

Sumakruray

Debates sobre el arte kichwa

Manai Kowii



Serie Magíster

Sumakruray

Debates sobre el arte kichwa

Manai Kowii



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 281

Sumakruray: Debates sobre el arte kichwa
Manai Kowii

Primera edición
Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones
Corrección de estilo: Mauricio Montenegro
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9942-837-13-4
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, septiembre de 2020

Título original:
«El concepto Sumakruray: Una categoría que permite definir y analizar las funciones que tiene el arte para el pueblo kichwa otavalo»

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales

Autora: Nary Manai Kowii Alta

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Código bibliográfico del Centro de Información: T-2192

*A las comunidades,
por su lucha y resistencia*

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9

Capítulo primero

ARTE KICHWA: DIMENSIÓN HISTÓRICA Y PROPUESTAS

ESTÉTICAS ACTUALES	15
EL ARTE DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS	
EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA	16
EL ARTE INDÍGENA EN LA ÉPOCA COLONIAL.....	19
Pintura y escultura coloniales.....	22
Tejido y obrajes	24
LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS DEL PUEBLO KICHWA	
EN LA ACTUALIDAD.....	26
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS TRADICIONALES	27
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS.....	36

Capítulo segundo

EL SENTIDO DE LA ESTÉTICA PARA

EL PUEBLO KICHWA.....	41
LA ESTÉTICA OCCIDENTAL	42
LA CULTURA COMO UN ELEMENTO FUNDAMENTAL	
PARA LA PRODUCCIÓN ESTÉTICA	44
LO COMUNITARIO COMO UN EJE QUE DINAMIZA	
LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	46
LO SIMBÓLICO Y RITUAL COMO UN EJE	
QUE ATRAVIESA LO ESTÉTICO.....	50

Capítulo tercero

LAS DIMENSIONES ESTÉTICAS Y POLÍTICAS

DEL SUMAKRURAY	55
SUMAKRURAY.....	56
LOS ANTECEDENTES DEL COLECTIVO	
DE ARTISTAS SUMAKRURAY	59
EL COLECTIVO DE ARTISTAS SUMAKRURAY.....	61
EL SUMAKRURAY COMO CONCEPTO Y PRÁCTICA ESTÉTICA	
DEL PUEBLO KICHWA	62

La galería y lo comunitario.....	62
Las propuestas estéticas de los pintores y las pintoras del colectivo	67
Los debates del Colectivo Sumakruray	76
CONCLUSIONES	81
REFERENCIAS.....	87

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de un trabajo colectivo; es una *minka* de sentires, saberes y experiencias. Recoge múltiples voces y miradas con las que estoy infinitamente en deuda.

Mi gratitud eterna a mis abuelos y mis abuelas, que son mi ejemplo y mi impulso a seguir; son nuestro pilar, el fuego que enciende la hoguera de nuestra familia, quienes nos han enseñado, con sus vidas y sus acciones, que con esfuerzo y cariño todo es posible.

A mi madre, a mi padre, a mi hermano y a mi hermana, y a toda mi familia, por acompañarme en este *chakiñan* que es la vida.

Al Colectivo de Artistas Sumakruray, por su tiempo, por su lucha, por los diálogos y sueños compartidos, y por creer en un arte que abraza la diversidad.

Extiendo mi agradecimiento a la comunidad Santa Bárbara, ubicada en Cotacachi, que me ha enseñado la importancia de vivir y sentir colectivamente. Sin el apoyo de varios de sus integrantes, este trabajo no hubiera sido posible.

Un gracias también a todas las personas que me brindaron su tiempo y me permitieron aprender de sus experiencias y, finalmente, a Trinidad Pérez, mi directora de tesis, por leer mis inquietudes, un gracias infinito por su energía y apoyo.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años, las propuestas artísticas de los pueblos indígenas han luchado frente a esa colonialidad del ser y el hacer que opera dentro de los circuitos de circulación del arte occidental. La colonialidad es un proceso que establece relaciones intersubjetivas de dominación que responden a las necesidades de la modernidad. Es uno de los elementos constitutivos del patrón mundial del poder que se funda:

en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. (Quijano 2000, 342)

El poder —según Quijano— está estructurado con base en una disputa por el control de cuatro ámbitos básicos: sexo, trabajo, autoridad colectiva y subjetividad/intersubjetividad y sus recursos y productos. Esa visión eurocéntrica crea una dialéctica que relaciona lo europeo con lo civilizado, y aquello que no lo es con la barbarie, generando tensiones que establecen relaciones de poder, y ponen en un lugar privilegiado a este continente. Quijano plantea que uno de los núcleos principales de la colonialidad/modernidad es la «concepción de humanidad según la cual la población del mundo se diferenciaba en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos» (2000, 344).

Este discurso se ha insertado dentro del ámbito artístico y sirve como base para posicionar a Occidente cultural, social, histórica y estéticamente. La colonialidad determina las normas, parámetros e instituciones que regulan la circulación y producción artística. Se crean mitos que instauran modelos normativos universales, en los que la denominación de arte se convierte en un título que solo alcanzan determinadas prácticas occidentales. A partir del siglo XVIII, se establecen algunas características básicas para determinar un objeto como artístico:

La producción de objetos únicos e irrepetibles mediante los cuales se exprese el genio individual. La capacidad de exhibir la forma estética desligada de las formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurecen su nítida percepción. La inutilidad y la unicidad del arte occidental. (Escobar 1991, 92)

Estos parámetros se convierten en arquetipos que, desde la visión de Occidente, deben regir para todo tipo de producción artística y sirven como fundamento para crear categorías como artesanía, folklor, *naif* y arte popular, que tienen el fin de denominar y definir las propuestas artísticas de los pueblos indígenas. Esa división entre lo que es y no es arte está mediada por relaciones de poder, en las cuales el término *arte* se convierte en una construcción ideológica que está atravesada por una mirada colonial. Esa diferenciación justifica la condición subalterna de lo artesanal, lo folklórico, lo popular. «La división arte no arte, de ninguna manera es inocente, sino que es uno de los mecanismos básicos de la dominación cultural» (Lauer 1982, 24).

La colonialidad del poder y del saber opera a través de estas dicotomías. Claro ejemplo de ello es la categoría *artesanía*, que funciona como un mecanismo a partir del cual se priva del estatuto elevado de arte a las expresiones artísticas de los pueblos indígenas, que desde la visión occidental del arte, al estar íntimamente entretejidas con su esfera cultural, no alcanzarían ese grado superior autocontemplativo. Al usar el término *artesanía* para referirse a las propuestas artísticas de los pueblos indígenas, se toma en cuenta solo el aspecto manual sin tener presente que en ellas están inmersos valores culturales y simbólicos, entre otros. Esta «división arte-artesanía, no es ideológicamente neutra» (Escobar 1991, 98), está mediada por mecanismos de poder que determinan la circulación y la producción artística, estableciendo una visión hegemónica del arte.

Se puede señalar también el término *folklor*, que ha generado gran debate pues su praxis teórica limita la producción artística de los pueblos, condiciona y vacía la riqueza simbólica que posee. Este discurso epistemológico sirve como un dispositivo a partir del cual se exotiza lo diverso, creando un imaginario en torno a lo indígena funcional a las necesidades de este sistema.

A través del concepto *naif*, se vincula a todas aquellas expresiones artísticas que no forman parte de ese estatuto elevado del arte con lo ingenuo, lo simple, lo infantil. Se las perpetúa en un estadio que no llega a ser considerado arte, pues no cumple con los «parámetros estéticos universales». El uso descontextualizado de este término no es ingenuo; genera jerarquías y fomenta una visión paternalista que niega la capacidad técnica y artística de las pintoras y los pintores que han sido catalogados como tales. «Se aplica tal juicio a pintores no occidentales [...], cargándose de un sinnúmero de significados etnocéntricos. [...] Los indígenas son genéticamente los más proclives al arte *naif*, siendo estos mismos *tour court*, primitivos, cándidos, ingenuos, los indios se vuelven así los *naif* por excelencia» (Bonaldi 2010, 151).

Esto quiere decir que al arte indígena se lo ha definido a partir de patrones culturales occidentales, lo que genera tensiones, pues no permite entenderlo ni teorizarlo desde una praxis cultural propia. «Al momento que nos van definiendo no nos definen con nuestros patrones culturales, sino que nos definen con sus propios patrones culturales, en donde el arte se vuelve un poco egoísta» (Muenala 2011).

Escobar plantea que una de las principales dificultades al hablar de las propuestas estéticas del Abya Yala es la falta de conceptos que nos permitan entenderlas desde su contexto y sus subjetividades. «Como lo relativo a esas formas tiene en las metrópolis otro sentido, nos encontramos huérfanos de referencias, ante el desafío de tener que inventar categorías que permitan comprender hechos distintos» (1991, 91). El autor propone que el término *arte popular*, a pesar de acarrear una amalgama de dificultades, permite considerar a las expresiones del pueblo como elementos artísticos, rompiendo con la visión de lo artesanal y folklórico:

conscientes de las dificultades que el término acarrea, y atentos a las inevitables limitaciones que su utilización impone, preferimos usar el vocablo

arte popular para referirnos al conjunto de formas estéticas que producen ciertas comunidades subalternas para expresar y recrear sus mundos. (Escobar 1991, 102)

En la actualidad, el arte está siendo cuestionado por sus prácticas eurocéntricas y heteronormativas, que no han tomado en cuenta la diversidad y pluralidad de conocimientos y propuestas creativas. Ese debate ha generado que muchos de los parámetros y estructuras en las que se ha regido y basado el arte se vayan perforando y, por ende, el papel de esos otros modos de ser y hacer el arte y la cultura sea fundamental en la lucha por la deconstrucción y la descolonización. Surgen muchas preguntas a la hora de hablar sobre las propuestas artísticas de los pueblos indígenas; algunas de las principales son: ¿existe un término para definir el arte en los pueblos indígenas? ¿Qué y quiénes determinan lo que es el arte para los pueblos indígenas?

Al interior de estos últimos existe una responsabilidad de reflexionar sobre su arte para determinar su funcionalidad y el aporte que ha brindado al arte contemporáneo. Surge la necesidad de proponer conceptos que permitan comprender y reconfigurar nociones sobre el arte kichwa y que expresen nuestras necesidades como artistas y como pueblo. Es por ello que nace el Sumakruray, como una alternativa para comprender de forma distinta el arte kichwa, que nos permita teorizarlo y analizarlo a partir de nuestra realidad y contexto. La propuesta que se desarrollará a lo largo de esta investigación surge de un colectivo de artistas denominado Sumakruray, que cuestiona el uso de términos como *folklor*, *artesanía*, *popular* y *naif* para denominar las prácticas artísticas de los pueblos indígenas, que son categorías que establecen relaciones de poder y dominación, y ubican este tipo de arte en un lugar subalterno.

A partir de un debate y consenso colectivos, planteamos la palabra Sumakruray como una estrategia para interpelar el arte, como una categoría conceptual que debe regir a todas las propuestas artísticas. Este estudio desarrolla el Sumakruray como un concepto clave para definir la función que tiene el arte para el pueblo kichwa otavalo; analiza si el concepto *arte* integra las propuestas artísticas de este pueblo y establece el rol político, social, histórico y cultural del arte dentro de los procesos de resistencia e insurgencia de los pueblos indígenas.

Al no existir mucha información sobre el arte indígena, se realizó una *minka* conceptual que consistió en un trabajo colaborativo con

integrantes y no integrantes del colectivo Sumakruray. Se entabló diálogo con artistas kichwas que no formaron parte del proceso para recoger diversas posiciones en torno al arte kichwa y debatir sobre la propuesta del Sumakruray. Asimismo, se recopiló toda la información que existe sobre el colectivo: artículos de prensa y grabaciones de reuniones internas, entre otras.

En el primer capítulo se realiza una aproximación histórica del arte kichwa; se analiza la funcionalidad que tiene el arte para nuestro pueblo en diversas épocas históricas, para poner en escena los debates y propuestas actuales de los y las artistas kichwas. En el segundo capítulo, se abordan tres ejes: la cultura, lo comunitario y lo simbólico/ritual como elementos que establecen y dinamizan la producción artística en los Andes. Finalmente, en el tercer capítulo, con la propuesta del Sumakruray, se pondrán en escena los debates y acciones del colectivo de artistas.

Para comprender la agencia del arte kichwa en la actualidad, es fundamental poner en escena su dimensión histórica y política. Las propuestas estéticas del Abya Yala han respondido a las demandas históricas de nuestros pueblos y operado de diversas formas de acuerdo con el contexto social e histórico. Iniciativas como el Sumakruray responden a esa memoria histórica y destacan los desafíos y aportes de las prácticas artísticas del pueblo kichwa a lo largo de los años, como un mecanismo para visibilizar la agencia política de su arte y su rol dentro de los procesos de autodeterminación de nuestros pueblos.

Estos han expresado una estética íntimamente entrelazada con su praxis cultural, simbólica y su dinámica comunitaria. El Sumakruray recoge esa visión de la estética que determina su funcionalidad, modos de circulación y producción, y rompe con esa visión moderna del arte occidental que plantea una contemplación desinteresada de la belleza y determina que la obra de arte no debe cumplir ninguna función extraestética.

El Sumakruray es una propuesta que no busca aislar al arte indígena del arte occidental. Sin embargo, es un proceso que responde a una historia, a una realidad en la cual es necesario pensar el arte indígena; teorizarlo para definir su funcionalidad, su historia y sus propuestas. Su enfoque se da desde una visión incluyente que no desconoce los aportes y la riqueza creativa de las propuestas artísticas de Occidente; apela

a una visión integral de construcción y aprendizaje conjunto que no deslegitime a esos otros modos de hacer y crear que toma como base la interculturalidad.

Es imposible no comentar mi lugar de enunciación y mi experiencia tanto individual como colectiva para entender mi interés en el Sumakruray. Me enuncio como mujer, como artista y como parte de un pueblo que ha resistido de manera constante frente a un sistema que lo ha negado por más de 524 años. Por otro lado, mi experiencia como parte del Colectivo de Artistas Sumakruray, establecido en 2011, me da la posibilidad de entender, practicar y teorizar el arte kichwa de una manera distinta a la que generalmente se ha realizado. Sentía muchos vacíos cuando me preguntaba a mí misma sobre el arte del pueblo al que pertenezco. Mi inquietud por investigar sobre este tema nace como una necesidad de conocer un poco de mi historia y la de mi pueblo en el contexto local, nacional e internacional.

CAPÍTULO PRIMERO

ARTE KICHWA: DIMENSIÓN HISTÓRICA Y PROPUESTAS ESTÉTICAS ACTUALES

*Todo pueblo es el resultado de largos procesos históricos.
A esta realidad no escapa, por supuesto, el pueblo Kechwa
(Kichua). Pero su historia ha sido distorsionada hasta tal punto
que ha terminado por ser negada.*

Ileana Almeida

Históricamente, el arte kichwa se ha desarrollado en un escenario de pugna e insurgencia simbólica confrontando a un sistema que ha buscado borrar la memoria colectiva de los pueblos indígenas. En cada etapa de la historia, las propuestas estéticas del Abya Yala¹ han respondido a las demandas de nuestros pueblos y accionado de diversas formas, generando tensiones que son fundamentales para comprender la agencia del arte kichwa en la actualidad. Hoy en día, los debates de los y las artistas indígenas aglutinan varias de las demandas históricas:

1 Abya Yala es la palabra utilizada en la época prehispánica para referirse a todo el territorio americano. En la década de los 80, las organizaciones indígenas asumieron este término desde una postura política que permite que nos reafirmemos como un continente en constante lucha y resistencia.

diversidad, interculturalidad y ruptura con las relaciones de poder que ubican a Occidente en un lugar hegemónico.

Propuestas como el Sumakruray intentan responder a esa memoria histórica y ponen en escena los desafíos y aportes de las prácticas artísticas del pueblo kichwa a lo largo de los años, como un mecanismo para visibilizar la agencia política del arte kichwa y su rol dentro de los procesos de autodeterminación de nuestros pueblos.

EL ARTE DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA

Cada pueblo ha desarrollado formas específicas de crear su estética, que expresa su riqueza cultural, simbólica y espiritual. Es importante comprender los patrones culturales, las maneras de ver y sentir la vida que tiene cada cultura para, a través de ello, vislumbrar la importancia y función que tienen las prácticas artísticas dentro de cada pueblo. En nuestro país, las culturas prehispánicas desarrollaron algunas propuestas artísticas como la cerámica, el tejido y la metalurgia, proponiendo técnicas que permitían una producción más eficaz. Claro ejemplo de ello es la cultura Valdivia, reconocida como una de las primeras ceramistas en América; Cosanga y Jama Coaque, que trabajaron el oro utilizando técnicas como el martillado y el repujado; y la cultura Bahía, cuya cerámica es muy reconocida.

Durante el incario se desarrollaron algunas propuestas estéticas como el tejido, la escultura, la metalurgia, la cerámica y la pintura. En torno a esta última, Jesús Lara, en sus escritos, hace referencia al Poquen Cancha, la Casa del Sol, en donde se tenían albergadas pinturas sobre tablas en las cuales se representaba «la vida de cada uno de los Incas, y de las tierras que conquistó [...] y qué origen tuvieron» (1976, 178). Por otro lado, la cerámica inca recibió mucha influencia de otras culturas, por ejemplo, la Nazca o la Mochica, y es por ello que se pueden encontrar diversas técnicas como el policromado, la pintura iridiscente y el inciso, entre otras. Durante el incario, se produjeron los aríbalos, jarras de cuello largo y base cónica que eran utilizadas para transportar líquidos: «en la cerámica se evidencian las diferentes funciones que cumplían las piezas: utilitaria, suntuaria, religiosa» (Almeida 2005, 91).

