

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

“Arte famoso según Tigua”

Otras formas de (re)producción, negociación y circulación de las pinturas

Martina Valeria Cobos Luna

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2020



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Martina Valeria Cobos Luna, autora de la tesis intitulada “‘Arte famoso según Tigua’: Otras formas de (re) producir, negociar y circular las pinturas”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

23 de abril de 2020

Firma: _____

Resumen

La siguiente investigación trata sobre el caso Juan Cuyo Cuyo, un pintor nacido en la comunidad de Tigua que, desde 1980 en sus diferentes trayectos entre Tigua - Quito, conoció a “el extranjero”, quien le encargó que realizara (re)producciones de *arte famoso*. Entre estas (re)producciones están cuadros de Frida Kahlo, Botero, Picasso, Van Gogh, entre otros artistas del renacimiento, cubismo y surrealismo. Las pinturas de Cuyo, son una “anomalía” dentro de la tradición pictórica “común” de Tigua; y esta práctica se genera por una necesidad del pintor para sobrevivir y obtener mayores ingresos.

“El extranjero” por su lado vende estas (re)producciones en su espacio y mercado llamado “tienda de artesanía fina”. Es en este lugar donde las obras del pintor tienen diferentes regímenes de valor y de visión. Los compradores en su mayoría son coleccionistas y turistas extranjeros, quienes encuentran en estas obras un valor especial, no sólo económico sino, también simbólico.

Lo que se busca en este trabajo es esclarecer y entender el complejo tejido de estas obras, desde su producción, negociación y circulación, dándole una voz predominante al pintor Juan Cuyo, para así, comprender su subjetividad su vida y experiencia pictórica. Por último, también se indaga sobre el espacio en el cual están circulando las obras y qué tipos de valores se está asignando desde la mirada de “el extranjero” y de los posibles consumidores.

Este caso específico del pintor y el espacio de artesanía fina, nos proporciona nueva información sobre un fenómeno del campo del arte y de la artesanía contemporánea, interpelando directamente las relaciones de centro/periferia, copia/apropiación, arte/artesanía y por último los paradigmas del campo del arte moderno como son: autoría y la originalidad. Sin duda, este espacio está regido por reglas y sujetos de poder, que buscan y encuentran en la identidad indígena y sus producciones una posibilidad de mercado, sin embargo, finalmente termina siendo una relación bidireccional y dependiente.

Palabras clave: Juan Cuyo Cuyo, pintura de Tigua, cultura popular, mercados de artesanía fina, doble apropiación, (re)producción, relato de vida, comunidades indígenas

A las comunidades indígenas andinas, por compartir su sabiduría y resistencia.
Al pintor Juan Cuyo Cuyo y a su familia, por su apertura, sencillez y conocimiento.
Como siempre es y será para ellas y ellos:
A mis abuelas, mis raíces, mis estrellas.
A mis abuelos, mi fortaleza y constancia.
A Lunita por su amor.
A Hugui por su apoyo incondicional.
A Alejandro por la complicidad, la compañía y el soporte.
Al universo, a la energía femenina por la transformación constante.

Agradecimientos

A Alex Schlenker, por su sabiduría, tiempo y acompañamiento, por haber sido la luz en el túnel.

A la comunidad de Tigua, por compartir su inmensa sabiduría, y por permitirme ahora compartirlo.

Tabla de contenidos

| | |
|--|----|
| Figuras | 13 |
| Introducción..... | 15 |
| Capítulo primero La comunidad indígena kichwa de Tigua y su tradición pictórica..... | 21 |
| 1. Ubicación geográfica, habitantes y extensión territorial | 22 |
| 2. Breve historia..... | 22 |
| 3. Tradición pictórica..... | 25 |
| 3.1 Años 1970..... | 26 |
| 3.2 Años 1980..... | 29 |
| 3.3 Años 1990..... | 35 |
| 3.4 Años 2000..... | 39 |
| 3.5 2010 – Actualidad..... | 41 |
| Capítulo segundo La vida y experiencia pictórica de Juan Cuyo..... | 49 |
| 1. El poder de la representación..... | 52 |
| 1.1 La mirada colonial: Creando identidades a través de la representación..... | 52 |
| 1.2 Nuevas formas de representar y de auto-representarse | 54 |
| 1.3 Relato de vida, entrevista y metodología..... | 56 |
| 2. Juan Cuyo Cuyo, su vida y experiencia pictórica..... | 61 |
| 2.1 Familia..... | 62 |
| 2.2 Migraciones, trayectos y trabajo..... | 63 |
| 2.3 Experiencia pictórica | 67 |
| Capítulo tercero | 75 |
| 1. La (re) producción y <i>negociación interna</i> | 80 |
| 1.1 ¿Apropiación o (re)producción?..... | 80 |
| 1.2 La <i>triada autoral</i> | 83 |
| 2. La <i>negociación externa</i> , circulación y consumo de la obra | 93 |
| 2.1 Intermediario y <i>bróker cultural</i> | 93 |
| 2.2 Regímenes de valor y de visión de las obras | 94 |
| Circulación de las obras y consumo | 97 |
| Conclusiones..... | 99 |

Obras citadas..... 105

Figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1. Mapa región Cotopaxi, Martina C, 2019. Diario de campo..... | 22 |
| Figura 2. Tambores de Tigua, Fotografía de: Juan Ignacio Vega, 2016. | 27 |
| Figura 3. Fiesta del Corpus Christi..... | 29 |
| Figura 4. Mujeres de Tahití, Gauguin, 2017..... | 32 |
| Figura 5. Las Señoritas de Avignon, Picasso, 2016. | 32 |
| Figura 6. Fiestas del Corpus Christi, Pedro Vega, s.f..... | 34 |
| Figura 7. Danzantes del Corpus Christi, s.a, s.f..... | 34 |
| Figura 8. Levantamientos indígenas en Chasqui y toma de Quito, Juan Francisco Ugsha, s.f. | 38 |
| Figura 9. Izquierda: Cotidianidad y leyendas. Derecha: Denuncia por contaminación al medio ambiente en la amazonía, Julio Toaquiza, s.f. | 38 |
| Figura 10. Leyenda del <i>Cóndor Enamorado</i> , Wilson Toaquiza, s.f..... | 38 |
| Figura 11. Visita de Olga Fisch a Tigua, Luzmila Toaquiza, s.f..... | 39 |
| Figura 12. Bateas, cucharas y bases de madera con motivos florales, s.a, 2016..... | 40 |
| Figura 13. Levantamiento indígena durante el gobierno de Jamil Mahuad, Luzmila Toaquiza, Francisco Ugsha, s.f..... | 41 |
| Figura 14. Izquierda: Stalin Toaquiza–Derecha: Janeth Toaquiza. Fotografía: Martina C, 2019. | 42 |
| Figura 15. Ricardo Toaquiza pintando en su taller ubicado en el sur de Quito. Fotografía: Martina C, 2019. | 42 |
| Figura 16. Portarretratos de madera. Fotografía: Martina C, 2019. | 43 |
| Figura 17. Cajas de madera. Fotografía: Martina C, 2019. | 43 |
| Figura 18. Obra de Juan Cuyo Cuyo. Reproduciendo a Botero. Fotografía: Martina C, 2019. | 47 |
| Figura 19. Tazas de latón de venta en Olga Fisch, s.a, s.f..... | 47 |
| Figura 20. Anuncio clásico de jabón Pears, s.a, s.f. | 53 |
| Figura 21. Retrato del pintor Juan Cuyo Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019..... | 61 |
| Figura 22. Juan Cuyo muestra su trabajo de canastas tejidas en fibra de totora. Fotografía: Martina C, 2019. | 65 |
| Figura 23. Juan Cuyo muestra su máscara de madera. Fotografía: Martina C, 2019..... | 66 |
| Figura 24. Desde la izquierda: Juan Cuyo, José Cuyo, nieto y Blanca Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019..... | 66 |

| | |
|---|----|
| Figura 25. Blanca Cuyo pintando una pequeña máscara de zorro. Martina C, 2019. Archivo fotográfico. | 66 |
| Figura 26. Desde la izquierda: nieto de Juan, José Cuyo y Juan Cuyo (mostrando una reproducción de Botero). Fotografía: Martina C, 2019. | 69 |
| Figura 27. Juan y Blanca muestran los libros de donde sacan las obras de <i>arte famoso</i> . Fotografía: Martina C, 2019. | 70 |
| Figura 28. Libro del cual toman las obras para las reproducciones. Fotografía: Martina C, 2019. | 70 |
| Figura 29. Desde la izquierda: Obra impresa en papel, reproducción de Juan Cuyo sobre Botero. Fotografía: Martina C, 2019. | 70 |
| Figura 30. Juan Cuyo en su casa/taller. Fotografía: Martina C, 2019. | 71 |
| Figura 31. Juan pintando una pequeña máscara. Fotografía: Martina C, 2019. | 71 |
| Figura 32. Cuero de borrego seco, listo para mojar y ser colocado en el bastidor. Fotografía: Martina C, 2019. | 71 |
| Figura 33. Juan mostrando sus obras. Fotografía: Martina C, 2019. | 72 |
| Figura 34. Silla pequeña pintada con imágenes de Botero, Juan Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019. | 73 |
| Figura 35. (Re)producción de cuadro de artista famoso, Juan Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019. | 73 |
| Figura 36. (Re)producción de cuadro de Frida Kahlo, Juan Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019. | 74 |
| Figura 37. (Re)producción de cuadro de Van Gogh, Juan Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019. | 74 |
| Figura 38. Contraste entre pintura (re) producida por Juan Cuyo (izq.), frente a obra inicial de Frida Kahlo (der.). Fotografía Martina C, 2020. | 81 |
| Figura 39. Cuadro de <i>triada autoral</i> . Diseño Martina C, 2020. | 83 |
| Figura 40. Relación con bróker cultural. Diseño: Martina C, 2020. | 94 |
| Figura 41. Sistema de arte-cultura según James Clifford. | 96 |

Introducción

Los indígenas kichwas de la comunidad andina de Tigua, han plasmado su historia, cultura, cosmovisión, tradiciones, cotidianidad, mitos y leyendas en las reconocidas *pinturas de Tigua*. Esta actividad, que ahora es una importante tradición, inició en el año de 1970, y desde este momento hasta la actualidad, se han ido transformando y adecuando a distintas visualidades, imaginarios y mercados. Esta tradición que en un inicio fue netamente ritual, se convirtió en la principal fuente de ingresos económicos para la comunidad.

Sin duda, este caso llamó la atención de varias/os estudiosas/os e investigadoras/es del arte y la artesanía como Mary Ivers, Francesca Bonaldi, Blanca Muratorio, Jean Colvin, entre otras/os. Todos estos trabajos han abierto un valioso camino para el descubrimiento y entendimiento de este fenómeno artístico, sin embargo, se ha llegado a pensar que ya se han examinado todas sus aristas y dimensiones, cuestión que es bastante refutable. Considero que al ser un caso que persiste hasta la actualidad y que se está tejiendo con dinámicas contemporáneas como la globalización, la tecnología y los nuevos sistemas culturales y sociales, merece ser analizado y con esto, me refiero a cuestionar miradas anteriores y abrir nuevos caminos para siguientes investigaciones. Este trabajo pretende alumbrar más el camino y ser conscientes de que como investigadoras/es latinoamericanas/os tenemos una gran responsabilidad, ya que tras cientos de años de lucha al fin podemos contar nuestra historia con voz propia.

En la primera parte de esta investigación se busca contextualizar a la comunidad de Tigua, contar su historia, su geografía y territorio, pero en lo que se dará más énfasis es en la trayectoria pictórica que inició en 1970 hasta la actualidad (año 2020). Desde su punto de partida – dentro del campo de la investigación – han pasado de ser valoradas como *arte*, *arte indígena*, *artesanía*, *cultura popular*, *arte naif o ingenuo*, *arte de tercer mundo*, *etc.* Cada una de estas categorías van a ser analizadas y puestas sobre la mesa para ser cuestionadas y vistas desde una mirada contemporánea.

Sin embargo, la repercusión más importante es la que se generó sobre la comunidad. Como ya mencioné anteriormente, la actividad pictórica se volvió parte de su cotidiano y se convirtió en el principal ingreso económico, dejando en segundo lugar a la agricultura. El centro de la producción y conocimiento de la pintura se dio dentro de la familia Toaquiza, pero se expandió rápidamente a otras familias que no tardaron

mucho en aprender. Entre las décadas de 1970 y 1980 la vida en el campo era bastante difícil, así que se produjo una masiva migración a las ciudades grandes, entre ellas Quito, Guayaquil y Cuenca. Este movimiento ayudó a los pintores y a sus familias a gastar menos dinero, ya que estaban cerca de los lugares de distribución y venta de las pinturas, incluso encontraban los materiales de pintura como acrílicos y pinceles con mayor facilidad que en la zona rural.

Considero que realizar una aproximación temporal desde los inicios hasta los días actuales y profundizar en cada década ayuda a comprender mejor este fenómeno. Sin duda, los soportes, las técnicas, los distintos motivos y temáticas de inspiración han ido cambiando. Por ejemplo, en un inicio se pintaban sobre cuero de borrego escenas de la cotidianidad, paisajes, fiestas (Corpus Christi), mitos, fiestas; luego se puso énfasis en los levantamientos indígenas y sucesos políticos; y, por último, en los últimos lapsos han disminuido la producción de “cuadros tradicionales”, para producir objetos de madera como recipientes, servilleteros, bandejas, cajas, etc., con motivos floreados y muy coloridos. Todos estos movimientos se han ido generando por distintas necesidades y cambios dentro del mercado. Algunos pintores utilizan el método de venta ambulante; otros expenden en espacios populares como el parque de El Ejido, la Plaza de los Ponchos de Otavalo; otros en los mercados de artesanía común y en tiendas *de artesanías finas*. Los precios varían, todo depende de cómo y dónde se vaya a vender.

En este primer capítulo, aparte de temporalizar los diferentes cambios de la pintura, también buscó actualizar y generar nuevos datos sobre lo que está pasando con las nuevas generaciones. Para esto realicé un trabajo de campo, visité los talleres del pintor Ricardo Toaquiza y su familia, en el sur de Quito; y viajé a la comunidad de Tigua realizando un recorrido de las distintas galerías que están en la carretera. En estos trayectos me encontré con el interés de las nuevas generaciones por perdurar y revalorizar esta actividad con el uso de las nuevas tecnologías.

Como lo mencioné anteriormente, los diferentes pintores han ido generando formas de resistir, entrar/salir, y mantenerse dentro de los diferentes mercados. En mis diferentes movimientos y trabajos de campo me encontré con el caso del pintor Juan Cuyo Cuyo, quien se dedica a reproducir obras de “arte famoso” bajo el encargo del dueño de una de las tiendas de *artesanía fina*, ubicadas en el sector de la Mariscal. Su caso representa una gran anomalía dentro de la tradición de las pinturas de Tigua, y me parece sumamente importante profundizar su caso y seguir contribuyendo con estudios sobre las producciones de las comunidades indígenas andinas.

El segundo capítulo trata sobre la vida y experiencia pictórica de Juan Cuyo Cuyo, un pintor que por más de 40 años se ha abierto un camino diferente al de la representación de escenas de fiestas, paisajes, cotidianidad, etc., que caracteriza a la pintura de Tigua. En 1980, el investigador Rudi Colloredo – Mansfeld ya generó una pista sobre este pintor. En algunos textos ya publicó y habló muy poco sobre su trabajo. Mencionó que existía un pintor de Tigua que en diferentes soportes (cuadros, mesas, sillas, cajas de madera, entre otros) pintaba cuadros de Frida Kahlo, Botero, Andy Warhol, Picasso, etc., más no profundizó sobre este caso ni hizo un seguimiento. Por esta razón, me sorprendió mucho haberme encontrado con sus obras, y sin dudarle decidí ir en su búsqueda.

Encontrar al pintor Juan Cuyo no fue fácil. En la tienda de artesanías finas, en un inicio, no me quisieron dar información, sin embargo, con mucha persistencia logré tener su contacto. Viajé a Latacunga, donde actualmente reside y tiene su taller. Allí me recibieron él y su familia, todos muy abiertos y conversones. Cabe resaltar que días antes de irme a realizar la entrevista, generé un cuestionario semiestructurado que me ayudaría, más que nada a tener una base y unos objetivos claros: conocer más sobre su vida y sobre cómo empezó su carrera pictórica. Fue un encuentro muy ameno y satisfactorio para ambos lados.

Sin embargo, en un inicio me encontré con algunos retos que pude ir superando de a poco, como por ejemplo el hecho de que Juan Cuyo no maneje con facilidad el idioma castellano, su idioma oficial es el kichwa. Por esta razón, la presencia de su hija Blanca Cuyo fue de gran ayuda, ya que entre los dos (padre e hija) me fueron contando su vida, trayectos y formas de ver la vida. Al final, después de una primera entrevista de 3 horas pude recopilar los datos que necesitaba para generar un relato de vida.

El segundo reto que tuve, fue el de cómo representar a Juan Cuyo con toda la información que recopilé, y darle una voz predominante. Como investigadores/as siempre nos hemos llevado el protagonismo, y hemos posicionado al *otro*, en un lugar inferior, es decir, en una relación desigual. Por otro lado, hemos tratado rotundamente de generar historias de vida o relatos de gente supuestamente “relevante” que lo único que ha hecho es aportar a la acumulación del conocimiento hegemónico. Por esta razón, comencé a preguntarme: ¿cómo representar a Juan Cuyo de una manera horizontal?, ¿cómo generar un trabajo colaborativo?, etc.

Desde las líneas de investigación decolonial y post modernistas se han empezado a cuestionar estos relatos que ha generado un supuesto “régimen de verdad”, sin tomar

en cuenta a esas otras subjetividades y grupos alternos que tienen mucho que decir y contar. Generar un espacio para estas narrativas es sumamente vital e importante, puesto que nos abren nuevas miradas y horizontes para comprender mejor el campo social y cultural de nuestros territorios.

Dentro de esta investigación, soy una *mediadora de información*, que traslada datos de una fuente oral a una escrita. Y mi propósito es generar un nuevo espacio, donde se cuestionen las formas de narrar tradicionales. Es un gran reto, ya que, a su vez soy una subjetividad que también tiene apegos emocionales con el tema, sin embargo, tracé un camino en el que pudiera mirar el fenómeno, tratando de no caer en romanticismos ni paternalismos.

Finalmente, el relato de vida sobre Juan Cuyo se generó sobre la base de una metodología colaborativa y experimental, tomando inspiración del trabajo de las autoras Xochitl Leyva, Shannon Speed, Graciana Vásquez Villanueva, Virginia Zabala, entre otras/os. Este relato permite comprender mejor su trayectoria y cómo llegó a (re)producir las *obras de arte famoso*. Se buscó trazar un mapa, en el cual se tocaron temas emocionales, familiares, y que iban directamente con el aprendizaje y desarrollo de la pintura. Miré a Juan Cuyo como una totalidad, sin la necesidad de separar su vida emocional y familiar, de su trabajo pictórico.

Por último, el tercer capítulo se centrará en el análisis de la (re)producción, circulación y negociación de las obras de Juan Cuyo dentro del contexto de la tienda de artesanías finas, comprendiendo a este mercado como un campo, en el cual influyen diferentes poderes, miradas e intereses.

Desde 1980, Juan Cuyo logró generar una relación importante con un extranjero que estaba muy interesado en su trabajo y sobre todo en las producciones indígenas. Este extranjero decidió invertir su dinero en una tienda de artesanía fina, ubicada en el sector de la Mariscal. Allí comenzó a vender piezas de diferentes épocas: precolombinas, coloniales, y actuales producidas por artesanos indígenas y mestizos. Sus principales consumidores, hasta la actualidad, son coleccionistas y turistas extranjeros, que se sienten muy atraídos por estas piezas y quieren incluirlas dentro de sus repertorios culturales y visuales. Esta tienda se ha mantenido por más de 40 años, y es donde encontré las obras de Juan Cuyo, entre otras pinturas de Tigua, con temáticas tradicionales y costumbristas. Sin duda, mi atención cayó directamente sobre las primeras.

Después de haber entrevistado al pintor Juan Cuyo directamente, y haber obtenido datos sumamente importantes sobre su vida y su práctica pictórica, consideré que también era de suma importancia entender el medio o lugar en el cual se distribuyen y venden las obras. El hecho de que Juan Cuyo produzca estas obras, no es por casualidad, hay un personaje muy importante, que influye bastante en ellas, y es el caso de “el extranjero”.

Para entender mejor esta parte de la investigación, realicé una entrevista a la encargada de la tienda, en la cual indagué sobre cómo es la relación entre la tienda y el pintor, y también, la relación entre las obras y los consumidores. Gracias a los datos recopilados pude comprender mejor este fenómeno y acercarme a él desde otra posición.

El dueño de la tienda de artesanías finas, actualmente ya no está al mando físico de su tienda. Ha enseñado a las personas encargadas a realizar los distintos pedidos y a exigir cierta calidad y sobre todo a mantener el contacto con los artesanos. El método del “encargo” es sumamente importante, ya que nos ayuda a comprender mejor la fase de (re)producción de las obras, ya que es “el extranjero”, quien considera que es interesante, que un pintor indígena pinte cuadros comúnmente conocidos dentro del mundo del arte moderno.

Ahora bien, si nos centramos en las obras de Juan Cuyo y su forma de relacionarse con el dueño de la tienda y el espacio en general, podemos dividir este fenómeno en dos partes: 1. La (re)producción y *negociación interna*, y 2. La *negociación externa*, circulación y consumo de la obra. Dentro del primer punto se buscó analizar cómo funciona el “encargo” y sobre todo entender cómo pueden ser consideradas estas obras ¿apropiación o (re)producción? Teniendo en cuenta que los paradigmas del arte moderno occidental aún se mantienen, ya no intactos, pero sí con fisuras, que han sido provocadas por producciones contemporáneas como las del pintor de Tigua.

Entre estos paradigmas que están en cuestionamiento está la *autoría*, que supuestamente recae sobre un solo individuo y su genialidad. También está la *originalidad*, dentro de las infinitas copias, réplicas y reproducciones que se generan en el mundo contemporáneo con la tecnología y la globalización. Sin embargo, existen algunos paradigmas o formas de mirar las producciones e identidades indígenas que se mantienen desde una mirada colonial, tal vez ya no desde una visión negativa, sino desde una nueva visión fetichista y exotizante, en la cual Occidente desea absorber lo

que el supuesto Tercer Mundo le ofrece, y busca las formas para que estas prácticas formen parte de sus mundos, vidas e imaginarios. ¿Acaso no es interesante que un pintor indígena de Latinoamérica interpele a Occidente (re)produciendo obras que dentro de su repertorio son canónicas e inmutables?

Por último, dentro del segundo punto que habla sobre la negociación externa, circulación y consumo de la obra, se resalta la importancia de “el extranjero” como *intermediador* entre el pintor y los consumidores de sus obras. Él es quien se encarga de asignar valores cuantitativos y cualitativos a las obras, para que sean consumidas por los coleccionistas y turistas extranjeros. Cabe resaltar, que el contexto de “artesanía fina” hace que sea un espacio, que tiene ciertas reglas y público específico. El dueño de la tienda lo que busca es generar regímenes de valor y de visión de las obras, y en la siguiente investigación se realizará una aproximación a los mismos.

Finalmente, como investigadora me acerqué a este tema de estudio con el fin de generar un nuevo espacio de investigación dentro del mundo pictórico de Tigua. Irrumpir con aquellas ideas que hablan sobre una existencia de conocimiento suficiente sobre el tema, y con ello generar nuevos espacios para la indagación y la exploración de esta práctica pictórica.

Para esta investigación pregunté, escuché, observé, analicé y sobre todo busqué la forma para que la voz del pintor Juan Cuyo Cuyo sea la preponderante. Realicé entrevistas y trabajo de campo para construir los tres capítulos, con el fin de actualizar y sumar datos importantes a los ya existentes. Sin duda, busco abrir nuevos debates que hablen sobre casos similares o parecidos al de Cuyo, que pongan en cuestionamiento los paradigmas del arte moderno, la relación entre arte y artesanía, entre lo culto y lo popular, entre el campo y la ciudad, y que estas fisuras nos lleven a descubrir y analizar los fenómenos sociales y culturales más allá de las dualidades.

Capítulo primero

La comunidad indígena kichwa de Tigua y su tradición pictórica

Cuando nos sumergimos dentro del mundo de Los Andes ecuatorianos tenemos que estar dispuestos a encontrarnos con nuevas sorpresas, entre ellas otras formas de leer, sentir, vivir y representar el mundo. La mayoría de los habitantes de esta zona son indígenas kichwas, que tienen una trayectoria histórica y cultural milenaria. Las tradiciones, costumbres, leyendas y mitos – en su mayoría – han sido heredadas a las nuevas generaciones mediante la oralidad, sin embargo, si hablamos específicamente de la comunidad indígena kichwa de Tigua, toda esta memoria histórica y cultural se ha plasmado desde hace varias décadas y generaciones también en imágenes, en los comúnmente llamados “cuadros de Tigua”.

Estas representaciones pictóricas han sido estudiadas desde sus inicios en los años de 1970, sin embargo, aún se considera que no hay la suficiente información sobre las mismas. Estudiosos del tema como Ivers (2012), Bonaldi (2010), Muratorio (2010), Rivadeneira Casares (1990), Colvin (1994-2004), Cabrera (2018), etc., han aportado sustancialmente al tema, pero sin duda, considero que existe una brecha actual que aún hay que llenar. Sabemos que en estos cuadros están plasmadas historias de la cotidianidad como la cosecha, la siembra, etc.; fiestas de la comunidad como el Corpus Christi, Día de Reyes, Noche Buena, matrimonios, velorios, etc.; mitos y leyendas como la del Cóndor Enamorado y El Tío Lobo y, levantamientos y sucesos políticos importantes del pueblo indígena. Sin embargo, en las últimas décadas se han generado nuevas producciones, con nuevos motivos y en diferentes soportes.

En este primer apartado mi objetivo es contextualizar a la comunidad de Tigua, tanto en su ubicación geográfica, extensión territorial, número de habitantes y situación cultural. También recoger parte de su historia, pero sobre todo hacer un recorrido de la tradición pictórica, desde sus inicios en la década de 1970, hasta la actualidad. Para esta última parte se realizó un levantamiento bibliográfico y un trabajo etnográfico que consistió en realizar entrevistas a pintores, observaciones no participativas y participativas, y también un registro fotográfico del taller de uno de los artistas. Todos los datos que se obtuvieron son importantes porque nos permiten tener una nueva visión sobre el estado de esta práctica. Podemos visualizar un nuevo panorama que está

conformado por fortalezas y contradicciones que han ido (re) construyendo el imaginario y la tradición de la pintura de Tigua.

