). *Discourse on the Origin and Foundations of Inequality Among Men*. Traducido por Donald A. Cress. Hackett Publishing Company.
- Sánchez-Parga, J. (2009). *Qué significa ser indígena para el indígena: más allá de la comunidad y la lengua*. Universidad Politécnica Salesiana.
- Sanchez-Parga, J. (2011). Discursos retrorrevolucionarios: sumak kawsay, derechos de la naturaleza y otros pachamamismos. *Ecuador Debate*, 84, 51-56.
- Simon, R. (Director). (1994). *Los colores de Tigua (Die Farben von Tigua)*. Alemania.
- Spradley, J. P. (1980). *La observación participante*. Editorial Cátedra.
- Stefanoni, P. (2010). ¿A dónde nos lleva el pachamamismo? *Tabula Rasa*, 15, 261-264.
- Toaquiza, A. (2002). *Kuntur kuyashkamanta*. Kuri Ashpa.
- Toaquiza, A. (2015). *Kunturpak churi*. Kuri Ashpa.
- Toaquiza, J. (2007). *Juliupak muskuykuna*. Kuri Ashpa.
- Todorov, T. (1993). *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*. Harvard University Press.
- Valiñas, F. M. (2008). Los pintores de la tierra del cóndor. El arte de Tigua (Ecuador). *Cuadernos de Arte Universidad de Granada*, 39, 233-250. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/299>
- Vázquez, L., Juncosa, J., Regalado, J. F., Garzón, B. y Torres, V. H. (2012). *La presencia salesiana en Ecuador. Perspectivas históricas y sociales*. Abya-Yala-Universidad Politécnica Salesiana.
- Viola, A. (2014). Discursos 'pachamamistas' versus políticas desarrollistas: el debate sobre el sumak kawsay en los Andes. *Iconos*, 48, 55-72. <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/view/1209/1106>
- Zamosc, L. (1993). Protesta agraria y movimiento indígena en la sierra ecuatoriana. En J. Almeida (Ed.), *Sismo étnico en el Ecuador. Varias perspectivas* (pp. 273-304). Abya-Yala. <https://es.scribd.com/document/439605778>
- No publicados:
- Alvear, E. y Alajo, M. (1997). *Pintura indígena de Cotopaxi Tigua* (Tesis de Grado). Universidad Central de Ecuador, Facultad de Artes, Quito.

- Correa, R. (2010). Mi experiencia salesiana en Zumbahua. Archivo Misión Salesiana, Quito.
- Costales, A. (1976). Estudio Socio Económico Zumbahua-Guangaje. Informe del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, Quito.
- Gallegos de Donoso, M. (1982). Guangaje. Museo del Banco Central del Ecuador, junio 1982. *Folleto*. Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.
- Ivers, M. (2008). *Pintores de Tigua: la identidad de una familia en sus viajes y memorias* (Tesis de Maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Kieniewicz de Bleggi, M. (1985). La familia indígena. Archivo Misión Salesiana, Quito.
- Misión Salesiana (1971). Informe de la investigación realizada en Chimbacucho-Tigua, equipo formado por: Padre Víctor Corral, Guillermo Rivera, Hna. Fabiola Caibor, Hna. Sara Casanova, Francisco Pallo, Juan José Tigasi. Archivo Misión Salesiana, Quito.
- Misión Salesiana (1972). Proyecto Zumbahua. Archivo Misión Salesiana, Quito.
- Misión Salesiana (1985). Ñucanchic Unancha (“Nuestras Tradiciones”). Abya-Yala.
- Nishizaki, E. (s.f.). Investigación práctica de la pintura de Tigua, trabajo de campo. Instituto Andino de las Artes Populares.
- Toaquiza Ugsha, T. (2000). *La artesanía y la pintura indígena de Tigua Chimbacucho* (Trabajo de Grado). Universidad Politécnica Salesiana, Quito.
- Toaquiza, B. (1998). *División territorial y social de Quiloa* (Monografía Título de Bachiller, especialidad Ciencias Sociales). Colegio Experimental Intercultural Bilingüe Jatari Unancha.
- Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua (Cotopaxi). (s.f.). Características y versiones de los mismos artistas. Documento cedido por la Asociación.
- Ugsha, F. (1992-2001). Historia del pintor de nacionalidad ‘quichua’: Juan Francisco Ugsha Ilaquichi. Documento cedido por el pintor.

AUTORA:**Laura Soto Gutiérrez**

Universidad Nebrija, España.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y licenciada en Humanidades por la Universidad de Alcalá. Máster oficial en Desarrollo y Cooperación Internacional (Beca Fundación Obra Social la Caixa). Doctora en las áreas de Antropología y Pintura (Departamento Historia del Arte e Historia Social, Universidad de Lleida). Etapa predoctoral becada con el contrato Predoctoral (UdL) y de Formación de Profesor Universitario (FPU – Ministerio de Educación, España). Actualmente es PDI en la Universidad Nebrija y en la Universidad Complutense de Madrid. Forma parte de los grupos de investigación: Grupo Interdisciplinar de estudios sobre desarrollo y multiculturalidad (GIEDEM) y Grupo Estudios Transversales de Creación Contemporánea (ETCC).

lsoto@nebrija.es**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0002-1255-2836>