Los incas desarrollaron varias técnicas en torno a la escultura y utilizaron diferentes materiales como la piedra, el oro y el cobre. Garcilaso

de la Vega relata la producción escultórica que existió en el incario: «en el tabernáculo que estaba dentro de la capilla, había una basa grande: sobre ella pusieron una estatua de piedra que mandó a hacer el inca Viracocha» (2009, 283). Asimismo, el tejido fue una de las expresiones artísticas más importantes durante el incario; se desarrollaron algunas técnicas y crearon centros que se especializaban en el tejido como los *acllahuasis*, que eran talleres a cargo de mujeres para la producción de textiles, de cuyo trabajo sacaba provecho el gobierno.

Podemos afirmar que lo estético formaba parte inherente del desarrollo de la vida de los pueblos del Abya Yala. Su presencia en la mitología, los rituales, las fiestas y las acciones cotidianas refleja la importancia que tuvo el arte para el desarrollo de la vida; tenía un valor simbólico, sagrado, político y cultural que fue plasmado en diversas dimensiones y espacios. Dentro de la mitología inca, por ejemplo, se narra la presencia del tejido desde su conformación como pueblo. La leyenda cuenta que los primeros incas, Manco Cápac y Mama Ocllo, se dividieron los oficios que debían enseñar. Mientras él enseñaba a cultivar la tierra, ella instruía acerca del arte del tejido e hilado: «la reina industriaba a las indias en los oficios femeniles, a hilar, tejer, algodón y lana» (42). El origen inca está íntimamente relacionado con lo estético, constituyéndose en un elemento fundamental en su desarrollo como pueblo.

En el ámbito de lo festivo, lo simbólico se hacía visualmente presente. Cronistas como Garcilaso de la Vega destacaron la presencia de lo estético dentro de las festividades; menciona que en el Inty Raymi los y las danzantes «traían pintadas las hazañas que en servicio del sol y de los incas habían hecho» (344). Por otro lado, en la esfera de lo cotidiano lo estético irrumpía en las condiciones ordinarias de la vida intensificando la experiencia del mundo. Claro ejemplo de ello es la vestimenta: los *chumpis*, las túnicas y otros objetos en los cuales se encontraban plasmados códigos que tenían un gran valor simbólico y carga cultural.

Lo simbólico tenía una gran relación con lo sagrado y cósmico, ya que las expresiones estéticas eran *chakanas*² que permitían que el orden de lo cósmico se hiciera visualmente presente. El arte era un elemento

2 La *chakana* es un dispositivo simbólico que permite relacionar las tres dimensiones cósmicas, el *kay pacha*, el *uku pacha* y el *hanaq pacha*. Es un puente, un mediador de lo ritual.

fundamental para esa renovación espiritual, física y mental del ser; su carácter sagrado se refleja en la representación de las deidades en expresiones como la escultura o la cerámica, y por su presencia dentro de las ofrendas «para sacrificarlas a los dioses, fajas, *uncus*, anacos, *llicllas*» (Espinoza 1987, 259). El arte para los pueblos del Abya Yala no tenía una función meramente contemplativa; lo estético tenía un estrecho vínculo con su praxis cultural, comunitaria, simbólica y ritual.

Las representaciones estéticas de los pueblos del Abya Yala nacieron desde los sentires y saberes de las comunidades. A lo largo de los años, los pueblos han propuesto una estética que abraza diversos aspectos de nuestra cultura, en que lo ritual, lo mítico y lo estético se encuentran de manera armónica, convirtiéndose en un *kipi*³ que resguarda la memoria histórica de nuestros pueblos. El arte se transforma en testimonio vivo de su sabiduría. Baudin propone que «esos vasos, esos tejidos, esas esculturas, son preciosos testimonios: ideas y hechos, creencias y detalles de la vida cotidiana» (1955, 203).

El nivel artístico que lograron los pueblos indígenas fue reconocido por los españoles. Algunos cronistas narran su impresión al contemplar el arte desarrollado en los Andes. Juan de Velasco menciona:

No hay arte alguna que no la ejerciten con perfección. Los tejidos de diversas especies, los tapetes, alfombras, los bordados que compiten con los de Génova, los encajes y catatumbas finísimas, las franjas de oro y plata, de que un tiempo tuvo la ciudad fábrica, como las mejores de Milán, las obras de fundición, de martillo, de cincel y de buril todas las especies de manufacturas, adornos y curiosidades, y sobre todo las de pintura, escultura y estatuaria han llenado los reinos americanos, y se han visto con estimación en Europa. (1992, 321)

Baudin señala que «todos estos objetos han suscitado la admiración de los españoles, los artesanos indios realizaban tan delicadas combinaciones de colores y tan bien matizadas como nunca las habían podido obtener los pintores europeos» (1955, 281).

3 El *kipi* es un mecanismo de disposición de una tela que permite la circulación eficaz de un elemento de cualquier lugar a otro. Generalmente, se lo utiliza para guardar comida o múltiples cosas que sean necesarias. El *kipi* está relacionado con la memoria. Luz María de la Torre (2010), al referirse a él en su texto «¿Qué significa ser mujer indígena en la contemporaneidad?», menciona que es el registro de memoria afectiva que sustenta a la mujer indígena.

Sin embargo, para el sistema colonial fue necesario invalidar todos los conocimientos desarrollados en los Andes, relacionando lo indígena con lo salvaje, incivilizado y bárbaro, y lo europeo con lo civilizado y culto. Ese discurso de civilización y barbarie entra en juego como una estrategia de dominación necesaria para justificar la evangelización, la imposición cultural, la violencia y la explotación de pueblos indígenas. Teólogos como Sepúlveda llegan incluso a negar la humanidad de los y las indígenas:

Compara ahora estas dotes de prudencia, ingenio, magnanimidad, templanza, humanidad y religión, con las que tienen esos hombrecillos en los cuales apenas encontrarás vestigios de humanidad, que no solo no poseen ciencia alguna, sino que ni siquiera conocen las letras ni conservan ningún monumento de su historia sino cierta oscura y vaga reminiscencia de algunas cosas consignadas en ciertas pinturas, y tampoco tienen leyes escritas, sino instituciones y costumbres bárbaras. (citado en Sues 1992, 257)

Filósofos europeos como Hegel también reflexionaron en torno a ello. Galeano explica que el filósofo alemán plantea «la impotencia física y espiritual de América y dijo que los indígenas habían perecido al soplo de Europa» (2004, 62). Estos son mecanismos a través de los cuales se anula tanto al sujeto como a sus expresiones y prácticas culturales.

Para el sistema colonial era necesario eliminar cualquier matriz cultural que reactivara la memoria de los pueblos indígenas, que se ha expresado como una «memoria antagonista directamente opuesta a la memoria oficial de los estados surgidos de la colonización y del genocidio de las poblaciones indígenas» (Traverso 2002, 86). Las propuestas artísticas de los pueblos indígenas se desarrollaron en un escenario que confrontó el sistema colonial, al ser testimonios vivos de los saberes tejidos en los Andes.

EL ARTE INDÍGENA EN LA ÉPOCA COLONIAL

Generalmente, al hablar del arte colonial se plantea que existió un sincretismo⁴ cultural entre Europa y el Abya Yala. Sin embargo, ese tránsito cultural no fue armónico ni orgánico; estuvo mediado por

4 Proceso mediante el cual se concilian o amalgaman diferentes expresiones culturales o religiosas para conformar una nueva tradición.

relaciones de poder que situaron a los pueblos indígenas en una desventaja frente a Europa. El arte colonial estuvo determinado por formas de dominación, que impidieron que ese sincretismo fuera posible.

La cultura y el arte se convirtieron en escenarios de lucha simbólica. Por un lado, Europa usurpó⁵ la simbología andina haciéndola funcional a las necesidades del sistema colonial; por otro, los pueblos indígenas usaron lo simbólico como un instrumento para la insurgencia y la confrontación política, transformando el arte en una herramienta fundamental para su autodeterminación.

Europa utilizó los códigos andinos para imponer sus matrices culturales, usándolos como un mecanismo para que los procesos de colonización pudieran establecerse con más fuerza. La Iglesia utilizó el arte como un instrumento para legitimar la religión cristiana e insertarla en él, mientras esta se inoculaba en el imaginario colectivo de los pueblos indígenas. «Se tiene mandado que no solo en las iglesias, sino en ninguna parte, ni pública ni secreta de los pueblos indios se pinte el sol, la luna ni las estrellas por quitarles la ocasión de volver (como está dicho) a sus antiguos» (Gisbert 2008, 30).

La influencia indígena en el arte colonial ha sido negada e invalidada, convirtiendo lo andino en un elemento pasivo que asimiló y reprodujo la estética europea sin poner resistencia, ni crear ninguna respuesta frente a esa imposición cultural.

Kennedy señala que «para el nuevo español asentado en el territorio quiteño, no le fue difícil proyectarse en un lugar debilitado por una conquista material y espiritual [...] tampoco encontró una cultura material que opusiera resistencia» (1993, 297). Sin embargo, los pueblos indígenas convirtieron sus códigos en un instrumento para confrontar ese poder. «Los pueblos indios y negros han venido resistiendo desde hace siglos desde su cultura y desde ella insurgen hoy con la fuerza y el poder de sus símbolos» (Guerrero 2007, 162). Esa presencia se expresaba precisamente en los símbolos culturales como los *chumpis* (fajas), los *awayu* (telas ceremoniales), utilizados en las mesas de curación, o

5 Patricio Guerrero (2007) plantea que la usurpación simbólica es el proceso mediante el cual el poder se apropia, despoja y apropia de un recurso material y simbólico que no le pertenece, sin tener derecho a ello: por lo tanto se trata de un hecho ilegítimo que se ejerce a través de mecanismos de imposición y violencia material y simbólica.

las *shigras* (bolsos) que rememoran el origen de la vida; también en los collares, pulseras de coral o, en su defecto, los *parayuk*, los bastones de mando que simbolizaban poder, o el rol que cumplían los tejidos en relación con la memoria.

La presencia de símbolos andinos tanto en el espacio público como en el privado permite perforar estructuras abriendo caminos para la descolonización del ser y el hacer. Los símbolos se convirtieron en *chakanas* que permitieron mantener vivas las sabidurías de nuestros abuelos y abuelas. La pintura, la escultura y la arquitectura fueron instrumentos mediante los cuales los símbolos irrumpieron en el imaginario colectivo; «algunas de las imágenes del Sol o del Trueno eran hechas con mantas gruesas, tan firmemente enfardeladas que el ídolo quedaba parado por sí mismo» (Gisbert 2008, 102).

La producción de *keros* se mantuvo hasta el siglo XVII, cuando, a raíz del levantamiento de Tupak Amaru, se prohibió su fabricación. La iconografía que se representaba en los *keros* abarcaba una gama de temáticas: la siembra, la cosecha y los ritos, entre otros; «los *keros* policromados que se produjeron en estos siglos fueron resultado de una síntesis creativa de raíces prehispánicas con elementos del arte occidental, en un mestizaje que, al mantener los mitos andinos, revela su obsesión por la resistencia y continuidad» (Koun 2003, 216).

El arte se transformó en un punto de anclaje fundamental para revivir nuestras matrices culturales y sabidurías ancestrales, convirtiéndose en un espacio de pugna y resistencia, pues durante la Colonia se buscaron estrategias para anular y prohibir el uso de símbolos que reactivaran la memoria de nuestros pueblos:

Pero en las Indias suele suceder que se vuelven a los ídolos y a sus ritos y ceremonias antiguas (por lo que no se permite ni conservar sus ídolos, ni sus huacas, ni por razón de memoria y demostración de antigüedad) con que ponen gran cuidado los prelados y sus ministros en quitarles de los ojos todo aquello, no solo que manifiestamente fue ídolo adorado, o huacas celebradas de los antiguos, sino aun aquellas cosas que se puede sospechar, aunque sea con leves conjeturas que tiene visos de antigüedad entre ellos. (Gisbert 2008, 29)

El sistema colonial buscaba romper cualquier nexo que existiera entre los códigos andinos y su esfera cultural, vaciándolos y cargándolos

de nuevos significados y sentidos. Sin embargo, el arte se convirtió en un elemento fundamental para la resistencia e insurgencia. Los pueblos indígenas crearon mecanismos para mantener vivos sus saberes, códigos y símbolos, convirtiendo lo estético en un elemento que reactivó nuestra memoria colectiva. El arte se transformó en un *kipu*⁶ lleno de saberes y memorias que confrontó al sistema colonial.

En el Abya Yala se mantuvieron prácticas artísticas como el tejido y el hilado, que se convirtieron en memorias vivas de nuestros saberes. A través del lenguaje de los símbolos, los pueblos indígenas respondieron y responden «a los desafíos técnicos, ideológicos, sociales y formales de la cultura occidental» (109).

Para hablar del arte colonial ecuatoriano generalmente se recurre a las propuestas estéticas desarrolladas por la Escuela Quiteña. Sin embargo, es importante tener en cuenta prácticas como el tejido, que permiten reconocer la existencia y la agencia activa de expresiones artísticas indígenas durante la Colonia.

PINTURA Y ESCULTURA COLONIALES

El arte estaba al servicio de la Iglesia durante la época colonial. La producción de los siglos XVI y XVII era netamente religiosa: vírgenes, santos y ángeles son elementos que formaron parte central del arte. En la Real Audiencia de Quito, se crearon talleres especialmente para indígenas, en donde se enseñaban diversas técnicas y géneros artísticos europeos; «la primera escuela de Artes y Oficios, fundada en el convento de San Francisco en 1551, formaba estudiantes, básicamente indígenas» (Kennedy y Ortiz 1989, 169). Se considera que el origen de la Escuela Quiteña es el colegio San Andrés, fundado en 1552, que se convirtió en el primer espacio donde se formaron artistas indígenas. La Escuela Quiteña es considerada como el conjunto de artistas y sus manifestaciones que se desarrolló en la Real Audiencia de Quito. El numeral 162 de la Relación Anónima de la ciudad de Quito dice: «Imprime en ellos cualquier oficio o arte en que son enseñados» (Guerra 1989, 143).

6 El *kipu* es un sistema de comunicación y contabilidad que se desarrolló durante el incario, que a través del color y de los nudos se transformó en una forma de escritura, que hasta la actualidad no ha logrado ser descifrada.

La mayoría de obras realizadas por indígenas durante la Colonia son anónimas. Este fue un mecanismo para invisibilizar la agencia y presencia de artistas indígenas en el arte. «Durante los siglos XVI y XVII, numerosos artistas indígenas, particularmente los pintores, fueron miembros de la cofradía de Nuestra señora del Rosario de los Naturales» (Webster citada en Kennedy 2002, 70). En la pintura se puede nombrar a artistas indígenas como Miguel de Santiago, Manuel Chili, Andrés Sánchez Galque, Francisco Quishpe y Clemente Quishpe. En la escultura, Manuel Chili, José de Olmos, Lucas Visuete, Miguel Ponce, Francisco Tipán, Andrés de Ibarra y Juan Benítez Cañar (Webster 2011). Ello demuestra que los y las indígenas no fueron actores pasivos en la esfera de lo artístico y cultural.

Los pueblos indígenas, a través del arte, reinterpretaron el sistema y los conocimientos europeos a sus necesidades creando una alternativa que permitiera confrontar esa estructura colonial. Es por ello que existe un uso recurrente de símbolos andinos como el sol, la luna o las estrellas dentro de las esculturas y pinturas que se produjeron durante la época colonial. «Las representaciones externas del sol son numéricas» (Gisbert 2008, 31).

Existe un despliegue de elementos iconográficos andinos que irrumpen en la esfera pública a través de las expresiones artísticas. Claro ejemplo de ello es la pintura de la Virgen del Rosario en Santo Domingo y San Francisco.

El Niño Dios lleva alrededor de su cabeza una cinta roja brillante con un disco decorado en el centro, del que emerge una especie de penacho muy al estilo indígena. Esta banda decorada es totalmente ajena a la iconografía tradicional del Niño Dios, quien usualmente aparece con una corona. El color y la decoración de este cintillo, aunque no se trate de una réplica, recuerdan al tradicional *maskaypacha* usado por los incas, y, durante el período colonial, por la nobleza inca o indígena. (Webster citada en Kennedy 2002, 79)

Ciclos vitales como la muerte, la fertilidad y el nacimiento, entre otros, que formaban parte de la relación ritual de los pueblos indígenas, también fueron plasmados en la pintura. «Esta manifestación parece irse configurando en torno a las mitologías tanto cristianas como andinas, las más, alrededor de los ciclos vitales y muy especialmente al culto a la fertilidad» (Kennedy 2002, 51).

En Perú, paralelamente a estas representaciones visuales estrechamente entretejidas con la religión, surgieron temas pictóricos alrededor de la nobleza inca. Se realizaron retratos, murales y lienzos con escenas y personajes indígenas. En Cusco existía una pintura sobre el árbol imperial incaico: «en el lienzo estaban pintados 24 medallones de los emperadores y emperatrices incas con leyendas que tendrían un total de 500 frases» (Gisbert 2008, 119). Son respuestas que los pueblos indígenas idearon frente a esa imposición cultural; esto los convierte en agentes activos, que buscaron estrategias para que sus códigos culturales permanecieran dentro de su imaginario colectivo.

TEJIDO Y OBRAJES

Varias prácticas artísticas que se desarrollaron en los Andes se fueron modificando y ajustando a las necesidades del sistema colonial. En el siglo XVI se produjo una restricción de exportaciones provenientes de España y su industria experimentó una caída, lo que provocó que se buscaran mecanismos para dinamizar la economía a través de la producción textil. Los primeros obrajes se conformaron en 1560, se expandieron en las últimas décadas del siglo XVI y primeras del siglo XVII. Los obrajes fueron trabajos forzados en las manufacturas textiles, a partir de los cuales se explotó la mano de obra indígena, convirtiéndose así en el espacio ideal para el cobro de tributos.