1. Ubicación geográfica, habitantes y extensión territorial

La comunidad indígena de Tigua está ubicada en Los Andes centrales ecuatorianos, a más de 3800 msnm. Pertenece a la parroquia rural de Zumbahua, cantón Pujilí y a la provincia de Cotopaxi. Según el Gobierno Autónomo Descentralizado (GAD) de la parroquia rural de Zumbahua,¹ para el año 2014 la población total era de 13.764 habitantes, entre indígenas kichwas y campesinos, los cuales hasta la actualidad se dedican a actividades agrícolas. Esta zona es muy conocida por el cultivo de tubérculos, papas y cereales que están armoniosamente sembrados y forman tapices verdes en diferentes tonalidades. Entre la fauna doméstica de pastoreo están las ovejas, llamas, cabras, burros, mulas, etc. El clima es bastante frío y el paisaje está dominado por los páramos. Alrededor se puede vislumbrar fácilmente la laguna del Quilotoa, el volcán Cotopaxi y los nevados Illinizas, que han sido fuente de inspiración y los principales motivos representados en los cuadros.



Figura 1. Mapa región Cotopaxi, Martina C, 2019. Diario de campo

2. Breve historia

¹Plan de desarrollo y ordenamiento territorial de la parroquia de Zumbahua. 2015. "Capítulo II Diagnóstico de la Parroquia Rural de Zumbahua". Consulta: 10 de octubre de 2019. http://app.sni.gob.ec/snmlink/sni/PORTAL_SNI/data_sigad_plus/sigadplusdiagnostico/0560018240001_GAD%20Zumbahua%20Diagn%C3%B3stico_24-06-2015_23-46-08.pdf (29/10/2019)

Si realizamos una breve genealogía sobre los indígenas kichwas de Tigua, podemos ver que, en este territorio, antes de los Incas, estuvo presente el cacicazgo de los panzaleos. De este grupo no se tiene mucha información, sin embargo, según la investigación de Mary Ivers (Ivers 2012, 17), llamaron mucho la atención del cronista español Cieza de León (Cieza de León 2003). En sus crónicas relata que estos indígenas se diferenciaban de los otros (otavalos y cayambis) por su vestimenta y forma de hablar. Según Ivers (2012, 16): “ Los orígenes del arte de Tigua están enraizados en esa cultura; a pesar de que este pueblo haya ofrecido resistencia a la conquista de los Incas, finalmente se adhirieron a la invasión del sur para mantener su sistema de organización social como el ayllu.”²

Después de que el cacicazgo de los panzaleos fuera conquistado por los Incas, estos adoptaron las nuevas costumbres y lograron convertirse en un solo grupo con las demás asociaciones incaicas del norte y del sur.

En 1492, con la llegada de los españoles, la conquista y los nuevos sistemas impuestos en la Colonia, el grupo deja atrás su forma de organización para formar parte de las haciendas. El nuevo sistema impuesto en la Colonia no sólo les desarraigó de su territorio, sino también de sus creencias y de sus idiomas. La religión cristiana fue impuesta de muchas formas violentas, pero la religión ancestral y la cosmovisión andina persistieron a través de distintas estrategias sincréticas que se mantienen hasta la actualidad, y que sin duda han ido mutando y adaptándose a las diferentes y nuevas realidades.

Volviendo al tiempo de La Colonia, Tigua se convirtió en una hacienda en la cual se sobreexplotaba la fuerza de trabajo indígena, y el maltrato a sus habitantes era exagerado y constante. El dueño de la hacienda tenía un mayordomo y un escribano que se encargaban de mantener el orden, procurando que las actividades se ejecutaran de manera ordenada y eficiente. “Para facilitar los trabajos en grupos, correr lista, cobrar diezmos, etc., la hacienda estaba fraccionada en 6 sectores (hoy comunidades): Tigua Centro, Chimbacucho, Yahuartoa, Chami, Sunirrumi y Anchi Quilotoa.” (Ilaquiche 2004)

También, el dueño de la hacienda para cada uno de estos 6 sectores designó un dirigente para que se encargue de levantar y ordenar a los trabajadores. Estos dirigentes y algunos trabajadores tenían un pedazo de tierra o huasipungo, que supuestamente se lo

² Ayllu = familia extendida y unida por lazos de parentesco.

ganaban realizando las siguientes actividades: cuidado de casa o hacienda, cuidado de animales y cuidado del agua. Estos huasipungueros tenían la opción de sembrar también en este espacio para su consumo propio, pero igual tenían que trabajar, así que al final era un engaño y otra forma de sobreexplotar la mano de obra indígena.

El sistema de la hacienda se mantuvo hasta 1963, cuando se aplicó la Reforma Agraria, y los hacendados dieron las tierras y cedieron los páramos a los huasipungueros y habitantes de las 6 comunidades. Sin embargo, en 1974 los problemas sobre la tierra continuaron, puesto que muchos habitantes se concentraron en cooperativas y se endeudaron para poder adquirir más hectáreas de tierra. La deuda no pudo ser cancelada y el presidente Guillermo Rodríguez Lara se convierte en el nuevo propietario. Según Ilaquiche (2004, 48):

En la actualidad la hacienda de Tigua, aún persiste y está administrada por uno de los hijos del General Guillermo Rodríguez (Ing. Antonio Rodríguez León), pero no con las mismas extensiones de tierra ni con los conflictos de antes; porque los habitantes de la zona de Tigua ya no tienen relación alguna con los actuales propietarios de la hacienda. (...) Tigua cuenta con 14 comunidades, formadas de la siguiente manera: de la comunidad de Yahuartoa han surgido las comunidades de Yatapungo y Ugshaloma Grande; de Zunirrumi nace Niño Loma y Casa Quemada; de Chimbacucho nace Rumichaca; de Chami surge Quiloa; de Tigua Centro surgen las comunidades de Pactacpungo, Calerapamba y Ugshaloma Chico.

Como podemos ver, después de la Reforma Agraria, Tigua se convirtió en una comuna dividida en diferentes comunas, y también sus habitantes – tanto campesinos como indígenas – empezaron a trabajar la tierra y convirtieron las actividades agrícolas en su principal ingreso y fuente de subsistencia. Sin embargo, esta actividad no les daba lo suficiente como para vivir tranquilamente, educar a sus hijos, transportarse, alimentarse, etc., así que decidieron migrar a las grandes ciudades. Entre las opciones de ciudades estaban: Quito, Guayaquil y Cuenca.

Aproximadamente, desde 1970 se da una extensa migración desde las zonas rurales a las urbanas en todo el Ecuador, y específicamente desde Tigua, muchas personas (en su mayoría hombres) migran para obtener trabajos como albañiles, carpinteros, plomeros, ayudantes de construcción, etc., con el fin de aportar más ingresos a sus familias. Esto genera una gran ruptura dentro de los sistemas familiares y hace que las familias se tengan que organizar de otras maneras para subsistir.

Sin embargo, en el caso específico de Tigua, en 1970, una extranjera – de la cual se hablará con mayor profundidad más adelante – visita la comunidad en las fiestas del Corpus Christi, y ve que en los tambores los músicos han plasmado imágenes del sacerdote, los paisajes y demás. Esta mujer les hace la propuesta de pintar esas mismas

imágenes en soportes cuadrados de bastidores de maderas con piel de oveja templada, para poderse los llevar y expender en las ciudades e incluso en el extranjero.³ Desde este momento se abre una nueva oportunidad, y la pintura que era netamente ritual se convierte en la principal fuente de ingreso.

Muchas de las familias indígenas de Tigua comienzan a especializarse en la pintura y por motivos de movilidad, facilidad sobre la producción de los cuadros y comercialización de los mismos, deciden migrar a ciudades como Quito, Guayaquil o Cuenca. En la actualidad, algunos ya han dejado de lado las actividades agrícolas, y solamente se dedican a la pintura, y solamente si necesitan un ingreso extra trabajan en construcciones, carpintería, albañilería, etc.

Según la entrevista realizada al pintor Ricardo Toaquiza, actualmente en la comunidad de Tigua se sigue trabajando en la agricultura, sin embargo, menciona que la vida del campo es dura, y ahora que ellos están acostumbrados a la ciudad, no quisieran volver a pasar por ciertas carencias. Además, para su actividad como pintores, vivir en Quito les favorece, ya que pueden adquirir los materiales rápidamente, tienen acceso a la luz y el agua, y también pueden movilizarse fácilmente a los centros de distribución y ventas de las obras. “En Tigua están los tíos y los abuelitos, y ciertos pintores que se han abierto galerías y restaurantes y también viven del turismo.” (Toaquiza 2019)⁴

Finalmente, como podemos ver en el breve recorrido, la historia y cultura de Tigua viene desde los panzaleos, los Incas, la Colonia, hasta los tiempos actuales. Es una comunidad que mantiene firmes sus creencias y prácticas ancestrales, aunque estas estén en sincretismo con las foráneas. Se puede evidenciar su resistencia y lucha a través de todos los procesos históricos que les han permitido transformarse y resistir. Esto se puede ver claramente en las pinturas, y es en lo que se va a profundizar en el siguiente punto.

3. Tradición pictórica

Después de haber hecho este breve recorrido histórico sobre la comunidad de Tigua, podemos quedarnos pensando que la tradición pictórica viene desde los cacicazgos, sin embargo, el inicio de esta práctica se remonta aproximadamente al año de 1970. Sin duda, en estas representaciones están mezclados todos los periodos

³ El caso de la extranjera se lo profundizará en el siguiente punto, puesto que ya está relacionado directamente con la tradición pictórica de Tigua.

⁴ Toaquiza, Ricardo, pintor de Tigua, entrevistado por Martina Cobos, Quito, 2019.

(cacicazgo, incaico, la Colonia, la Reforma Agraria y la migración). Son imágenes que denotan el sincretismo entre la cosmovisión andina y la religión católica, como es el caso de la representación de la fiesta del Corpus Christi, una de las fiestas más retratadas.

Aproximadamente en 1963, Julio Toaquiza, un músico indígena que tocaba el tambor,⁵ decidió decorar su instrumento con imágenes de esta fiesta. Pintó a los sacerdotes, en conjunto con figuras floreadas y de animales. La pintura que utilizó fue la anilina, que era usada comúnmente para teñir los ponchos. Este instrumento colorido llamó la atención de una coleccionista extranjera, llamada Olga Fisch,⁶ quien inmediatamente al verlo, le propuso a Julio generar más pinturas pero en soportes cuadrados o rectangulares, todo esto con el fin de transportar fácilmente las obras a las ciudades e incluso al extranjero para su venta. Es en este momento cuando inicia la tan conocida “pintura de Tigua” y comienza a desarrollarse hasta la actualidad.

Desde 1970 hasta nuestros días, las obras de Tigua han emprendido un largo viaje que las ha ido cambiando y mutando. Se han desarrollado y los pintores han buscado la forma para que sus pinturas puedan subsistir dentro de los mercados de artesanía popular y fina. Sin duda, también han sido criticadas y apreciadas por distintos ojos. Sobre todo, por aquellos supuestos críticos y conocedores del arte, que las han observado y juzgado con el lente del régimen de visión occidental. Han pasado de ser valoradas como arte, arte indígena, artesanía, cultura popular, arte naif o ingenuo, arte de tercer mundo, etc. A continuación, todas estas fases (1970-2019) van a ser expuestas detenidamente para así tener una visión y conocimiento más amplio del desarrollo y si se puede decir, resistencia, del arte de Tigua.

3.1 Años 1970

En 1973, la hacienda de Tigua, que estaba dividida en varias comunas dejó el sistema de huasipungos, gracias al decreto del presidente Guillermo Rodríguez Lara.

⁵ Hecho con cuero de oveja o borrego

⁶ “Olga Fisch era una especie de peregrina del arte popular. Si de pronto alguien le decía que en una remota región del país – digamos, por ejemplo, a cincuenta kilómetros de Pujilí, en las estribaciones del Quilotoa – unas comunidades indígenas elaboraban máscaras o cestas en paja de cerro, o pintaban tambores, que en tiempos de más respeto al rito, a lo sagrado, llamaban a los hombres al encuentro con sus raíces más profundas, a la celebración de los favores divinos, al sacrificio propiciatorio o convocaban a la asamblea guerrera; ella, apoyándose en su bastón, iba en pos de ese encuentro con las obras salidas de la mano de los artesanos, encuentro renovado desde muchos años atrás, desde su lejana infancia en su patria, Hungría.” (Dávila Vázquez 1991)

Los indígenas y campesinos adquirieron un pedazo de tierra para poder cultivar y vivir de la agricultura. Sin embargo, era una vida muy dura y con esta actividad no les alcanzaba para subsistir. Por esta razón, los hermanos Alfredo y Julio Toaquiza, se dedicaban a la venta de “antigüedades”⁷ y en las fiestas del pueblo tocaban el tambor y el pingullo con la banda “Conjunto Quilotoa”. (Colvin 2004)

Los músicos Alfredo y Julio Toaquiza pertenecían a la banda de pueblo “Conjunto Quilotoa”. Julio tocaba el tambor y Alfredo algunos instrumentos de viento, como el pingullo. Un día para la fiesta del Corpus Christi, Julio decidió pintar su tambor con motivos de la celebración. Pintó a los sacerdotes, a los danzantes e incluso al volcán Cotopaxi. La escena se veía muy colorida y fue pintada con anilinas. Para su buena suerte, justamente en esa fiesta también se encontraba Olga Fisch, coleccionista de origen húngaro, que quedó fascinada con las imágenes de los tambores.



Figura 2. Tambores de Tigua, Fotografía de: Juan Ignacio Vega, 2016. Tomado de <https://www.euromundoglobal.com/noticia/374769/madrid/tigua:-arte-desde-el-centro-del-mundo.html>

En este mismo instante, Fisch le propuso a Julio que pintara las mismas escenas, con los mismos materiales: pintura (anilinas), lienzo (cuero de borrego u oveja), pero en un nuevo formato: soportes cuadrados o rectangulares. Ella pensaba que era la mejor manera de transportar y llevar los cuadros a las ciudades de Quito e incluso al extranjero. Desde este momento, Julio y Alberto Toaquiza se convirtieron en pintores, y como lo menciona Bonaldi (Bonaldi 2010): “De esta forma vemos cómo cambió la

⁷ “Vendían a los anticuarios de Quito monedas antiguas, anillos de plata, y collares de piedra.” (Colvin y Toaquiza 1994). “Es de notar que Julio se refiere a la artesanía indígena que él llevaba a Quito con el término de *antigüedad*, probablemente porque los coleccionistas y comerciantes de objetos de artesanía indígena coleccionaban y vendían objetos de arte colonial.” (Colvin 2004)

tradición, ya que con su pedido y compra hizo que un objeto con valor netamente ritual y religioso se convirtiera en maleable objeto comercial...”.

Empezar con esta actividad pictórica no fue fácil, ya que tuvieron que practicar, trabajar los soportes de cuero de oveja y bastidores, comprar más anilinas e incluso fabricar pinceles con pelo de gato. Esto tomó un tiempo, pero en lo que si no tuvieron problema fue con los motivos de su inspiración. Comenzaron retratando las escenas del Corpus Christi, fiestas de Noche Buena y del Día de Reyes; también escenas de la vida cotidiana como la siembra, la cosecha, el pastoreo, etc. Según Pablo Cabrera (Cabrera 2018), para este momento las figuras representadas no tenían mucho detalle, tampoco proporción, ni perspectiva o profundidad; denotaban aún poca experiencia con esta actividad.

Los pintores de la familia Toaquiza vieron en la pintura un gran potencial para mejorar sus ingresos y abrieron su mercado. Esto fue observado por otras familias y decidieron también sucumbir en la actividad pictórica. Es en esta década de los 70 cuando comienzan a crear la primera Asociación de Pintores de Tigua y por parte del gobierno central se ve un interés en promover el arte popular. Como lo menciona Dávila Vásquez (Dávila Vásquez 1991)

Desde sus orígenes hasta su abundante explotación actual, el arte de Tigua es una manifestación indiscutible de lo popular.⁸ (...) Lo que en principio era parte de una vivencia espiritual, por su ligazón con el rito, con la ceremonia y, por tanto, como toda manifestación del arte popular y la artesanía genuina, llenaba un vacío, satisfacía una necesidad; ahora es un vehículo de supervivencia y cumple una función pragmática importante.

Gracias al interés de algunos estudiosos y coleccionistas extranjeros, como Olga Fisch, en 1979 pueden realizar su primera exhibición en la Galería de Artes de Quito (Bonaldi 2010).

⁸ El concepto de “arte popular” se lo debatirá más adelante.



Figura 3. Fiesta del Corpus Christi

Fotografía de: Mateo Jaramillo Cisneros, 2013. Tomado de <https://www.flickr.com/photos/76073860@N06/8492427363/in/photostream/>

3.2 Años 1980

En la década de los 80, las pinturas de Tigua ya han sido expuestas en varias ciudades del Ecuador e incluso en exposiciones en universidades prestigiosas de Estados Unidos, gracias a la ayuda e interés de investigadores como Jean G. Colvin (Bonaldi 2010). Sin duda, esta socialización de las pinturas llama la atención de muchas miradas, sobre todo de conocedores y expertos en el arte, tanto nacionales como extranjeros. Esta producción netamente indígena comienza a ser alabada, por un lado, y criticada por otro. Todas estas miradas se juntan para definir qué mismo son estas obras: ¿Arte o artesanía?, ¿son parte de la cultura popular ecuatoriana?

Así mismo en esta década, con la llegada de algunos extranjeros y su inmenso interés en este arte, se comienzan a abrir algunas galerías, entre ellas la de Olga Fisch y John Ortman de la tienda de artesanía fina (tiendas y galerías que se siguen manteniendo hasta la actualidad). Estos espacios cambiaron los modos de comercio, y se abrió un nuevo lugar para la venta de los cuadros, que en un inicio era un comercio ambulante (sigue siendo) y después bajo pedidos los pintores comenzaron a repartir y vender sus obras en estas tiendas/galerías.

En cuanto a la especialización de la técnica, algunos pintores empezaron a migrar a la ciudad de Quito y a recibir clases, esto generó que las pinturas fueran mejor trabajadas y se veía un cambio, “las pinturas se volvieron más complejas”. (Weismantel 1994) Cambiaron la anilina por la pintura acrílica, y los pinceles de cerdas naturales por acrílicos y algunos importados de Europa o EEUU. Sin duda, este cambio comenzó a afectar drásticamente en su salud, y algunos pintores comenzaron a tener problemas respiratorios, pero no dejaron de practicar esta actividad.

Según Jorge Dávila Vásquez (1991, 217) las pinturas de Tigua comienzan a ser una manifestación importante y a formar parte de la cultura popular ecuatoriana. Lo que en un inicio fueron imágenes rituales, terminaron siendo uno de las principales formas de subsistencia para la comunidad. En este punto, considero que es importante entender cuál es el significado de *cultura popular* y cómo esta categoría ha ido desarrollándose, según algunas visiones occidentales y locales.

Está claro que la categoría de *cultura popular* inicia con los estudios antropológicos del siglo XIX, y es comúnmente llamada *cultura primitiva*.⁹ Las miradas que tenían estos exploradores y científicos sociales, con respecto a todo lo que era producido por los pueblos indígenas tanto de Asia, África, América, Oceanía, Australia y Nueva Zelanda, era considerado parte de la *Otredad*, es decir, era ajeno a los procesos que la modernidad europea había impuesto. Las formas de pensar, de vivir, de manejarse y de sentir el mundo que tenían estas comunidades eran completamente ajenas y vistas con un ojo crítico y con una marcada superioridad. Con esto me refiero a que las producciones o expresiones artísticas realizadas por estos grupos humanos eran vistas como primitivas o salvajes, sin darse cuenta que en todo ese lenguaje visual existía una gran cosmovisión, alterna y diferente. O tal vez si lo lograron ver, pero siempre lo vieron por debajo de su concepto moderno de arte.

Según Pablo Cabrera (2018, 38): “Primitivo se trata de un imaginario inventado por occidente para justificar la diferencia entre el sujeto moderno y el otro no civilizado.”. Por lo tanto, las producciones artísticas de estos pueblos representan sus sistemas de creencias y rituales religiosos, todo esto en contraste con el sentido y funcionalidad del arte moderno. ¿Cuál es el fin del arte moderno?, ¿qué necesita una obra para formar parte del mundo del arte?

⁹ “Se consideraba la *cultura primitiva* un concepto teórico para comprender todo un campo de estudio: la vida material, instituciones y creencias de aquellos pueblos no occidentales, que en el siglo XIX debían ser integradas al mundo occidental.” (Pérez 2015)

Ahora bien, si fijamos nuestra mirada en las producciones artísticas de occidente, según las teorías kantianas (Kant 2003), los paradigmas se basarían en que el autor de la obra tiene un don especial, crea obras únicas, que no pueden ser repetidas y que son utilizadas para el goce estético e incluso para reforzar las creencias religiosas. El autor aparte de tener cierta habilidad y genialidad, tiene una especialización o estudio. También, estas obras solo van a ser expuestas y apreciadas por cierto público, específicamente grupos de clase alta. Por lo tanto, cualquier obra que este fuera de esta esfera o paradigma viene a ser cuestionada, sobre todo si estas obras están fuera de este imaginario europeo y contienen temáticas paganas o salvajes.

Sin embargo, el arte ha ido desarrollándose y moviendo ciertos paradigmas. En un inicio su función era el goce estético, sin embargo, después pasó a cumplir otras funciones. “Las funciones se ampliaron con la evolución del ser humano y de la sociedad, adquiriendo un componente estético y una función social, pedagógica, mercantil o simplemente ornamental.” (Givone 2001, 87)

A contraposición del concepto de arte moderno expuesto por Kant, está el del antropólogo Levi Strauss (1986) que, sobre la base de sus viajes y trabajo de campo, pudo concluir lo siguiente:

El arte es un sistema de signos, compartido por todos los miembros integrantes de una cultura, que cumple el papel de relacionar a toda la comunidad en la que se desarrolla, creando lazos de unión entre las personas que conviven en el mismo lugar. [...] Cada objeto hasta el más utilitario es un compendio de símbolos, accesibles a todos los miembros de la comunidad.

Como podemos ver, existen diferentes miradas sobre el mismo concepto de arte, y por esta razón es un tópico que ha generado mucha controversia por su ambigüedad. Sin embargo, si volvemos al paradigma concreto del arte moderno, aproximadamente en el siglo XX y XXI, comienza a darse una nueva mirada. Los artistas occidentales comienzan a ver las obras de los pueblos indígenas y a inspirarse en ellas. Grabados sobre piedra, sellos japoneses, arte precolombino, egipcio, hindú, peruano fueron las nuevas piezas de inspiración e interpretación (Pérez 2015, 26). Como lo menciona James Clifford (1995):

El arte primitivo logra la consagración en el mundo de las Bellas Artes al influenciar en los artistas surrealistas y cubistas contemporáneos, y que, con la exposición de 1984, *Primitivismo en el arte del siglo XX*, los objetos considerados primitivos o tribales fueron promovidos a la categoría de arte universal.

Algunos ejemplos de estas obras vienen a ser los cuadros de Paul Gauguin (1843-1903), quien, para diferenciarse de los otros artistas de la época, se inspiró en las

costumbres, cotidianidad y naturaleza de Tahití y las Islas Marquesas. Por otro lado, Pablo Picasso, en su conocida obra *Las Señoritas de Avignon*, se inspira en las culturas tribales de África, especialmente en las máscaras. Podemos ver que, en este momento, el arte moderno da un nuevo giro, se tiene otra forma de ver y representar al mundo; lo primitivo se convirtió en una característica fundamental de lo moderno (Pérez 2015, 27). Esta acción de inspirarse y tomar ciertas figuras o formas, es lo que Manuel Kingman (2012) llama “apropiación”. Es decir, no está existiendo un copia o reproducción, sino que con ciertos elementos se está creando un nuevo producto, que representaba a las nuevas corrientes artísticas de la época.



Figura 4. Mujeres de Tahití, Gauguin, 2017.

Tomado de <https://www.artehistoria.com/es/obra/mujeres-de-tahit%C3%AD>

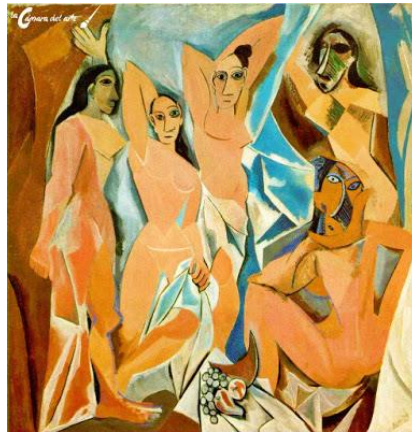


Figura 5. Las Señoritas de Avignon, Picasso, 2016.

Tomado de <https://www.lacamaradelarte.com/2016/05/las-senoritas-de-avignon.html>

A pesar de que algunas obras de arte moderno dieran importancia al *arte primitivo*, las producciones de *arte y cultura popular* en las poblaciones indígenas se seguían produciendo, pero en este espacio fueron y siguen siendo considerados *productos artesanales o artesanías*. Aunque hubo un interés por las élites artísticas

modernas por elevar estas representaciones, sólo se apropiaron y esto no reivindicó a las poblaciones que aún seguían (y siguen) manteniendo estas prácticas. La genialidad de un único autor, su especialización y pertenencia al mundo moderno seguían siendo cuestiones que marcaban y daban prestigio a las obras.

Ahora, si volvemos al caso de las pinturas de Tigua, desde la década de 1980 hasta la actualidad siguen siendo partícipes del debate. No se las ha logrado delimitar o encasillar en el mundo del arte y/o de la artesanía, depende de quien las vea, del espacio, del tiempo y también de los sistemas económicos y culturales. Van de un lado al otro, buscando una identidad que capaz está fuera de estas dos categorías o simplemente deben ser consideradas producciones artísticas de las comunidades indígenas de la zona andina ecuatoriana, que han sido producto de varias intervenciones y cambios, mezclas entre lo tradicional y lo “nuevo”. Como lo menciona Néstor García Canclini (1992) en su texto *Culturas Híbridas*: “El arte y las culturas son híbridas y heterogéneas, este proceso de *hibridación* se da en la transición que una cultura o varias culturas tienen, cuando van de lo tradicional a lo moderno.”

Cabe añadir que en la década de los 80 también muchas familias de pintores migraron definitivamente a la ciudad de Quito. Se localizaron en el sur de la ciudad, específicamente en Caupicho, Chillogallo, Cutuglagua y Guamaní (Ivers 2012). Algunos compraron pequeños lotes y otros arrendaron, todo esto con el fin de facilitar la producción pictórica y mejorar su estilo de vida. Según Cuyo (2018), las principales razones de la migración de Tigua a Quito, fue que en la comunidad se estaba viviendo en situaciones precarias. Era muy difícil tener acceso a los servicios básicos, los centros educativos quedaban muy lejos y no había espacio para todos los niños/as, e incluso la agricultura era escasa, la tierra tenía muchos problemas. Por estas razones y también porque la pintura se volvió su principal fuente de ingresos decidieron migrar a Quito. Este movimiento ayudo a mejorar el comercio, ya que se les hace más fácil movilizarse a los lugares donde vendían las obras, galerías del sector de La Mariscal y Otavalo. (Toaquizza 2019)

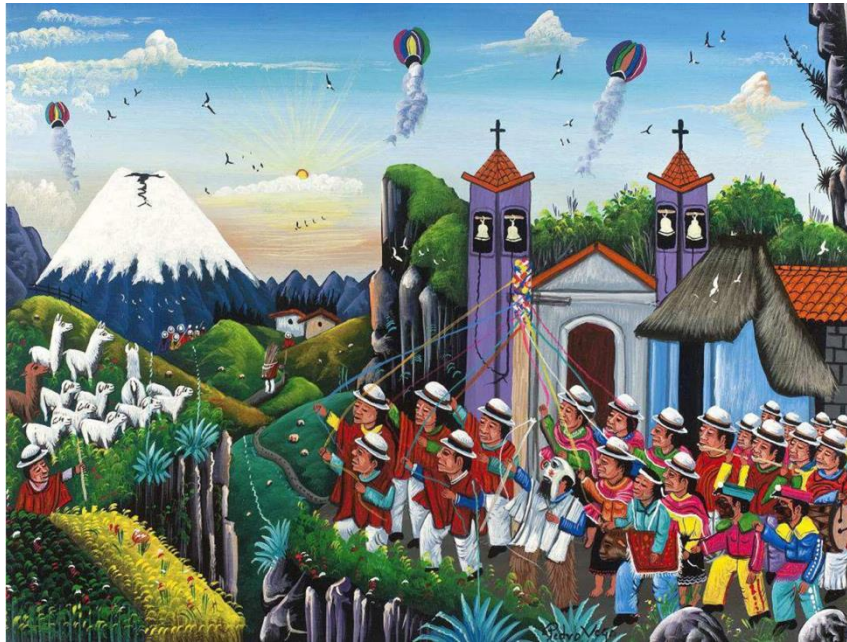


Figura 6. Fiestas del Corpus Christi, Pedro Vega, s.f.

Tomado de <https://wsimag.com/museo-nacional-antropologia/es/artworks/82187>



Figura 7. Danzantes del Corpus Christi, s.a, s.f.

Tomado de <https://wsimag.com/museo-nacional-antropologia/es/artworks/82187>

3.3 Años 1990

Los años 90 fueron muy importantes para el desarrollo de la pintura de Tigua. Muchas familias de pintores ya estaban habitando las ciudades (Quito, Latacunga, Otavalo), tenían un sistema de mercado que iba desde lo ambulante hasta la venta en ciertas tiendas y galerías. Incluso en este tiempo ya se abrieron campo en las exposiciones de los fines de semana del parque de El Ejido y empezaron a crear su Asociación. Según Ricardo Toaquiza (2019) hasta la actualidad se mantiene la Asociación de Pintores de Tigua de El Ejido. Son aproximadamente 22 personas, entre ellos pintores e intermediarios, que compran los cuadros y los revenden a precios más altos. También tienen puestos en la feria de La Plaza de Los Ponchos en Otavalo, donde venden sus obras a turistas y extranjeros. Además, como dato general para esta época se contabilizaban alrededor de 300 pintores, según el documental realizado por Rainer Simon (1994).¹⁰

En esta década tuvieron exposiciones en los siguientes lugares: OEA – Sede Washington (1994), Santiago de Chile (1995), UNESCO – París (1997). Esto generó que muchos investigadores extranjeros pusieran sus ojos en estas obras y empezaran a pensarlas, a apreciarlas y también a criticarlas. En estas esferas, se generan las nuevas apreciaciones sobre las pinturas de Tigua, y críticos del arte tanto nacionales como extranjeros las empiezan a llamar “pintura naif”. Como lo menciona Francesca Bonaldi (2010, 127):

... el adjetivo *naif*, en francés textualmente ingenuo, siendo sintéticos, es universalmente utilizado para referirse a las obras de los pintores de formación no Occidental y/o autodidactas; de aquí que incluso personas ajenas al mundo del arte hacen un uso indiscriminado de la palabra para calificar obras de pintores con este perfil.

Siguiendo a Bonaldi, si nos centramos en el adjetivo “ingenuo”, podemos ahondar más sobre esta supuesta característica que ha marcado a las pinturas de Tigua. Considero que este adjetivo no es adecuado para describir a estas obras, ya que en las representaciones de esta comunidad no encuentro lo “ingenuo”. Se están representando escenas de la cotidianidad, de las fiestas importantes, mitos y leyendas, e incluso escenas de trascendencia histórica como los levantamientos indígenas y elementos que

¹⁰ Simon, Rainer. «Los colores de Tigua». Documental rodado en 1994. Video en Cinemateca Nacional CCE, 44:24. Acceso el 12 de diciembre de 2019. <http://www.cinematecanacionalce.com/Peliculas/Detalle/1038>

denotan su migración a la urbe. Considero más bien, que es un material visual potente que nos cuenta la historia, cultura, tradiciones y cosmovisión de un pueblo. O tal vez, lo “ingenuo” recae sobre la falta de especialización de los autores (?) y en esa supuesta forma de ser autodidactas y denominarse “pintores y artistas”. Como vemos, la mirada y los paradigmas hegemónicos de occidente están completamente vigentes y siguen poniendo bajo una lupa crítica y radical a estas obras andinas.

Además, en la década de los 90, clasificar a las pinturas de Tigua como *arte naif*, fue muy común. Varios estudiosos del arte como Mayra Casares de Ribadeneira y Jorge Dávila, miraron estas pinturas con este lente, por esta razón Casares de Ribadeneira, estudiosa del arte de la década de los 90 (Quijano 2007) menciona lo siguiente:

Tal vez el elemento infantil que lo caracteriza, o el colorido, la alegría, la fantasía, la magia, las imperfecciones. O quizás algo primario 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.

Sin embargo, autoras como Blanca Muratorio y Francesca Bonaldi opinan algo diferente. Consideran que estas pinturas no pueden ser clasificadas de esta manera, que adjetivos como *naif* y *primitivo*, son sólo testimonios de discursos etnocéntricos de occidente, que no permiten visualizar estas obras sin prejuicio (Bonaldi, 2010). Cabe añadir que en una de mis visitas a Tigua pude comprobar que este adjetivo ha sido naturalizado y se ha transformado en un nombre común para definir estas obras. Sinchi Toaquiza, nieto de Julio Toaquiza (el primer pintor), presenta su trabajo como pinturas de pertenecientes al *arte naif*. No obstante, no todos los pintores autodefinen sus obras así, algunos las llaman artesanías, otros, arte. No existe una certeza, todo depende de quién haga las obras y como estas fluctúen en el mercado.

Como es de saberse, al final de la década de los 90 se da el primer levantamiento indígena y este hecho político, social y cultural marca un hito en las pinturas de Tigua. Este levantamiento se dio por temas de conflictos de tierra y también por la necesidad de que el Estado los tome en cuenta y exigir el reconocimiento de la plurinacionalidad. Desde este momento tan importante de esta década comienzan a retratarse las marchas, los enfrentamientos con los militares y policías, las caminatas largas y exhaustas que realizaban desde sus comunidades para llegar a Quito, etc. Incluso en estas representaciones se puede ver la inclusión de temáticas urbanas, ya se pintan edificios, carros y espacios de la ciudad, pero siempre poniendo estos elementos en contraposición con grandes montañas, y hermosos y coloridos llanos. Algunas de las

montañas, y en su mayoría el sol y cielo son los rostros de indígenas, evocando que estos elementos tienen vida propia y son protectores de las comunidades.

También, podemos ver que a través de las pinturas se comienza a hacer críticas al extractivismo. Ya desde esas épocas se empezó a ver a través de las pinturas, como las grandes empresas extractoras de petróleo comenzaron a dañar la naturaleza de esta zona, y los habitantes de este territorio comienzan a ser expulsados y a contraer serias enfermedades. Todo esto con el fin de denunciar y visibilizar una realidad social que el Estado siempre ha tratado de ocultar, hasta la actualidad.

Para este momento ya podemos hablar de que existe una tercera generación de pintores de Tigua, en su mayoría ya radicados en la ciudad de Quito, sus hijos ya han palpado la vida citadina, algunos ya han estudiado y sobre todo continúan en la búsqueda de una mejor vida. Cabe recalcar, que para este momento comienzan a darse las primeras revoluciones tecnológicas (la aparición del Internet, el uso de teléfonos celulares, etc.) y esto también empieza a afectar en las nuevas temáticas, creaciones y formas de vida.

Por otro lado, la mirada de ciertos estudiosos extranjeros no deja de estar encima de las pinturas de Tigua. Y algunos investigadores como Jean G. Colvin y Rudi Colloredo Mansfeld, comienzan a escribir textos sobre la comunidad y sus producciones pictóricas. Realizan trabajo de campo y entrevistas a las principales familias: Toaquiza, Cuyo y Ughsa. Como dato especial, para esta década Rudi Colloredo Mansfeld (2003) ya detecta la existencia de un pintor de Tigua *sui generis*, un pintor que se dedica a reproducir cuadros de “arte famoso” como Frida Kahlo, Botero, Picasso, Van Gogh, Warhol, etc., todo esto bajo el pedido del dueño de una tienda de artesanía fina. Su nombre es Juan Cuyo Cuyo, él y su obra serán los temas de estudio para los siguientes capítulos. Lo llamo *sui generis* porque deja de lado la temática común de Tigua (escenas de la cotidianidad, mitos y leyendas e incluso temáticas políticas).

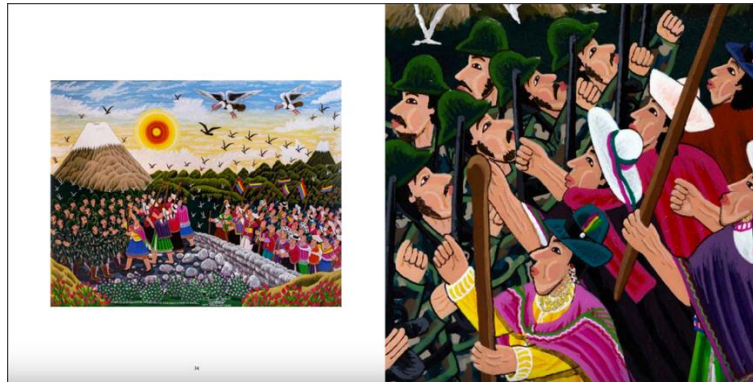


Figura 8. Levantamientos indígenas en Chasqui y toma de Quito, Juan Francisco Ugsha, s.f.
Tomado de *Tigua: Los colores de la memoria*, Barragán, Juan, 2016

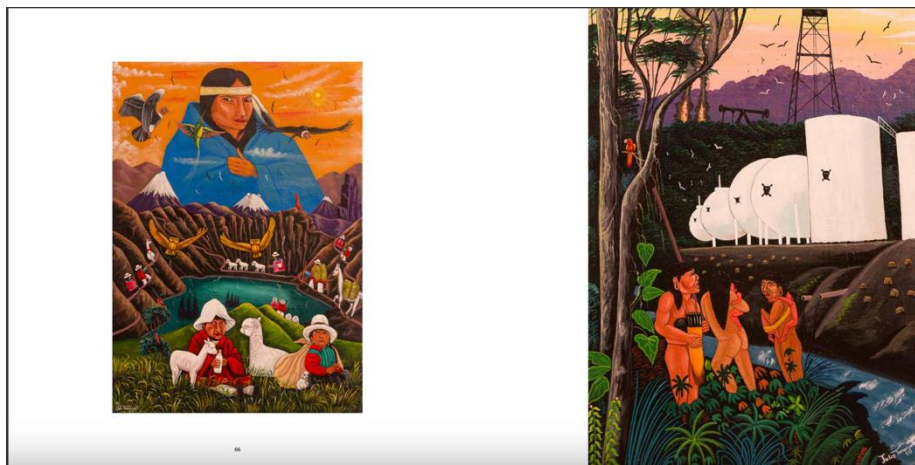


Figura 9. Izquierda: Cotidianidad y leyendas. Derecha: Denuncia por contaminación al medio ambiente en la amazonía, Julio Toaquiza, s.f.
Tomado de *Tigua: Los colores de la memoria*, Barragán, Juan, 2016.

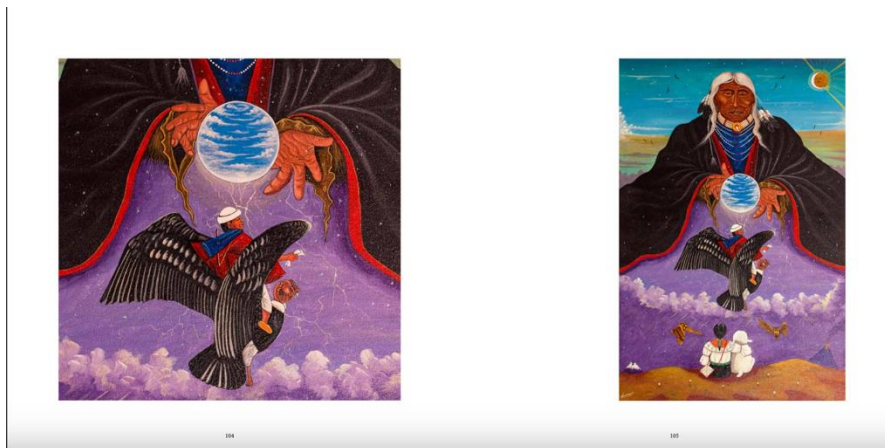


Figura 10. Leyenda del *Cóndor Enamorado*, Wilson Toaquiza, s.f.
Tomado de *Tigua: Los colores de la memoria*, Barragán, Juan, 2016.

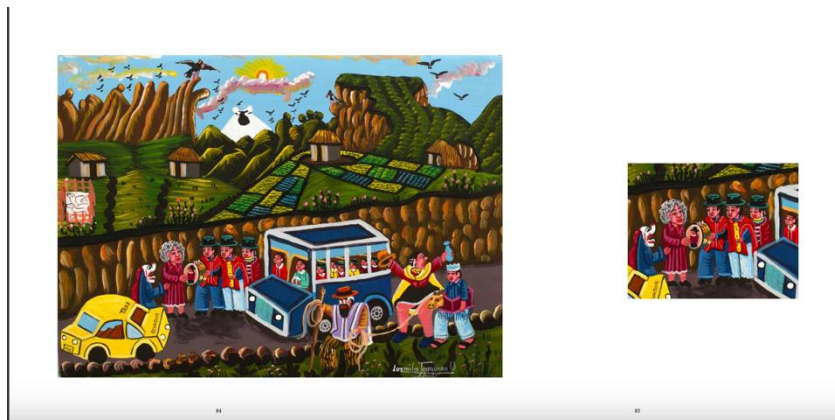


Figura 11. Visita de Olga Fisch a Tigua, Luzmila Toaquiza, s.f.
Tomado de *Tigua: Los colores de la memoria*, Barragán, Juan, 2016.

3.4 Años 2000

Como ya mencionamos en la década anterior, por los sucesos ocurridos, las temáticas políticas siguieron vigentes en los cuadros, sobre todo porque los pueblos indígenas en los años de 1999 y 2000 participaron del derrocamiento del Gobierno de Jamil Mahuad. El motivo fue por el drástico cambio de moneda, del sucre al dólar y por las grandes pérdidas que este cambio dejó al pueblo ecuatoriano. La indignación era tanta que se la puede visibilizar en algunos cuadros.

Sin duda esta crisis política y económica trajo consecuencias también al mercado de las pinturas de Tigua. Muchos migraron y otros se quedaron en Ecuador, pero empezaron a sentir la baja de las ventas. Los cuadros comunes, hechos a base de cuero de oveja y pintados con pinturas acrílicas, ya no eran rentables. Su proceso era muy costoso y la ganancia era mínima. Así que decidieron producir nuevos objetos, en este caso de madera. Según la entrevista realizada al pintor Ricardo Toaquiza (2019), estos nuevos objetos de madera, específicamente de tipo aliso, son producidos en la Amazonía. Hacen el pedido de bateas (grandes y medianas), recipientes, cruces, bateas, sillas y mesas pequeñas, cucharas, servilleteros, portarretratos, etc., todos estos objetos son pintados con acrílicos muy coloridos. Toaquiza dice que los nuevos motivos salieron de su cabeza, de su imaginación y entre ellos están las mandalas floreadas con relieve. La venta de estos objetos que son más pequeños, baratos y fáciles de producir y transportar, han suplido los ingresos que antes se obtenían con los cuadros tradicionales.

Los problemas económicos del país afectaron muchísimo al mercado de Tigua, pero, como podemos ver, esto no impidió que se busquen nuevos mercados y se

fortalezcan los anteriores. Para esta década ya vendían los cuadros en los siguientes lugares: Mercado Artesanal de Quito, parque El Ejido, galerías y tiendas de artesanías en el sector de la Av. Amazonas, Centro Histórico, Mitad de Mundo, la feria de la Plaza de los Ponchos en Otavalo, y además no han dejado de lado el comercio ambulante.

Como dato importante, para esta década, también comienzan a ser renombradas las mujeres pintoras. Muchas hijas, sobrinas y esposas de los primeros pintores comienzan a ser también partícipes de esta actividad, ya sea ayudando con distintas fases del cuadro (colorear, detallar, etc.) o teniendo la autoría completa. Por esta razón, desde este momento voy a hablar de los pintores y pintoras de Tigua. Es importante resaltar esta presencia femenina, ya que desde los inicios de esta tradición pictórica siempre se ha hablado de la autoría masculina, dejando de lado la presencia de las mujeres, que también ha sido fundamental en esta actividad.

Muchas mujeres como es el caso de Janeth Toaquiza, hija de Ricardo Toaquiza (2019), basan su economía en las pinturas. Se han especializado en las pinturas de las piezas de madera y también en la de los paisajes. Muchas veces no firman, por esta razón no han sido visibilizadas. Otro caso, es el de su madre Juana Umajinga, ella vive en Otavalo y sale todos los fines de semana a vender las pinturas en sus dos puestos. Han arrendado una habitación para que ella viva, mientras que Ricardo y sus hijos viven en Quito. Entre semana pintan y los fines de semana llevan las nuevas obras. Como podemos ver, la presencia femenina es muy importante, ya sea en la producción o comercialización de las piezas.



Figura 12. Bateas, cucharas y bases de madera con motivos florales, s.a, 2016.

Tomado de <https://creciendoentreflores.wordpress.com/2016/10/30/flores-de-otras-latitudes-ix-flores-tigua-cotopaxi-ecuador/>

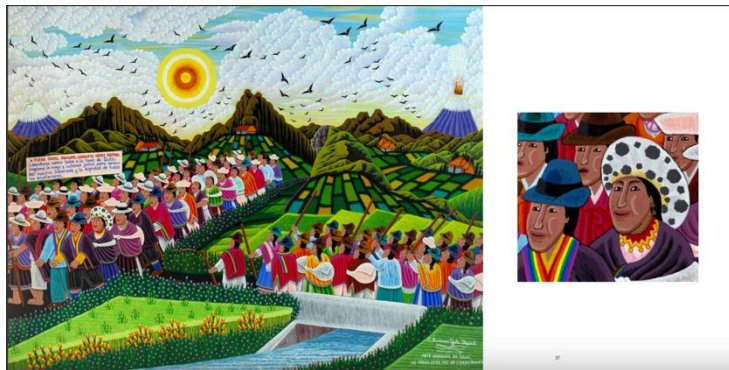


Figura 13. Levantamiento indígena durante el gobierno de Jamil Mahuad, Luzmila Toaquiza, Francisco Ugsha, s.f.

Tomado de *Tigua: Los colores de la memoria*, Barragán, Juan, 2016.

3.5 2010 – Actualidad¹¹

Después de haber leído los textos existentes sobre las pinturas de Tigua, caí en cuenta de que aún hacía falta información, y mis principales preguntas recaían en: ¿qué está pasando en la actualidad?, ¿existen nuevos objetos?, ¿cómo se están comercializando las pinturas?, entre otras. Así que tomé la decisión de emprender ciertos recorridos e ir contestando mis preguntas. Para esto visité las tiendas de artesanía “fina” ubicadas por el sector de la Mariscal, entre ellas *Olga Fisch*, *Galería Ethnic Collection*, *La Bodega*, *Galería Ecuador*, *Galería Artesanal Mitad del Mundo* y *Plaza Naya Artesanía Fina*. También visité el Mercado Artesanal de Quito, estuve en el parque El Ejido, en la plaza de Los Ponchos de Otavalo. Por supuesto, viajé a la comunidad de Tigua a ver las galerías que están en las carreteras y por último he visitado constantemente el taller de Ricardo Toaquiza ubicado en el sur de Quito. Gracias a todos estos tránsitos puedo contestar mis preguntas e incluso dar un aporte acerca de lo que está sucediendo actualmente con las pinturas y sus actores principales.

Objetos, materiales y técnicas

Desde la década anterior se pudo ver que los objetos de madera pintados con motivos floreados y con relieve empezaron a ser los objetos principales producidos y vendidos por los pintores. En la actualidad los pintores y pintoras de Tigua continúan realizándolos. Sin embargo, también continúan haciendo cuadros tradicionales en cuero

¹¹ Los datos han sido sacados de entrevistas, observaciones participativas y no participativas que están recopiladas en un diario de campo.

de oveja, pero en menor cantidad. Las escenas de las fiestas como el Corpus Christi o los mitos y leyendas son ahora pintadas en bateas o charoles de madera. Se siguen usando las pinturas acrílicas, pinceles con pelo artificial y natural, pero de marcas caras. Todos estos materiales los compran en ferreterías cercanas a sus talleres en el sur de Quito, e incluso sólo compran los colores primarios, para después mezclar y sacar los secundarios y terciarios. En algunos casos les toca comprar colores en polvo, como el magenta. Usan mucho tiñer y gasolina para limpiar los pinceles y eso de alguna forma les está generando daños en la salud, como en años anteriores.



Figura 14. Izquierda: Stalin Toaquiza–Derecha: Janeth Toaquiza. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 15. Ricardo Toaquiza pintando en su taller ubicado en el sur de Quito. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 16. Portarretratos de madera. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 17. Cajas de madera. Fotografía: Martina C, 2019.

Como dato adicional, podemos ver que un nuevo soporte son las plumas de aves. Según Fabián Ughsa, desde muy pequeño se dedicó a coleccionar plumas de aves, entre ellas las gallinas, patos, pavos y una que otra vez lograba conseguir una pluma de cóndor. En una de esas ocasiones se le ocurrió pintar aves en las plumas. Les dio un trato especial y ahora esta técnica y soporte es usada por muchos pintores y pintoras. Estas plumas se venden sueltas o las pegan en cartulina y se convierten en separadores de libros.

En cuanto a la técnica, muchos pintores y pintoras de las nuevas generaciones se han especializado y estudiado pintura, con esto van mejorado su técnica y podemos ver que las obras han tenido un gran cambio. En algunos casos, el trabajo es muy detallado, existe profundidad de campo, perspectiva, luces, sombras y los detalles son muy realistas. Sin duda, dentro del mundo de la pintura Tigua existe una variedad de producciones y es sumamente gratificante y placentero ver su diversidad.

Intereses de las nuevas generaciones

Stalin Toaquiza es hijo de Ricardo Toaquiza, sobrino del primer pintor de Tigua Julio Toaquiza. Stalin nació en Quito y actualmente tiene 21 años, desde muy pequeño le atrajo el mundo de la pintura. Cursó la escuela y el colegio, pero actualmente tiene el sueño de entrar a la universidad y estudiar Diseño Gráfico o Gastronomía. Él menciona que tiene mucha creatividad y habilidad, la ha ido desarrollando a lo largo de su vida.

Todos los días ayuda a su padre, aunque también recibe una ganancia por las obras que hace. Le gusta pintar paisajes y también las mandalas floreadas en los objetos de madera. Me sorprendió su amplio conocimiento sobre la historia de la pintura de Tigua y también sobre sus procesos. Es un joven que se ha empoderado a través de la pintura y de sus orígenes, en sus discursos se puede ver que se siente muy orgulloso de pertenecer a un grupo indígena. Él ya no usa la indumentaria tradicional, tampoco práctica mucho el kichwa, a pesar de que su madre sólo hable este idioma.

Stalin me contó que aparte de ayudar a su padre, se dedica a hacer murales, logos y pintura corporal. Ha participado en concursos de body paint, y en épocas especiales como el 31 de octubre sale a la plaza Foch a pintar los rostros de las personas con diferentes motivos. También mencionó que le interesa mucho el área multimedia y que con unos amigos quiere dedicarse a crear un canal de YouTube y hacerse conocido en el medio.

Por otro lado, está el caso de Sinchi Toaquiza, nieto directo de Julio Toaquiza. Actualmente tiene 28 años y realiza recorridos constantes desde Tigua a Quito, y también a países como México, Estados Unidos y algunos de Europa. Cuando está en Ecuador se dedica a atender y a pintar en una de las galerías que están en la Panamericana, justo en la comunidad de Tigua – Chimbacucho.

Cuando me encontré con él, noté cierta desconfianza y generar empatía me costó bastante. Cuando ya se sintió lo suficiente cómodo, me comenzó a contar sobre la tradición pictórica de Tigua, como su abuelo había empezado y cuando se encontró con Olga Fisch (Toaquiza 2019). Dijo que dentro del mundo de los pintores de Tigua hay mucha competencia, algunos que no son pintores, toman el apellido Toaquiza sólo para vender sus piezas, pero en realidad no tienen parentesco alguno.

Dentro de la conversación hubo dos temas que me llamaron la atención. Primero que él se refería a las pinturas de Tigua como “arte naif”, y estaba sumamente

convencido de aquello. Dijo que muchos extranjeros le habían dicho que así se debían presentar estas obras y que pertenecían a este movimiento pictórico. Por otro lado, mencionó que dentro de sus obras había una división entre arte y artesanía. Los cuadros que eran del grupo de “arte” estaban sumamente trabajados, las figuras eran realistas, y tenía un buen manejo de luces y sombras. Sinchi, mencionó que sus familiares habían viajado al extranjero a aprender más sobre pintura y, de esta forma se notaba la mejoría. En el lado de las “artesanías” estaban los objetos de madera: cruces, bandejas, recipientes, etc. Dijo que eran artesanías porque eran objetos repetidos, no eran únicos como las otras obras.