Según Escandell, los obrajes eran «unidades textiles que durante el período colonial se dedicaron a la producción masiva de tejidos de lana, y en proporción muchísimo menor, también de algodón, los cuales sirvieron para abastecer principalmente al mercado local, interprovincial cusqueño y a los centros mineros del alto Perú» (1997, 24). En la Real Audiencia de Quito existían cerca de 180 obrajes, entre los cuales se puede señalar los de Licto, Latacunga, Chambi, Penipe, Punín, Cumbayá, Guano, Yaruquíes, Alausí y Quimiag. En la provincia de Imbabura se puede nombrar al obraje de Otavalo, que se estableció en 1580 con 400 mitayos, y el de Peguche, con 223; ambos fueron núcleos con una gran productividad. La falta de minas en la Real Audiencia provocó que su riqueza se concentrara en la producción de textiles.

Se estableció un mercado para la comercialización de los tejidos, que determinó las relaciones económicas a nivel regional y permitió realizar intercambios entre las diferentes regiones del Virreinato del Perú.

Quito, Latacunga, Riobamba, Otavalo y, en menor grado Ambato, constituyeron los centros más importantes de esta gran producción textil. Alrededor de estos puntos se asentaron las más grandes haciendas, algunas de ellas dedicadas casi exclusivamente a la producción de tejidos de lana como respuesta a la creación, a nivel Audiencia, de un mercado seguro por la creciente demanda y necesidad de los mismos al sur de la Audiencia. (Kennedy y Ortiz 1989, 150)

La masificación de la producción textil hizo que esta se adecuara a la oferta y la demanda del mercado. Se renovaron los medios técnicos de producción textil: se usaron pailas para el teñido, «el batán, cardas y los mismos telares» (Miño 1989, 78) que transformaron su modo de producción y circulación. Las técnicas y conocimientos desarrollados por los pueblos del Abya Yala alrededor de la industria textil fueron utilizados para atender la demanda del mercado. «Julien ha propuesto que el sistema de producción textil prehispánico no fue reemplazado completamente por una organización creada e impuesta por los españoles. Estos, sostiene, adecuaron los patrones de producción a sus propios fines, lo que favoreció la continuidad» (Ramos 2010, 122).

El tejido estableció nuevas relaciones económicas con las poblaciones indígenas. «Las tasas de tributo más tempranas que determinaron que las poblaciones hicieran pagos en especie incluyeron grandes cantidades de tejidos, incluidos los de *cumbi*, alentándose así su producción bajo el régimen colonial» (123). Esta actividad sustentó la economía de algunas familias indígenas, que dependieron de la producción textil para pagar los tributos, y abrió nuevas vías de acceso económico; ejemplo de ello son los trabajos textiles realizados en el espacio doméstico.

Los obrajes fueron un sistema de control y dominación para los pueblos indígenas; a través de ellos el sistema colonialista no solo se apropió de la mano de obra indígena, sino de prácticas tradicionales como el tejido. Sin embargo, paralelamente, los pueblos indígenas buscaron formas para mantener el carácter simbólico y cultural del tejido. Claro ejemplo de ello es la producción de *chumpis* y textiles que se realizaban para consumo propio, que mantenían la dinámica del uso de códigos auténticos de nuestros pueblos y que activaron nuestra memoria colectiva. El clérigo Cristóbal de Albornoz observó en los años 1560-1580 que en «las antiguas provincias del Tahuantinsuyo los pobladores guardaban las vestiduras de sus guacas de origen o *pacariscas*, así como

las ropas e insignias del Inca que les servían como recordatorio de sus hazañas militares» (Ramos 2010, 134). El tejido se convirtió en un *kipi* que cargó consigo la historia de nuestro pueblo.

LAS PROPUESTAS ARTÍSTICAS DEL PUEBLO KICHWA EN LA ACTUALIDAD

Para hablar del arte kichwa en la actualidad, es importante poner en escena su dimensión histórica y política. Como se ha visto, el arte de los pueblos indígenas acciona de diversas maneras en las distintas etapas históricas. Por ejemplo, antes de la invasión española existió un auge del arte indígena en el que las prácticas artísticas de los pueblos formaban parte inherente del desarrollo de sus vidas y tenían un carácter sagrado, mítico y religioso. En las épocas colonial y republicana, el arte de los pueblos indígenas se desarrolló en un escenario de pugna e insurgencia simbólica, pues los conocimientos y las prácticas artísticas desarrolladas en el Abya Yala fueron instrumentalizadas por el sistema colonial; sin embargo, los pueblos indígenas confrontaron y transformaron lo estético y simbólico en un dispositivo que reactivó su memoria.

A partir del siglo XXI, algunos artistas kichwas empezaron a plantear un arte que interpelara la forma de representación de lo indígena que existió durante la Colonia y en la República con el indigenismo. Paralelamente, cuestionan el uso de categorías como *artesanía*, *folklor* y *arte popular*, que no toman en cuenta la riqueza simbólica, creativa y estética del arte indígena, y la reducen a una expresión artística menor, que no alcanza los niveles formales de arte.

En la actualidad, los pueblos indígenas han adaptado ciertas propuestas artísticas occidentales haciéndolas funcionales a sus necesidades; se puede señalar el caso del grafiti y el arte contemporáneo, que permiten poner en escena nuestras demandas históricas, sociales, culturales y estéticas. Existen algunos flujos y contraflujos entre el arte contemporáneo y las prácticas artísticas de los pueblos indígenas. El primero interpela algunos parámetros del arte establecidos durante el siglo XX, que trastocan sus mecanismos de circulación y producción al cuestionar la belleza como finalidad, para transformar las manifestaciones artísticas en actos discursivos que poseen múltiples significaciones. Al respecto,

Caro señala que «es el manejo aleatorio de símbolos que conducen a una metáfora sobre la realidad» (2014, 9).

Las prácticas artísticas contemporáneas tensionan las fronteras artista-espectador, transformando a este último en un agente activo en el desarrollo de la obra, convirtiendo al artista en un/a mediador/a que a través de sus obras activa y dinamiza ideas y sentidos. Exige que el espectador realice una lectura distinta de la obra a partir de sus experiencias y constituya parte activa de ella. El arte contemporáneo propone nuevas formas de producción y circulación de la obra, que trascienden los ámbitos de la institucionalidad del arte y adoptan una posición reflexiva en torno a la galería, y expande sus límites a espacios que no estaban confinados para el arte.

De la misma manera, las prácticas artísticas de los pueblos indígenas cuestionan la institucionalidad del arte y establecen nuevas formas de circulación y producción de la obra, que toman lo comunitario como un elemento que activa y dinamiza el desarrollo de la creación artística y rompen con la idea de autoría y genio individual del artista. Esos diálogos y encuentros con el arte contemporáneo son constantes y tejen nuevos desafíos estéticos y sociales, que paralelamente son fortalecidos por prácticas tradicionales como el tejido, la pintura y el bordado, que son la base de nuestra producción estética y determinan las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas contemporáneas.

Generalmente, el arte contemporáneo relaciona ciertas prácticas artísticas tradicionales con lo artesanal. Sin embargo, para hablar de las propuestas estéticas contemporáneas de los pueblos indígenas, es importante poner en escena las dimensiones política, cultural e histórica que han tenido el tejido, el bordado y la pintura, que son prácticas vigentes hasta la actualidad. Por otro lado, los y las artistas kichwas han tejido diálogos con expresiones estéticas como el grafiti, el *performance*, las instalaciones y el videoarte como una estrategia que permite que esos discursos interculturales se hagan tangibles a través del arte.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS TRADICIONALES

Bordado

Es una práctica realizada únicamente por las mujeres indígenas, que se ha ido adaptando al contexto histórico, social y económico de

nuestro pueblo. Ejemplo de ello es cómo se han moldeado sus dinámicas de producción: antiguamente, el hilo se fabricaba manualmente a través del hilado; sin embargo, en la actualidad se lo compra. En años anteriores, las blusas tendían a ser monocromáticas; hoy en día, se utiliza una gama de colores. Los pueblos indígenas han respondido de manera creativa a los desafíos planteados por la modernidad.

Con esta manifestación artística, cada pueblo indígena plantea su forma de concebir lo estético. El diseño, los colores, las formas y las técnicas varían en cada comunidad, convirtiendo al bordado en un rasgo que permite distinguir a cada pueblo. Es por ello que existe una gran diferencia entre los bordados de las blusas que realizan las mujeres en Zuleta, con los de Otavalo y Cotacachi, entre otros. Esta actividad se ha adecuado al contexto social de cada comunidad.

Mediante el bordado, se ha dinamizado la economía de las mujeres indígenas en las comunidades, quienes en su mayoría realizan y diseñan sus propias blusas o las venden. Se han creado algunos negocios dedicados específicamente a la comercialización de estas prendas, lo que brinda un valor económico significativo a esta actividad, que paralelamente posee una función social y cultural al convertirse en un conocimiento que ha permitido que el uso de la vestimenta de las mujeres indígenas sea más viable y se mantenga vigente hasta la actualidad.

Existen momentos ideales en los que las mujeres se reúnen a bordar: mientras están en su hogar o se juntan específicamente para realizar esa actividad. El bordado se transforma en un espacio que permite la interacción social, donde la comunidad se convierte en la principal autora de la obra. Si algún miembro requiere ayuda para dibujar o unir las piezas, pide ayuda a otro, es por ello que mientras bordan «se dicen alguna combinación, algún dibujo que han visto o alguna flor que han visto de ese color [...] es lo que se ve en el campo, las flores que son muy llamativas» (Alta 2011). Es necesario ese diálogo y consenso colectivo, pues permite plasmar una estética que responde a las necesidades del grupo, que teje otro tipo de relaciones sociales y comunitarias que crean un vínculo más estrecho con nuestra cultura.

Generalmente, el arte contemporáneo occidental no reconoce el bordado como una expresión artística, pero para los pueblos andinos sigue siendo de suma importancia en la actualidad. Es una forma de aprendizaje grupal que reactiva nuestra memoria colectiva y configura

nuestra identidad. En los bordados debe existir una armonía; solo así se puede lograr una estética que satisfaga a la persona y que, por otra parte, atraiga a los demás miembros. Al respecto, Luz María Alta, bordadora de la comunidad de Santa Bárbara, menciona: «una vez que me pongo a bordar y combinar, me duele la cabeza, porque tengo que estar pensando qué queda, qué es más fuerte que el otro. Hay que mezclar los fuertes y claros, para que todo se vea como en orden (2011).

A través del bordado, las mujeres han asumido el reto de recuperar diseños ancestrales, recreándolos e innovándolos. Ejemplo de ello es el caso de la comunidad de Santa Bárbara, cantón Cotacachi, en donde, a partir del incentivo e investigación de las mujeres, se recuperaron diseños de blusas antiguas cuyo uso se generalizó en el lugar. Esta fue una acción que apeló a la memoria colectiva y que, al mismo tiempo, ha generado una valoración estética y económica al trabajo del arte del bordado por parte de la población femenina kichwa, que paga el precio establecido por las bordadoras de la comunidad.

Tejido

Nuestros abuelos y nuestras abuelas respondieron de manera creativa a los desafíos de la modernidad; ejemplo de ello es el uso de prácticas como el tejido que han permitido, por un lado, dinamizar la economía de nuestros pueblos, y por otro, reforzar la identidad cultural.

Los kichwa otavalo nos hemos caracterizado por tener una larga tradición como tejedores y comerciantes; somos un pueblo *mindalae*,⁷ que ha abierto caminos y creado *chakiñanes*⁸ en el mundo entero a través del tejido y la música. Antes de la Colonia, los otavalo ya eran reconocidos como un pueblo *mindalae*, que se especializó en el arte del comercio y se caracterizó por «su capacidad de desarrollar una política de distribución capaz de dinamizarse y permeabilizarse entre los movedizos límites políticos» (Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas 2012, 9:00). Como pueblo planteamos el *vida maskay* como nuestra filosofía, que implica la búsqueda constante de una existencia plena.

7 Expresión kichwa que hace referencia a esa búsqueda constante de nuevos senderos, ese espíritu viajero como una práctica de vida.

8 En kichwa significa «camino».

A partir del siglo XX, el pueblo otavaleño empezó a crear nuevos mercados tanto a escala nacional como internacional, estableciendo núcleos en diferentes espacios para ofrecer sus tejidos. Existe un dicho popular que hace referencia a ese espíritu aventurero, pero sobre todo emprendedor que nos ha caracterizado como pueblo: «Cuando el primer astronauta llegó a la luna, ya había dos otavaleños vendiendo artesanías».

La migración de los kichwa de Otavalo durante el siglo XX se dio en varias etapas; en cada una de ellas se expandieron los mercados para promover la producción textil.

El primero hace referencia a los desplazamientos dentro del territorio ecuatoriano donde promueven su tradición textil en los años 40; el segundo momento, donde los kichwas se convierten en viajeros y comerciantes de textiles hacia varios países de América Latina, Norteamérica y de Europa en los años setenta y ochenta; finalmente, el tercer período, en los años 90, cuando se genera el *boom* migracional de los kichwas alrededor del mundo con artesanías y música andina, llegando a varios países de Europa y Asia. (Maldonado 2014, 25)

La ampliación del comercio generó varios cambios dentro de la producción textil, que transformaron su carácter manual por una producción masiva a partir de una manufactura moderna. El uso de telares mecánicos provocó que prácticas como el hilado y el teñido, que eran muy habituales, ya no fueran realizadas con la misma frecuencia. «Siempre hemos visto la forma de trabajar como sea, las camisas nunca había comprado. Ahora ya estando mayor, compro porque mis ojos ya no avanzan para bordar. El anaco lo mismo; sabíamos hilar con lana y sabíamos usar las fajas hechas con lana de llama. Ahora ya no hay llamas entonces a la fuerza toca comprar» (Vinueza 2012).

En la esfera de lo estético, a partir de la comercialización del tejido se trastocaron los diseños y la cromática, para lograr una mayor y más eficaz circulación de los productos. La dimensión y la textura de la tela varían de acuerdo a la demanda del mercado.

La vieja tradición textil de Otavalo se transformó con la renovación del diseño textil por la asistencia técnica de Naciones Unidas en los años cincuenta. Ya para entonces los artesanos indígenas viajaban por varias ciudades del continente, formando núcleos que sustentaban una red

internacional de comercialización textil que incentivaba la renovación artesanal. (Maldonado 2014, 26)

Durante el siglo XX hubo en Otavalo tal desarrollo que cada comunidad se especializaba en la producción de un tipo diferente de textil. En comunidades como «La Compañía y Agato se producían fajas y ponchos, mientras que en Peguche y Quinchuquí, confeccionaban casimires, cobijas, chales y bayetas» (55). Gracias a esa habilidad en la producción textil, muchos kichwas viajaron a dar clases de tejido en varios países. Por ejemplo, en 1958 *tayta* Rafael Lema fue invitado a Venezuela para compartir sus conocimientos en torno al tejido y se radicó en ese país.

La circulación del textil depende de la oferta y demanda del mercado; en este escenario, el tejido se convierte en un bien económico cuyo significado cultural se adhiere conforme crea nuevas dinámicas sociales y culturales. Es una práctica que ha moldeado nuestra identidad como un pueblo *mindalae*, estableciendo nuevas prácticas de vida al convertirse en el sustento de la economía de varias familias kichwas y crear nuevas dinámicas sociales.

En la esfera pública, el tejido se ha transformado en un elemento mercantil. Sin embargo, en el ámbito privado, mantiene su carácter comunitario y simbólico, siendo un elemento que activa nuestra dinámica cultural. Esta expresión estética, además de tener un rol económico, está acompañada por un capital cultural y simbólico que ha permanecido junto a nuestros procesos de autodeterminación como pueblos, convirtiéndose en un churo que activa nuestra conciencia colectiva, transformándose en nuestra expresión estética más representativa. Entonces cobran importancia las palabras de Ileana Almeida, quien dice que «el arte del tejido (*awani*) es la forma más expresiva de la estética kichwa» (2005, 90).

Pintura

En el siglo XIX, las imágenes de los libros de los viajeros europeos jugaron un papel fundamental en la construcción de estereotipos en torno a lo indígena. Estas representaciones visuales estaban mediadas por relaciones geopolíticas y crearon imaginarios que moldearon la mirada hacia los pueblos indígenas. Jill Fitzell dice que Occidente posee

una necesidad de consumo de lo exótico, que se evidencia a través de su iconografía, la cual se encuentra atravesada por una mirada colonial: «las imágenes se basan en ciertos hechos empíricos, están limitadas en su construcción y articulación por las premisas y conceptos de las convenciones hegemónicas» (1994, 26). Estas imágenes se transformaron en una estrategia discursiva del colonialismo, que estableció una división social mediada por el sistema de poder, fundamentalmente por su interés de tener el control económico y cultural de estas latitudes.

En los años treinta, el indigenismo se estableció como un proyecto político que, a través del arte, denunciaba la opresión y sometimiento de los cuales eran víctimas los y las indígenas. Uno de sus planteamientos era la integración de los pueblos indígenas al proyecto de Estado-nación, y utilizaba el arte como un mecanismo para difundir y transmitir su posición política. Pintores como Camilo Egas (1889-1962), Eduardo Kingman (1913-1998), Diógenes Paredes (1910-1968), Oswaldo Guayasamín (1919-1999), usaron el color para colocar lo indígena en el escenario público y romper con las estructuras de poder, que negaban su humanidad e invisibilizaban los sistemas de explotación de los cuales eran sujetos.

Camilo Egas tomó como eje principal de sus obras prácticas culturales como la fiesta, ubicando lo indígena en el escenario de lo ritual. Kingman en cambio hizo referencia a la división de las clases sociales; en su discurso planteó el trabajo como un sistema de dominación y explotación de la clase obrera y campesina. Guayasamín, por otro lado, en sus pinturas usó el miedo, el dolor, la angustia, la desolación y los transportó al mundo indígena.