Sinchi mostró gran emoción al mostrarme su nuevo proyecto, tenía en mente construir un paradero/hotel para vivir también del turismo. Había tallado varios pinos, con el fin de contar la leyenda del Cóndor Enamorado. Aún estaban en crudo, pero dijo que los siguientes días los iba a pintar. Su sueño era también vivir del turismo y darle la fuerza que necesita el arte de Tigua para ser (re)conocido.

Por último, me dijo que había estudiado Gestión Cultural y también un poco de turismo, en sus largos viajes ha aprendido varios idiomas y gracias a la tecnología y a las redes sociales puede mantenerse en contacto con personas del extranjero.

En fin, considero que estos dos acercamientos con las nuevas generaciones de pintores de Tigua permiten abrir otra brecha o tema de estudio que merece ser profundizado. Vemos que hay un interés en mantener su tradición pictórica y su identidad y sobre todo el deseo de estudiar y especializarse. Sin embargo, no podemos dejar de lado la importancia de la tecnología y las nuevas formas de comunicación y difusión de información. Estas herramientas son de gran ayuda, al igual que van formando identidades emergentes.

Mercado e intermediarios (movimientos)

Como se mencionó anteriormente el comercio y venta de las pinturas de Tigua empezó gracias a la coleccionista húngara Olga Fisch, en 1970. Desde ese momento se abrieron diferentes mercados y formas de comercializar las obras. Con la migración a las ciudades también se activó la venta ambulante, el posicionamiento en los centros de venta de artesanías populares como El Ejido, Otavalo y el Mercado Artesanal de Quito, y por último en las galerías de “artesanía fina”.

En la actualidad estos mercados siguen vigentes. Muchos pintores y pintoras recorren la ciudad de Quito con sus obras, específicamente en sectores como La Mariscal, la Amazonas y por las afueras de algunos hoteles de clase alta. También siguen posicionados en el parque de El Ejido como la Asociación de Pintores de Tigua, donde venden más los fines de semana y en el Mercado Artesanal. Además, tienen sus puestos en la feria de la Plaza de los Ponchos en Otavalo y transitan a diferentes ciudades si es necesario. Cabe recalcar que en estos centros populares las obras que más se venden son los objetos de madera y en menor cantidad los cuadros originales de cuero de borrego. Los precios no son tan altos, dependiendo de la pieza, oscilan entre \$10 y \$30, y los cuadros entre \$25 y \$70.

Por otro lado, están las Galerías o Tiendas de Artesanía Fina, ubicadas por el sector de La Mariscal, Centro Histórico y en algunos hoteles cinco estrellas. En estos espacios la dinámica de venta y comercialización es diferentes. Por ejemplo, en la tienda de Olga Fisch los dueños hacen pedidos especiales a los pintoras y pintores, también pintan en vajillas y tazas de latón. Son motivos y piezas únicas que oscilan entre \$1.000 y \$1.500. En otras tiendas como la de Plaza Naya Tienda de Artesanía Fina, les hacen pedidos especiales, pintan en tinas y lavacaras de latón sólo motivos de flores y colibríes. Por último, está el caso de una tienda de artesanías, que será el caso de estudio para los siguientes capítulos. El dueño de esta tienda pide al pintor Juan Cuyo Cuyo que realice reproducciones de “arte famoso”, entre ellas cuadros de: Warhol, Kahlo, Van Gogh, Botero, etc. Las pinta en cuero de borrego y las firma como “arte famoso según Tigua”.¹²

Como podemos ver las pinturas de Tigua también han sido el resultado de encargos y pedidos específicos. Desde el inicio Olga Fisch intervino y les propuso cambiar del formato tambor al formato cuadro. Se puede decir que es una forma que ha marcado rotundamente a esta práctica pictórica. Pude comprobar que no es difícil hacer un pedido con motivos o temáticas diferentes, los pintores y pintoras siempre están abiertos.

Esta estrategia de producción y comercialización de las pinturas, es una forma de resistencia y subsistencia para mantenerse dentro del mercado, y poder seguir considerando a la actividad pictórica como un medio importante de ingreso. Por último,

¹² El caso de la tienda de artesanías y del pintor Juan Cuyo Cuyo son los tópicos de los siguientes capítulos. Se va a profundizar, a indagar sobre estas obras y sus formas de reproducción y comercialización dentro del mercado de una tienda de artesanías “finas”.

si seguimos la línea de la categoría de *hibridación* que propone García Canclini (1992), podemos ver que el fenómeno de Tigua es un tejido complejo, que abarca diferentes prácticas tanto de producción y de mercado, que sin duda se maneja a través de la interculturalidad y son el resultado de varias propuestas tanto internas como externas. Las pinturas son objetos que entran y salen de espacios tradicionales a populares, que cuestionan la modernidad y sus paradigmas e incluso, podemos ver cómo a través de las imágenes podemos contar el proceso y desarrollo de un grupo humano.



Figura 18. Obra de Juan Cuyo Cuyo. Reproduciendo a Botero. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 19. Tazas de latón de venta en Olga Fisch, s.a, s.f.
Tomado de: <https://olgafisch.com/products/tigua-tray-and-cups-set>

Capítulo segundo

La vida y experiencia pictórica de Juan Cuyo

Entre mis múltiples lecturas sobre la pintura de Tigua, alguna vez me encontré con el caso de un pintor que desde 1980, aproximadamente, realizaba reproducciones de *arte famoso*. En unas cortas líneas de un artículo de Rudi Colloredo – Mansfeld (2003), se explicaba que este artista indígena tenía una gran diferencia con el resto, ya que él reproducía cuadros de Frida Kahlo, Van Gogh, Picasso, Botero, entre otros casos. Esto causó en mi gran impresión, ya que me parecía que sus obras eran una suerte de “anomalía” dentro del imaginario y tradición del arte pictórico de Tigua.

Meses después decidí realizar varios recorridos por las tiendas y galerías de artesanía fina del sector de la Mariscal. Y para mi sorpresa, en una de las tiendas me encontré con los cuadros de este pintor indígena. Su nombre es Juan Cuyo Cuyo y firma sus cuadros con su nombre y la siguiente frase: “Arte famoso según Tigua” Vi a mi alrededor y la tienda estaba llena de sus cuadros, en distintos formatos y tamaños. Sin dudarle le pregunté a la encargada del lugar si me podría ayudar con el contacto del pintor, pero ella me dijo que él no tiene número de contacto, viene cada quince días sin anunciar. Esa respuesta me hizo pensar que no me querían ayudar con esto y que desconfiaban de mí y de mi interés. Sin embargo, logré generar gran empatía con la señora, y asumo que vio en mí, mucho interés en conocer más sobre este pintor, así que me pidió mi número y propuso que me llamaría en el momento en el que Juan Cuyo estuviera en la tienda.

La encargada también me explicó que estas reproducciones de cuadros de artistas famosos se generaban por encargo del dueño de la tienda, un coleccionista estadounidense, y que sólo se vendían en este local. En ese momento me invadió una curiosidad por conocer a ambas personas y sobre todo al pintor, pero sabía que iba a tomar tiempo, así que me armé de paciencia; me propuse además buscar a Juan Cuyo por otros lados y de otras formas.

Para mi sorpresa, tres días después recibí una llamada. Era la encargada de la tienda, diciéndome que Juan Cuyo se encontraba allí. Me lo pasó y lo primero que él me dijo es que tenía una variedad de cuadros de Frida Kahlo y Botero. Noté su interés en venderme los cuadros, sin embargo, le mencioné que me gustaba mucho su obra y que quería visitar su taller. Cuyo no lo dudó y me dijo que podía visitarlo la siguiente semana en su taller de Latacunga. Además, agregó que no tenía celular pero que él se

iba a llevar el papel con mi número anotado para llamarme desde el móvil de su hija. Ya habíamos pactado el día, ahora sólo me quedaba saber la dirección exacta. Para esto dijo que le avisara cuando llegue al terminal de Latacunga y que me iba a recibir para ir luego a su taller.

Así fue, un domingo en la mañana llegué al terminal de esa ciudad y Juan Cuyo me estaba esperando allí con su yerno José. A penas llegué tomamos un taxi y nos dirigimos a su taller, que está ubicado en una zona alta de Latacunga, desde donde se puede admirar toda la ciudad y el volcán Cotopaxi. El barrio se llama “Loma Alta” y se puede observar que hay muchos lotes aún vacíos, casas pequeñas de ladrillo y cemento sin terminar pero que están habitadas. Cada casa tiene su chacra, un espacio pequeño de terreno donde siembran maíz, papas, quinua, etc., y también crían animales como: ovejas, pollos y a veces uno que otro ganado vacuno.

Cuando llegamos, Juan Cuyo estaba muy emocionado. Abrió la puerta y al lado derecho estaba una cama de dos plazas y un velador. Al fondo estaba la cocina y al lado izquierdo estaban tres habitaciones, divididas por telas. Es un espacio muy humilde y acogedor. Allí también estaban sus tres nietos y su hija Blanca, que es la más comunicativa de todos. Blanca me dio una silla para que me sentara, para que así pudiéramos hablar más cómodos.

Desde este momento Juan y su familia empezaron a contarme sobre su vida y también sobre su experiencia pictórica. Dos de los datos que más me sorprendieron fueron que nunca había asistido a la escuela y que hace unos escasos años su esposa había fallecido. Por esta razón migró a Latacunga a vivir con su hija y tuvo que dejar su casa y chacra en Tigua. Cuando mencionó esto, sus ojos brillaron y se notaba su tristeza y su nostalgia.¹³ Al final, su taller es su hogar, y su mesa de trabajo su velador que está frente a una ventana, que en el día le proporciona luz y así se le hace más fácil pintar. Tiene en una mesa, una pequeña torre de libros, la mayoría regalados por algunos estudiosos del arte que le han motivado para generar sus obras. Tiene un calendario con

¹³ Para autores como Maurice Halbwachs (2004), la memoria de un individuo se organiza en torno a los llamados *marcos sociales* como: nación, familia, la escuela, la iglesia, etc. En este caso, para Juan Cuyo, la esfera de familia, constituye un eje fundamental para su construcción subjetiva y también es su fuente principal de memoria, percepción del mundo y producción de experiencias. De la misma forma, como lo menciona Bordieu y Wacquant (Bourdieu y Wacquant 1992) con su categoría *habitus* que “se considera como los esquemas mentales y prácticos resultado de la incorporación de visiones y divisiones sociales objetivas que configuran principios de diferencia y pertenencia a ciertos campos.” Con esto quiero decir, que el relato de Juan Cuyo estará compuesto por datos pertenecientes a estas múltiples áreas, que harán entender mejor su composición como individuo y sujeto social, estrechamente relacionado a un contexto social y cultural específico.

cuadros de Frida Kahlo, libros de Botero, Picasso y en general del arte occidental, pasando por el renacimiento hasta el cubismo y surrealismo. Cuyo dice que de ahí saca las pinturas, y mientras yo paso las hojas, él me señala con emoción cuales ha pintado. Se puede ver que la selección que ha venido realizando es aleatoria y en otras muchas veces depende directamente del pedido de alguien exterior. Hay algunos cuadros del renacimiento que ha pintado, pero no sabe de la procedencia de su autor. Por esta razón, se puede decir que su tema de inspiración, va más allá de él, depende netamente del pedido exterior de alguien más. En lo que sí noté un poco de conflicto fue en la selección de colores. Juan no está interesado en copiar los mismos colores del original, a veces los cambia ya que no los tiene o, a veces, busca un color parecido. Finalmente, se puede decir que estos libros, calendarios, imágenes sueltas son su principal material para generar las obras.

Este encuentro aparte de proporcionarme información sobre su vida y experiencia con la pintura, me posicionó en un punto de conflicto, ya que Juan Cuyo no maneja con facilidad el español. Sin embargo, con el kichwa tiene mucha fluidez, ya que es su idioma materno. Esto lo pude notar en las cortas conversaciones que tenía con sus hijos y en algunas traducciones que su hija Blanca nos ayudó. A pesar de tener esta dificultad con el lenguaje, pude percibir que él se sentía cómodo con esta situación, ya que la conversación fluyó y llegué a conocer gran parte de su vida sin problema.

A pesar de que fue bastante complejo llegar a Juan Cuyo, lo logré. Sin embargo, con toda esta información que obtuve entré en el conflicto de cómo representarlo y de cómo narrar su vida y su experiencia pictórica. Quiero exponer su vida, sus experiencias, aciertos y contradicciones de la manera más horizontal posible. Tratar, desde esta posición en la que estoy como investigadora, de representarlo de una manera asertiva, para que así desde nuestras intersubjetividades, movimientos y experiencias podamos entender mejor, de manera compartida, los fenómenos actuales que se están generando dentro del campo pictórico de Tigua.

Por esta razón, en este segundo capítulo, se generará una historia de vida sobre Juan Cuyo, y especialmente se profundizará sobre sus trayectos y experiencia pictórica. Además, en conjunto con la entrevista y las metodologías de historia de vida y biografía se buscará la mejor forma de representarlo. Cabe resaltar que, en este apartado, mi objetivo es que se escuche la voz del pintor, a su obra y a su trayectoria en la pintura.

1. El poder de la representación

Considero que la labor de representar a otro, es claramente, entrar en un territorio bastante complejo, y que, sobre todo en mí, generó varios cuestionamientos. ¿Desde dónde y con qué mirada voy a hablar y a contar sobre la vida y experiencia de Juan Cuyo?, ¿cómo hacerlo de manera horizontal, sin caer en romanticismos o paternalismos? y ¿cómo hacer que su voz sea la que predomine, teniendo en cuenta que durante la entrevista tuvimos problemas con el idioma? Sin duda estoy entrando en el campo de la experimentación para encontrar la mejor manera de representarlo. Por esta razón, a continuación, haré un acercamiento teórico que ayudará a encontrar la mejor forma de llegar y hablar del otro de manera objetiva.

1.1 La mirada colonial: Creando identidades a través de la representación

La Otredad en las Américas y en otros territorios fuera de Europa, ha sido históricamente representada por Occidente, causando así, problemas serios en la construcción y (re)definición de las identidades. Esto lo podemos ver en el texto de Edward Said (2002), llamado el *Orientalismo*, en el cual explica cómo Europa representa a Oriente y cómo se van constituyendo las identidades desde afuera hacia adentro bajo esta mirada. Lo mismo sucedió con la colonización de los pueblos del continente americano, específicamente en lo que hoy es Latinoamérica. Si hablamos sobre los colonizadores españoles, podemos ver que desde que arribaron al continente comenzaron a redactar las conocidas *crónicas*, en las cuales describían a los nativos como seres salvajes, con rituales y creencias paganas y, sobre todo, como inferiores frente a ellos. Esta mirada colonial, sin duda, marcó una línea de representación hegemónica del *otro*, y, por ende, afectó radicalmente sus identidades.

Otro ejemplo claro de esta problemática, es el caso de las poblaciones negras provenientes del África. Europa no sólo usó la descripción escrita, sino también las imágenes publicitarias como medio de representación de estas poblaciones. Como lo ejemplifica Stuart Hall en su texto *Sin Garantías* (2010), la publicidad del siglo XIX en Europa usó la imagen de los negros para mostrar a la sociedad lo que no se debía ser. Por ejemplo, las cajas de jabones tenían imágenes de niños negros y en su eslogan mencionaban que si se usaban estos productos se quitarían toda la suciedad y también

sus cuerpos serían blancos y pulcros. Está claro que todo lo alterno o diferente a lo blanco/europeo tenía que ser cambiado y por lo tanto estos cuerpos, culturas, formas de ser, etc., formaban parte de lo abyecto.



Figura 20. Anuncio clásico de jabón Pears, s.a, s.f.

Tomando de

https://verne.elpais.com/verne/2019/10/15/articulo/1571146781_546316.html

Además, no podemos dejar de hablar de las teorías raciales generadas por los filósofos del siglo XIX, como Hegel, quien en la lectura que de él hace Mc Clintock, afirmaba lo siguiente:

El filósofo Hegel declaró que África no era “parte histórica del mundo [...] no tiene movimiento o desarrollo que exhibir”. Al final del siglo XIX, cuando la exploración europea y la colonización del inferior africano empezaron en serio, se consideraba a África como “varada e históricamente abandonada [...] una tierra del fetichismo, poblada por caníbales, demonios y brujos [...]”. (1995)

Como podemos ver la representación de la Otredad – tanto de África, América y Oriente – se generó desde distintos lugares de enunciación del poder, especialmente desde los científicos sociales o etnográficos y esto logró permear a las clases altas e incluso a las populares. El fin era potencializarla y volverla parte de un “régimen de verdad”. Con esto me refiero a que la forma de ver a estas poblaciones y culturas tenía un sesgo fuertemente racial, y como las poblaciones conquistadoras tenían un poder territorial, económico, religioso, de pensamiento, etc., lograron legitimar esta diferencia y hacer creer a los grupos alternos que debían aspirar llegar a ser como los europeos blancos y letrados, pero a pesar de sus esfuerzos, no lo lograrían.

El poder, parece, tiene que entenderse aquí no sólo en términos de explotación económica y coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios, incluyendo el poder de representar a alguien o algo de cierta forma dentro de cierto “régimen de representación.” (Hall, 2010, 431).

Ahora bien, si seguimos la línea de Hall con respecto al “régimen de representación”, podemos aplicar esta categoría a la situación de la pintura de Tigua y en cómo ha sido categorizada y clasificada por voces autorizadas. Es decir, como se mencionó en el capítulo anterior, el hecho de ser pinturas producidas por indígenas kichwas andinos, las han posicionado en diferentes áreas del campo¹⁴ del arte hegemónico o incluso fuera de él. Han formado parte del *arte indígena*, *primitivo*, *naïf*, *popular* y *de las artesanías*, pero todas estas evaluaciones han sido generadas desde el lugar de autoridad que asume el concepto de arte en Occidente (Quijano 2007). Las obras han tenido que entrar y salir del mundo del arte, principalmente por ser producidas por sujetos que aparentemente pertenecen a la alteridad.

Sin duda, las pinturas de Tigua y sus creadores han sido estudiados desde un régimen de visión de matriz colonial, que sigue utilizando la categoría de la *raza*, para definir las producciones artísticas y ponerlas dentro del mundo de la Otredad.¹⁵ Sin embargo, considero que es necesario posicionarnos desde otra perspectiva y pensar estas producciones de una manera horizontal. Como hemos visto siempre ha sido un blanco/a, letrado/a, quienes han hablado del arte de Tigua, pero, ¿qué tienen que decirnos los pintores/as sobre sí mismos/as y sobre su obra desde su lugar?

1.2 Nuevas formas de representar y de auto-representarse

La antropología e historia clásica, por excelencia, se ha caracterizado por el estudio y representación del otro. Desde sus inicios y gracias a las exploraciones de África, y posteriormente de América, los estudios históricos y antropológico-culturales de las poblaciones negras e indígenas crecieron en forma rotunda, pero, como mencionamos anteriormente desde una perspectiva aún colonial. Sin embargo, estudiosos del tema en el siglo XX – como Catherine Walsh, Xochitl Leyva, Shannon

¹⁴ El campo de arte, al igual que otros campos culturales, se define como un campo de fuerzas en tensión generadas por actores, instituciones y prácticas. (Bourdieu 1995)

¹⁵ Como lo menciona Ticio Escobar (2013), en su texto *Arte indígena: el desafío de lo universal*, las producciones de los pueblos indígenas, en su conjunto han sido problematizadas, sin embargo, este autor propone verlas desde una esfera alterna, y con esto no me refiero a una visión inferior o superior, sino más bien verlas tratando de quitarnos todos los prejuicios y aprendizajes que el campo del arte hegemónico nos ha impuesto. Capaz este trabajo es más arduo y complejo, pero necesario, puesto que estas obras están interpelando en todos los sentidos al concepto de “arte”. Por esta razón, el mismo autor, plantea que estas producciones aún tienen un desafío, pero más complejo es el desafío que tenemos los investigadores del Abya Yala sobre las mismas.

Speed, Graciana Vásquez Villanueva, Virginia Zabala, entre otros – comenzaron a preguntarse qué pasaría si escucháramos y diéramos voz a los principales personajes de estas historias y experiencias, incluso si tomáramos en cuenta a las distintas subjetividades como una fuente importante para el entendimiento de la esfera social. “Permitiendo que la geografía imaginada del etnógrafo sea reemplazada por una diversidad de mundos que se atraviesan mutuamente, construyendo así un entramado de verdades, más verdaderas en su multiperspectividad que la de un solo sujeto científico.” (Möller 2013)

Es por esto que Philippe Lejeune (1975), sostiene que: “es sumamente importante adentrarse en una reflexión acerca de la construcción de una esfera de interacción particular, [esto] con el fin de incluir a las entrevistas, historias de vida, los relatos autobiográficos y, en general, cualquiera de los métodos que fundamentan su quehacer en la recuperación del testimonio del *otro*.” (Rizo 2004)

Ahora bien, si a estas nuevas corrientes metodológicas de la antropología, historia y literatura, les sumamos el interés actual que existe dentro de la cultura contemporánea por la exaltación de lo vivencial y subjetivo, podemos entender que la recuperación de la propia experiencia como valor privilegiado, es necesaria para la construcción del sujeto social actual (Arfuch 2007). A pesar de que los métodos biográficos, autobiográficos, historias de vida, relatos de vida, etc., existen desde hace varias décadas, “son formas de conocimiento bien reconocidas, con larga trayectoria dentro de las ciencias sociales y las humanidades [...], sin embargo, tienen una escasa reflexividad metodológica.” (Rizo, 2004, 232)

Sobre esta base, considero que estas metodologías y formas de estudio del sujeto nos permiten explorar y explorarnos, y como lo menciona Leonor Arfuch:

No se deben reducir las posibilidades de los métodos biográficos a la recuperación del sujeto como voz como ser individual, sino que más bien hay que pensar en la *doble articulación* entre lo individual y social. (2007, 40)

Si utilizamos este concepto de *doble articulación* y lo aplicamos al caso del pintor Juan Cuyo, no sólo vamos a entender su construcción como sujeto individual, sino, además cómo a partir de una subjetividad podemos entender el contexto del fenómeno pictórico de Tigua, tanto en sus niveles culturales, económicos, sociales y hasta políticos. Todo esto nos permitirá reflexionar sobre las especificidades del mundo social en el que el sujeto se halla.

Además, mi interés en crear un relato de vida de Juan Cuyo, parte principalmente de la idea de que la literatura de Tigua, en su mayoría, ha sido realizada por mestizos/as letrados/as o investigadores/as extranjeros/as. Estos agentes se han encargado de representar a este grupo de pintores indígenas y, por ende, de generar una identidad. Por esta razón, considero que es de suma importancia tener un espacio en donde se resalte la voz del pintor, saber un poco más sobre su vida y sus trayectos.

En este punto, me gustaría aclarar que es evidente e inevitable, que desde mi posición de investigadora, también voy a generar una representación del pintor Juan Cuyo. Sin embargo, considero que este ejercicio de experimentación y de aproximación al otro, es un trabajo que se debe repensar múltiples veces y tener claro que “la pluralidad de las narrativas amplía el conocimiento de *otros* y, por ende, del *sí mismo*.” (Rizo, 2004, 235).

1.3 Relato de vida, entrevista y metodología

Como mencioné anteriormente, las entrevistas que realicé al pintor Juan Cuyo, tuvieron sus complejidades. La primera problemática fue poder encontrarlo y al hacerlo, se presentaron múltiples expectativas y también imaginarios sobre cómo sería él y también en cómo poder generar un espacio de confianza, para que la charla e intercambio de información se diera de la forma más tranquila y fuera lo más productiva posible. Como segunda problemática estuvo la brecha del lenguaje. Él me había explicado que no manejaba muy bien el castellano y eso, en la conversación se notaba, ya que tenía que repetirme mis preguntas o incluso buscar formas adecuadas de formularlas para que me entendiera. Sin embargo, en este punto agradezco la presencia y apertura de Blanca, su hija, que me ayudaba a traducir mis preguntas al kichwa y a su vez, sus respuestas al español. También, cabe añadir que aparte de la primera entrevista, tuve que realizar una segunda, ya que en el proceso de la transcripción de la primera noté que me hacían falta algunos datos. Por ende, el relato de vida lo realicé con la unión de la información de estos dos momentos.

Ahora bien, mi objetivo principal con las entrevistas era obtener información y su propia perspectiva sobre su vida: su niñez, juventud, conformación de su familia, sus múltiples trabajos, migraciones y, sobre todo, su aprendizaje y experiencia pictórica dentro de la tradición de Tigua. Tomé estos ejes como base, primero tomando la idea de Halbwachs (2004, 211), que menciona: “los marcos sociales de la memoria se

componen de combinaciones de imágenes, ideas o conceptos y representaciones.” Traté de guiarme por esta división del tiempo de vida para obtener información de una manera más fácil y ordenada. La segunda razón, para haber realizado esta división del tiempo, fue que me basé en la metodología que Linda Shops (2001,110) propone sobre cómo obtener información de manera “existosa” para generar el testimonio de vida. Lo que Shops dice es que hay que tener una preparación previa, saber bien qué queremos saber de la persona, preparar un cuestionario – así la entrevista sea abierta –, llevar los materiales necesarios como libreta, grabadora y, sobre todo, escoger bien el lugar para que nuestro entrevistado se sienta cómodo.

La primera entrevista duró aproximadamente tres horas y media, y pude cumplir con el objetivo, a pesar de tener la brecha con el idioma. El ambiente donde se generó la conversación fue en su casa/taller, donde Cuyo se sentía cómodo y en confianza. Noté en él una gran emoción por mostrarme su trabajo y no sólo de sus obras de pintura, sino también de su trabajo en el tejido de canastas, y pintura en máscaras y tambores. En ese momento tenía unas tres reproducciones de Botero, pero mencionó repetidamente que en la casa de una de sus hijas – que vivía más arriba –, tenía otra obra que deseaba mostrarme. La entrevista fluyó y se realizó en distintos trayectos y lugares: en el taxi, en su casa/taller en un recorrido de veinte minutos a la casa de una de sus hijas, y en el bus de bajada al centro de Latacunga. Incluso, mientras conversábamos en su casa/taller él estaba pintando una pequeña máscara de zorro y también buscaba con mucha curiosidad qué pintura nueva crear para llevar en su siguiente visita a Quito.

La segunda entrevista la tuve que realizar en Quito, cuando Juan Cuyo vino a entregar unos trabajos y a realizar su venta ambulante. Después de haber realizado la transcripción de la primera, me di cuenta que hacía falta cierta información, por esta razón, me contacté, encontré con él y le acompañé en sus recorridos. De igual forma, esta entrevista fluyó y logré obtener todos los pequeños detalles que buscaba. Sin embargo, debo aclarar que días antes (como para la anterior entrevista), realicé un cuestionario de preguntas. Aunque tenía claro que la entrevista iba a ser abierta, tuve la precaución de preparar un esquema o guía.

Después de haber transcrito las entrevistas comencé a preguntarme cómo podría escribir un valioso y significativo relato de vida de Juan Cuyo, para así, desde su subjetividad como individuo y pintor, entender un poco más sus obras dentro del mercado de las tiendas de artesanías, de lo cual se hablará en el siguiente capítulo.

Volviendo a las transcripciones, me di cuenta que tenía suficiente información, pero un tanto desordenada. Llevé una base de preguntas, pero como las entrevistas fueron abiertas, en ciertos momentos hablábamos sobre su vida privada y otros, en la misma conversación, sobre sus pinturas. Sin embargo, siguiendo las líneas metodológicas de organización de una transcripción que propone Joan Pujadas (Pujadas 2000): literal, temático, cronológico y por personas, pude reorganizar este material, que en principio era oral, para después convertirlo en escrito. “Esta sistematización del material narrativo permite vislumbrar los *vacíos de la memoria*.” (2000, 139)

Incluso, dentro de la transcripción, podemos encontrar ciertas problemáticas, ya que el/la transcriptor/a o investigador/a como autor/a del texto puede tener cierto estilo, y con esto me refiero a omitir o usar datos como entonaciones, silencios, gestos, etc. Como lo menciona (Portelli 2016):

Una traducción fiel siempre contiene un mínimo de invención, y esto mismo se aplica en las transcripciones. Una transcripción mecánicamente minuciosa puede convertir una elocuente *performance* oral en una ilegible página escrita, en la medida que destruye la dimensión estética que es constitutiva del sentido mismo de la palabra hablada.

Por esta razón, he decidido en mi transcripción omitir estos detalles, aunque son importantes, considero que esta contextualización que he generado en párrafos anteriores da una apertura a cómo era la situación de espacio, actitud y confianza del entrevistado, brecha del idioma y los diferentes retos que se generan dentro de la investigación. Por último, después de haber realizado la transcripción me di cuenta de que la información que tenía me obligaba a romper la *básica y tradicional estructura de tiempo*¹⁶ que había generado para hacer el cuestionario de preguntas. En algunos momentos de la entrevista, pude notar y escuchar atentamente que Juan Cuyo no quería compartir información, al menos sobre su niñez, y esto es porque no la recuerda o no tiene hitos importantes que hayan marcado esta parte de su vida. Y es aquí donde me pregunté si este relato de vida necesariamente debía tener una estructura tradicional, o podía basarlo en los momentos en los cuáles el entrevistado tuviera más información, más emoción y por ende más recuerdos. Esta aproximación más horizontal o democrática hacen del hablar y del escuchar dos acciones dialógicas, que se complementan entre sí. Y como lo menciona Carlos Lenkerstorf (2008), es necesario salir de la típica estructura del entrevistador (arriba) y del entrevistado (abajo). Así que

¹⁶ Me refiero a la estructura de: niñez, juventud, trabajo y migraciones y experiencia pictórica.

decidí romper la estructura tradicional de tiempo que generé anteriormente y la transformé en la siguiente: familia, migraciones y trabajo y, por último, experiencia pictórica. Por ejemplo, en el discurso se notaba que, para él, el marco social de la familia es una estructura sólida y central, de allí parte todo. Los afectos, los vínculos y los sucesos que se van generando siempre atraviesan esta estructura. Cualquier movimiento, como la migración siempre han atravesado el vínculo familiar. Incluso se podría decir que la actividad pictórica es familiar, se genera entre el núcleo, todos aportan para que las obras se produzcan y se vendan. Al final de cuentas el ingreso económico que se obtiene de ellas es distribuido entre todos los miembros.

Cabe acotar que se tomó de modelo el trabajo realizado por Elizabeth Burgos (Burgos 1983) sobre la vida de Rigoberta Menchú: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, ya que para realizar esta biografía, Burgos busca intensamente una forma de representar a Menchú de una manera “real”, y expone todas las vicisitudes que se le atraviesan durante la sistematización de la información, usando el testimonio como método biográfico.

Ahora bien, me gustaría tocar los temas de la memoria y cómo los métodos orales han ido adquiriendo campo dentro de la investigación social. La historia oficial ha sido escrita y sobre todo ha llegado a ser hegemónica por el punto de enunciación de sus autores: hombres letrados y blancos, y como mencionamos antes muchos de los textos producidos hasta el siglo XX aún tenían una mirada colonial. A partir de la mitad del siglo XX, se puede ver que las fuentes orales y la multiplicidad de subjetividades comienzan a ser una importante fuente de información.

La escritura y la oralidad no se excluyen entre sí. Tienen características comunes, como también particularidades autónomas y específicas, funciones que la una y la otra asumen más eficazmente y que requieren herramientas específicas de interpretación. (Portelli 2016)

En cuanto al sujeto o sujetos entrevistados, dentro de su relato y respuesta a las diferentes preguntas, va a tener un juego muy importante la memoria. “La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado.” (Sarlo 2005) Como podemos ver, la forma de narración y los datos que se omiten o resaltan son de suma importancia, ya que un sujeto a través de sus experiencias vividas ha formado su identidad. Cada persona va formando esta identidad a través de cuestiones que olvida, ya sea porque causaron mucho sufrimiento o porque no fueron de importancia para sí. “El recuerdo implica la presencia de una cosa que está

ausente” (Ricoeur 2002). Como lo menciona el historiador citado, la memoria está constituida a través de la dualidad: *presencia/ausencia*. También, considero que la ausencia está constituida de lo que no fue, pero pudo haber sido. La memoria es entonces no solo lo acontecido y vivido, sino además lo posible.

Si aplicamos esta teoría de la memoria a las entrevistas y datos recogidos sobre el pintor de Tigua, podemos resaltar lo siguiente: 1. Está claro que algunos datos o respuestas recibidas a preguntas personales van a tener un porcentaje de invención, ya que Juan Cuyo decide qué omitir, qué olvidar y qué resaltar sobre su experiencia de vida y emociones. 2. Gracias a su relato podemos ver una historia más, desde una subjetividad que resalta y aporta a la construcción y cuestionamiento de los relatos comunes ya existentes sobre las comunidades indígenas andinas y específicamente sobre la tradición pictórica de Tigua.

Por último, quiero aclarar que el relato de vida que reproduzco a continuación va a ser escrito en primera persona, para que su voz tenga su propio lugar de enunciación; sin duda alguna el paso de la oralidad al texto escrito me ha implicado como investigadora y sujeto de escucha enfrentarme a varias complejidades. Por razones formales del presente trabajo, he incorporado apenas una parte de su relato o, mejor dicho, he tratado de sistematizarlo y resumirlo. Su relato oral se bifurca hacia el relato con el que su hija Blanca le ayuda a recordar. Por momentos, la voz de Cuyo es al mismo tiempo una voz compuesta por padre e hija. Mi objetivo en todo momento ha sido que Juan Cuyo pueda narrarse a sí mismo, sin que mi propia participación contamine en exceso tal narración. Preguntar, escuchar, anotar y registrar me volvieron de alguna manera, y sin proponérmelo, en parte del texto que presento en el siguiente acápite.

Queremos agregar una historia, porque nos aclara que el escuchar revela realidades jamás percibidas y nos traslada de *yo* hacia el *nosotros*. Nos transforma de modos ni soñados. [...] El escuchar puede ser la transformación de nuestra vida en medio de un contexto de sordos. El escuchar, pues, nos abre las puertas para entrar en otra cultura. Al hablar con la gente, nos puede abrir su corazón, explicar sus problemas y alegrías y hacernos participar en el mundo que viven (Lenkersdorf 2008, 21-25).

2. Juan Cuyo Cuyo, su vida y experiencia pictórica

La memoria como resistencia
Karl Dieter Gartelmann¹⁷



Figura 21. Retrato del pintor Juan Cuyo Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019.

Me llamo Juan Cuyo Cuyo, nací en el año de 1957 en la comunidad de Tigua, Cotopaxi. Desde muy pequeño empecé a trabajar en el campo, ayudando a mi familia a labrar la tierra y a cuidar a los animales, ovejas, llamas, vacas, etc. Me crié con mi mamá, papá y hermanos; pero no tuvimos la oportunidad de asistir a la escuela. No sé leer ni escribir, y de esa forma me he desenvuelto hasta el día de hoy, gracias a la ayuda de mis hijas y familiares.

A los 17 años llegué a la pintura, pero antes trabajé en otras provincias como cargador y también como constructor. En cuanto a la pintura, si uno se dedica y práctica todos los días se va mejorando y yo, ya voy más de 48 años pintando. En ese trayecto he conocido muchas personas que me han ayudado y abierto las puertas. Más o menos, a partir del año 1980, la pintura empieza a ser mi principal ingreso económico, sin dejar de lado la agricultura, y tengo que realizar trayectos a Quito con más constancia.

Toda mi vida he vivido en Tigua, exactamente en la comuna de Quiloag. Hace dos años recién me mudé a Latacunga a vivir con mi hija Blanquita, ya que mi esposa falleció. Pensábamos vender el terreno que tenemos allá, pero yo no permití, porque para mí es importante siempre volver, ahí tengo mis animales y mi chacra.

¹⁷ Álvarez, Pocho. «Gartelaman la memoria». Documental rodado en 2018. 90 min. Visto en festival EDOC 2018. Quito, Ecuador.

Esta introducción sirve para dar un contexto general y empezar a entrar en la vida afectiva y familiar de Juan Cuyo. Prácticamente es una síntesis, que une tiempos pasados y presentes,¹⁸ recuerdos y también ausencias de la memoria. Se tocan los puntos o hitos importantes que se desarrollaran a continuación: familia, migración, trayectos y trabajo y, por último, experiencia pictórica.

2.1 Familia

Yo nací y crecí en Tigua. Pasaba labrando la tierra y cuidando a los animales que mi madre y padre tenían. En este momento de mi vida aprendí mucho sobre la agricultura, y mi familia no tenía el suficiente dinero para enviarme a la escuela. Las escuelas más cercanas estaban en Latacunga y Zumbahua, y no había caminos para llegar a ellas. Era muy difícil salir de la comunidad. Realizar cualquier tipo de recorrido era bastante caro, por eso no aprendí a leer ni a escribir. Mi madre me enseñó a tejer con las fibras de caña unas canastas y eso vendíamos.

Hay que tener en cuenta que en 1970, la comunidad de Tigua, aún era considerada una hacienda y estaba constituida por huasipungueros, sin embargo con la Reforma Agraria, muchos de los habitantes pudieron adueñarse de las tierras (Ilaquiche 2004). A pesar de que ya poseían su espacio, tenían múltiples problemas, algunos de ellos eran la educación, el transporte y la salud.

La vida en el campo no era fácil, aún sigue siendo difícil, pero a mí me gusta volver a ver mi cachra y a cuidar a mis animales. Hace dos años, cuando falleció mi esposa Rosita Chugchilán, me mudé a Latacunga a vivir con mi hija Blanquita. Aún me cuesta acostumbrarme. Todo lo hacía desde allá. Allá pintaba, cuidaba a los animales, cosechaba, sembraba; pero a mi hija se les ocurrió que no podía estar solo. Muchos vecinos les dijeron que era mejor que me trajeran acá. Hasta pensamos en vender el terreno, pero yo no quiero. Ahora, tenemos más que todo ganado, el llamingo, chanco y un burrito, antes teníamos tres, pero nos tocó vender. Ahora sólo tengo cuatro borreguitos.

¹⁸ El relato de vida, tanto en esta introducción como en los siguientes acápite, va a estar conformada por la mezcla de tiempos en pasado y presente. Esto cumple con el objetivo de no tener una estructura de tiempo rígida, sino más bien de ir jugando con estos dos momentos para así nos sólo aproximarnos a un pasado, sino también al relato que tiene este con el momento presente.

A los 11 años me casé con Rosita, ella era huérfana de padre y madre, y teníamos la misma edad. Creo que nos casaron “jovencitos” porque ella tenía un terreno que heredó de sus padres. En esa época se tenían pronto hijos, no es como ahora, que hay como cuidarse. Antes la gente tenía entre 10-15 hijos. A los 17 ya teníamos nuestra primera guagua,¹⁹ pero ella se nos murió. Después vinieron las otras guaguas, al final tuvimos cinco hijas: Blanca, Marta, Luz María, Elena y Jimena. Además, ahora estoy encargado de una nietita que también es como hija, entonces serían seis. Por esa razón aún tengo que seguir trabajando, porque quiero que ella se eduque.

Ahora que vivo en Latacunga, en la casa arrendada de mi hija Blanca, estoy más cerca de mi familia, sobre todo de mis nietos. Si hago la cuenta recuerdo que tengo entre 13-15 nietos, no me acuerdo muy bien. Mis hijas están todas casadas, unas se dedican a limpiar casas en Ambato o Quevedo, otras trabajan para su familia y Blanquita se dedica tejer chales y también me ayuda con la pintura de los cuadros. Sólo ella aprendió a pintar y dice que le gusta mucho. Lo bueno es que lo hace muy bien y me ayuda cuando tengo muchos encargos.

En este mismo barrio, más “arribita” vive mi nieta, ella tiene 8 años, y así, tengo varios nietos y nietas por todo el país. Estoy contento porque uno de los mayores, que tiene 21 años, se casó y ya tiene un hijo, pero ha seguido estudiando y ya mismo se gradúa. Vamos a hacer una celebración por eso. Nosotros queremos que él siga estudiando, que empiece la universidad y no se quede como yo sin saber leer ni escribir.

Como lo menciona Halbwachs (2004), uno de los marcos sociales más importantes para la construcción de la memoria de un sujeto es la familia. Para Juan Cuyo, la mayoría de sus experiencias y recuerdos se han formado en este espacio. Se advierte que la familia para él, es un gran motor, no sólo de afectos sino también en su trabajo con la pintura.

2.2 Migraciones, trayectos y trabajo

A los 11 años, cuando me casé, tuve que empezar a trabajar más duro, ya no sólo en la agricultura. Por esa razón, decidí migrar a Quevedo, donde me contrataron como cargador en un mercado. Era un trabajo difícil, pero con eso podía tener más

¹⁹ Guagua = niño/a o hijo/a en kichwa.

dinero y así, mantener a mi familia. Rosita se quedaba en Tigua, encargada del terreno y también de la casa.

Luego de Quevedo, migré a Quito, donde empecé a trabajar en el Mercado San Roque, también fui cargador. Allá me acuerdo que había mucha gente de Tigua, y de otros lados del campo. Al final terminaron creando una Asociación de Cargadores de Tigua a la cual yo pertenecía. Era un trabajo inestable, a veces pagaban y otras no, por eso tenía que buscar otras opciones. Por eso, me fui a trabajar en la construcción de las carreteras. He ido para la Costa, la Sierra y también el Oriente. La vida en estos lugares también era dura. Me acuerdo que terminábamos cansados, trabajando más de 12 horas y con dolores en la espalda.

Estos trabajos tuve hasta los 17 años. Cuando volví a Tigua porque nació mi primera hija. Lastimosamente falleció y por eso decidí ya quedarme en la comunidad. En este momento fue cuando empecé a pintar. Me acuerdo que llegó una “gringa”²⁰ a la comunidad, y ahí vi que Julio Toaquiza²¹ empezó a pintar. Él nunca nos enseñó a los demás, yo aprendí “solito” viéndole a él y a los otros pintores. Ellos no querían compartir ni enseñar. Hasta ahora ellos dicen que son los únicos pintores de Tigua. A pesar de que también son familia, no somos cercanos ni nos llevamos bien.

Aprendí rápido a pintar, es cuestión de repasar y estar ahí. Me tocaba ir a Latacunga a comprar las pinturas, que en un inicio eran esmaltes; y también iba a Saquisilí a comprar el cuero de oveja. Lo que más vendía eran las máscaras de diferentes tamaños y los cuadros. Cuando empecé, pintaba los cuadros de paisajes y fiestas, pero luego, cuando viajé a Quito a hacer unos encargos, me encontré con unos gringos que me hicieron diferentes encargos de “Fridas y Boteros”.²² Todos estos cuadros los vendía para las tiendas de artesanías, y las máscaras y tambores también los vendía y sigo vendiendo de forma ambulante.

En la actividad de la pintura también me ayudaba Rosita. Ella era experta preparando las pinturas, las mezclaba y sacaba los colores. Así el trabajo era más rápido. Quise enseñar a mis hijas, pero como le dije antes, la única que quiso aprender fue Blanquita. Las demás no quisieron. Pero a pesar de ello, igual ayudaban. Ahora,

²⁰ Gringa = término usado para hablar sobre los/as extranjeros/as, específicamente provenientes de Estados Unidos y Europa.

²¹ Julio Toaquiza, según las investigaciones, es el primer pintor de Tigua. Él tuvo contacto con Olga Fisch, quien le propuso vender los cuadros.

²² Esta es la forma en la que el pintor Juan Cuyo se refiere a sus reproducciones de “arte famoso”, tanto de Frida Kahlo, Botero, Picasso, Van Gogh, etc.

hasta mi nuero José (esposo de Blanca) me ayuda a pintar, tanto los cuadros de paisajes como los otros.

Actualmente viajo bastante a la ciudad de Quito, donde entrego los cuadros y los vendo en la calle. Allá, tengo unos familiares que viven cerca del centro. Ellos me reciben los tres días que suelo ir. Me apoyan de esa manera.

En 1970 se formuló la Reforma Agraria, momento en el cual los campesinos e indígenas de la comunidad de Tigua, ya pudieron apropiarse de sus terrenos. Sin embargo, en el caso de Juan Cuyo y su familia, su terreno ya era propio, pero aun así los ingresos que daba la agricultura eran insuficientes. En esta década se dieron grandes migraciones, de zonas rurales a las ciudades cercanas. La población buscaba una mejor vida para así mantener a sus familias. Sin embargo, en el caso de Cuyo, sabemos que él migró a diferentes ciudades con el objetivo de buscar una mejor vida, pero él no sabía que en su mismo lugar de origen iba a encontrar el medio para mejorar sus ingresos, y que hasta el día de hoy iba a ser su sustento y aporte para su familia. Desde que se convirtió en pintor, migra, se traslada y está en constante movimiento, pero lo hace principalmente para vender sus obras, tanto en tiendas como de manera ambulante. Específicamente para la comunidad de Tigua, la pintura fue una gran oportunidad para mejorar su economía, que, desde su comercialización en 1970, hasta el día de hoy ha tenido un desarrollo, con altibajos, con varios cambios y formas de interpelar a distintas categorías del campo del arte hegemónico.



Figura 22. Juan Cuyo muestra su trabajo de canastas tejidas en fibra de totora. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 23. Juan Cuyo muestra su máscara de madera. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 24. Desde la izquierda: Juan Cuyo, José Cuyo, nieto y Blanca Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 25. Blanca Cuyo pintando una pequeña máscara de zorro. Martina C, 2019. Archivo fotográfico.

2.3 Experiencia pictórica ²³

En 1974, cuando nació mi primera hija, ya había llegado la “gringa” a Tigua, y la familia Toaquiza ya estaba vendiendo pinturas, incluso tenían planificadas algunas presentaciones en el extranjero. En ese momento fue cuando yo decidí también pintar. Todo lo que aprendí, lo aprendí viendo. Veía a Julio Toaquiza y también a otros pintores, también preguntaba donde conseguían las pinturas y pinceles. Algunos sí respondían, pero otros no querían compartir la información.

Primero empecé pintando cuadros en cuero de borrego. Pintaba los paisajes y las fiestas. Esto no se me hacía tan difícil, pues eran escenas que veía a diario o incluso, ya observaba lo que otros pintaban e iba aprendiendo. También pintaba máscaras de zorros, conejos, diablos, etc. El cuero de oveja lo iba a comprar en Saquisilí y las pinturas en Latacunga. A veces los pinceles yo mismo los hacía con pelo de gato, pero en su mayoría los compraba.

Cuando ya tenía algunas “pinturitas” y máscaras me iba a Quito. Allí primero me paseaba por el sector del Mercado Artesanal. Vendía algunas pinturas a la gente que pasaba y les gustaba. Dicen que ese sector era bueno para vender por el Mercado Artesanal y por el parque de El Ejido, así que por ahí pasaba. Sí se vendía, pero cuando me encontré con el señor José Zurita,²⁴ él me hizo la propuesta de hacerle unos encargos. Yo no me negué, pues me pidió que hiciera como 180 cuadros.

José Zurita, es alguien que estimo mucho. Él me regaló libros del arte europeo, calendarios de la Frida y también de Botero. Me dijo que pintara esas imágenes en cuero de oveja y con mis esmaltes. Me enseñó a firmar mi nombre y también a acompañarlo con la frase “arte famoso según Tigua”. Me dijo que eso iba a hacer que a más gringos les gustará. Hice los 180 cuadros allá en Tigua, con ayuda de mi

²³ Considero que este apartado es uno de los más importantes, puesto que abrirá una perspectiva para el capítulo siguiente. Como ya mencionamos anteriormente, Juan Cuyo empezó a pintar a los 17 años, pero ¿cómo empezó?, ¿quién le enseñó?, ¿quiénes han sido las personas que han ayudado a construir sus peculiares obras?, y ¿cómo se abrió campo en los diferentes mercados? Estas fueron algunas de las preguntas que planteé a Juan Cuyo en la entrevista, entre otras, que abarcan temas sobre los materiales y técnicas usadas.

²⁴ José Zurita, según los datos de la entrevista, es un coleccionista de artesanías españolas. Él fue el que le pidió a Juan que hiciera las reproducciones de arte famoso. Le proporcionó libros, impresiones, calendarios, para que fuera más fácil para él pintarlos. Para esta investigación hice el trabajo de averiguar más sobre él, sin embargo, no existen datos que lo relacionen con Tigua.

familia.²⁵ Y le entregué para que se los llevara a España. Dijo que allá se venderían muy bien y que me seguiría haciendo encargos. Ahí sí vendimos, eran buenas esas épocas.

En ese tiempo (1980)²⁶ conocí a un gringo, dueño de una tienda de artesanías en el sector de La Mariscal. Él vio mis cuadros de Fridas y Boteros y me mandó a hacer más. Pinté estas imágenes en diferentes soportes, ya no sólo en cuadros. Pinté en tambores, sillas y mesas de madera pequeñas, cajas de costura. A los cuadros les añadí un bastidor o filo de madera pintado con varios colores y formas. Eso atraía bastante a los turistas. Desde que conocí al “gringo” me hace pedidos de estos cuadros, pero antes me pedía más; ahora ha mermado el trabajo. La última vez que fui me dijo que aún no ha vendido lo que yo le dejé la anterior vez.

Esta última vez que fui, me dio un papelito²⁷ impreso con una imagen de la “Marilina”.²⁸ Tengo que pintar este cuadro para entregarlo en unos quince días. Ya no tengo el color naranja, así que tendré que ir a comprar y luego pintar. Cuando fui y me hizo el encargo, también llevé unas máscaras, pero las estaba comprando en \$80, y yo las vendo en \$120-130. No se gana nada, y en el precio que yo le dije no quiso comprar. Normalmente, siempre llevo máscaras y los pedidos, él pone un precio y si yo estoy de acuerdo vendo y me paga ese rato. Últimamente estoy vendiendo mejor en la calle, al precio que es. Me paso caminando por la Amazonas y de ahí subo hasta el Hotel Quito, donde también vendo en otra tienda. Allí también se saben hacer pedidos de máscaras y cuadros.

Ahora con este pedido de la “Marilina” tengo que ir a comprar las pinturas, porque ya se me acabaron. Hace rato que no me hacía pedidos, pero qué bueno que

²⁵ La producción de las obras es colaborativa. Sus hijas y su esposa le ayudaban de diferentes formas. Juan reconoce que sus cuadros son un producto de su familia, es decir la autoría es colectiva. Sus hijas le ayudaban a pintar y su esposa mezclaba los colores para obtener las paletas deseadas. Algunas veces, su hija Blanca le ayuda a escribir su nombre y a poner la fecha de creación del cuadro, esto depende de quién haya pedido.

²⁶ Aproximadamente en 1980, el nombre de Juan Cuyo ya empieza a formar parte de textos académicos, como el de Rudi Colloredo-Mansfeld (2003) y Jean G. Colvin (2004), pero empieza a resaltar en estos textos por la particularidad de su obra. Estos textos mencionan que Cuyo pinta reproducciones de obras de “arte famoso”. Cuadros de Frida Kahlo, Botero y Picasso están representados en tambores, mesas y sillas pequeñas de madera, cajas de madera, entre otros, todos estos bajo la técnica y los materiales que caracterizan a la pintura de Tigua.

²⁷ Este papelito era muy pequeño. Básicamente era una fotografía de una decoración de hogar, en el cual estaba el cuadro de Andy Warhol, representando a Marilyn Monroe.

²⁸ Juan Cuyo llama así a las obras de Andy Warhol, en las que pinta a Marilyn Monroe, en el boom del pop-art.

salió algo. Los cuadros los vendo barato entre \$25-30 y él sabe vender más caro, entre \$50 y \$70. Lo bueno es que ya no se gasta tanto, porque el cuero de oveja ya no se usa. Ahora hacen los pedidos y los hago en lienzo de madera. El trabajar con el cuero es bien complicado. Hay que ir a comprar, venden un cuero de cuerpo entero en \$12, ya tratado, sin olor y seco. Luego cuando ya voy a templarle en el bastidor tengo que dejarle mojado para que se suavice, sino es complicado. El trabajo del cuadro ha cambiado, ya no es como el original.

Como dije, antes vendíamos más cuadros y teníamos más pedidos. Ahora, está bastante complicado. Me toca aceptar bajar el precio y no vender en lo justo, porque sino no los compran. Un tiempo yo sí podía mantener a la familia con el oficio de la pintura, ahora nos toca hacer otras cosas. Por ejemplo, mi hijo José (nuero), tuvo que irse a Quito a trabajar. Le contrataron en una constructora y trabaja 12 horas diarias, pero en la noche, de 6 de la tarde hasta las 8 de la mañana. Yo ya no puedo trabajar en la construcción porque es bastante difícil, ya el cuerpo no es el mismo. Ese trabajo lo hacía bien cuando era joven.