Una de las principales críticas al indigenismo es que no interpreta de una manera concisa y fuerte la realidad de los indígenas, y los representa como un pueblo lleno de angustia y tristeza, invisibilizando con ello sus procesos de resistencia y su fortaleza espiritual. El indigenismo responde a un imaginario de lo mestizo frente a lo indígena; en sus obras está plasmada una mirada externa a este mundo. Ya lo decía Cornejo Polar: «la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente versista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena» (1982, 79). Esta corriente político-artística se solidarizó con los procesos de lucha y resistencia de

nuestros pueblos; para su contexto sociocultural e histórico, constituyó una ruptura de la estructura del Estado nacional, fundamental para generar una conciencia a nivel nacional sobre la situación de opresión y discriminación que vivían los y las indígenas.

Sin embargo, los pueblos indígenas han creado algunas contraestrategias que han invertido esa mirada con la que se nos ha representado; una de ellas constituye la transcodificación de imágenes negativas en positivas, que revierten la perspectiva y el estereotipo dominante. «En épocas anteriores, en especial en la del indigenismo, Oswaldo Guayasamín, representante magistral, plasmó en sus obras la miseria, la angustia y la opresión. Ahora la nueva generación de artistas representa la riqueza espiritual y la fortaleza cultural que tienen las comunidades andinas» (La Hora 2011, párr. 6).

Como pueblos siempre hemos estado en movimiento, desafiando a este sistema dominante desde nuestras prácticas y sentires; a través de la estética, hemos generado rupturas y abierto un abanico de posibilidades para la resistencia e insurgencia. La pintura ha sido un medio que ha permitido que nuestros saberes y demandas dialoguen de forma horizontal y fraterna con otras sabidurías. «Las representaciones estéticas *runas* no están distantes de la realidad de la vida del pueblo, sus características, aportes, retos, se convierten en la dimensión teórica y pedagógica para la comprensión de su existencia» (Barrenzueta y Muenala 2012, 42).

Claro ejemplo de ello es la comunidad de Tigua, donde los y las artistas plantean una estética con identidad. Allí, para la fiesta del Corpus Christi, se fabricaban tambores a base de cuero, en los que se plasmaba una iconografía andina. Posteriormente, en 1970, Olga Fisch⁹ propuso el uso del bastidor tradicional que se generalizó en Tigua. En sus cuadros, los y las artistas de esta comunidad representan la cotidianidad, festividades, principios y leyendas transformando la mirada que se ha tenido de nuestros pueblos. Sus propuestas constituyen una ruptura frente a la representación tradicional de lo indígena. A continuación se analizará la obra de Julio Toaquiza, considerado uno de los primeros pintores de Tigua, para examinar las propuestas estéticas de esta comunidad.

9 Artista húngara que se dedicó a comercializar y a coleccionar arte indígena.

Imagen 1



Corpus Christi, Julio Toaquiza, 1978.

En su cuadro el artista representa la fiesta del Corpus Christi. Se puede observar que los colores verde, amarillo y rojo predominan dentro de la composición; el uso del verde se impone porque se relaciona con el espacio geográfico de la comunidad, en cuyas montañas prevalecen esas tonalidades. No existe perspectiva; la visión del cuadro es plana, así, ningún elemento tiene más relevancia que otro. El recorrido de los personajes ocurre en forma circular y el uso del blanco crea un trayecto en espiral. Desde la mirada andina, el mundo es concebido a partir de esta figura; no se ve la vida de una manera lineal, sino que está formada por ciclos. Los personajes de la fiesta están en movimiento y su tamaño es más grande que cualquier otro elemento en la composición, lo que permite resaltar la importancia de la celebración y brinda un valor a ese espíritu festivo-sagrado. Los caminos de las casas están conectados entre ellos, lo cual apela a un sentido comunitario.

Se representan diferentes momentos de la fiesta: la corrida de toros y la comparsa, lo que nos permite tener una visión integral de la celebración, que responde a ese principio de relacionalidad que rige el mundo andino. Los personajes, los miembros de la comunidad, se caracterizan por la elegancia y la pulcritud de sus trajes. Dentro del paisaje se observan algunas casas y elementos como la tierra, los ríos y las montañas. Se

destaca al Cotopaxi mediante el color blanco que refleja la importancia que tiene el entorno natural para el desarrollo de la vida. El artista utiliza la fiesta como un recurso para insertar al espectador dentro del contexto social de Tigua.

Paralelamente, artistas otavaleños como Luis Aníbal Chiza Vega o Amaru Chiza¹⁰ (1944), residente en Nueva York; Amaru Manuel Cholango (1950), residente en Alemania; María Blanca Lema Muenala (1972),¹¹ residente en Ecuador, entre otros, si bien se desenvuelven en circunstancias diferentes a las de los pintores actuales, en sus pinturas reflejan la vitalidad y la fortaleza del mundo kichwa. Desde sus experiencias individuales, se plantean la importancia de un arte comprometido con las luchas, demandas y sentires de nuestros pueblos, que permita fortalecer nuestra identidad. La pintura se ha convertido en un puente que ha posibilitado plasmar de una manera simbólica nuestras vivencias, mitos y saberes.

Yo cuando hacía mis pinturas lo que más realizaba eran cosas nuestras, sufrimientos de las madres indígenas que tenían, cómo nuestros hijos se apegaban a sus mamás. Mi punto central era la mujer indígena y plasmar lo que es la mujer indígena, tenía que hacer muchas investigaciones para saber cómo es nuestra cultura y poder plasmar eso en la pintura. (Lema 2012)

Como artistas que formamos parte de un pueblo, transformamos símbolos en colores que nos permitan pintar nuestra historia. «Si yo estuviera contando en mi pintura otras historias, es como si la nuestra, mi propia historia no tuviera valor» (Jacanamijoy 2003, 66). La pintura es un lenguaje simbólico que nos ha permitido autodeterminarnos como

10 Artista del Carchi. En 1969 inició su formación en la Escuela Nacional de Arte. Adicionalmente, estudió arquitectura en la Universidad Central de Quito. Se radicó en Estados Unidos, en la ciudad de Nueva York. La geometría es un elemento que define su obra, a la que denomina Nueva Geometría Reconstructiva. Desde su llegada a Estados Unidos, en 1972, ha participado en innumerables exhibiciones.

11 Artista kichwa otavalo. Estudió en el Instituto Daniel Reyes de Ibarra. Durante una entrevista realizada a Blanca, ella mencionó que en su época existían muy pocos indígenas estudiando artes en el colegio. Se ha dedicado al comercio, es por ello que en la actualidad no produce obra. Ha tenido la oportunidad de realizar algunas muestras fuera del país.

pueblos, transformándose en un gran tejido cultural a través del cual representamos nuestros sentires, experiencias y saberes para irrumpir en la memoria colectiva. Los y las artistas indígenas utilizamos lo estético para tejer otras formas de entender lo andino; rompemos con esa visión exótica y folklórica que se ha creado y con la que se representaba tradicionalmente a lo indígena.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Grafiti

Es un lenguaje artístico que se explora en la actualidad. Artistas kichwas como Álvaro Córdova, conocido como T-naz, utiliza esta expresión artística como una herramienta para fusionar códigos culturales e irrumpir en la esfera pública. T-naz convierte al grafiti en un lenguaje estético con un discurso intercultural, en el cual la cultura se transforma en la base para la producción artística, y la manifestación artística en el medio que permite transmitir su mensaje. Personajes populares, diseños de los bordados de las blusas de las mujeres indígenas o de los *chumpis*, rostros de mujeres, niños y niñas son recurrentes en sus obras.

Imagen 2



Grafiti, T-naz, 2014.

En este grafiti, por ejemplo, T-naz ubica en el centro el rostro de una mujer kichwa otavaleña, que por su aspecto tiene aproximadamente 60 años. Al lado derecho, se encuentra la cara de otra mujer, de unos 22 años, que mira directamente al espectador/a. En el lado izquierdo se ve a otra de espaldas cargando a una niña. Los rostros de estas mujeres se encuentran entrelazados por formas geométricas de diversos colores: rosado, verde, azul, celeste, tomate, morado y blanco, que aluden a los diseños de los bordados de las blusas de las mujeres indígenas. La disposición de las formas geométricas y el manejo del color hacen referencia a las fajas utilizadas por las mujeres indígenas. T-naz habla acerca de ser una mujer indígena en diferentes momentos y etapas, y resalta el rol de las abuelas.

A través de este grafiti, T-naz señala que las mujeres son las portadoras y guardianas de los conocimientos de nuestros pueblos; es por ello que las entrelaza con los diseños de los bordados y las fajas que son utilizados por las indígenas, y que son por excelencia el reflejo de esa sabiduría que albergan. Este artista mezcla la iconografía tradicional del grafiti con elementos identitarios de nuestros pueblos, convirtiéndolo en un *tinkuy*¹² en el que se encuentran lo simbólico, lo cultural, lo estético y lo urbano. «Como indígena me gusta llevar orgullosamente mi cultura, esa ha sido mi base fundamental como parte de identificarme en el grafiti» (T-naz 2014).

Arte contemporáneo

En la actualidad, los y las artistas kichwas dialogan con el arte contemporáneo.¹³ Prácticas como el *performance* y la instalación son utilizadas con más frecuencia. Hemos adaptado el arte contemporáneo a nuestras necesidades visuales, estéticas y discursivas, lo que nos ha permitido recoger elementos de nuestra cultura e insertarlos en el imaginario colectivo.

12 Consiste en el choque de energías contrapuestas para lograr una armonía.

13 El arte contemporáneo es un espacio donde confluyen diversas prácticas simbólicas. Estos lenguajes, discursos y conceptos transforman las definiciones de lo que es el arte, la obra artística y la manera de operar del artista y los espectadores. Crean nuevas formas de circulación y producción de la obra que rompen la visión del arte de la modernidad. Son aquellas prácticas artísticas que generan rupturas en la noción de belleza y tejen una relación dialéctica con la realidad.

Amaru Cholango, artista kichwa de la comunidad Quinchuqui Cajas, nació en 1951, se trasladó a vivir a Quito a sus diez años, en donde estudió y se especializó en matemáticas y geología. A finales de la década de los sesenta, recibió una beca para estudiar en París. Durante su residencia frecuentaba galerías de arte que le permitieron reflexionar sobre la importancia de intervenir en la sociedad a través del arte. Decidió estudiar en la Escuela de Arte de París, en donde realizó una ardua crítica y se formó como autodidacta. Utilizó varias técnicas y lenguajes artísticos como poesía, dibujo, pintura, *performances*, acciones, instalaciones y video.

A través de su obra, creó lazos de afectividad con el mundo andino, del cual toma elementos, códigos y saberes para hacerlos dialogar con el lenguaje del arte contemporáneo. Para Cholango, su obra ha permitido:

un rescate religioso, un rescate cultural de la herencia de nuestro pasado. Sin pasado, no existe presente, no existe futuro, solo basados en las raíces culturales podemos hablar de globalización y de multiculturalidad; sin este fondo no existe un arte latinoamericano, no existe un arte alemán, un arte norteamericano, el arte es transfronterizo. (citado en Cartagena y León 2011, 43)

En sus intervenciones artísticas, recurre al ritual y la espiritualidad andina. Utiliza la acción ritual para lograr la transformación del ser a través del arte. Por otro lado, con su obra hace una crítica a la modernidad y las formas de vida en la actualidad. «A través de estos enlaces interpreta el mundo moderno y lo representa dentro de las artes visuales haciendo críticas interactivas sobre el modo de vivir de las sociedades actuales» (Alomoto 2013, 46).

Varias de sus obras usan el ritual vinculado con las prácticas y conocimientos indígenas, como sus *performances Arishca* y *Quo Vadis*, o en su instalación *Wayra apamushca* (2002), que fue presentada en la Bienal de Sao Paulo. *Wayra*, que en kichwa significa «viento», es una instalación que reflexiona sobre la importancia de este elemento dentro de la cosmovisión andina.

La representación del aire en movimiento alcanza, en esta obra, un nivel de sutileza extraordinario. La instalación consiste en una habitación blanca cuyas paredes presentan agujeros a través de los que unos ventiladores impulsan corrientes de aire que impregnan al espectador, inserto en una

vorágine de aire, de la metáfora andina de invocación y llamado al viento. (Cartagena y León 2011, 17)

Otras obras critican la institucionalidad del arte. Ejemplo de ello es su *performance El arte ha muerto* (2009), presentada en la X Bienal de Cuenca. En ella plantea que los circuitos tradicionales del arte como la bienal y la galería son espacios que establecen relaciones de poder. Cholango convierte el arte contemporáneo en un tejido que, a través del mundo de lo simbólico, permite reactivar nuestra memoria colectiva.

Señalo también mi caso particular, pues al estudiar en una academia de arte contemporáneo mis propuestas artísticas se han ido nutriendo de ese lenguaje. Mi acercamiento se ha dado a través del *performance*, que me ha permitido transitar entre el género, la identidad y la cultura. Ejemplo de ello es *María*, que fue una acción que consistió en forrarme con papelitos que tenían ese nombre y caminar por el espacio público desde la Universidad Católica hasta la plaza de San Francisco. Mientras realizaba el recorrido me iba despojando de los papeles hasta finalizar con uno que tenía mi nombre. Esta acción constituye una crítica a los estereotipos que se han creado hacia las mujeres indígenas, quienes nos desenvolvemos en un escenario de doble, y muchas veces de triple, marginación y exclusión: por ser mujeres, por nuestra procedencia cultural y por nuestra clase social.

Prácticas verbales, como el nombre María, que son utilizadas de manera generalizada para referirse a las indígenas, son estereotipos que reducen el ser de la mujer kichwa a la imagen de trabajadora doméstica y marcan nuestra interacción cotidiana.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL SENTIDO DE LA ESTÉTICA PARA EL PUEBLO KICHWA

*Somos ARTE-SANOS pero porque nuestro
arte-sana y nos sana a todos.*
Yauri Muenala

En los Andes, el arte debe tener una funcionalidad. No tiene una finalidad meramente contemplativa, pues los códigos insertos dentro de las expresiones estéticas están hechos para ser leídos, sentidos y vividos de diversas maneras. «Los motivos de las telas y de las cerámicas son a la vez hermosos y vivos, hechos no solamente para ser contemplados, sino también para ser leídos y comprendidos» (Gisbert 2008, 208). Los pueblos indígenas han expresado una estética íntimamente entrelazada con su praxis cultural y simbólica, así como con su dinámica comunitaria, que rompe con esa visión moderna del arte occidental que plantea una contemplación desinteresada de la belleza y determina que la obra de arte no debe cumplir con ninguna función extraestética. El Sumakruray recoge esa mirada de la estética y, a partir de ella, determina la funcionalidad, modos de circulación y producción del arte para el pueblo kichwa.

LA ESTÉTICA OCCIDENTAL

Hasta la actualidad se ha mantenido un vivo debate en torno a la estética occidental. Diversas corrientes epistemológicas, como el positivismo, el marxismo y el estructuralismo, han intentado delimitarla y explicarla. Durante el siglo XIX, la estética como disciplina teórica tomó lo bello para determinar y establecer la funcionalidad que tiene el arte. Uno de los principales ejes que atraviesa lo estético en Occidente es su constante confrontación con la esfera cultural y ritual.

Las primeras producciones artísticas en Europa durante el siglo X a. C. surgieron al servicio del culto; el valor de las obras de arte se fundaba en su carga ritual, cultural y mítica. La pintura rupestre fue un instrumento que permitió conectar al ser humano con ese mundo espiritual. Los griegos, a través de sus expresiones artísticas, plasmaron su mitología y tradiciones, transformaron el arte en un soporte para representar sus creencias y divinidades, tejiendo una conexión entre la realidad y el mundo mítico-religioso.

A mediados del siglo XIX, la xilografía, el grabado en cobre y el aguafuerte, así como la litografía, trastocaron la producción artística imponiendo una nueva visión del arte. Benjamin plantea que a partir de la época de la reproductibilidad técnica la obra de arte se emancipa de su función social y cultural; surge la idea de un arte «puro» que rechaza no solo cualquier función social, sino además «toda determinación por medio de un contenido objetual» (1989, 5).

El valor expositivo comienza a reprimir toda carga cultural convirtiendo a la obra de arte en un objeto independiente, autónomo, desligando lo artístico de toda dependencia de elementos extraartísticos. Así, Moreno señala que «las doctrinas platónicas y agustinianas del amor que terminan en la contemplación desinteresada y el gozo de un objeto de valor y belleza últimos [...] como un fin en sí mismo, y por su propio valor constituyen ambas el modelo contemplativo» (2005, 2).

Se plantea que la experiencia estética tiene que ser libre; no debe tener relación con lo cotidiano y ha de centrarse fundamentalmente en la forma. La contemplación de la belleza debe ser desinteresada; la obra de arte aparece como una finalidad que place por sí misma, que rechaza cualquier función extraartística. A partir del siglo XVIII, la teoría del arte pone énfasis en el carácter autónomo del arte, convirtiéndolo en

un campo que se rige bajo sus propias leyes, capaz de crear un mundo con esencia propia.

Kant, en su *Crítica del juicio*, propone que existen dos tipos de belleza: libre y adherente. La primera es aquella que agrada por sí misma; no tiene otro fin que el goce: «el objeto aparece como una finalidad sin fin que place por sí misma» (citado en Moreno 2005, 3). La belleza adherente es aquella cuya satisfacción está determinada por un concepto que está condicionado al objeto. Señala que las obras de arte «son representaciones de objetos y que una bella representación de un objeto [...] es propiamente la forma de la exposición de un concepto mediante la cual este es universalmente comunicado» (5); la belleza debe ser universalmente participada.

Para Adorno lo estético se determina por su relación con aquello que no es arte; todo arte contiene en sí aquello contra lo cual choca. Propone que cuando se percibe aquello que no es arte como uno de los primeros elementos de la experiencia artística, se puede lograr una experiencia estética completa. La obra de arte «se constituye necesariamente en su diferencia de la existencia por la relación a aquello que, en cuanto obra de arte, no es pero que la érea como tal» (1969, 13).