Ahora, me toca seguir trabajando en la pintura porque tengo que educar a mi última hija (nieta). Quiero que estudie y entre a la universidad. No quiero que se queden como yo, sin saber leer ni escribir.



Figura 26. Desde la izquierda: nieto de Juan, José Cuyo y Juan Cuyo (mostrando una reproducción de Botero). Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 27. Juan y Blanca muestran los libros de donde sacan las obras de *arte famoso*. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 28. Libro del cual toman las obras para las reproducciones. Fotografía: Martina C, 2019.

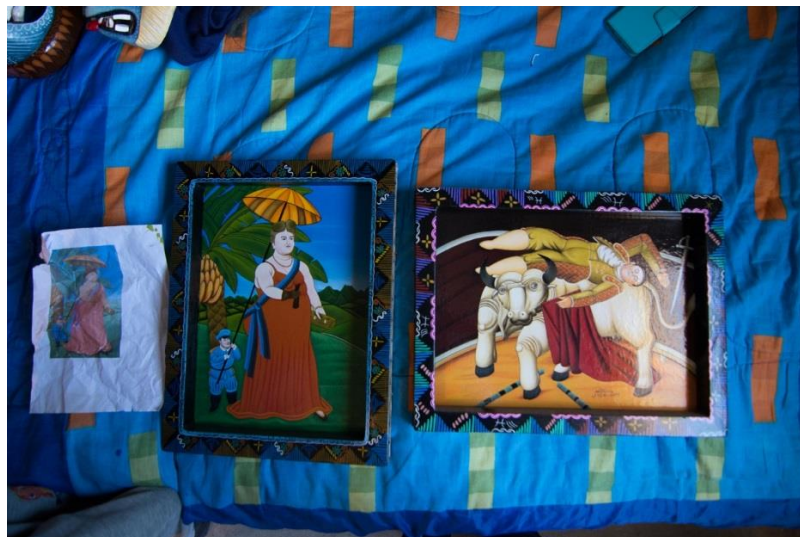


Figura 29. Desde la izquierda: Obra impresa en papel, reproducción de Juan Cuyo sobre Botero. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 30. Juan Cuyo en su casa/taller. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 31. Juan pintando una pequeña máscara. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 32. Cuero de borrego seco, listo para mojar y ser colocado en el bastidor. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 33. Juan mostrando sus obras. Fotografía: Martina C, 2019.

Considero que el relato de Juan Cuyo, nos abre varias perspectivas y se las puede condensar en dos ejes principales: su vida, en cuanto a su familia y a sus afectos, y sobre esta base su acercamiento y experiencia con la pintura. Es reconocible que el caso de este pintor es diferente, ya que sabemos que hasta la actualidad existen varias familias que siguen manteniendo esta tradición, sin embargo, realizan las pinturas tradicionales. Entre estas están los paisajes, celebraciones, leyendas y mitos, etc. Juan se emancipa parcialmente de esta “tradición” y, en conjunto, con los sujetos que le hacen los encargos basados en el “arte famoso”, logra abrirse un espacio diferente. Sin duda, este movimiento tiene un fin para él que es vender más. De alguna manera, este fue el eje principal que movió a Juan Cuyo para (re)producir estas obras, más allá de interés por el reconocimiento o la distinción. Juan vio que estas (re)producciones le iban a generar más ingresos, y por eso las hizo y hasta el día de hoy continúa pintando.

Como vemos, en su relato nos habla de cómo llegó a realizar estas reproducciones y la relación que tiene con las personas que le hacen el encargo, pero aquí se suscitan nuevas preguntas: ¿Por qué “el gringo” le hace estos encargos? y ¿cómo se venden y circulan estas obras dentro de un espacio llamado “tienda de artesanía fina”? Estas preguntas espero responderlas en el siguiente capítulo, que trata de hablar más directamente sobre la circulación que tienen estas pinturas dentro de este espacio y también sobre las personas que las compran.



Figura 34. Silla pequeña pintada con imágenes de Botero, Juan Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 35. (Re)producción de cuadro de artista famoso, Juan Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 36. (Re)producción de cuadro de Frida Kahlo, Juan Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019.



Figura 37. (Re)producción de cuadro de Van Gogh, Juan Cuyo. Fotografía: Martina C, 2019.

Capítulo tercero

(Re)producción, negociación/circulación y consumo de las obras

Como ya mencioné en el apartado anterior, en mis múltiples movimientos y visitas a las tiendas de “artesanía fina” ubicadas en el sector de La Mariscal, encontré aquella que me llevó al pintor de Tigua Juan Cuyo Cuyo. Esta tienda de artesanías fue inaugurada aproximadamente en 1980, por un extranjero estadounidense que se sentía atraído por las producciones de las comunidades indígenas andinas. Creó este espacio con el fin de coleccionar y vender piezas de las culturas precolombinas, de la época colonial y también piezas que se siguen produciendo hasta la actualidad por artesanos, pintores, escultores, tejedores indígenas y mestizos. En cuanto a estos últimos, el extranjero tiene contacto directo y muchas veces les hace pedidos especiales, que sean piezas únicas y originales, para así, llamar más la atención de coleccionistas y turistas nacionales e internacionales que estén interesados en las mismas.

Sinceramente, cuando entré a este espacio me quedé cautivada por la cantidad de objetos que estaban en las vitrinas, mesas e incluso paredes. No hay un orden fijo, son dos pisos repletos de objetos. En primer lugar, fui a la sala donde estaban las réplicas de arte precolombino, hay pequeñas esculturas del porte de un dedo meñique hasta piezas de 50 cm de alto. Luego seguí explorando, pisando un piso de madera que cruje cada vez que alguien pasa, hasta encontrarme con la colección de cuadros, sillas, mesas, máscaras, utensilios y tambores pintados por pintores de Tigua; entre estas obras estaban los típicos cuadros costumbristas y de paisaje, hasta las reproducciones de “arte famoso” que realiza Juan Cuyo Cuyo. Estos últimos fueron los que llamaron mi atención, puesto que no había visto antes nada parecido.

Sin embargo, seguí con mi recorrido, ya que tenía mucha curiosidad por explorar todo el lugar. En el segundo piso estaban los textiles, había desde tapices hasta sacos de lana de oveja y de alpaca, estos bastante peculiares, muy coloridos y con un precio bastante alto que varía entre \$200 y \$300. Los tapices, que son hechos por tejedores de Salasaca también eran diferentes a los comunes,²⁹ tienen colores fuertes y vivos, como el rosado, verde, morado, amarillo, celeste, etc. En otra habitación del segundo piso

²⁹ Con “comunes” me refiero a que mayoritariamente la gama cromática que ellos utilizan está basada en colores tierra. Sin embargo, estas nuevas producciones han sido encargadas por los dueños de las distintas tiendas. Como vimos en el primer capítulo, en tiendas como la de Olga Fisch también se exponen diseños únicos, generados bajo encargo.

estaban piezas tejidas con paja toquilla, pequeños contenedores muy coloridos, que pueden servir como decoraciones o joyeros. En ese mismo espacio están los conocidos bordados de Zuleta, algunos realizados sobre vestimenta y otros sobre manteles. Un detalle que me gustó mucho fue que las paredes que rodean a la escalera están decoradas con diferentes cuadros y máscaras, algunos de Tigua, otros de pintores contemporáneos que están despuntando, e incluso pequeños espejos con bordes decorados. Literalmente no existe un solo momento en el cuál la exploración pierda sentido, a cada paso hay alguna pieza por descubrir.

Por último, en el piso de abajo están piezas únicas para coleccionar, por ejemplo, hay recipientes de lata en los cuales, en el siglo XVIII, se vendía anilina para teñir ponchos y que tienen una publicidad en la cual dos indígenas están con sus vestimentas típicas. También hay revistas antiguas, sures, máquinas de coser y planchas. Todos estos objetos antiguos y que dentro de esta tienda cobran sentido y tienen un valor especial. Realmente me gustó encontrar en este lugar estos productos llamativos, pero sobre todo llamó mi atención y me pregunté por qué sólo en esta tienda se vendían.

Cuando terminé de recorrer la tienda, me di cuenta que en todo mi trayecto me estuvo acompañando una señora, que me dijo ser la vendedora. Ella me dijo que “si tenía alguna pregunta”. Yo me había quedado con la sorpresa de los cuadros de Tigua, entonces decidí indagar más sobre ellos. Le pregunté: ¿quién pinta estos cuadros?, ¿por qué tienen estos motivos?, ¿de dónde saca el pintor las imágenes de los cuadros “originales” para luego (re)producirlos?, entre otras.

Al principio noté en ella una ligera molestia, sus respuestas fueron bastante breves y cortantes. Me informó que los cuadros eran realizados por un pintor de Tigua llamado Juan Cuyo Cuyo y que el dueño de la tienda (el extranjero) le encargaba estas pinturas. Según lo que sabía estas obras sólo se vendían en esta tienda,³⁰ ya que es de donde se generaba el pedido. Para esa visita no supo decirme más y yo seguí explorando la tienda. Por último, fue cuando le pedí que me ayudara con el contacto del pintor y me informó lo que en el capítulo anterior relaté.

Para el segundo capítulo, el objetivo fue generar un relato de vida sobre el pintor Juan Cuyo Cuyo, con el fin de acercarnos más a su construcción como individuo y a su identidad, para saber cómo ha sido su trayecto con la pintura y cómo llegó a

³⁰ Como pudimos ver en el segundo capítulo del presente trabajo, se expusieron datos dados directamente por Juan Cuyo Cuyo. Comentó que él venía trabajando “los encargos” desde 1980, y hubo un principal actor llamado José Zurita que le recomendó hacer las (re)producciones de “arte famoso”. Después tuvo el contacto con dueño de esta tienda.

(re)producir las obras de “arte famoso” y volverlas su principal producto pictórico y de venta. Ahora, en este último capítulo, lo que busco es mostrar a la otra parte, es decir, al extranjero que hace los encargos, que da el insumo de las imágenes impresas para que realice las obras y sobre todo entender cómo maneja la circulación, negociación y el mercado al que van dirigidas estas piezas.

Ahora bien, antes de adentrarme teóricamente y generar un análisis sobre esta situación, quiero brindar más información sobre la tienda de artesanías, que la investigación de campo y entrevista me proporcionaron. Esta información es sumamente importante, ya que me ayudará a contextualizar y a entender mejor la relación entre Juan Cuyo y el extranjero.

En primer lugar, quiero aclarar que para esta investigación al lugar/espacio se lo llamará: “tienda de artesanía fina” y al sujeto que realiza los encargos y los vende en la tienda: “el extranjero”. Mantener el lugar y a la persona en anonimato para esta investigación, fue un pedido especial que me hizo la encargada de la tienda. La razón principal, es que al “extranjero” no le interesa que su nombre y el de la tienda estén en ninguna investigación, a pesar de que sí han trabajado en algunos proyectos directamente con las comunidades indígenas. Además, desde aproximadamente unos cinco años “el extranjero” ya no vive en Quito y ha dejado la tienda en manos de la encargada. Viene a ver cómo va el negocio cada cierto tiempo, aunque la movilidad ya no se le hace tan fácil debido a su edad. La encargada, que fue a la persona que entrevisté, me pidió también mantenerla en anonimato, sin embargo, no estuvo cerrada a contarme y explicarme cómo manejaban las relaciones con el pintor Juan Cuyo Cuyo. Me contó que “el extranjero” tiene una relación laboral con Juan desde hace 30 o 40 años, y que ella ha aprendido a hacer los pedidos, a pesar de que el dueño primero tiene que dar su visto bueno para cualquier trabajo. Por último, el hecho de que este espacio y sujeto estén en anonimato no afecta a la investigación, ya que lo que se busca entender es cómo esta obra circula, se negocia y se vende en este lugar específico, llamado “tienda de artesanía fina”.

En cuanto a la recopilación de la información del lado de la tienda, tenemos a la encargada. Acercarme a ella y que me brindara la información fue bastante complejo, ya que ella estaba cerrada. Así como lo estuvo la primera vez. Sin embargo, después de que le explicara que ya tenía un contacto previo con Juan Cuyo, se abrió a contarme más. La verdad es que los datos que me dio la entrevista de Juan ya abrieron un gran panorama

para entender la (re)producción de las obras bajo encargo, y como mencioné antes el objetivo era darle preponderancia a su voz.

Sin embargo, ahora me encontraba con la posibilidad de sacar datos del otro lado y entender el movimiento de estos cuadros dentro de la tienda. En cuanto a la tienda, siguiendo el *concepto de campo* de Bourdieu, la considero un espacio de juego, en cual se establecen relaciones entre los participantes (en este caso la relación entre Juan Cuyo y “el extranjero”). Según Bourdieu dentro de este espacio siempre van a haber unos intereses en pugna, y el agente que tenga más poder, ya sea económico o simbólico, va a dominar el espacio y crear sus reglas de juego. (Bourdieu 2007)

En este punto, considero que al denominar a la tienda como un *campo*, hay que comprender mejor su estructura, ya que está compuesta por varios regímenes que los vamos a ir desglosando paso a paso. Por ahora, me centro en saber cuál es el concepto o significado de “artesanía fina”. Según la encargada del lugar, para ellos el término “artesanía” se refiere a los objetos producidos por grupos indígenas principalmente,³¹ y en cuanto al término “fina/o” se refiere a que estas tiendas intervienen en dicha producción. Por ejemplo en este caso, “el extranjero” pide a los artesanos piezas especiales y supuestamente únicas; aparte se encarga de que los materiales con los que las piezas son hechas, sean los mejores. En algunos casos, piden cambios en colores, materiales, motivos, etc. En el caso de Cuyo, la tienda le encarga hacer estos cuadros, pero le dan una imagen del cuadro impresa en papel. Después, Cuyo con los esmaltes y acrílicos – comúnmente usados dentro de la tradición pictórica de Tigua – realiza la (re)producción. En su mayoría a los cuadros les agrega un borde o bastidor de madera, pintado con diseños coloridos y detallados. Además, conviene recordar que en una de las esquinas o en la parte posterior firma su nombre “Juan Cuyo” y escribe “Arte famoso según Tigua”. En algunos casos los encargos de estas imágenes no sólo se materializan en lienzos de cuero de borrego o madera, también los pedidos se realizan en los típicos y originales tambores, sillas y mesas pequeñas.

Muchas veces el dueño de la tienda le pide cuadros especiales, por ejemplo, hace unos meses decidió llevar como regalo de matrimonio un cuadro de Matisse pintado por Cuyo, y le pidió que agregue los retratos o rostros de la pareja que se casaba. Entonces como puede ver son objetos únicos y está claro que nosotros intervenimos en su

³¹ Este concepto de artesanía ya lo expliqué en los capítulos anteriores. Es un término que ha ido fluctuando y cambiando, pero en general se refiere a las producciones creadas por los grupos indígenas o subalternos.

producción. El señor tiene varios retratos de sus hijos y familia pintados por Cuyo. (Encargada 2020)³²

Ahora bien, el concepto de “artesanía fina” abarca a todos aquellos objetos o producciones realizadas por grupos indígenas, pero que tienen la intervención de un externo, ya sea este extranjero o mestizo. Sin embargo, puedo decir, que es en el *campo* de la tienda en donde toma sentido el significado de “finas”. Es en este espacio donde se las legitima y se las vende principalmente a coleccionistas y turistas extranjeros con ese “valor agregado”. En cuanto al escenario del mercado, también le pregunté a la encargada ¿a qué público se dirigen y venden estas obras?, ¿quiénes son los/as que compran?

Ella me respondió rápidamente, confirmando con mucha seguridad que los clientes que más compran estas obras son los turistas extranjeros que “valoran” este objeto e incluso lo coleccionan, en cambio, el público local “no valora” y las considera como “productos cholos”. Me quedé en esta última aseveración, y le pregunté ¿qué es lo “cholo”? Se quedó pensativa, y me dijo que en general hay muy poca población local que se sienta atraída y valore estas producciones pictóricas indígenas. Por último, también me comentó que últimamente han disminuido las ventas de la tienda en sí. La venta – si hablamos específicamente de los cuadros de Cuyo – es bastante inestable. Hay meses en los que se venden y otros no. Asume que depende bastante de las temporadas altas y bajas del turismo.

Considero que con esta descripción del caso de la “tienda de artesanías” y las pinturas de Juan Cuyo, puedo adentrarme más, y en conjunto con algunas teorías comprender mejor este fenómeno contemporáneo. Entre los cuestionamientos que se presentan y, pretendo contestar, en este apartado están los siguientes: ¿cómo se están negociando estas obras entre el pintor y “el extranjero, y entre “el extranjero” y los consumidores?, ¿cómo están circulando dentro de este espacio/campo? y ¿qué regímenes de valor y de visión se les están otorgando a estas producciones pictóricas?

Para poder contestar estas preguntas y entender mejor este caso, he decidido dividir este apartado en dos partes: 1. La (re)producción y negociación interna y 2. La negociación externa, circulación y consumo de la obra. He nombrado *negociación interna* a los intercambios que se dan entre el pintor y “el extranjero”, porque son tratos que se hacen antes de que los cuadros estén exhibidos en la tienda. Por último, con

³² Encargada, vendedora de la tienda de artesanía fina, entrevistada por Martina Cobos, Quito, 2020

negociación externa, me refiero a la relación entre “el extranjero” y “la tienda de artesanías”, con los consumidores.

1. La (re) producción y *negociación interna*

El juego del arte se reinventa a cada instante.
(Carles Méndez 2015)

Como mencioné anteriormente en este punto voy a analizar la relación que existe entre “el extranjero” y el pintor Juan Cuyo. Esta relación se ha generado aproximadamente desde 1980 y se ha mantenido hasta los días actuales. “El extranjero”, hace encargos al pintor cada cierto tiempo. Le pide que reproduzca los conocidos cuadros de “arte famoso”, entre estas piezas están autores como: Frida Kahlo, Botero, Van Gogh, Andy Warhol, Picasso, Matisse, entre muchos otros. Como se puede ver no tiene una temporalidad definida, más bien se basa en lo populares que son estas obras en el propio círculo cultural del mismo “extranjero”. No importa si estas obras pertenecieron al renacimiento, al surrealismo, cubismo, pop-art, etc. Lo que importa es que estas obras sean visualmente conocidas, al menos por los consumidores de la tienda.

1.1 ¿Apropiación o (re)producción?

Creo que la primera duda que me atravesó cuando vi estas imágenes fue: ¿se les puede considerar a estos cuadros meras copias de los supuestos originales? En un primer análisis concluí que se las puede llamar *reproducciones*, sin embargo, con un poco más de cabeza, caí en cuenta de que hay algo más. Si miramos al campo del arte europeo a finales del siglo XIX y principios del XX, podemos ver que muchos artistas se inspiraron en las producciones del Tercer Mundo³³ y se apropiaron de ellas para generar una nueva obra y un nuevo estilo, así por ejemplo están Picasso y Gauguin. Por otro lado, desde la década 70 y 90 del siglo XX – cuando las corrientes y críticas postcoloniales y postmodernistas empezaron a tener auge – los/as artistas latinoamericanos/as también usaron la *apropiación* para generar sus obras. La mayoría de veces se inspiraban en Europa, después descubrieron que dentro de sus propios territorios podían tomar inspiración de las culturas populares. Como lo menciona Manuel Kingman (2012, 40): “En los procesos artísticos de Latinoamérica es pertinente

³³ En el primer capítulo se habló del caso de Pablo Picasso y la apropiación de las máscaras de la cultura africana en pág. 32.

hablar de apropiación, ya que la relación con la cultura popular se ha dado a través de prácticas apropiacionistas.” Entonces la *apropiación*, que era en su mayoría exógena se convirtió en endógena, los/as artistas de esta zona tienen el objetivo de “tratar de derrumbar la mirada `culta´ que construye la visualidad popular como una estética menor.” (2012, 42)

Ahora bien, si hablamos de que la *apropiación* es un proceso en el cual se toman elementos de otra cultura para adaptarlo a una nueva producción, ¿se puede aplicar esta categoría al caso de las pinturas de Cuyo? Considero que en una primera mirada estas obras serían consideradas reproducciones, ya que se intenta que esta copia sea muy similar a la principal, para que el original pueda ser reconocido. Al mismo tiempo, la imperfección de una copia hecha por un pintor indígena, autodidacta, se torna en valor agregado. La obra de Cuyo es como el original, “pero no del todo”. Si tenemos un cuadro “original” al lado de uno del pintor de Tigua, encontraremos algunas divergencias: 1. Algunos detalles son muy diferentes, por ejemplo el rostro de Frida, en la reproducción, es bastante tosco, 2. Los colores no son los mismos, ni los materiales y soportes (la mayoría de veces con cuero de borrego) con los que el cuadro fue hecho; y, 3. Le agrega un bastidor de madera, que enmarca el cuadro, con pequeños detalles ornamentales y coloridos.

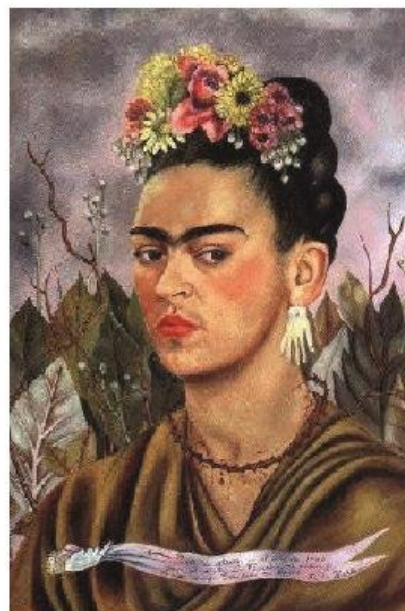


Figura 38. Contraste entre pintura (re) producida por Juan Cuyo (izq.), frente a obra inicial de Frida Kahlo (der.). Fotografía Martina C, 2020.

En su mayoría estas obras sí son (re)producciones, es una nueva producción que tiene sus singularidades y claramente no es igual a la original. Es evidente que ninguna lo va a ser, pero es interesante ver “la serie y el aura que emite la copia.” (Andrade, Garzón, y Burgos 2015) De alguna forma, se puede decir que lo que Cuyo hace es traducir una imagen del “arte famoso” a un lenguaje de la tradición pictórica de Tigua. Estas obras ya forman parte del imaginario y mundo de pinturas de esta comunidad, se las ha resemantizado, revalorizado y han encontrado un nuevo lugar de origen.

Por último, en la (re)producción se altera significativamente la imagen tanto en forma material como simbólica. En el primer caso – sigamos con el ejemplo del cuadro de Frida Kahlo – los cuadros de Juan Cuyo miden entre 35cm y 25 cm (también puede cambiar de soportes cuadrados a: mesas, sillas, tambores, etc.), mientras que el original es más grande. Los materiales y colores usados son otros, Juan usa esmaltes y acrílicos. En cuanto a lo simbólico, las (re)producciones son hechas por manos de un pintor indígena de los Andes, son producidas en un tiempo/espacio diferente, circulan dentro de un mercado distinto al inicial. Con esto quiero decir que a estas obras están interpelando a las originales, moviéndolas de su pedestal único y absorbente, para exponer nuevas posibilidades de obras que se consideraban inamovibles o perennes, y lo más interesante es que este cuestionamiento viene desde la supuesta periferia.

Las (re)producciones de Juan Cuyo son obras completamente nuevas y cuestionan algunos de los paradigmas que el arte moderno de Occidente ha impuesto. Estas piezas tienen una base inicial, pero es necesario mirar con nuevos ojos, esos hilos finos de los cuales también están compuestas. Pero, si volvemos con la categoría de *apropiación*, y tomamos de base la definición sobre esta que nos brinda Nelly Richard (1994, 42) que menciona lo siguiente:

[Apropiación,] gesto consistente en la reconversión de lo ajeno a través de una manipulación de códigos que por un lado, cuestiona lo impuesto al desviar su prescriptividad de origen y que, por otro, re-adequa los préstamos a la funcionalidad local de un nuevo diseño crítico.

Considero que estas obras también pueden ser consideradas resultado de una *apropiación*. Juan Cuyo, como pintor indígena se está apropiando – en el marco de un encargo– de obras de arte conocidas y valoradas a nivel mundial. La *apropiación* en dimensión material es casi invisible, sin embargo, en su construcción simbólica sí lo es. Son estos los códigos que están siendo manipulados y re-adequados con el fin de acertar en un mercado de la artesanía fina específico. El caso es que un pintor indígena de los

Andes está tomando de base pinturas del arte moderno para poder introducirse dentro del mercado de la artesanía fina, y es evidente que las obras finales van a dar otro resultado.

Por último, me gustaría decir que las obras de Juan Cuyo, son la suma de la (re)producción y de la *apropiación*. Dos categorías que estarían entremezcladas y conformarían una totalidad dentro de su obra.

1.2 La *triada autoral*

El área de la producción/creación de la obra también puede ser considerada un *campo*,³⁴ en el cual todos los agentes que están inmersos tienen una facultad y hacen que ese espacio se mantenga o cambie. Para este caso del pintor Juan Cuyo, me arriesgaría a decir que las obras son resultado de una *triada autoral*. Con esto me refiero a que es el resultado de un autor material (Juan Cuyo), un autor intelectual (“el extranjero”) y un autor/a inicial (Frida Kahlo, Van Gogh, Picasso, etc.). Los tres actores tienen igual importancia, sin embargo, existen ciertos intereses de cada uno.

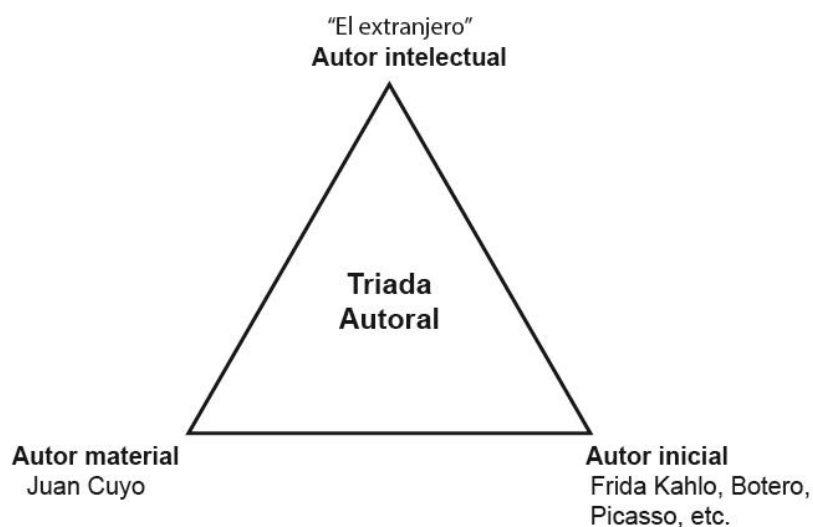


Figura 39. Cuadro de *triada autoral*. Diseño Martina C, 2020.