Hegel propone que la estética es el momento culminante de la evolución del espíritu. La filosofía es el espacio que permite que ese espíritu se convierta en un ente absoluto, transformando la idea en un elemento espiritual que trasciende al plano subjetivo a través del arte. Lo bello para Hegel es un juicio de la mente; «para ser auténticamente bello, algo tiene que tener un elemento de mente y ser el producto de la mente» (citado en Blanco 2011, 130). Esa dialéctica arte-religión-filosofía constituye el sentido del arte. La filosofía se transforma en la búsqueda y el destino del arte; su carácter reflexivo permite interrogar la naturaleza e identidad de la estética.

Interpretar la tesis de Hegel como una afirmación de que la historia filosófica del arte consiste en una progresiva disolución en su propia filosofía, como una demostración de que la autoteorización es una posibilidad legítima y una garantía de que hay algo cuya identidad consiste en la auto-comprensión. (Danto 1995, 14)

Danto plantea que el arte llega a su final «con el advenimiento de su propia filosofía» (1995, 13). Al convertirse en un estadio de un proceso

cognitivo, se transforma en un elemento epistemológico que ha asumido una forma completamente filosófica; el arte deja de ser necesario cuando depende de una teoría para existir. «Al final, virtualmente, lo único que hay es teoría: el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera autorreflexión, convertido en el objeto de su propia conciencia teórica» (14). El autor también postula que su estadio histórico finaliza cuando se tiene un conocimiento absoluto del arte.

Por otro lado, desde el marxismo se reivindica la función social del arte. Alan Woods plantea que este no debe separarse de la esfera de lo social; la sociedad es fundamental para que propuestas artísticas tengan un sentido político. «En realidad, la idea de que el arte puede estar fuera y por encima de la sociedad es una contradicción. Aunque el arte, la literatura y la música tienen sus propias leyes de desarrollo, y que no se pueden reducir a economía o sociología, no están separadas de la sociedad» (2000, 3). Todo ese debate en torno a la estética ha sido fundamental para definir la funcionalidad del arte para Occidente y determinar sus formas de circulación y producción.

LA CULTURA COMO UN ELEMENTO FUNDAMENTAL PARA LA PRODUCCIÓN ESTÉTICA

A diferencia del mundo occidental, los pueblos del Abya Yala, a lo largo de los años, han planteado una visión de la estética fuertemente anclada a su praxis cultural, convirtiendo la cultura en un elemento fundamental para la creación artística. Para analizar la función que tiene la estética para estos pueblos, es fundamental comprender la cultura como un elemento que determina la producción estética en los Andes.

Entendemos la cultura como «una construcción social e históricamente situada que transforma la realidad, permite la interacción social y brinda sentido a las acciones sociales» (Guerrero 2007, 430). Es un complejo sistema de representaciones cargado de historicidad que construye memoria y transmite una herencia social. Es una respuesta frente a nuestra realidad inmediata que moldea nuestra identidad. «Cultura es a la vez aquello que una comunidad ha creado y lo que ha llegado a ser gracias a esa creación; lo que ha producido en todos los dominios donde ejerce su creatividad y el conjunto de rasgos espirituales y materiales» (Mahtar citado en Malo 2012, 11).

La cultura se construye con base en normas, ideas y creencias que permiten integrar una colectividad; se trata de «modelos de vida históricamente creados, explícitos e implícitos, racionales y no racionales que existen en un tiempo determinado como guías potenciales del comportamiento humano» (Cluckhohn citado en Malo 2012, 9). Los sentimientos, las emociones y la noción de lo bello están entretnejidos con nuestra praxis cultural: «lo natural es percibido de acuerdo a patrones culturales, lo que para una cultura puede ser percibido como bello, bueno, apetecible, motivo de alegría, no lo es necesariamente para otra cultura» (Guerrero 2007, 434). En la esfera cultural están inscritos códigos y sentidos que configuran nuestro imaginario colectivo y moldean nuestra mirada, nuestra forma de entender la estética, de contemplar lo bello, de representarlo, entenderlo y expresarlo.

La cultura es la base de la producción artística para los pueblos indígenas; establece las formas y circuitos de circulación y determina el lenguaje estético y los discursos simbólicos. El arte se nutre de los códigos y símbolos culturales y los transforma en un lenguaje estético. Ese tránsito entre lo estético y lo cultural es constante, y se ve reflejado en las propuestas artísticas de los pueblos indígenas. Claro ejemplo de ello es cómo los símbolos, los mitos y las leyendas han sido recogidos por los artistas kichwas e insertados en sus expresiones artísticas:

leyendas, historias o cuentos que de pronto mis padres, mis abuelos me contaban, o leyendas y mitologías que hay, como por ejemplo la del cóndor, del lobo o del señor conejo [...] al final de la obra todo conjuga, está la mitología, están los cuentos, están las leyendas, pero también está lo que existe hasta ahora que son las fiestas; entonces se hace un colorido total. (Ugsha 2015)

Existe un dicho en la comunidad de Tigua: «Si no has pintado un Cotopaxi no eres un pintor de Tigua».¹⁴ Este es un claro reflejo de cómo esos referentes culturales son fundamentales para la producción artística. La cultura encontró en las expresiones estéticas el escenario ideal para irrumpir en la cotidianidad.

14 Refrán mencionado durante la entrevista realizada a César Ugsha, artista kichwa.

LO COMUNITARIO COMO UN EJE QUE DINAMIZA LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Según el Estado, la comuna «es una organización social asentada dentro de un territorio local, que está formada por personas que tienen intereses comunes, comparten una misma historia colectiva, costumbres, tradiciones, saberes, prácticas sociales y productivas y tienen un alto sentido de pertenencia grupal» (EC 2012, art. 5). Esta forma de organización cuenta con su propia jurisdicción. Desde la concepción de los miembros de una comunidad, esta es una familia ampliada cuyo accionar está determinado por la interrelación social. Mariano Alta, comunero de Santa Bárbara de Cotacachi, menciona lo siguiente: «*Uraman rini, saludan, parlan maki kapirin, hawaman rini amigokuna tuparin, saludan, kawsankichu nin, kawsanimi*», que traducido al español quiere decir: «Camino arriba, me saludan, conversan, nos damos la mano, camino hacia abajo, me encuentro con amigos, saludan, preguntan si sigo con vida, y les digo que sí» (2015).

La comunidad se construye a partir de redes que activan la estructura social, transformándose en un espacio en donde confluyen también tensiones que generan que ese tejido sea dinámico y se rija por una variedad de sentidos colectivos e individuales. Son esas tensiones también las que determinan la dinámica comunitaria y establecen las formas de convivencia entre sus miembros.

Esterman plantea que la cosmovisión andina se rige bajo un principio de relacionalidad, que implica que todo está íntimamente entretelado. Él propone que nos hallamos inmersos en una serie de interrelaciones colectivas: «no se puede definir al *runa* mediante concepciones ontológicas o gnoseológicas, sino por medio de concepciones relacionales» (1998, 201). Ese principio es la base para plantear prácticas de vida comunitarias, pues permite que nuestra praxis cultural se dinamice y fortalezca. La comunidad se convierte en la base para el desarrollo de la vida en los Andes; es a partir de ese sentido colectivo que los pueblos indígenas logran plantear prácticas como la *minka*, el *ayni*, el *maki purarina* y la *yanaparina*.¹⁵

15 *Minka* es un trabajo colectivo que permite que los intereses y necesidades de la comunidad se hagan tangibles. Son actividades necesarias que implican el bienestar

Esas redes y sentidos que se tejen alrededor de la comunidad permiten crear otras formas de convivir, conocer y entender la realidad. Es por ello que es fundamental entender lo comunitario para comprender la dinámica que tiene el arte para los pueblos indígenas, para los cuales el sentido de lo estético se encuentra atravesado por una práctica comunitaria. La comunidad se transforma en un espacio que dinamiza la producción estética, pues son los conocimientos y principios que se han construido en el ámbito comunitario los que se aplican en prácticas como el tejido, el bordado y la pintura.

La experiencia colectiva es un elemento que determina la producción artística, su circulación y su consumo. Esas pautas colectivas de producción son la base que permite que la obra sea un producto consensuado que satisface a la comunidad. «El arte popular representa una identidad específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que parte, y supone pautas colectivas de producción y tradicionalmente circuitos de circulación y consumo comunitarios» (Escobar 1991, 153).

Ese sentido colectivo ha permitido la creación de técnicas propias y ha establecido nuevas formas de circulación y producción de la obra. Claro ejemplo de ello es Tigua, donde los y las artistas han desarrollado una técnica particular, la pintura en cuero, transformándola en

comunitario, por ejemplo, la construcción de algún camino, de un canal de riego. Es una práctica que «fomenta el ahorro, estimula el trabajo y potencializa la producción» (Kowii s. f., 3).

Ayni es una práctica que se rige por el principio de reciprocidad, que fomenta la solidaridad, colaborar mutuamente a través de labores específicas entre los miembros de la comunidad; por ejemplo, la siembra del maíz, la cosecha de algunos granos y la preparación de la tierra, entre otras.

Maki purarina, que significa «darse la mano», es una práctica que implica la ayuda mutua y que se rige bajo el sentido de correspondencia y reciprocidad. «Se refiere al sentido de solidaridad que los miembros de un *ayllu* deben expresar con sus familiares, con los vecinos de la comunidad» (4). Existen varios espacios donde este principio es puesto en práctica como las fiestas o cuando un miembro de la comunidad muere; entonces ese sentido de solidaridad con los demás miembros de la comunidad se hace presente. El *maki purarina* permite que los niveles de interrelación de los miembros de la comunidad se fortalezcan.

Yanaparina se basa en el principio de solidaridad, que es básico para que se fortalezcan los lazos de unidad y que se logren ciertos objetivos a través de la ayuda y del apoyo de los miembros de la comunidad.

un conocimiento tejido de manera colectiva que responde a sus necesidades inmediatas; «el primer material que he utilizado es el cuero de oveja, que es el más conocido, es el más tradicional por el cual Tigua se dio a conocer» (Ugsha 2015).

Es importante señalar que en esta comunidad se ha desmontado la idea de la pintura como una expresión individual y se la ha transformado en una actividad de carácter colectivo. «Se ha registrado la existencia de un tipo de producción colectiva, por llamarla de algún modo, que consiste en la realización de un cuadro por parte de varios autores» (Bonaldi 2010, 40), que pone en cuestión la idea de autor o autora que se ha desarrollado en Occidente, y permite fortalecer lazos sociales.

El tejido y el bordado son prácticas artísticas que también se encuentran atravesadas por ese sentido comunitario; son conocimientos que se transmiten de generación en generación y que requieren de una interrelación social activa. El espacio donde se recrean estas prácticas es el *ayllu*.¹⁶ «Hemos entendido que la producción textil no se ha mantenido como manifestación aislada sino como parte integrante e interactuante de la vida y el cosmos de las comunidades autóctonas de los Andes» (Poma 1997, 57). Los niños y las niñas aprenden estas prácticas junto a su padre o madre, escuchando sus historias; en otros casos, en silencio. Sin embargo, bordar y tejer se han convertido en espacios que dinamizan la interrelación social y han fortalecido valores ancestrales de plena vigencia en la actualidad como *Pakta kawsay* (equilibrio), *Alli kawsay* (armonía), el *yanaparina* y el *makita purarishun*.

Cuando las mujeres se reúnen a bordar, fortalecen ese sentido colectivo y proponen otras formas de producción y circulación de la obra. La comunidad se convierte en su principal autora, porque se crean conocimientos dialogados consensuados colectivamente. Si algún miembro requiere ayuda para dibujar o unir las piezas, pide ayuda a otro; es necesario ese diálogo y consenso colectivo, pues permite plasmar una estética que responde a las necesidades de la comunidad.

El arte de los pueblos indígenas ha encontrado en lo comunitario el escenario ideal para dinamizar la producción estética, convirtiéndolo en el espacio que determina las formas de producción artísticas. Paralelamente, a través del arte, ese sentido colectivo permite recrear

16 En kichwa significa «familia».

prácticas culturales como el *maki shinakun*, *shimi rimakun*, que en español significa «mientras creo con las manos, nos abrigamos con el calor de la palabra». Durante las asambleas comunales, las mujeres ponen en práctica este principio; mientras bordan forman parte activa de la toma de decisiones de la comunidad. La participación de la estética en las acciones comunitarias está presente, por ejemplo, en la manera como se integra el bordado a las reuniones. Es decir, las mujeres participan en las asambleas y, mientras tanto, siguen laborando en sus bordados o en sus tejidos; únicamente ellas lo hacen.

El desarrollo de la vida en los pueblos indígenas tiene un estrecho vínculo con los valores y prácticas comunitarias; es por ello que las manifestaciones artísticas «obedecen fundamentalmente a la necesidad de expresar el espíritu colectivo, a las raíces fuertemente ancladas en la comunidad» (Malo 2012, 85). El arte se transforma en un medio que «remite al conjunto de la realidad comunitaria» (Escobar 1991, 108); constantemente está interpretándola y dotándola de nuevos sentidos. Es por ello que se teje un vínculo distinto entre el/la artista y la comunidad, que rompe con esa noción de autor/autora individual y se la amplía al ámbito comunitario, pues a través del arte se dinamiza, activa y recrea la comunidad. «Los artistas kichwas no deberíamos pensar que el arte se legitime por otros, como el pensamiento occidental legitima y al artista lo individualiza. Lo que hacemos nosotros como pueblos indígenas es un Sumakruray con estéticas del diario vivir de las comunidades» (Carlosama citado en Barrenzueta y Muenala 2012, 31).

Por otro lado, es importante señalar que aunque la producción de la obra se nutre de la sabiduría colectiva, ello no significa que no existan procesos de creación individuales. Son esos sentidos colectivos los que se abstraen y se expresan desde la individualidad de cada autor/a. Existe una autoría de la obra que se alimenta del ámbito de lo comunitario, pues el espacio establece las dinámicas de producción y circulación de la obra. Es a partir de ese sentido colectivo que los pueblos indígenas plantean otras formas de sentir, expresar, hacer y proponer lo estético. Sin embargo, lo comunitario no debe ser el único espacio asignado para el arte de los pueblos indígenas. Nuestras propuestas artísticas tienen que fortalecer lo comunitario y, paralelamente, dialogar, irrumpir y perforar en los espacios institucionales del arte occidental para interpelar ese discurso colonial del poder.

LO SIMBÓLICO Y RITUAL COMO UN EJE QUE ATRAVIESA LO ESTÉTICO

El símbolo es una «construcción cultural social e históricamente situada» (Guerrero 2007, 132) que refleja los modos de pensar y las contradicciones culturales de cada pueblo. Los símbolos son respuestas con una gran carga histórica; constituyen una forma de conocimiento indirecto, que media entre los diferentes niveles de conciencia. Para Galagarza, «el símbolo es un auténtico medio de conocimiento y mediación de verdad» (1990, 51). La cultura y la realidad son un tejido cargado de acciones simbólicas.

A través de los símbolos se percibe de manera distinta la realidad; son puentes que permiten que el orden de lo cósmico se haga presente e irrumpa en la cotidianidad. Mediante el símbolo, lo sensible, lo profano y lo sagrado, lo consciente y lo inconsciente se transforman en un todo orgánico. «La función mediadora de lo sagrado se va a expresar bajo cinco aspectos fundamentales de la teofanía, el rito, el mito, el símbolo y la iniciación» (Schwarz 2008, 74).

El ritual es un acto simbólico que activa la esfera de lo sagrado y que teje conexiones con el orden cósmico que permiten la transformación del ser. Crea una serie de dispositivos simbólicos que entran en circulación para satisfacer las necesidades visuales y espirituales de cada comunidad, para recrearlas en las esferas social y cotidiana.

El mundo de lo simbólico se hace presente a través del rito. Este brinda vida y sentido a lo simbólico. Tanto lo ritual como lo simbólico permiten experimentar la realidad de una manera intensa y profunda, generando rupturas con las condiciones ordinarias de la vida. Estermann plantea que para el *runa* andino la relación con la vida es, ante todo, ritual y ceremonial. «El *runa* andino no representa al mundo sino que lo hace presente simbólicamente mediante el ritual y la celebración» (1998, 94).

Es a través de esa relación ceremonial-ritual que «el *runa* se siente parte de la realidad, se revela como un conjunto holístico de símbolos significativos para la vida cotidiana» (94). El rito forma parte del desarrollo de la vida de nuestros pueblos y se hace simbólicamente presente en varios momentos y espacios. Durante la siembra, por ejemplo, en algunas comunidades se realizan cantos para que la cosecha sea buena,

lo que permite que sus miembros se relacionen de otra forma con su entorno y brinda un carácter simbólico a la actividad. Dentro de la oralidad, existen varios momentos que se han ritualizado, como sentarse alrededor del fuego o brindar una carga simbólica a la palabra hablada. El ritual irrumpe en el escenario de la cotidianidad; claro ejemplo de ello es cuando se reparte la chicha y se ofrece un poco a la tierra en agradecimiento por las cosechas recibidas o los niveles de comunicación que se generan al tomarla y compartirla en un solo vaso. Esta situación teje otro tipo de relación con los miembros de la comunidad, con el cosmos y la naturaleza.

La fiesta es el escenario ideal para que el rito se haga presente. Se puede mencionar el Inty Raymi, que es una celebración que se realiza en agradecimiento al sol por las cosechas. Existen varios momentos en los que lo ceremonial-simbólico se hace presente: en la danza, que es un acto de renovación energética, pues es un llamado a la tierra para que se mantenga fértil; en el Armay Tuta, que es el baño ritual que se realiza el 22 de junio que nos permite conectar con la naturaleza y renovarnos energéticamente; en las comunidades de Cotacachi, la toma de la plaza, donde se confrontan las poblaciones de la parte alta y baja, constituye un choque energético que permite una armonización del orden cósmico.

Lo ritual se encuentra en constante diálogo con lo estético, convirtiéndose en una *chakana* que nos permite tener una experiencia integral de la vida. «Los rituales están impregnados de elementos visuales» (Escobar 1991, 108). El rito usa el lenguaje de lo estético para lograr una conexión íntegra con el mundo de lo simbólico. Se pueden mencionar algunos rituales en los que lo estético se hace simbólicamente presente como el Ñawi Mayllay, el Inty Raymi o el Wakcha Karay.

El primero de ellos es un ritual que se realiza durante el matrimonio. Consiste en el lavado de la cara que realiza el novio con la novia y algunos integrantes de la familia. Esta acción implica una limpieza espiritual colectiva, pues los y las congregantes participan de esta purificación. Lo estético irrumpe de diversas formas en este ritual; en la manera como se disponen en el agua los pétalos de flores de diversos colores y las hojas de ortiga; también en la *chakana* que se besa una vez concluido el ritual, que está compuesta por claveles rojos y blancos y ortiga. En los matrimonios existen personajes como el sombrerero o sombrera y

los alcaldes o alcaldesas, que son los que velan porque este ritual se desarrolle de manera armónica y equilibrada, y visten de una forma particular. Los sombrereros y las sombrereras usan los sombreros del novio, la novia, el padrino y la madrina durante el Ñawi Mayllai. El ropero o la ropera debe cargar un *kipi* donde se pone la vestimenta que van a utilizar el novio y la novia. El alcalde o alcaldesa debe llevar puesto un manto rosado para distinguirse de los demás asistentes a la boda. Como se puede ver, lo estético responde a las necesidades simbólicas del ritual, y permite que el rito se desarrolle de manera armónica.

En el Inty Raymi lo estético irrumpe a través de algunos personajes como el Aya Huma, que es un guía espiritual cuya máscara tiene una gran carga simbólica. En Cotacachi, por ejemplo, cada comunidad se distingue no solo por sus coplas, sino por su manera de vestir. La comunidad de Topo se destaca porque los hombres visten de blanco, mientras que la Calera se diferencia porque los sombrereros que utilizan son los de los mariachis. Lo estético es un rasgo que permite distinguir a cada comunidad, transformándose en un mecanismo para responder a sus necesidades culturales, colectivas, espirituales y simbólicas.

En el Wakcha Karay, conocido generalmente como el Día de los Muertos, existen personajes como el ángel *kallpay*, que se viste de blanco, lleva un pañuelo en su cabeza de un color rosado o azul y reza por el alma del muerto.

Como se ha visto, en cada ritual los personajes responden a una estética que permite que el rito se desarrolle de manera armónica. En Semana Santa en Cotacachi, por ejemplo, la estética irrumpe a través de la vestimenta de las guioneras, que son niñas y jóvenes solteras que, como su nombre indica, guían el camino de los santos y vírgenes. Las guioneras llevan el cabello suelto y cargan un palo de color blanco con una cruz que en la parte superior tiene un manto de rosado o morado; en sus espaldas llevan consigo otro con las mismas tonalidades.

La estética responde a las necesidades culturales y simbólicas de cada ritual, permitiendo que se desarrolle de manera armónica y brindando sentido a cada acción del rito. El lenguaje simbólico del ritual se expresa a partir de acciones y elementos estéticos que crean una serie de sentidos que activan nuestra praxis cultural.

Esa relación estético-ritual se traslada también al plano del arte, que es un espacio ideal para que lo sensible, lo simbólico, lo ritual y lo

estético dialoguen y choquen formando un ente absoluto. Esa colisión se convierte en un rito que permite dinamizar la realidad: «el arte nace para confrontar la realidad y esa confrontación es un rito» (Muenala 2015). Al igual que el ritual, el arte se convierte en un ente generador de sentido que nos trastoca y nos transforma, permitiéndonos experimentar la realidad de una manera diferente, intensa y profunda. «Si el arte te permite despertar sensaciones, sentimientos y reflexiones está haciendo un acto de transformación del ser y del ser social» (2015).

A través de las prácticas artísticas, se crea un diálogo con la memoria que permite revivir y activar códigos inscritos en nuestra psiquis y genera diversas formas de sentido que moldean la manera de interactuar con la realidad. Son momentos que se ritualizan al permitir entablar otro tipo de relación con el entorno. «Cuando vos quieres encontrarle un sentido, y ese sentido va ligado a la memoria, al respeto y a ciertas cosas que son importantes, son momentos que se han ritualizado» (Macas 2015).

El arte, al estar ligado a lo simbólico, permite tejer una relación cósmica-espiritual, transformándose en una *chakana* que hace que el orden de lo cósmico se haga visualmente presente. «Nos indican el camino para acceder a los planos sobrenaturales, algo que convierte su belleza no solo en una expresión sino en un vehículo de lo sagrado» (Llamazares y Martínez s. f., 64).

Amaru Cholango plantea el término *waka*¹⁷ para lograr entender las propuestas estéticas de los pueblos indígenas. La *waka* es cualquier espacio o elemento que nos permite tejer un vínculo con el orden cósmico y hacerlo presente visual, estética y tangiblemente. Este dispositivo que condensa la energía del cosmos se convierte en un ente de sentido que permite la transformación del ser. Es a través de esa relación ritual estética que se puede hablar de una espiritualidad en el arte.

17 Conversaciones informales con Amaru Cholango, artista kichwa, año 2015.

CAPÍTULO TERCERO

LAS DIMENSIONES ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DEL SUMAKRURAY

Shunku pachapi wiñashpa katinchik

En el corazón del tiempo, seguimos creciendo.

Pedro Maldonado, Tayta Ushku, mi bisabuelo

El Sumakruray es una propuesta del colectivo de artistas del mismo nombre, que cuestiona el concepto *arte* como un arquetipo que debe regir para todas las manifestaciones artísticas, y plantea la deconstrucción y descolonización de esta esfera a partir de prácticas interculturales que permitan el diálogo frontal entre la diversidad de propuestas estéticas. Utiliza la lengua como un recurso que permite que nos insertemos dentro del arte kichwa de una manera íntegra y tensiona las relaciones de poder que se han establecido a través de categorías como *artesanía*, *naif*, *popular* y *folklor*.

El Colectivo de Artistas Sumakruray nació en 2011. Está conformado por artistas de diversos pueblos y nacionalidades de Ecuador que cuestionan las relaciones de poder que se han establecido a través del arte, y utilizan lo estético como una herramienta que permita dialogar de manera integral con las demandas, los saberes, los símbolos y las luchas de los pueblos indígenas.

SUMAKRURAY

Como colectivo consideramos importante tener presente conceptos de la lengua kichwa para comprender cómo se vive y expresa el arte en nuestro pueblo. La lengua ha sido un medio que ha permitido mantener viva nuestra historia, formas de ver la vida y esencia, pero sobre todo condensa nuestra riqueza creativa. «La lengua kichwa ha acompañado a su pueblo en el largo recorrido de su consolidación, en ella se conservan los logros espirituales y materiales de diversas épocas» (Almeida 2005, 186).

En kichwa se pueden encontrar expresiones que nos hablan sobre cómo nuestros *taytas* y nuestras *mamas* han interpretado lo simbólico y lo creativo. A continuación se describen algunas:

Wiñak kawsay es la expresión con la que denominaríamos la creatividad, que «está regida por un mecanismo clave que se denomina *tinkuy*, el *tinkuy* es la búsqueda permanente de nuevas innovaciones» (Kowii s. f., 5). Estas últimas resultan de un encuentro y choque entre nuestros saberes, sentires, subjetividades, simbologías y experiencias.

Humamanta,¹⁸ en kichwa significa «lo que sale de nuestra mente», es decir, el resultado de todos esos complejos procesos de abstracción y reflexión que son insertados dentro de nuestras manifestaciones estéticas.

Maki shinakun shimi rimakun, en kichwa significa «mientras creo con mis manos, me abrigo con el calor de la palabra». Este concepto implica estar produciendo constantemente; tener la mano siempre activa, que es una acción que siempre va acompañada del calor de la palabra, el *shimi rimakun*, que es diálogo y transmisión de sentires, experiencias y conocimientos.

Para analizar la noción de lo bello y lo estético en el mundo andino, es importante hacer referencia a algunas palabras en kichwa como: *Sumak*, que posee una gran cantidad de significaciones: es lo bello, pero a la vez magnífico, grande, inimaginable y sublime. *May sumak*, que es una palabra que sirve para expresar algo que va mucho más allá de la belleza. *Juyayllaku*, que significa que algo está lleno de vida y alegría. *Sumakpacha*, que implica que algo es realmente hermoso. Existen

18 Expresión escuchada durante algunas entrevistas y conversaciones realizadas en la comunidad de Santa Bárbara en el año 2010.

diversos niveles de apreciar lo bello; es por eso que hay una variedad de palabras que reflejan nuestra forma de sentirlo.

El término *sumak* se encuentra en muchas expresiones que reflejan la noción de lo bello. Según el diccionario de la lengua Inca, Sumak o Çumak, durante el incario se interpretaba como «lo bello» (González 1989, 87). En el diccionario kichwa del Ministerio de Educación, *sumak* es «bonito, precioso, lindo, distinguido». *Imapash may allí kan* («cualquier cosa que sea bonita») (Ministerio de Educación 2010, 126). Algunos teóricos y teóricas han reflexionado sobre estas expresiones; Ileana Almeida, por ejemplo, menciona que «el kichwa cuenta con dos palabras para demostrar su punto de vista estético. Tanto *sumak* como *kapchi* son términos específicos para lo bello» (Almeida 2005, 90).

La noción de lo bello, la forma de sentirlo y manifestarlo se expresa a través de la palabra *sumak*. La estética está muy ligada con el acto de crear, producir, elaborar, hacer y trabajar, que en kichwa comprendemos como *urana*; de ahí surge el término Sumakruray.¹⁹

Esta es una palabra con una gran riqueza simbólica. Al indagar sobre ella, algunas personas la comprendieron como *alli llamkay*,²⁰ que quiere decir «un gran trabajo», comprendido como una actividad que está mediada por la creatividad y que requiere de una producción constante y continua. *Llankayka kushikuypa shunkumi kan*; este pensamiento kichwa significa «que el trabajo es el corazón de la felicidad» (Kowii s. f., 4); es decir, sin esa creación continua no habría alegría.

Otra definición en torno al Sumakruray es «hacer algo con un propósito de llegar al *Sumak Kawsay*» (Gualapuro 2012). Esta es una práctica de vida que busca la realización del ser humano.

Es una concepción andina ancestral de la vida que se ha mantenido vigente en muchas comunidades indígenas hasta la actualidad. *Sumak* significa «lo ideal, lo hermoso, lo bueno, la realización»; y *kawsay* es la vida, en referencia a una vida digna, en armonía y equilibrio con el universo y el ser humano. En síntesis el Sumak Kawsay significa la plenitud de la vida. (Kowii s. f., 6)

19 En el encuentro de arte kichwa denominado Cóndor Jaguar Amaru, realizado el 24 de marzo de 2012, muchas personas estuvieron de acuerdo con que esa debería ser la palabra con que se denomine las estéticas kichwas.

20 Diálogo con *tayta* Mariano Alta (mi abuelo), conversaciones cotidianas.

A través del arte, el Sumak Kawsay se hace tangible, pues posibilita la transformación del ser humano. Entendemos el Sumakruray como aquellas prácticas que, mediante lo estético, tejen sentidos comunitarios y toman como eje de acción la interculturalidad. Sentipensamos el Sumakruray como una *waka*, un espacio-tiempo en donde lo estético, la cultura y lo simbólico se encuentran e interactúan formando un ente absoluto. El Sumakruray toma como eje de acción el *chukchir*, recoge las cosechas de los abuelos y las abuelas, las coloca en nuestra memoria colectiva, las reinterpreta y ubica en el escenario de lo contemporáneo.

Los pueblos indígenas toman como base la interculturalidad para la producción artística, transformando el arte en un tejido que nace a partir del aprendizaje conjunto entre las culturas. «Al interactuar con sujetos procedentes de otras culturas se puede conocer y aprender, y por ende innovar las experiencias propias, lo que repercute en el fortalecimiento de cada pueblo» (Kowii 2001, 26). El Sumakruray es incluyente, no desconoce los aportes y la riqueza creativa de las propuestas artísticas de Occidente, pero apela a una visión integral de construcción y aprendizaje conjunto que no deslegitime a esos otros modos de hacer y crear. «Nos encontramos en una etapa de transición que puede ser la oportunidad para afianzar las búsquedas de construir nuevos sentidos para aprender y compartir con los demás pueblos, al caminar sin la agenda que determina Occidente, y tampoco negando sus aportes, es redescubrir un espacio de convivencia más equilibrado» (Muenala 2015).

Quisiera retomar el mito del Inkarri, como una metáfora del accionar político, social, histórico y cultural del Sumakruray. Este mito, que surge a partir del descuartizamiento de Tupak Amaru, narra que todas sus extremidades fueron escondidas en lugares desconocidos, para generar temor y angustia en los pueblos kichwas y aymaras. El mito cuenta que cada siglo las extremidades buscarán el cuerpo de Tupak Amaru para volver a unirse; se dice que encontrará su cabeza después de cinco siglos. Esa búsqueda no será fácil puesto que el pueblo kichwa tendrá que poner a prueba su fuerza y creatividad. Los pueblos indígenas han respondido de manera creativa a los desafíos de la modernidad, proponiendo a través del arte otras formas de entender y comprender la vida.

El Sumakruray es una propuesta que no pretende ser una verdad absoluta. Por un lado, busca visibilizar el aporte al arte que han tenido

los pueblos indígenas, y romper con categorías que impiden un diálogo frontal y fraterno entre la diversidad de propuestas creativas. Quisiera terminar esta sección con una frase de una artista kichwa de la Amazonía que menciona que «no existen verdades absolutas, ni una sola forma de construcción cultural; cada pueblo posee su propio lenguaje y se relaciona de manera diferente con la territorialidad; esta diversidad se da como una dimensión de servicio político y se convierte en una posibilidad para la existencia» (Alomoto 2013, 35).

LOS ANTECEDENTES DEL COLECTIVO DE ARTISTAS SUMAKRURAY

Para entender el surgimiento de propuestas como el Sumakruray es importante recordar que no es un proceso aislado, sino el resultado de una acumulación de diversas experiencias del pueblo kichwa. La provincia de Imbabura, en general, y el cantón Otavalo, de forma particular, están nutridos de procesos políticos, sociales y culturales que han influido a nivel local y nacional. Al respecto, cabe recordar que muchos de los artistas emblemáticos con los que cuenta la provincia tienen ascendencia indígena. Así se encuentra, por ejemplo, al trío Los Imbayas, oriundos de Quinchuquí y de Ibarra (1954); el dúo Los Latinos, también oriundos de Quinchuquí (1966); Enrique Males, cuyas primeras producciones datan del año 1969; y Ñanda Mañachi (1969). A ellos se suman prestigiosos artesanos de diferentes comunidades. En esta breve descripción se evidencia que las décadas del 50 y 60 dan testimonio de la presencia de grupos y personajes que dinamizan la producción artística de los kichwa otavaleños. Al respecto, algunos académicos kichwas se refieren en los siguientes términos:

Así, en los años setenta, en la comunidad de Peguche se desarrolla una profusa actividad cultural, tanto de rescate, de revalorización, de defensa y difusión de la cultura Kichwa-Otavalo. En Peguche se organizan los primeros grupos (Rumiñahui, Peguche, Ñanda Mañachi, Indoamérica, Taller Causanacunchic) de música, danza, teatro que desarrollan un trabajo orientado a lograr lo anotado anteriormente, pero además como medios de denuncia y concientización. La influencia de Peguche en este sentido es fundamental y decisiva en la solución al conflicto de identidad que venían experimentando los *mishutucushca*. (Conejo, Yamberla y Cachianguano, s. f., 173)

Dúos, grupos de música, danza, teatro y centros culturales hacen de las décadas del 70 y 90 espacios de reivindicación política y cultural, de reafirmación identitaria.

A esto se suman los procesos políticos del movimiento indígena, como el levantamiento del noventa, que son determinantes para nuestros pueblos y para el país, porque permitieron generar rupturas sociales, políticas y culturales, y abrieron un abanico de posibilidades para la resistencia; entre ellas se incluyen los temas de identidad, la reafirmación de las nacionalidades y pueblos y el fortalecimiento de la diversidad cultural del país. En ese proceso, algunas de las demandas del movimiento indígena fueron la obtención de derechos colectivos como pueblo, la reivindicación de la lucha histórica por la tierra que fue usurpada a partir de la invasión española y el reconocimiento del territorio indígena y el derecho de las comunidades a regirse por sus propios usos y costumbres.

Esa labor política vino acompañada por el trabajo cultural, que es determinante para el movimiento indígena. En los años ochenta en Otavalo, por ejemplo, aparecieron grupos como el Taller Cultural Causanacunchik, el conjunto Peguche, el grupo Obraje y el grupo Ñanda Mañachi. Estos colectivos realizaron un trabajo cultural y político en Imbabura y fuera de ella. A nivel provincial, reafirmaron la denominación utilizada por nuestros abuelos y padres de identificarse como otavaleños, añadiéndole la denominación de kichwas, es decir, kichwa otavaleños. En este mismo proceso, se reivindicó el respeto por la diversidad y fundamentalmente los derechos sociales, económicos y culturales de la población. A esto se suman las múltiples actividades que organizaron para posicionarse en las comunidades y en la ciudad.

A nivel nacional y fundamentalmente en la capital, la participación de estos colectivos fue significativa en la utilización de escenarios emblemáticos como el Teatro Prometeo de la Casa de la Cultura, el teatro de la Unión Nacional de Periodistas, el teatro de la Universidad Central del Ecuador, el Teatro Sucre y el auditorio de Ciespal, entre otros, donde realizaron presentaciones de conciertos y obras relacionadas con la realidad del pueblo kichwa. Adicionalmente, varios de sus miembros participaron en debates sobre la cultura, la identidad, las políticas culturales, etc.