Autor material

Juan Cuyo a través de un encargo realizado por “el extranjero” realiza las (re)producciones, a las cuáles las firma con su nombre y la frase “arte famoso según

³⁴ “El campo´ es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él y de formas diferentes, según la posición que ocupan, al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas.” (Bourdieu 2007)

Tigua”, que como vimos antes fue idea de otro extranjero, con el fin de que el pintor pueda tener más ingresos y llamar la atención de sus compradores extranjeros.

Para Cuyo, la pintura ha sido su principal fuente de ingresos, más o menos desde 1980 cuando empezó a contactarse con “el extranjero”. Sin embargo, vemos que este movimiento de trasladar la pintura sobre la artesanía, estuvo basado más en una necesidad que en un gusto o interés subjetivo. Como lo menciona García Canclini (1992): “Las deficiencias de la explotación agraria y el empobrecimiento relativo de los productos del campo impulsan a muchos pueblos a buscar en la venta de artesanías la elevación de sus ingresos.” Esta necesidad económica lo ha movilizó hasta donde está ahora.

Cuyo ha ido aprendiendo a pintar como él mismo dice: “mirando y practicando.” Ha sido un aprendizaje de varios años, y ha logrado enseñarles algo de esta tradición a sus hijas. Sin embargo, pintar “arte famoso” ha sido una buena opción para él, ya que inconscientemente ha logrado coger un nicho, en el mercado de artesanías finas. La relación entre “el extranjero” y Cuyo se ha desarrollado bilateralmente, ambos reciben lo que este intercambio les ofrece. En este caso, para el *autor material* de identidad indígena, es una relación comercial que le permite mejorar sus ingresos y su vida. Él dice que hasta hoy en día, su mayor ingreso económico viene de la pintura, a pesar de que es inestable. Los encargos de estos cuadros han ido cambiando de año a año, aunque él sabe que tiene un lugar fijo en esta tienda, es consciente que tiene que seguirse abriendo campo, ya sea con otros productos como máscaras y con métodos como la venta ambulante.

En cuanto a la creación, Cuyo pone su habilidad, destreza, identidad y materiales en los cuadros, los traduce para que estén dentro de la tradición pictórica de Tigua. Él menciona que cuando tiene que agregar detalles a los bastidores de los cuadros es cuando se inspira y dice que todas esas figuras ornamentales vienen de su imaginación (J. Cuyo 2019).

Autor intelectual

“El extranjero” proporciona al pintor *la idea y la imagen impresa*, él tampoco las ha pintado, pero piensa que es una buena idea que estas obras las pinte un pintor indígena y que se vendan en su tienda. Como lo mencionó la encargada, estas piezas son interesantes para los coleccionistas y turistas extranjeros que “aprecian” estas piezas,

pero por otro lado están los posibles consumidores locales que según ella, consideran a estas pinturas como “cholas”. El hecho de que un pintor indígena pinte un cuadro de “arte famoso” va completamente con la línea de ventas del mercado de artesanías finas. Pero, ¿cuál es la mirada que tiene “el extranjero” sobre la identidad y producciones de Juan Cuyo?

Si miramos atrás, el mercado del arte del siglo XX utilizó la presencia de *intermediadores*, que se encargaban de manejar una relación entre el pintor y los compradores. Sin embargo, este cargo no intervenía en la producción de las obras, es decir, el *intermediario* no le decía al pintor qué pintar. Más bien él era conocedor de las corrientes de arte que estaban en auge y sabía cuáles eran los tejidos de valores simbólicos y económicos que interesaban al mercado, es decir, los regímenes de valor y visión dominantes.

Autor/a inicial

Para este caso llamaremos al artista famoso y reconocido como el *autor inicial*. Muchas de las obras que pinta Cuyo bajo encargo, son obras que van desde el Renacimiento hasta el arte moderno. Todos los autores corresponden a un régimen de valor y visión hegemónico que ha evaluado y legitimado sus piezas como obras de arte. Sin embargo, como lo menciona Lethem (2008, 31): “Los artistas no son capaces de controlar el imaginario de su público, del mismo modo que la industria cultural no puede controlar los segundos usos de sus artefactos.”

Estas obras en sus tiempos/espacios de enunciación eran consideradas y valoradas con una mirada, ahora, que vivimos en un sistema globalizado donde la tecnología crea nuevas redes y las hace visibles en otros contextos, la mirada ha mutado y se ha transformado. Vivimos en un sistema donde la originalidad está inmersa en la *hiper-reproductibilidad*.³⁵

Por último, esta *triada autoral* nos genera nuevos cuestionamientos, ya que no podemos hablar de una sola autoría – como es común en las reglas del arte moderno –, sino de un producto realizado por varios autores en diferentes dimensiones, cada uno ha

³⁵ Hiper-reproductibilidad: Neologismo usado por los investigadores Carles Méndez Llopija y Hortensia Mínguez García (2013) para referirse a la extrema producción de copias, de interpretaciones, re- significaciones que tienen las imágenes dentro del sistema globalizado contemporáneo.

ido aportando para la (re)producción material y simbólica, y que esta pueda circular dentro de un mercado contemporáneo específico.

1.3 Autoría, originalidad y exotización: Conceptos en situación de transformación y re-significación

Teniendo en cuenta al caso de esta investigación y considerándolo como un fenómeno que parte del mundo contemporáneo y globalizado en el que vivimos, hay que analizarlo desde una “*noción de vanguardias simultáneas* que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan *situaciones específicas*”(Giunta 2011, 45). Es decir, ya no podemos seguir analizando estos fenómenos desde la mirada paradigmática del arte moderno y con la dualidad centro/periferia. Sin embargo, tenemos clara la nueva teoría decolonial para aplicarla a nuestros casos locales y entender mejor los fenómenos, sin embargo, queda mucho por explorar en la práctica (García Canclini, 2001). Aún existen muchos paradigmas del arte moderno europeo y del régimen escópico que insisten en mantenerse y en seguirse incrustando dentro de la mirada para asignar el valor que le damos a ciertas producciones. Es inevitable que esta mirada domesticada exista, pero también hay que tomar en cuenta las otras miradas posibles.

Por esta razón, considero pertinente esclarecer algunas de las categorías hegemónicas del arte moderno, que sin duda, han sido cuestionadas, puestas en jaque y se ha buscado una nueva forma de mirarlas. Sin embargo, siguiendo la línea de García Canclini, quedan grandes residuos de esta modernidad, que han sido cuestionados en teoría, pero se necesita ahondar más en la práctica.³⁶ Entre las categorías a analizar están: la autoría, la originalidad y la neo-exotización.

La autoría

Si partimos de las reglas hegemónicas generadas por Occidente dentro del campo del arte en los siglos XIX y XX, podemos entender a *la autoría*, a la experiencia estética y a la belleza desde los pensamientos de Kant. Para este filósofo el arte no es un oficio, puesto que un oficio es un trabajo con el cual se obtiene dinero; el arte va más allá y está libre de toda coerción y reglas. Además:

³⁶ Dentro de esta investigación se busca aplicar estas teorías a un caso práctico como el de las obras de Juan Cuyo, es decir, partir desde conceptos hegemónicos modernos que aún se mantienen, pero que ya han sido fisurados y a partir de estas fisuras analizarlos con una nueva mirada.

El arte es materializado por un sujeto, que es un genio innato, al cual la naturaleza y las reglas divinas le han otorgado un don. Este autor no puede enseñar a nadie más, sus obras no son más que un modelo único que puede ser seguido, pero que no será igual que el original. Este don no puede ser compartido o enseñado. Esta genialidad sólo puede abarcar una individualidad. (Kant 2003, 51)

Como vemos, dentro del campo del arte y los regímenes de visión de esta época, *la autoría* es una categoría muy importante para definir una producción artística. Sin embargo, Kant no veía a esta actividad como algo que podía dar réditos económicos, sino como la producción del arte para sí, no tenía un fin específico, más que la contemplación y el goce estético.

Para este momento Kant, no tomó como un eje importante a la Revolución Industrial, cuestión que para Walter Benjamin es sumamente importante para comprender la producción artística y su circulación dentro de los mercados. En un inicio, para Benjamin “la imagen sólo va dirigida a unos pocos y estos tienen que estar formados. La percepción es pasiva, el público está en una actitud contemplativa.” En cuanto a *la autoría*: “Pertenece a un individuo que es un genio creador con talento innato. La imagen es única. Nace en un aquí y ahora. Es una manifestación que aparece en un lugar específico, cultural, social y político.” (Benjamin 2003, 54)

Sin embargo, es aquí cuando el concepto de arte cambia en conjunto con la industrialización. El arte deja de ser ritual y contemplativo para tener un fin social. Para Benjamin, en este momento las obras de arte pierden su *aura*,³⁷ y comienzan a ser (re)producidas y llegan a diferentes mercados y espectadores, sean estos ilustrados o no. La imagen en sí, se empieza a (re) significar y su circulación no es controlada.

El productor ya no está iluminado por Dios ni la naturaleza. Tiene un conocimiento técnico, se hace universal y puede ser aprendido en la academia. Después de la Revolución Industrial, ya no es *original*, no es única ni con un *aquí y ahora*. El autor ya no es importante. (Benjamin 2003, 43)

A pesar de que para Benjamin, el concepto de *autoría* de una obra ya no sea importante, es una categoría que sigue intrínseca en nuestra concepción de la misma. Se podría decir, que este concepto se ha (re)significado, por ejemplo, en el siglo XX, los/as artistas son personas que pertenecen a una clase media y alta, que han sido ilustrados en esta materia y en diferentes técnicas, y que ha pertenecido a un régimen social, cultural, económico y político específico. En este régimen específico, las obras circulan en

³⁷ Para Walter Benjamin, “el aura está atada al *aquí y ahora* de la obra de arte. El *aura* es un concepto en el que se percibe la esencia de la obra de arte.” Sin embargo, en el siglo XX la *reproductibilidad* es una de las características más importantes. En este momento es cuando cualquier obra pierde su “aura”.

ciertos mercados y están más atadas a ser expuestas en museos y galerías. Pueden ser compradas por unos pocos, ya que su precio es bastante alto.

Por otro lado, gracias a la tecnología estas imágenes circulan sin restricción y límite alguno. Todos podemos ser receptores de las mismas. Ahora, lo que sucede es que las reglas del campo del arte moderno siguen allí, pero muchas veces se les ha puesto en jaque con las nuevas reglas que la globalización impone. Por último, “la cultura postmoderna ya no está localizada con certeza en un lugar de origen o comunidad estable: los pueblos la reinventan constantemente con diversos movimientos.” (Bhabha 2002, 70)

Ahora, si vemos el concepto de *autoría*, basándonos en esta “reinvención” que nos propone Hommi Bhabha, y la aplicamos en el caso de las (re) producciones de Cuyo, podemos decir que, para este caso específico, es el resultado de una *tríada autorial*, y podemos sumar, que dentro del proceso de producción de la obra, la familia de Cuyo también se introduce. En conclusión, los autores son múltiples, no existe un genio innato o dotado. En contraparte, dentro de las producciones indígenas podemos ver que la autoría no tiene tanta importancia, toda producción es resultado de un trabajo en conjunto, de una comunidad. (Escobar 2013)

Podemos decir que la autoría de estas (re) producciones se reducen a una firma y a un nombre: “Juan Cuyo” y “Arte Famoso según Tigua”. Se puede decir también, que los conceptos de arte moderno, se entremezclan con estas nuevas formas. Es sumamente interesante puesto que un sujeto indígena está (re)produciendo obras de “arte famoso”, este de alguna forma está interpelando todos esos conceptos base, con la acción de copiar o replicar una obra legitimada culturalmente. Sin embargo, considero que se sigue manteniendo el concepto de *autoría* perteneciente al campo del arte moderno, en conjunto con las formas postmodernas de producir y reproducir las imágenes.³⁸ La autoría final, es una fina capa que encubre a las otras múltiples autorías.

³⁸ Como lo menciona Jesús Martín Barbero(2003, 45): “Vivimos en un contexto donde estamos en la pre-modernidad, modernidad y post-modernidad.” Un mismo fenómeno puede hablar de estos tres momentos y condensarlos en una sola experiencia, sin embargo, es necesario tener en cuenta esta *hibridación*.

La originalidad

La invención,
debemos aceptarlo humildemente,
no consiste en crear algo de la nada sino a partir del caos.
(Jonatan Lethem, 2008)

La categoría de la *originalidad* tiene conexión directa con la de *autoría*, puesto que son conceptos que vienen del arte moderno, y que fueron tratados por Kant y Walter Benjamin. Para este caso, cabe resaltar con mayor énfasis el concepto de “aura” y preguntarnos ¿Quién es el autor original de estas obras que está reproduciendo Juan Cuyo? Como lo mencionó Kant, el sujeto artista tiene un don y genialidad, que le permite ser único, sin embargo en algo tuvo que inspirarse. El arte del siglo XX tanto europeo como latinoamericano, usó modelos para inspirarse, ya sean endógenos o exógenos, que daban como resultado una “nueva obra”.

La idea de originalidad u original suele ceñirse a aquello diferente ideado, creado, inventado o producido (sea objeto o concepto), a partir del cual pueden generarse una serie de discursos o entidades tomando el primero como patrón; como al de origen, aquel lugar del que emanan los demás aquel horizonte en el que nacen las cosas. (Méndez y Mínguez 2013, 13)

Si miramos la obra de Cuyo con un lente que sostenga el paradigma de la *originalidad*, usado dentro del discurso del arte moderno, veremos a los cuadros como copias o simples réplicas; y pondremos a los cuadros iniciales realizados por Frida kahlo, Picasso, Van Gogh, como los inspiradores de esa nueva serie de producciones, en pocas palabras: como los originales. Sin embargo, debemos reconocer que en la actualidad la globalización en conjunto con la tecnología, demuestran con constancia que vivimos en un mundo aglomerado y saturado de imágenes, y cualquiera de estas imágenes puede tener una infinidad de usos. “Los artistas no son capaces de controlar el imaginario de su público, del mismo modo que la industria cultural no puede controlar los segundos usos de sus artefactos.” (Lethem 2008, 31)

La producción de imágenes en el mundo postmoderno, hace mucho tiempo que dejó de ser original, o mejor dicho, las bases comunes de este concepto han ido transformándose como lo menciona (Méndez 2015, 272)

La “cultura de la copia” [...] puede entenderse tanto desde el punto de vista de la fascinación “fetichista”- sobre todo en el plano occidental – de reiteración, de replicar, de duplicar e incluso falsificar nuestros productos culturales (materiales o inmateriales), como también y sobre todo, el escenario que sustenta la hiper-reproductibilidad técnica y la digitalización omnipresente, donde creador y receptor se entremezclan para formar parte de nuevas formas de producción simbólica y poéticas que remezclan,

remasterizan, revisionan, rehacen, revisitan y alteran en diversas aproximaciones conceptuales y morfológicas.

Si situamos las obras de Juan Cuyo bajo una mirada contemporánea, y siguiendo la línea de ruptura entre centro y periferia que Andrea Giunta propone, podemos decir, que este fenómeno artístico responde a un sistema globalizado de las imágenes, en el cual la “cultura de la copia” es inevitable y necesaria para la nueva producción de la red de imágenes e imaginarios. Debemos mirar estas pinturas como nuevos productos de una infinita repetición, encontrar su nueva “aura” en la copia. Por último estas obras son nuevas ya que están generadas en un tiempo/espacio específico, donde rigen regímenes culturales, sociales, económicos y políticos distintos a los del siglo XX.

Exotización

El exotismo es un relativismo, tanto como lo es el nacionalismo, pero de manera contraria. En ambos casos lo que se valora no es un contenido estable, sino una cultura, definida de acuerdo a la relación guarda con el observador.”
(Todorov 1991)

A la categoría de *exotismo* se la puede definir como un gusto o actitud cultural frente a lo extranjero, a lo diferente, a lo *otro*. Este término se lo comenzó a usar desde Occidente para referirse a todo lo que no pertenecía a este espacio cultural y social. La Otredad tanto Oriental como de América – en tiempos de colonización – fue una fuente de estudios, de reconocimientos y de fortalecimientos de la construcción identitaria de Europa. Empezaron a ver a un “otro” en el cual se reconocían, pero a su vez también veían lo que no se “debía ser”. En algunas crónicas del Nuevo Mundo, se puede constatar que ser “indio” y “negro” tenía una carga negativa, es decir, eran ejemplos claros de lo que “no se debía ser”.

Los estudios antropológicos del siglo XIX lograron legitimar y confirmar esta afirmación. Sin embargo, en el siglo XX con el apareamiento de los estudios post-coloniales, Edward Said (Tzvetan 1991) menciona lo siguiente:

Una connotación negativa del exotismo se puede encontrar en el marco de los estudios post-coloniales. Por un lado, desde la perspectiva de la otredad amenazante o bien de la otredad puesta como objeto de deseo, estereotipos elaborados sobre la base de una visión romantizada del otro.

Este autor considera que la *exotización* tiene una carga negativa, que puede ser dividida en dos: 1. Otredad amenazante y 2. Otredad como objeto de deseo. En cuanto a

la primera, podemos dar como un claro ejemplo, a los procedimientos violentos que usaron los conquistadores para dominar a los habitantes del Nuevo Mundo. Las prácticas religiosas de las poblaciones indígenas eran consideradas paganas, y ponían en amenaza a la religión legítima de cristianismo, por esta razón tenían que adoctrinarlos y transformarlos en cristianos. En cuanto al segundo punto, se puede ver cómo la Otredad, en algunos casos deja de ser amenazante, para convertirse en un objeto deseo. Como ejemplo, podemos poner al “fetiché” sobre el coleccionismo de piezas exógenas que tiene Occidente en el siglo XVII. “La cultura Occidental trata sobre un ‘individualismo posesivo’, de un ideal sujeto como propietario: el individuo rodeado de bienes y propiedades acumuladas.” (Macpherson 2005). Mientras más piezas se lograban obtener, mayor era el prestigio que poseía este individuo, es decir, había un deseo hacia las piezas en sí, por provenir de otras latitudes y pertenecer a otras culturas, y sobre todo, un deseo por aumentar un capital individual cultural, social y económico.

Ahora bien, si pensamos en la situación contemporánea globalizada, vemos que la *exotización* persiste, continúa existiendo un *otro*, diferente y deseado, sin embargo, esto responde a una lógica de los mercados globalizantes. “El misticismo indígena se vuelve parte no solo de la cultura material de Occidente, sino parte de su cultura comercial. Los Estados pavimentan un puente perfecto para el flujo de los productos y servicios ‘entre culturas’.” (2005, 45)

Si seguimos con la línea de Said, existe un cambio estructural que está directamente relacionado con los sistemas económicos, los regímenes culturales, sociales y políticos. Ahora existe un “Oriente bueno” y unos “indígenas sabios”, y Occidente está en la búsqueda de obtener un nuevo material para también impregnarlo dentro de su cultura. Estos cambios de paradigmas se han dado gracias a la globalización y a la tecnología, las distancias se minimizan, pero de alguna forma el mercado busca sacar provecho de estas nuevas producciones para tenerlas dentro de su repertorio cultural.

Considero que esta categoría puede ser aplicada al caso de Cuyo y a la relación con “el extranjero”. Me atrevería a decir que existe una *exotización bilateral*, ya que en primera instancia “el extranjero” está exotizando la identidad indígena y la está volviendo un objeto de deseo, para los turistas y coleccionistas nacionales y extranjeros, a través de las representaciones de “arte famoso”. ¿Acaso bajo esta mirada, no se vuelve interesante que un pintor indígena (re)produzca estas obras? En segunda instancia, considero que Juan Cuyo también está exotizando las obras de “arte famoso”, ya que a

través de ellas puede introducirse en un mercado específico, como es el de la artesanía fina. Es decir, con esta apropiación del arte occidental que ha sido introducida al mundo pictórico de Tigua, se busca inconscientemente interpelar, pero de manera consciente encontrar nuevas formas de subsistencia dentro del mercado. “El Estado y las mismas comunidades indígenas, de alguna forma definen los terrenos fértiles para su comercialización.” (Gros 2010, 76)

Por último, estas tres categorías son importantes para explicar el caso de las pinturas de Cuyo y la relación con “el extranjero”. No podemos negar que los paradigmas y reglas hegemónicas del pensamiento y del arte moderno siguen vigentes, pero tampoco podemos negar que la globalización y la tecnología han permitido que se generen otros tipos de relaciones entre Occidente y la Otredad. Existe ya una ruptura entre centro/periferia e incluso entre culto/popular, ahora todo se entreteje y crea nuevas conexiones, que a su vez son la base para las siguientes.

El caso del pintor de Tigua es particular, ya que, como lo menciona Jesús Martín Barbero, en estas (re) producciones podemos evidenciar que están conformadas por regímenes de lo tradicional, moderno y postmoderno. Estos tres tiempos están entremezclados y son parte de su tejido. La cultura, tanto como sus productos intangibles y tangibles no pueden quedarse intactos o inamovibles, siempre están en constante cambio, mutación, transformación y resignificación.

Finalmente, esta producción es resultado de una hibridación,³⁹ de una mezcla que no es pura ni pretende serlo, que está llena de contradicciones y de movimientos que buscan ser satisfacer a ambos agentes – en este caso Cuyo y “el extranjero” – en sus múltiples necesidades. Esta hibridación o mezcla entre el arte culto y el arte/artesanía popular nos posiciona frente a un nuevo fenómeno, donde la cultura popular se ubica frente a la cultura Occidental y le muestra las diferentes gamas que puede tener su empate. “Se puede afirmar que la cultura global y el turismo no necesariamente causan la degeneración de los productos de los artesanos, sino que contribuyen a su enriquecimiento y expansión.” (2001, 34)

³⁹ “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. A su vez, cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas puras.” (García Canclini 2001, 14)

2. **La negociación externa, circulación y consumo de la obra**

Ahora que “el extranjero” ya tiene las obras de Cuyo, decide exhibirlas y venderlas dentro de su tienda de “artesanía fina”. Pero antes de ponerlas a disposición de los compradores, entre el dueño de la tienda y el pintor se realizan los respectivos pagos. Como mencioné en el capítulo dos, Cuyo se demora entre 10-15 días fabricando un cuadro por encargo. Se dirige a la tienda y va con un valor pensado, este varía entre \$30 y \$60, todo depende del tiempo y materiales que haya usado. “El extranjero” decide si comprar o no, siempre le pide una rebaja y por esta razón, Cuyo termina sin hacer el intercambio, ya que le rebaja demasiado el precio. Sin embargo, la mayoría de veces sí se realiza el negocio, y en ese mismo momento la encargada de la tienda le paga al pintor (J. Cuyo 2019). Cuando la obra ya está dentro de la tienda y es exhibida su valor está alrededor de los \$50 y \$150, siendo un precio asequible para los turistas y coleccionistas extranjeros.

En este último apartado lo que busco es contestar las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los valores que le está otorgando “el extranjero” a las obras de Cuyo?, ¿cuáles son los regímenes de visión que se tienen de estas obras? Y ¿cómo circulan y se negocian con los compradores?

2.1 **Intermediario y bróker cultural**

Como sabemos, el arte es un tejido complejo, que ha sido atravesado rotundamente por el mercado y la economía, así que es inevitable analizar esta hebra. Ser artista en el mundo moderno, y ahora, en el mundo contemporáneo no ha sido fácil, siempre ha implicado una lucha. En el siglo XVII, el artista trabajaba directamente con la clase burguesa que le hacía pedidos de retratos, y claramente era un oficio que producía réditos económicos pero también de distinción y fama. Por otra parte, en los siglos XVIII y XIX, el *intermediario* es un sujeto esencial entre la relación del artista y el comprador, se encarga de vender las obras sin necesidad de que estas dos partes tengan contacto. Como lo menciona Leticia Pérez (2011, 538): “El intermediario es un elemento esencial en la distribución artística, el negocio del arte no empieza hasta que este aparece.”

Después, en los siglos XX y XXI, el puesto del *intermediario* sigue desarrollándose y va adquiriendo mayor valor, ya que este sujeto no sólo se encarga de

hacer la venta o transacción final de la obra, sino también, de asignar valores simbólicos de acuerdo con régimen cultural, social, político y económico que se esté atravesando. En la actualidad, es sumamente importante este cargo, ya que se han desarrollado herramientas de mercado como el marketing de las artes “[...] que nace como una forma de aproximar el artista a su mercado, cuyo principal objetivo sería la búsqueda de la posición óptima de aquel en el mercado del arte a largo plazo.” (Pérez 2011, 540)

Ahora bien, comúnmente llamamos *intermediario* a la persona que se hace cargo de vender la obra, pero esta persona e institución también generan valor simbólico sobre la misma. Cuando un actor tiene el poder de añadir o quitar ciertas cualidades simbólicas a un objeto se lo llama *bróker cultural*. Según Pamela Cevallos (2012, 9): “El bróker cultural es un intermediario de conocimiento que, en la cadena de legitimación, contribuye sustancialmente a la producción social del valor de los objetos del arte y lo cultural.” Cabe precisar aquí la idea de “valor”, como un proceso social que influye en ambas direcciones: el valor de uso (cultural), como el coleccionismo y el valor de cambio, como el de la transacción de compra.

Si a este análisis le añadimos la *teoría de campo* de Bourdieu, y la aplicamos al caso de estudio de este trabajo, podemos concluir que “el extranjero” (agente de poder y valor) en su tienda de “artesanías finas” (institución) aplica un sistema de valores tanto cualitativos como cuantitativos – tema que será abordado en el siguiente punto –, para que estas obras sean interesantes y sean consumidas por un comprador específico, por lo tanto, es un *bróker cultural e intermediario*.



Figura 40. Relación con bróker cultural. Diseño: Martina C, 2020.

2.2 Regímenes de valor y de visión de las obras

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo

existe como objeto simbólico provisto de valor si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra.
(Bourdieu 1995, 339)

Si tenemos de base lo que menciona Bourdieu, entendemos que la obra de arte es un *objeto simbólico* – aparte de ser un objeto de intercambio económico y que circula dentro de un mercado – que está dotado de ciertos valores otorgados por agentes de poder. Si aplicamos esta lógica a los cuadros de Cuyo, entendemos que “el extranjero” (agente de poder) aporta cualidades para que estas obras sean vendidas dentro de una tienda de “artesanías finas”. Como ya expliqué anteriormente las “artesanías finas” vendrían a ser superiores a las artesanías comunes, primero porque hay una intervención de un tercero que se encarga de que estas piezas sean únicas y de buena calidad, y segundo porque se venden en este lugar exclusivo, al cual acuden, en su mayoría, coleccionistas y turistas extranjeros.