A esto se suma el trabajo de difusión que realizaron a nivel internacional en países como Colombia, México, Perú y Bolivia, como

invitados especiales para que presentaran los valores culturales de los pueblos y nacionalidades del país. En suma, su presencia en el debate cultural fue significativo.

El discurso y demandas del movimiento indígena durante la época de los noventa contribuyó a fortalecer la conciencia identitaria de la población en general y particularmente de los integrantes de los pueblos y nacionalidades; por otra parte, permitió dinamizar sus iniciativas culturales. En el caso del cine, por ejemplo, existen algunos colectivos que empezaron a debatir y plantear producciones desde la mirada de los pueblos indígenas; entre ellos está la corporación RUPAY de la comunidad de Peguche.

EL COLECTIVO DE ARTISTAS SUMAKRURAY

Los y las artistas indígenas de los años cincuenta y sesenta se desarrollaron en un contexto político y social diferente al de nuestra generación, en el que la prioridad era la reivindicación de nuestros derechos colectivos. En la actualidad, los y las artistas kichwas han sentido la necesidad de generar acciones que reivindiquen el valor de las propuestas artísticas de los pueblos indígenas y debatir y reflexionar sobre el arte.

Es en medio de este contexto que se desarrolla la experiencia de los pintores y las pintoras kichwas contemporáneos; muchos de ellos y ellas, hijos e hijas de los y las protagonistas de los procesos anteriormente mencionados que tuvieron la oportunidad de formarse en las universidades de la capital y de compartir el movimiento artístico allí gestado, así como en los debates que en torno al arte se desarrollaron en el ámbito cultural y académico. Inicialmente, la experiencia es individual; cada quien con sus inquietudes y sueños, seguramente preguntándose el momento que nos ha tocado vivir y sintiendo las dificultades que implica desarrollar y consolidar la producción artística como una forma de vivir y sentir la vida.

Las dinámicas de estudio, así como los mismos procesos de reivindicación de las nacionalidades y pueblos, generaron los espacios, los momentos de encuentro, de diálogo y de compromiso de unirnos y de conversar temas que nos ayuden a definir el tipo de arte que veníamos realizando, y constituirnos como un colectivo denominado Sumakruray, en el año 2011.

El colectivo se planteó varias metas, entre ellas:

1. Realizar reuniones de trabajo para conocer el sentir y la percepción sobre el arte kichwa.
2. Organizar exposiciones colectivas e individuales en los centros formales y en las comunidades.
3. Motivar a los miembros del colectivo a participar en las exposiciones de los distintos centros artísticos del país, como una forma de seguir tejiendo los procesos interculturales.
4. Seguir creando y difundir la riqueza espiritual y artística de nuestros pueblos.

Como hemos visto, en la década del 60, los y las artistas kichwas plantearon una propuesta estética que rompiera con la representación de lo indígena que existió en el indigenismo. El Colectivo Sumakruray recoge esos planteamientos y usa lo estético como un mecanismo para poner en escena las demandas y los saberes de nuestros pueblos. Por otro lado, nos propusimos exponer en los espacios formales del arte contemporáneo, como una estrategia que permitiera hacer tangibles discursos interculturales a través del arte. Paralelamente, sentimos la importancia de establecer un arte que dialogue con la comunidad y permita dinamizar ciertas prácticas comunitarias. Uno de los aportes del colectivo es cuestionar categorías como *naif*, *folklor*, *artesanía* y *popular* para denominar las prácticas artísticas de nuestros pueblos, así como proponer al Sumakruray como un término que aglutine nuestras necesidades como artistas y cuestione al arte como un arquetipo que debe regir para todas las propuestas artísticas.

EL SUMAKRURAY COMO CONCEPTO Y PRÁCTICA ESTÉTICA DEL PUEBLO KICHWA

LA GALERÍA Y LO COMUNITARIO

A lo largo de estos años, los artistas kichwas han creado diversos espacios que permiten la circulación y difusión de sus propuestas artísticas. En Tigua, por ejemplo, la primera exposición formal de arte se realizó en 1979, en la Galería de Artes, en Quito, que incluyó pinturas de los tres hermanos Toaquizza: Alberto, José Alfonso y Julio (Colvin

2004), a quienes se les atribuye ser los pioneros de la pintura de la mencionada localidad. Algunos pintores y pintoras otavaleños han realizado muestras en galerías de otros países. En los años ochenta, por ejemplo, Amaru Cholango expuso en algunas galerías de París y Alemania. En 1990, Blanca Lema expuso en Europa. En el 2001, Inty Muenala realizó su primera exposición individual denominada *Los wampras de hoy*, en el Restaurante-café SISA, en Otavalo.

Paralelamente, los artistas kichwas han creado estrategias para difundir sus propuestas estéticas. Claro ejemplo de ello es cómo la Plaza de Ponchos y el parque de El Ejido se han convertido en pequeños medios de circulación del arte de los pueblos indígenas. Sin embargo, estos espacios deben ser debatidos y analizados, pues surgieron frente a una negación de las propuestas de los pueblos indígenas dentro de los circuitos de circulación más legitimados del arte. Al respecto, Yauri Muenala (2015) dice: «No creo que solo ese es nuestro espacio, sino que considero que es condicionado también porque las grandes galerías trabajan con proyectos alejados de una realidad local».

En Quito, en 2006, se realizó la Primera Bienal de Arte Indígena, organizada por la Fundación Escuela Indígena de las Artes; fue el resultado de un proceso colectivo de artistas, grupos culturales, productores y organizaciones indígenas y no indígenas, de diversos países. El objetivo de la bienal fue ser un espacio para la profesionalización de artistas indígenas y no indígenas. Este espacio reunió a artistas de diversas nacionalidades de varios lugares del continente latinoamericano, convirtiéndose en la primera bienal en Ecuador que tomó como eje de acción la visibilización del arte indígena en donde se reactiven códigos y elementos de nuestros pueblos a través del arte. La primera bienal tomó como eje principal la interculturalidad, utilizando el arte como un dispositivo que permite tejerla y dinamizarla.

En la actualidad, la producción de los artistas de los pueblos originarios se debate en dos escenarios: lo comunitario y lo institucional (galerías). Ese tránsito establece retos a las nuevas generaciones que tienen que crear mediaciones y compromisos con el rol que debe cumplir el arte kichwa.

La dinámica comunitaria implica motivar y fortalecer la producción y circulación artística. El arte se convierte en el escenario ideal para activar principios y saberes colectivos. Es por ello que en la actualidad

existe un amplio debate sobre el rol que debe cumplir la comunidad en la esfera artística, como productora y generadora de sentido.

Por otro lado, los artistas contemporáneos de los pueblos originarios aceptamos el reto y el compromiso de habitar las galerías formales y los espacios urbanos canonizados, y compartirlos con otros artistas, con la finalidad de que se visibilice la sensibilidad y la estética de la producción de los pintores de los distintos pueblos, en una suerte de diálogo o de práctica intercultural que permita conocernos, y que fundamentalmente contribuya a superar estereotipos y reduccionismos que subalternizan y consolidan las posiciones hegemónicas de sectores que siguen creyendo en una homogenización del arte.

El Colectivo Sumakruray, a partir de algunos debates, se propone exponer en los espacios formales del arte, pero paralelamente siente la importancia de establecer un arte que dialogue con la comunidad y permita dinamizar ciertas prácticas comunitarias.

En el ámbito institucional artístico se pueden destacar algunas exposiciones colectivas en varias galerías del país. La primera muestra se realizó en Ibarra el 22 de junio de 2011, en el Gobierno Provincial de Imbabura. Se denominó Sumakruray Kichwa. En esta muestra participaron 13 artistas kichwas, entre ellos: Paola Ulcuango, Inti Gualapuro, Condorkanki Carlosama, César Ugsha, Luis Ugsha, Luis Cuyo, Tupak Jimbo, Nieves Cachiguango, Yauri Muenala, Inty Muenala, Jorge Ibadango, Rodrigo Cuyo y yo.

Esta muestra abre las puertas a otras exposiciones a nivel provincial, por ejemplo, la exposición que se realizó el 8 de septiembre de 2011 en la Casa de las Culturas en Cotacachi. Una tercera muestra se realizó en Otavalo, el 11 de octubre de 2011. En referencia a estas exposiciones, el diario *La Hora* comentó: «Como salidas de un sueño, las obras pictóricas de 17 artistas indígenas invitan a vivir un mundo de fantasía y realidad; las temáticas de las obras son diversas y representan el sentir y vivir de los pueblos andinos» (2011).

En el 2013, a partir de una iniciativa del colectivo, nos autoconvocamos para realizar la muestra denominada *Exposición Sumakruray: estéticas con rostros propios*, que contó con la presencia de artistas invitados como José Luis Macas, Emerson Hidalgo y Miguel Imbaquingo (productor audiovisual), en la comunidad de Peguche, en la galería Yutsu Sara.

En el 2014, el Colectivo Sumakruray fue invitado a formar parte de la muestra *Estados de excepción*, en la galería Arte Actual, de Quito. Este proyecto tuvo su origen en una curaduría realizada en Guatemala que reunió a varios artistas visuales. Esta muestra fue curada por Anabella Acevedo (crítica literaria y cultural) y Pablo Ramírez (curador) y propuso analizar las relaciones y tensiones entre los centros y las periferias, generando un debate en donde se visibilizaron esas múltiples realidades que ponen en cuestión los discursos hegemónicos-normativos del Estado.

La galería Arte Actual invitó al Colectivo de Artistas Sumakruray a participar de esta muestra; propusimos la obra colectiva *Ukuman rikushpa* (Mirando hacia atrás).

Imagen 3



Ukuman Rikushpa, Colectivo Sumakruray, instalación, 2014.

Ukuman rikushpa fue una instalación que consistió en dos cubos de madera colgados en el aire, que estaban pintados con tonalidades rojas,

café y piel. La pintura de uno de los cubos representa una vagina, que está ubicada en el centro, y la otra figura tenía una forma fállica; simbolizan una alegoría de la fertilidad. En el interior se encontraban hojas de maíz secas y un pequeño parlante con ayuda del cual se reproducía un diálogo que tuve con mi abuela.

En el piso estaba una piedra de moler; en su interior había agua y sobre ella flotaban dos espejos que reflejaban los cubos. Cuando los espectadores se acercaban a la piedra de moler veían su reflejo con el del cubo; esta era una metáfora a partir de la cual planteábamos que la memoria nos construye como individuos y parte de este cosmos. A los lados izquierdo y derecho de la piedra de moler estaba colocada tierra en forma de triángulo, sus puntas señalaban al este y al oeste. El reflejo de la sombra de los cubos se proyectaba al norte y sur de la piedra de moler, que es una alusión a los cuatro puntos cardinales que determinan nuestra noción del espacio. El desarrollo de la vida de los pueblos indígenas está íntimamente ligado con la tierra y el agua. La primera es el espacio físico que cobija los sembríos y la segunda es el elemento que permite que los ciclos de la vida se desarrollen en armonía y equilibrio. Su presencia en la instalación hace alusión a la naturaleza como el espacio en donde el orden del cosmos se manifiesta.

Esta obra hace un uso recurrente de la memoria, que es un elemento fundamental para los procesos de insurgencia de nuestros pueblos y que brinda sentido a nuestra existencia. Es por ello que en esta obra confluyeron elementos que denotaban la memoria individual de cada uno de los que participamos en su realización. En mi caso, entablé un diálogo con mi abuela materna, que recogía su testimonio sobre su experiencia de vida en la comunidad. Yauri Muenala recorrió el sendero que tomaba su abuelo para llegar a su hogar y entregó una ofrenda para tomar la piedra de moler que pertenecía a su familiar. Raúl Chugchilan recogió tierra de dos terrenos distintos de sus abuelos. Uno de ellos se encontraba mediado por relaciones de poder, ya que había sido adquirido por su familia durante la reforma agraria. Sin embargo, la mayoría de los terrenos que fueron entregados a los indígenas eran infértiles. Todos estos elementos se conjugaron en una instalación, haciendo alusión a nuestra memoria colectiva.

En una nota del diario *El Telégrafo* en torno a la exposición se menciona:

Cuenta con la participación del colectivo local Sumak Ruray, cuyas piezas se cuentan entre lo más destacado de la exposición, junto a los dos videos de Reyes Josué Morales. Tanto las piezas del colectivo kichwa como los videos de Morales tienen en común cuestionar el lugar contemporáneo de las prácticas rituales, entendidas como acción política y comunitaria de alteración espacio/temporal, una cuestión tanto más pertinente en contextos donde la secularización y el consenso han funcionado como simples apariencias de la ideología civilizatoria. (2014, párr. 2)

En esta exposición uno de los aportes del colectivo fue romper con los circuitos tradicionales de la galería Arte Actual, pues fue visitada por un público que no era frecuente en ese espacio. La participación del colectivo dentro de las galerías ha hecho posible poner en práctica discursos interculturales que han permitido romper con esa visión hegemónica del arte que ubica a Occidente en un lugar privilegiado.

Paralelamente, como colectivo, hemos pensando que el arte debe nutrirse de las dinámicas comunitarias; planteamos un arte cuyos procesos involucran a la comunidad en la definición y la forma de realizar la exposición. Es importante señalar que esto implica un proceso complejo que teja redes entre la comunidad y el arte; como colectivo hemos realizado pequeñas acciones que deben ser fortalecidas. Se puede señalar la exposición realizada por Yauri Muenala en la comunidad de Peguche el 20 de mayo de 2012, denominada *Sinchi Supay churo*, en la que se traspasó la obra a la comunidad. Otro acercamiento es la exposición de la autora de este libro, realizada en Santa Bárbara, en el cantón de Cotacachi, denominada *Kayay* (La llamada) en 2013. Esta muestra se realizó en la casa comunal y fue un espacio en el que los habitantes formaron parte activa, con la participación de las mujeres, no solamente en la parte logística, sino en el acompañamiento de la difusión, la participación en la programación de la exposición y la presencia del cabildo de la comunidad dentro de la exposición.

LAS PROPUESTAS ESTÉTICAS DE LOS PINTORES Y LAS PINTORAS DEL COLECTIVO

Cada integrante del colectivo ha desarrollado su propuesta artística, conforme a su realidad, sus necesidades y sus inquietudes concretas. Son diversas las voces que confluyen en este colectivo. Haré referencia a las obras de los y las artistas que nos hemos mantenido de forma más

constante dentro del proceso: César Ugsha, Tupak Jimbo, Yauri Mue-
nala, José Luis Macas, Inty Gualapuro y yo.

César Ugsha²¹

Imagen 4



Yaku mamita, César Ugsha, acrílico sobre lienzo, 2012.

En la obra de César Ugsha, denominada *Yaku mamita*, se puede observar que el personaje principal surge del agua; la parte inferior de su cuerpo tiene la forma de un churo y la superior es una mujer que carga un niño. Juntos representan la feminidad y la fertilidad; lo femenino se muestra como un elemento que rige el cosmos y la existencia. Los

21 Nacido en 1980. Artista de la comunidad de Tigua, conocida por sus manifestaciones pictóricas. Su familia se ha dedicado a la pintura, es por ello que César ha heredado este don. No terminó sus estudios en Artes en la Universidad Central porque sus obras eran catalogadas como artesanía. Su obra ha sido interpretada como realismo mágico andino, porque explora los mitos, las fiestas y los personajes de su pueblo.

pueblos indígenas interpretan al agua como una madre que determina los ciclos de la naturaleza y la vida; es por ello que para referirse a ella en kichwa existe la expresión *yaku mamita*. En los Andes, el churo ha sido utilizado para convocar y organizar a las personas; en esta pintura se representa a la mujer como un churo que, a partir de sus acciones, ha organizado a la gente y ha fortalecido nuestra identidad. La mujer y el niño están envueltos en un maito, que era la forma en la que antiguamente las indígenas amarraban a sus hijos e hijas para que crecieran fuertes, lo que nos habla de la fortaleza y sabiduría que han transmitido las mujeres.

La composición está dividida en tres espacios: el cielo, las montañas y el agua, que representan el *hawa pacha*, *kay pacha* y el *uku pacha*.²² Del agua sale humo hacia el cielo, que es una alegoría a esa relación que debe existir entre estos tres espacios cósmicos. César nos habla de lo espiritual como un elemento que permite que ese orden del cosmos se mantenga en armonía.

La luna tiene un tamaño más grande que el de otros elementos ubicados en el cielo; simboliza el valor que tiene lo femenino para el mundo andino, pues el satélite determina los ciclos vitales de las mujeres. Para Ugsha, la tradición artística de su pueblo está fuertemente anclada y por eso recurre a elementos utilizados por su comunidad como las montañas. Por otro lado, representa varias acciones en una misma composición, algo característico de la pintura de Tigua.

22 Según la cosmovisión andina, el cosmos está dividido en tres mundos: el *hawa pacha*, el mundo espiritual; el *kay pacha*, el mundo donde se desarrolla la vida; y el *uku pacha*, el mundo donde surge la vida después de la muerte.

Inty Gualapuro²³

Imagen 5



Inty Gualapuro, acrílico sobre lienzo, 2010.

Inty Gualapuro es un artista de la comunidad de Azama, Otavalo. En su obra se aprecia una escena dividida en tres escenarios. En el cielo se ve a una pareja que está a punto de darse un beso; en el medio, se encuentran unas montañas y de ellas nace un río. Hay dos cascadas, una en el extremo derecho y otra en el izquierdo; en el centro de la parte inferior del cuadro se ve a un hombre y una mujer sentados alrededor del fuego. Según la cosmovisión andina y la tradición oral, las montañas y el origen de los ríos simbolizan puntos de transición donde se encuentran los dos estratos cósmicos (*hawa pacha* y *kay pacha*). El fondo del cielo tiene una forma circular que aglutina a todos los elementos de la composición, que es una alegoría del cosmos. El artista hace referencia a la

23 Nacido en 1986. Artista autodidacta de la comunidad Asama, Otavalo. En su obra se rescatan principios como la paridad andina, el *ranti* y el *makipurarina*. Se ha dedicado por varios años a la producción artística, convirtiendo al arte en el sustento no solo espiritual sino económico de su vida.

dualidad como un principio que rige los ciclos de la naturaleza, la vida y el cosmos; por eso existe una presencia de lo femenino y lo masculino en este cuadro. Por otro lado, hace énfasis en esa relación espiritual que debe tener el ser humano con la Pacha Mama (Madre Tierra).