Para Appadurai, en su texto *La vida social de las cosas*:

Un régimen de valor es consistente con estándares muy altos y bajos compartidos por las partes en un intercambio particular de mercancías. Estos regímenes de valor cuentan para la constante superación de los límites culturales por el flujo de mercancías, donde la cultura se entiende como un sistema limitado y localizado de significados. (1991, 13)

Con esto quiero decir que dentro del espacio de “artesanías finas” las obras tienen cierto valor elevado, en comparación con una simple artesanía que se vende fuera. Por esta razón, si sacáramos estos cuadros para que Cuyo los venda de manera ambulante o en las ferias del Parque de El Ejido, esos valores cambiarían significativamente, terminarían siendo simples copias sin valor ni admiración, ya que los compradores serían diferentes. O podrían ser valorados por unos pocos, pero se categorizarían como artesanía. Incluso si hablamos del lado cuantitativo, los precios tendrían que bajar o subir, dependiendo del espacio. Siguiendo la línea de Appadurai, estas obras tienen una vida social, que depende del lugar y el tiempo en el cual sean vistas, esto siempre va a estar en constante cambio y va a depender del régimen de valor y visión que esté vigente cultural y socialmente.

Ahora, si añadimos que estos permanentes cambios y la construcción de valor afectan directamente a las categorías como ‘arte’, ‘artefacto’ y ‘mercancía’ (Cevallos 2012) podemos definir que los objetos van a estar en constante movimiento, no pueden ser fijos ni inmutables. Por ejemplo, si se analizaban las obras de Cuyo con los

regímenes de valor y de visión del siglo XIX y principios del XX, las reglas del campo del arte moderno no las considerarían “arte”, ya que harían énfasis en el autor, su lugar de enunciación e incluso recriminarían la copia o réplica. Por el contrario, el sistema del campo del arte contemporáneo ha decidido poner en jaque y cuestionar estas bases. Ahora, las obras de Cuyo pueden transitar por espacios y mercados de turistas, coleccionistas e incluso bienales. Todo depende con que mirada se las vea. Para definir mejor este fenómeno, Clifford (1995) emplea la noción de “tráfico” para referirse a: “los flujos que alteran el estatus de los objetos. Las clasificaciones no son estables, pues en ciertas condiciones, bajo aparatos institucionales, ‘un artefacto’ se puede convertir en una pieza de ‘arte’.” (1995, 368)



Figura 41. Sistema de arte-cultura según James Clifford.

Tomado de: Clifford, James. 1995. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa. Pág 267

Siguiendo esta imagen, vemos que en su mayoría los espacios legitimadores del arte son comúnmente los museos y galerías, estos han sido los que se han encargado de posicionar a las producciones artísticas del Tercer Mundo en una categoría de artesanía y folklore, incluso dentro mismo del mundo de la artesanía hay varias divisiones como la turística, coleccionable y utilitaria. En esta última podemos posicionar a las pinturas y artefactos de Tigua, sin embargo, estos también se pueden movilizar a la categoría de “arte”. Además, es evidente que los valores que otorga “el extranjero” a las obras tienen mucho que ver con sus compradores, que en este caso son los extranjeros turistas y coleccionistas. Este tema lo profundizaré en el siguiente punto.

Circulación de las obras y consumo

Los significados y efectos de cualquier imagen son siempre adyacentes al ambiente sensorial sobrecargado y plural, y al observador que lo habita.
(Crary 2016)

¿Quiénes son los principales compradores de las (re)producciones de Juan Cuyo? Tenemos claro que los *turistas y coleccionistas extranjeros* son los principales compradores de estas obras, pero antes de ahondar más en este caso de la investigación, considero necesario hacer una aproximación histórica de la práctica del coleccionismo de artesanías para turistas.

Para empezar, Occidente se ha encargado de tener bajo su poder piezas que ha ido encontrando en aquellos “otros” territorios y que han sido pertenecientes a otras culturas y cosmovisiones. Siempre las han mirado como piezas asombrosas, distintas, abyectas, etc., pero dignas de coleccionarlas y con ellas mostrar cierto poder y conocimiento. “Para Occidente, la recolección ha sido desde hace mucho una estrategia para el despliegue de un sujeto, una cultura y una autenticidad.” (Clifford 1995, 260). El coleccionismo ha sido una actividad individualista, que hasta la actualidad, da cierto *valor* a un objeto y por ende al individuo que la posee. Sin embargo, dentro del coleccionismo, es importante que los objetos estén circulando, pasan de sujeto a sujeto, ya sea por herencia, intercambio o compra/venta. Mientras más antiguo es el objeto, más valioso es.

A partir del siglo XX:

Los objetos coleccionados a partir de fuentes no occidentales se han clasificado en dos grandes categorías: como artefactos culturales (científicos) o como obras de arte (estéticas). [...] Otros objetos coleccionables – mercancías producidas en masa, “arte para turistas”, etc – han sido valorizados menos sistemáticamente; en el mejor de los casos encuentran sitio en exhibiciones de ‘tecnología’ o ‘folklore’. (1995, 265)

Cabe resaltar, que cuando Clifford realiza su investigación, tiene una mirada superficial acerca de lo que está pasando con el supuesto “arte para turistas”, su clasificación es necesaria y útil, pero considero que cada caso tiene su particularidad y no encaja perfectamente en las categorías expuestas por este autor. Por ejemplo, en el actual caso de estudio, vemos que el mercado y los compradores son turistas que se sienten atracción y valoran las obras del pintor del Tigua, sin embargo, estas obras no son producidas en masa, existe un agente (“el extranjero”), quien hace los encargos, que en su mayoría son distintos y casi nunca se repiten. Además, el caso de Cuyo, sería una

anomalía bastante interesante, que puede ser considerada una fractura o grieta dentro de esta clasificación común de las producciones artesanales. Son obras, que están interpelando al régimen dominante del arte, ya sea por los motivos que están siendo (re)producidos y por el lugar de enunciación y mezcla de los diferentes autores, a pesar de que su mercado sea sesgado y limitado. “De esa forma se revierte la tradicional postura pedagógica del centro con relación a la periferia, pues la periferia tiene algo que enseñar a los del centro.” (Franco 1997, 56)

Tiendas de “artesanía fina” y sus consumidores

El mercado del arte se rige por varias reglas que han ido cambiando y transformándose con el pasar de los años y de la mano de la globalización. Y como se ha explicado anteriormente, este mercado está dividido en varios, dependiendo de los casos particulares que se vayan presentando. Considero que una de esas articulaciones de este gran mercado son las tiendas de “artesanía fina” que tiene sus reglas y métodos de valoración de los objetos, que están enfocados en sus principales consumidores: los turistas y coleccionistas extranjeros.

Con el caso de la producción de las obras de Cuyo, se pudo visualizar que existe una exotización por parte de “el extranjero” hacia su identidad y por ende a su mano de obra. Al final, las producciones son colaborativas y rompen con los cánones de autenticidad y originalidad que marca el arte Occidental. Las tiendas de “artesanía fina” se vuelven unos laboratorios, donde confluyen muchas prácticas tradicionales y contemporáneas de producción y mercado. Se visualiza una persistente atracción fetichista frente a estas obras, que las hace tener más valores simbólicos que económicos. Valores que definitivamente se basan en la exotización del lugar de enunciación y cultura del sujeto que realizó la obra.

Por último, cabe resaltar que el espacio de “artesanía fina” llama la atención de un grupo puntual de compradores, personas que siguen interesadas en la práctica del coleccionismo o simplemente de llevar un recuerdo o “souvenir” interesante a su lugar de origen.

Conclusiones

Desde 1970, con la llegada de la coleccionista húngara Olga Fisch, las pinturas de Tigua dejaron su función ritual para convertirse en la fuente económica más importante de la comunidad. A partir de esa década hasta la actualidad han ido cambiando, transformándose y buscando la forma de seguir dentro de los diferentes mercados. Los pintores y pintoras han fortalecido sus habilidades, se han especializado y organizado, con el fin de mantener esta práctica a flote, ya que también es parte de su historia e identidad.

Desde su punto de partida, las pinturas de Tigua han emprendido un largo viaje. Un viaje que va desde el campo hasta la ciudad; y desde la ciudad a mercados populares, tiendas de artesanía fina, museos, exposiciones en el extranjero, entre otras. También, las temáticas de los cuadros han ido abriéndose camino, van desde paisajes tradicionales, representaciones de fiestas como el Corpus Christi sueños, mitos y leyendas; hasta los levantamientos indígenas y la protesta política; y por último, las plumas de aves pintadas con acrílicos y los objetos de madera coloreados con una multiplicidad de gamas cromáticas y con cierto relieve. De igual forma, se debe resaltar el cambio en los materiales, la pintura en un inicio fue la anilina, y actualmente son los acrílicos y esmaltes; los soportes fueron los tambores de cuero de borrego, que luego se usaron en forma de cuadros, y ahora, pueden variar según el pedido; y por último los pinceles que los pintores mismo fabricaban con pelo de animales o de sus hijos; ahora son comprados y de otra calidad.

Todos estos cambios forman parte de ciertas estrategias que han generado los pintores y pintoras para poder seguir vendiendo los cuadros y mantenerse dentro de los diferentes mercados o incluso potenciar unos nuevos. Sin embargo, es necesario recalcar que estas estrategias, en su mayoría han estado mediadas por un *intermediario*, ya sea un/a extranjero/a o mestizo/a. Como ejemplo tenemos el caso de Olga Fisch, que fue la que motivó a los pintores para que produjeran las imágenes en soportes rectangulares, todo con el fin de poder transportar y vender en las ciudades. En segundo caso – según las entrevistas realizadas – los objetos de madera y las representaciones “floreadas”, también fueron idea de alguien externo, quien les recomendó producirlos por su bajo coste y facilidad de elaboración. Y como último ejemplo, están los cuadros producidos por Juan Cuyo Cuyo, que son el resultado del encargo del dueño de la tienda

de artesanía fina, sumando a esto también su firma: “Arte famoso según Tigua”, que también es consejo de alguien exterior. El caso de los *intermediarios* viene a ser muy importante, ya que es una parte esencial de estas estrategias, que han servido para resistir y subsistir dentro de los mercados.

Otro punto importante, es el caso de las nuevas generaciones de pintores. Jóvenes que están interesados en la revalorización de esta práctica, de su tradición y cultura. Como lo menciona el pintor Ricardo Toaquiza: “Ahora tenemos una tercera generación de pintores.” En muchos casos sí hay un interés por seguir aprendiendo y viviendo de la pintura, pero me atrevería a decir, que también hay un porcentaje alto de jóvenes que ya no está interesado. Sin embargo, considero que es de suma importancia continuar con investigaciones que hablen sobre los grupos que sí están trabajando para esta práctica no desaparezca, ya que con la tecnología y el acceso a la información se están generando nuevos fenómenos que merecen ser estudiados, como por ejemplo, el caso de Stalin Toaquiza, un joven pintor que trabaja con su padre pintando cuadros tradicionales y costumbristas, pero también ha trasladado a la pintura de Tigua a otras esferas como son: el body paint y los murales.

Ahora bien, volviendo al caso del pintor Juan Cuyo Cuyo, quien es el centro de esta investigación, se puede ver que él también ha generado sus propias estrategias para vender sus obras en los diferentes mercados. Por un lado, sigue produciendo máscaras y tambores, que los vende de manera ambulante, y por el otro, tiene una relación comercial de más de 40 años con “el extranjero”, quien le hace encargos de cuadros de *arte famoso* cada cierto tiempo. Pero antes de centrarme en el punto del mercado de artesanía fina, quiero rescatar algunos puntos importantes que ha generado su relato de vida.

Uno de los objetivos de esta investigación fue generar un relato de vida sobre el pintor Juan Cuyo, con el fin de que su voz fuera el elemento más importante de este trabajo, y que desde este punto se pudiera entender mejor su trayectoria y producción pictórica. Como en toda investigación, los retos nunca faltaron, y en este caso la brecha del idioma jugó un papel crucial, sin embargo, la presencia y colaboración de su hija Blanca, ayudaron bastante.

Dar voz a Cuyo, para mí es muy importante, ya que comúnmente en las investigaciones – sobre todo de temáticas indígenas y de grupos subalternos – los enunciados más preponderantes son los del investigador y de las diferentes voces “letradas” que lo acompañan. Además, de que el trabajo de representación del *otro*,

mayoritariamente se basa en una relación de poder, y por ende, desigual. Por esta razón, yo quería tener la versión del pintor sobre sus trabajos, movimientos, emociones, visiones, etc. Tener un testimonio que nos permita observar las relaciones de un individuo con sus producciones y cómo estas se mueven dentro de los mercados. Finalmente, este relato de vida es el resultado de una colaboración de voces, que generan una narrativa y representan al pintor. Se busca mostrar desde una subjetividad e identidad como ciertos paradigmas del Occidente, específicamente dentro del campo del arte, se desmontan y cuestionan.

Se podría decir que el caso de Cuyo es bastante peculiar, ya que sus obras son una anomalía dentro de la tradición e imaginario de los cuadros de Tigua, pero para él esto es una ventaja, ya que le permite diferenciarse y tener otro mercado a su disposición. Así, que la relación de intercambio que tiene con “el extranjero” no es inocente, es una relación en la cual ambos lados tienen sus beneficios. Juan por su lado, logra distinguirse y tener un lugar y un mercado específico donde vender; y por el otro lado, “el extranjero” se beneficia de los encargos y puede satisfacer a sus consumidores que en su mayoría son coleccionistas o turistas extranjeros. Se podría decir que es una relación dependiente que se alimenta mutuamente, los dos tienen sus beneficios, ya sean estos económicos o simbólicos. Incluso, se puede hablar de una *doble apropiación*, es decir, “el extranjero” se apropia de las (re)producciones e identidad de Juan Cuyo; y el pintor a su vez se apropia de las obras de *arte famoso* y las introduce dentro del mundo pictórico de Tigua; pero no olvidemos que quien más lucra económicamente es el extranjero

Ahora bien, si hablamos de las (re)producciones de Juan Cuyo, podemos ver que se interpela directamente a los paradigmas de *la autoría y la originalidad*, generados dentro del campo del arte moderno en Occidente. El caso de este pintor desmonta por completo el concepto de que para producir una obra de arte un individuo debe poseer una genialidad superior, ya sea dada por Dios o por la naturaleza, y también que está recaiga sobre una individualidad. Las obras de Cuyo, son el resultado de un juego consensuado de autorías, ya sea en sus dimensiones materiales e intelectuales. En lo material, podemos ver que muchas veces su hija y yerno le ayudan, o incluso pintan por completo una obra. En lo intelectual está el/la autor/a inicial (Frida Kahlo, Botero, Picasso, etc.), y “el extranjero”, quien propone a Juan Cuyo que reproduzca estas imágenes bajo su encargo. Estas obras finalmente se presentan bajo la autoría y firma de: “Juan Cuyo. Arte famoso según Tigua”. Se puede concluir que el concepto de

autor/a, es sumamente importante y sigue recayendo en una individualidad, sin embargo, si a esta la desmantelamos, podemos constatar que está conformada por otras autorías (triada autorial), igual de importantes e interdependientes.

El caso de la *originalidad*, se desglosa directamente de la *autoría*, y es una categoría que igual está en jaque. Si vemos a breves rasgos las (re)producciones de Cuyo, son copias y réplicas, sin embargo, con un análisis más detallado, puedo concluir que son el resultado de la (re)producción y de la apropiación. Finalmente son obras nuevas, con una nueva *aura*, realizadas materialmente por un pintor indígena y con una multiplicidad de autorías. Por último, estas obras cuestionan claramente y con fuerza estos paradigmas, que aún los seguimos usando como radares para entender una obra contemporánea, sin embargo, estas fisuras son sumamente interesantes y nos proponen un re-pensarlas.

Las obras de Juan Cuyo en sí son un tejido, que está compuesto por diferentes hebras, por esta razón, no podemos dejar de lado la influencia de “el extranjero” en la producción y venta de las obras. Como ya vimos, tiene una incidencia muy fuerte en la (re)producción, pero también tiene influencia en cómo estas piezas están circulando en la tienda.

Una *tienda de artesanía fina* tiene sus regímenes de valor y de visión, que son contruidos internamente y también con respecto a los posibles compradores de las mismas. “El extranjero” tiene muy claro este horizonte, por eso tiene esta incidencia frente a los artistas y artesanos que trabajan para la tienda. Su voz es muy importante, incide en cada una de las piezas que se encuentran dentro de la tienda. ¿Por qué “el extranjero” realiza estos pedidos a Juan Cuyo? Sin duda, desde de su posición de poder, el dueño de la tienda mira en Cuyo una posibilidad para diferenciarse y generar obras “interesantes” que atraigan a los extranjeros y coleccionistas. Su mirada sobre la identidad indígena es exotizante, encuentra en ella una posibilidad de mercado, tanto simbólica como económica. Como lo dije anteriormente, aunque se intente romper la resistente dualidad centro-periferia, Occidente desea absorber lo que el Tercer Mundo le puede ofrecer, para también volverlo parte de su repertorio, colecciones y formas de vida.

Tener un cuadro de Juan Cuyo, para un coleccionista de arte indígena, es una “pieza única”, que anuncia explícitamente cuáles son los nuevos paradigmas del campo del arte. Está claro que se han roto ciertas reglas, pero también está claro que algunas otras se mantienen, y la relación entre las nuevas y antiguas reglas genera un nuevo

régimen de valor y visión. Está claro que “el extranjero” maneja y obtiene lo busca, pero también Cuyo lo hace. Como pudimos ver en la entrevista, Cuyo pinta para sobrevivir, y buscar una mejor vida. La pintura durante estos 40 años, le ha permitido sostener a su familia, sin embargo, como él mismo lo dice: “la vida del campesino sigue siendo dura.” De alguna forma, él no es consciente de lo que sus pinturas están generando, ya sean nuevas fisuras y otras formas de pensar la producción artística y sus mercados.

Como se puede ver, este fenómeno artístico se ha producido dentro de los regímenes culturales, sociales, políticos y económicos contemporáneos. Sin duda, es un caso que se ha generado por la globalización y los estilos de vida y relacionamiento actuales. Es evidente que hay una transformación de paradigmas, sin embargo, estas nuevas formas también generan nuevas desigualdades (García Canclini 2001). La relación entre “el extranjero” y Juan Cuyo es desigual, obtienen beneficios, pero no de manera equitativa. Con el trabajo de campo que realicé y la entrevista a Cuyo, pude comprobar que se mantiene una relación desemejante entre campo y ciudad. Se han generado varias estrategias, para poder mejorar su vida, pero no han dado un buen resultado. Por ejemplo, los pagos de los cuadros llegan a ser muy bajos para el pintor, y cuando las obras entran al contexto de la tienda suben hasta cuatro veces más.

El flujo del capital simbólico y económico de las obras está activo sólo para las clases privilegiadas y élites que gustan de estas piezas y en general del arte. Y con esto volvemos a comprobar, que se vuelve a repetir otro modelo de arte de Occidente, en el cual sólo los adinerados puede contemplar, gozar y adquirir diferentes piezas de todo el mundo para continuar con la acumulación individualista. Por último, cabe recalcar que la matriz capitalista, que contiene todos los sistemas en los cuales nos manejamos, se va transformando, pero la base y esencia sigue siendo la misma. No podemos esperar que la desigualdad, en todas sus dimensiones desaparezca, sino en ver cómo los diferentes agentes van generando estrategias para sostenerse, resistir y sobrevivir.

Obras citadas

- Álvarez, Pocho. «Gartelaman la memoria». 90 min. Visto en festival EDOC 2018. Quito, Ecuador, 2018.
- Andrade, X, Ana María Garzón, y Hugo Burgos. “De ida y vuelta. Entre la antropología y el arte contemporáneo, la apropiación y la originalidad”. post (s): PRAXIS, Vol 1 (2015):186-196.
- Appadurai, Arjun. “Introducción: Las mercancías y la política del valor”. En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo. 1991.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2007.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Colombia: Gustavo Gili S.A. 2003.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. México: Ítaca. 2003.
- Bonaldi, Francesca. *Entre dos culturas: Los pintores andinos de Tigua*. Quito: Abya-Yala. 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. 1995.
- . *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2007.
- Bourdieu, Pierre, y Loïc Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2005.
- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació*. Cuba: Casa de las Américas. 1983.
- Cabrera, Pablo. *Tucui Sumac Mari Sumai Mana. Acercamiento a la Estética Indígena Andina. Una visión de la pintura de Tigua*. Quito: Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 2018.
- Cevallos, Pamela. “La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo: prácticas de coleccionismo y configuración del sistema de arte en Ecuador (1964-1979)”. Tesis de maestría, Flacso, Ecuador, 2012.
- Cieza de León, Pedro. “Las crónicas del Perú”. En *Memorias aluseñas*. Riobamba: Instituto de Investigaciones Históricas y Cultura Popular “Nuevo Alausí”. 2003

- Clifford, James. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa. 1995.
- Colloredo-Mansfield, Rudi. “Tiguan migrant communities and the possibilities for autonomy among urban indígenas”. En *Critical essays on cultural transformations and social dynamics*, 275–95. Iowa: Press of University of Iowa. 2003.
- Colvin, Jean G. *Arte de Tigua: una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*. Quito: Abya-Yala. 2004.
- Colvin, Jean G, y Alfredo Toaquiza. *Pintores de Tigua*. Washington: Catalog for exhibition at the Organization of American States. 1994.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. España: CENDEAC. 2016.
- Cuyo, Juan. Juan Cuyo Cuyo: Vida y experiencia pictórica. Grabación. academia.edu/42608827/Juan_Cuyo_Cuyo_Vida_y_experiencia_pictórica. 2019.
- Cuyo, María Isabel. “La migración y el cambio cultural en las familias migrantes de las comunidades de la zona de Tigua Parroquia Guangaje Cantón Pujilí, Provincia de Cotopaxi”. Tesis de maestría. Ambato: Universidad de Ambato. 2018.
- Dávila Vázquez, Jorge. “La pintura popular de Tigua”. *Revista de Artesanías de América (CIDAP)*, No 35 (1991): 213-222. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080//handle/cidap/1283>.
- Escobar, Ticio. “Arte indígena: desafío de lo universal”. *Revista Casa de las Américas*, No 271 (2013): 3-18. <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>
- Franco, Jean. “La globalización y la crisis de lo popular”. *Revista Nueva Sociedad*, No 149 (1997). <https://nuso.org/revista/149/que-significa-lo-popular/>
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Sudamericana. 1992.
- . *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós. 2001.
- Giunta, Andrea. “Estrategias de la modernidad en América Latina”. En *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2011.
- Givone, Sergio. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos. 2001

- Gros, Christian. *Nación, identidad y violencia: el desafío latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2010.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Venezuela: Anthropos. 2004.
- Hall, Stuart. *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich. Sede Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Popayán-Colombia: Enviación Editores, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Bogotá-Colombia: Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. 2010.
- Hommi, Bhabha. “Lo poscolonial y lo posmoderno. La cuestión de la agencia”. En *El lugar de la cultura*, 211–40. Buenos Aires: Manantial. 2002.
- Ilaquiche, Raúl. “La Administración de Justicia Indígena en Tigua, su evolución y práctica actual”. Tesis de Maestría, Flacso: Ecuador. (2004)
- Ivers, Mary. *Poemas a colores: memoria e identidad indígena en la pintura de Tigua*. Quito: Corporación Editora Nacional. 2012.
- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. España: Editorial del Cardo. 2003.
- Kingman, Manuel. “Arte contemporáneo y cultura popular en la región andina”. En *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO. 2012.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION. 1975.
- Lenkersdorf, Carlos. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. Madrid: Plaza y Valdés. 2008.
- Lethem, Jonathan. *Jonathan Lethem contra la Originalidad*. México: Tumbona. 2008
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1986.
- Macpherson, C.B. *La teoría política del individualismo posesivo*. España: Trotta Editorial. 2005.
- Mc Clintock, Anne. *Imperial Leather*. Londres: Routledge. 1995.
- Méndez, Carles. “De la Originalidad y sus Desplazamientos Artísticos. El Artefacto de la Copia y lo Abominable de lo Original”. *Barcelona, Research, Art, Creation*, Vol. 3 (2015): 256–76.
- Méndez, Carles, y Hortensia Mínguez. “La originalidad y la copia inevitable”, *Colección textos universitarios, Serie Investigación*, Vol. 8, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. (2013).

- Möller, Natalia. "Estereotipos coloniales y autorrepresentación en el audiovisual indígena. Análisis de los documentales 'Wallmapu' y 'Regreso a la tierra'", *Cuadernos Interculturales*, No. 20, Vol. 11 (2013): 77-102. <https://www.redalyc.org/pdf/552/55228138004.pdf>
- Pérez, Andrea. "Valoración de las pinturas de Tigua desde la cosmovisión andina en la parroquia de Zumbahua". Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador: Quito-Ecuador. (2015).
- Pérez-Calero Sánchez, Leticia A. "Mercado del arte e intermediarios: una perspectiva actual", *Laboratorio de Arte*, No. 23 (2011): 537-550.
- Portelli, Alessandro. "Sobre la diferencia de la historia oral". En *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*. Rosario: Prohistoria Ediciones. 2016.
- Pujadas, Joan. "El método biográfico y los géneros de la memoria", *Revista de antropología social*, No. 9 (2000): 127-158.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, No. 21, Vol. 2-3 (2007): 168-178
- Ribadeneira de Casares, Mayra. *Tigua. Arte Primitivista Ecuatoriano*. Quito: Exedra. 1990
- Richard, Nelly. "Latinoamerica y la Postmodernidad: La Crisis de los Originales y la revancha de la copia". En *En Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980: 41-44*. Lima: Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO: , en colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam. 1994.
- Ricoeur, Paul. *Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico*. Buenos Aires: Granica. 2002.
- Rizo, Marta. "Reseña de 'El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea' de Leonor Arfuch", *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. XLVI, No. 190 (2004): 232-238. <https://www.redalyc.org/pdf/421/42119014.pdf>
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debate. 2002.
- Sarlo, Beatriz. "Crítica del testimonio: sujeto y experiencia". En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2005.

- Simon, Rainer. «Los colores de Tigua». 1994. Video en Cinemateca Nacional CCE, 44:24. Acceso el 12 de diciembre de 2019. <http://www.cinematecanacionalcce.com/Peliculas/Detalle/1038>
- Shopes, Linda. “Diseño de proyectos de Historia Oral y formas de entrevistar”, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, No. 25 (2001): 133-141.
- Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Argentina: Siglo XXI. 1991
- Weismantel, Mary. *Alimentación, género y pobreza en los andes ecuatorianos*. Quito: Abya-Yala. 1994.