Manai Kowii²⁴

Imagen 6



Kayay, Manai Kowii, óleo sobre lienzo, 2010.

La obra denominada *Kayay*, que en kichwa quiere decir «la llamada», es de mi autoría. Se ve el rostro de una mujer de aproximadamente 70 años, que está mirando hacia abajo. Por su expresión, se puede deducir que es fuerte. A través de esta pintura represento la fortaleza de

24 Artista kichwa nacida en 1990. Desde niña se interesó por la pintura. Es licenciada en Artes Visuales. Ha formado parte de algunos procesos colectivos como la Red de Gestores Kichwas y la Opnaec (Organización de Pueblos y Nacionalidades del Ecuador). Ha participado en algunas exposiciones colectivas. En 2013 realizó su primera exposición individual denominada *Kayay, la llamada*. Dentro de su propuesta artística toma como punto de partida el ser mujer indígena para, a partir de diversos lenguajes como la pintura y el video, generar debate y transmitir lo que significa serlo en la actualidad.

las mujeres, quienes son portadoras de sabiduría y encaminan a las siguientes generaciones. Como artista, me ha parecido importante hablar desde el ser mujer indígena en la contemporaneidad. Me ha alegrado darme cuenta de que en la mayoría de propuestas artísticas de mis compañeros se reivindica el rol que tiene lo femenino en el mundo andino. Mi propuesta es cambiar y moldear la mirada que existe en torno a la mujer indígena a través del arte.

Tupak Jimbo²⁵

Imagen 7



El retorno de la vida para crecer, Tupak Jimbo, acrílico sobre lienzo, 2010.

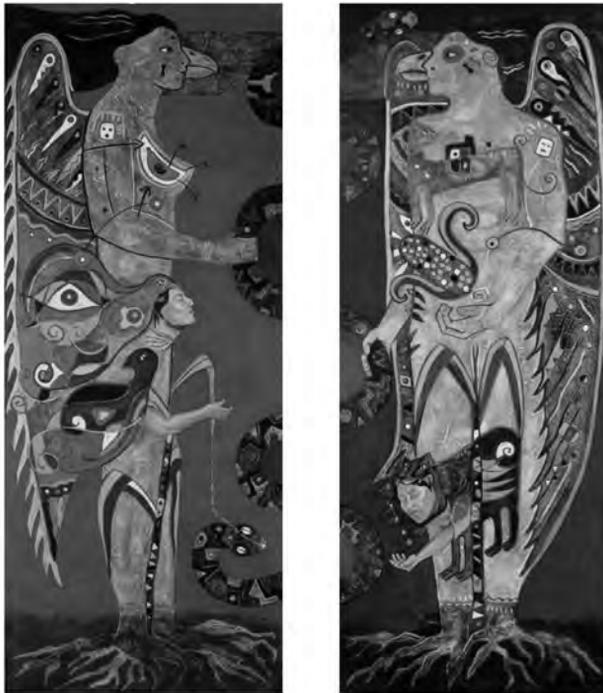
Tupak Jimbo, artista kichwa otavalo, en su obra *El retorno de la vida para crecer*, retrata algunos líderes y lideresas como: Tupak Amaru, Bartolonina Sisa y Fernando Daquilema. Desde el extremo inferior derecho hacia el centro está ubicada una serpiente, debajo de la cual se encuentran los nevados. Según la cosmovisión andina y la tradición

25 Nacido en 1980. Artista kichwa otavalo. Estudió en el Instituto de Arte Daniel Reyes. El pregrado lo realizó en la Universidad Salesiana en Educación Intercultural Bilingüe. En su obra explora varias temáticas como el aporte de la mujer indígena y los procesos de resistencia de los pueblos indígenas. Gran parte de su vida también ha sido *mindalae*.

oral, la serpiente es un animal que representa el *uku pacha* y simboliza la sabiduría. En este cuadro, Tupak plantea que esa sabiduría nace a partir de esa interacción constante entre los tres estratos cósmicos (*hawa pacha*, *kay pacha* y *uku pacha*). Es por ello que la serpiente se desliza entre las montañas y la *chakana*. Por otro lado, el color café alude a la tierra como un escenario de lucha simbólica. Tupak reactiva las luchas colectivas que como pueblo hemos tenido por más de 525 años.

Yauri Muenala²⁶

Imagen 8



Seres del maíz, Yauri Muenala, acrílico sobre lienzo, 2012.

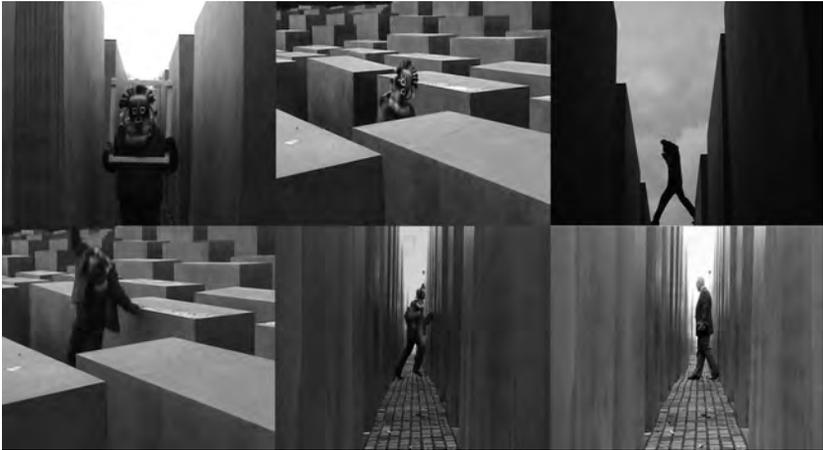
26 Nacido en 1987. Artista, gestor cultural y comunicador audiovisual, egresado del posgrado en Antropología Visual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Ecuador. Licenciado en Comunicación Social con mención en Desarrollo por la Universidad Politécnica Salesiana. Artista plástico con mención en Pintura por el Colegio de Artes Plásticas Daniel Reyes. Su trabajo creativo indaga la relación entre prácticas colaborativas interculturales y el artesano.

Yauri Muenala, artista kichwa, en su obra *Seres del maíz*, pinta dos personajes, una mujer y un hombre. El cuadro donde se representa la mujer tiene un fondo rojo, mientras que aquel donde está el hombre tiene uno azul. Ambos sostienen una serpiente de dos cabezas que se dirige de la parte superior a la inferior; alrededor de sus ojos está pintado un sol. Tienen un pico en su rostro, alas y pies en forma de raíz. El hombre sostiene una mazorca de maíz y en su pecho está representado el jaguar; en la parte inferior está un personaje con cuerpo de puma y rostro humano que está sembrando. Hay unas líneas amarillas que se dirigen desde la mano de este personaje hacia los pies en forma de raíz. En el ombligo de la mujer se ve a un personaje con rostro humano y características de ave, mirando hacia arriba. En ambos escenarios, el maíz brota de la raíz.

Según la cosmovisión andina y la tradición oral, la serpiente, el águila y el jaguar representan el *hawa pacha*, *kay pacha* y *uku pacha*, que son los tres estratos cósmicos vitales para el desarrollo de la vida. La serpiente tiene dos caras: una en la parte inferior y otra en la superior, que representan el tránsito entre estos mundos. El recorrido de las líneas amarillas simboliza los ciclos que son necesarios para que la siembra y la cosecha sean buenas, y representa los tres estratos cósmicos como determinantes para el desarrollo de la vida. Yauri relaciona la cosecha como un espacio en el que el *hawa*, *kay* y *uku pacha* se hacen presentes, y reivindica el maíz como un elemento simbólico y vital para el desarrollo de la vida de nuestros pueblos, pues es la base alimenticia que establece nuestro espacio y tiempo. Por otro lado, hace referencia a esa dualidad como determinante del orden cósmico de la existencia.

José Luis Macas²⁷

Imagen 9



Aya Huma, José Luis Macas Paredes, video-performance, 2008.

José Luis Macas, artista visual quiteño, ha explorado lenguajes como el *performance*, la instalación y el video, entre otros. Se hará referencia a su video *Aya Huma*,²⁸ que consiste en una acción de desplazamiento de este personaje en varios espacios públicos: calle, monumento, mercado y museo. A través de esta acción, José Luis se reapropia del personaje y busca tejer un vínculo con las problemáticas en torno a la identidad que surgen como fruto de la migración y de la globalización; una de ellas es la descontextualización y folklorización de ciertos elementos y prácticas culturales de los pueblos indígenas.

27 Nacido en 1983. Artista visual, *performer* y profesor en la carrera de Artes Visuales de la Universidad Católica del Ecuador. Tiene una Maestría en Artes Plásticas, Visuales y del Espacio, con especialización en Arte en el Espacio Público y Multimedia de la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas. Miembro fundador del Colectivo de Performance Sonoro 0°1533 y colaborador del Colectivo de Artistas Sumakruray. Ha colaborado con colectivos de artistas y asociaciones de gestión cultural, enseñanza artística, proyectos de radioweb, música experimental e intercambios interdisciplinarios de creación.

28 El Aya Huma es un personaje importantísimo dentro del Inty Raymi, es el guía espiritual que dirige toda la fiesta.

Se puede ver que, a través de las propuestas artísticas de los y las integrantes del colectivo, dialogamos de manera íntegra con elementos, símbolos, conocimientos y sentires que nacen en nuestros pueblos, que activamos y dinamizamos dentro de los elementos que determinan al arte contemporáneo, y rompemos con esa visión exótica y folklórica que se ha tejido en torno a lo indígena. Como artistas, vemos en la pintura y el arte contemporáneo espacios que permiten que las demandas y necesidades de nuestros pueblos puedan ser reflejadas.

LOS DEBATES DEL COLECTIVO SUMAKRURAY

El colectivo construyó diferentes espacios para profundizar la concepción del arte para el pueblo kichwa. Realizamos varias reuniones que nos permitieron establecer una posición frente al arte kichwa. Previamente ha existido una amplia reflexión sobre el arte indígena, que es importante tener presente para comprender la propuesta del Colectivo Sumakruray. En el siglo XX, por ejemplo, Lauer (1982) criticó la modalidad universal del arte occidental; puso en cuestión ese estatuto elevado del arte y planteó que este es una construcción ideológica que se constituye con el surgimiento del capitalismo. Propuso que el arte está mediado por relaciones de dominación capitalista, que establecen sus parámetros, y sostiene que aquellas manifestaciones artísticas que no cumplen con el orden «universal» de la estética capitalista quedan relegadas y condicionadas a un lugar no privilegiado.

Lauer plantea que la categoría arte debe ser replanteada y puesta en escena a partir de la antinomia arte/no arte, élite/masa; propone como alternativa la denominación de esas otras formas de hacer, como prácticas del precapitalismo contemporáneo. Al respecto menciona:

el conocimiento social de un conjunto de manifestaciones plásticas, que por el carácter de su existencia no pertenecen (ni desde la normativa idealista del sistema de las artes ni desde la visión materialista de sus determinaciones históricas concretas) a la categoría arte, que llamaremos a partir de aquí las prácticas del precapitalismo contemporáneo. (1982, 23)

Por su parte, Ticio Escobar plantea que «las lenguas indígenas no cuentan con un término que designe lo que la cultura occidental entiende por arte» (1991, 101). Sostiene que el concepto de arte ha sido construido desde la perspectiva de Occidente que no engloba las necesidades teóricas y estéticas de los pueblos indígenas.

Estas apreciaciones y el hecho mismo de constatar que al interior de nuestros pueblos debemos asumir con responsabilidad la reflexión sobre el arte, motivó al Colectivo Sumakruray a buscar pistas epistemológicas que nos permitieran comprender y reconfigurar nociones sobre el arte kichwa. Nos planteamos preguntas como: ¿es necesario que tengamos un término similar o equivalente en kichwa?, ¿cuál es la función del arte para nuestro pueblo?, ¿cuál es el reto que nosotros debemos asumir para contribuir a que nuestro accionar, nuestra creación, ayude a superar las prácticas de opresión y de desconocimiento de nuestros pueblos?

Desde esas inquietudes comenzamos a buscar concepciones que nos ayudaran a llenar los vacíos que teníamos, como una alternativa para acercarnos de manera distinta al arte de nuestro pueblo. Al respecto, Angélica Alomoto, artista kichwa amazónica, manifiesta lo siguiente: «en la Amazonía, en la costa y en la zona andina, producimos obras y representaciones culturales y prácticas interculturales, pero nunca hemos reflexionado y teorizado sobre estas prácticas para tener una postura reflexiva desde nuestra propia voz» (2012, 43).

Generalmente, al hablar de las propuestas artísticas de los pueblos indígenas se recurre a categorías que han sido desarrolladas y pensadas desde Occidente, trasplantando esos arquetipos de una forma mecánica, sin tomar en cuenta las realidades particulares de nuestros pueblos. Al respecto, Escobar señala: «la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica» (1991, 91).

El Colectivo de Artistas Sumakruray, a partir de un largo debate e investigación, al no identificarse con algunos términos que se han usado para referirse al arte de los pueblos indígenas, busca expresiones y nociones en kichwa que permitan comprender las prácticas artísticas de nuestro pueblo. A partir de un consenso colectivo nace la palabra Sumakruray,²⁹ como una alternativa para analizar el arte kichwa, generando rupturas dentro de la esfera del arte y abriendo nuevas posibilidades de entenderlo y teorizarlo. Bajo este concepto, el arte se transforma en

29 En el encuentro de arte kichwa denominado Cóndor Jaguar Amaru, realizado el 24 de marzo del 2012, muchas personas estuvieron de acuerdo con que esa debería ser la palabra con que se denominen las estéticas kichwas.

un proceso de autodeterminación, que se construye de manera colectiva y «refleja la conciencia del propio pueblo para asumir la fuerza de su contenido y su aporte en el desarrollo del arte como tal» (Barrenzueta y Muenala 2012, 43). Es una alternativa frente a esa homogeneidad planteada desde Occidente, que se convierte en una herramienta para la resistencia cultural y contestación política.

Para difundir y fortalecer el debate interno del colectivo en torno al Sumakruray, se realizó el primer encuentro de arte kichwa denominado Cóndor Jaguar Amaru, el 24 de marzo de 2012, en el Centro Cultural Kinty Wasi, ubicado en la ciudad de Otavalo. Estuvo dirigido por Yauri Muenala y Andrea Barrenzueta. Este encuentro reunió a artistas kichwas y a gestores culturales de diferentes pueblos y nacionalidades: organizaciones como la Opnaec, el Grupo de Teatro Libertades y el Colectivo Artístico Arkipus. El encuentro tenía como objetivo fortalecer y dialogar los debates internos del colectivo, para lo cual se establecieron cuatro mesas en las que se discutió en torno a cuatro ejes fundamentales: dimensión política de la estética *runa*,³⁰ la estética *runa* como un proceso de autodeterminación de los pueblos, la visión cósmica de la sabiduría de la estética kichwa y las representaciones kichwas como medios de comunicación de los saberes y sentires de la vida comunitaria.

A partir de este encuentro:

no solo se buscó hablar desde la razón, no solo desde la teoría de los conceptos occidentales, que al momento rigen; se planteó hablar desde nuevos conceptos. Ahora desde el arte kichwa, no solo debemos estar enfocados desde la resistencia, sino dar un paso más allá, es decir, en la re-existencia, en la insurgencia artística. (Gualapuro 2012)

El eje central del encuentro fue la discusión referente a la concepción de arte desde la visión kichwa; la estética y el rol que debemos tener los y las artistas kichwas contemporáneos. Se llegó a las siguientes ideas y reflexiones:

1. La importancia de un concepto que permita entender el arte indígena a partir de su contexto social, histórico y cultural, al cual denominamos Sumakruray.

30 En kichwa significa «ser humano».

2. El arte como un espacio fundamental dentro de los procesos de autodeterminación de los pueblos indígenas.
3. Lo comunitario como un eje que atraviesa la producción estética de los pueblos indígenas.
4. El arte debe plantearse como campo de acción del trabajo con la comunidad y el intercambio cultural.
5. Las propuestas artísticas de los pueblos indígenas se encuentran en un proceso de disputa, producto de una relación de poder histórica desigual.

El Sumakruray no busca aislar al arte indígena del arte occidental, pero responde a una realidad en la cual es necesario ir pensando el arte indígena, teorizarlo para definir su funcionalidad, su historia y sus propuestas.

CONCLUSIONES

Los pueblos indígenas han expresado una estética íntimamente entrelazada con su praxis cultural y simbólica y su dinámica comunitaria, que rompe con la visión moderna del arte occidental que plantea una contemplación desinteresada de la belleza y determina que la obra de arte no debe cumplir con ninguna función extraestética. Lo estético en el Abya Yala ha estado íntimamente entrelazado con la praxis cultural. La cultura es la base para la producción artística; establece formas y circuitos de circulación, y determina el lenguaje estético y los discursos simbólicos. El arte se nutre de los códigos y símbolos culturales y los transforma en un lenguaje estético.

La comunidad es un espacio que dinamiza la producción estética, pues son los conocimientos y principios que se han construido en ese ámbito los que se aplican en prácticas como el tejido, el bordado y la pintura. El desarrollo de la vida en los pueblos indígenas tiene un estrecho vínculo con los valores y prácticas comunitarias. Es por ello que las expresiones artísticas responden fundamentalmente a la necesidad de expresar ese espíritu colectivo. El arte ha permitido que se active esa dinámica comunitaria, claro ejemplo de ello son prácticas como el tejido y el bordado, en las que la comunidad se convierte en la actriz principal de la obra. Son conocimientos dialogados y consensuados colectivamente, en los que existe la posibilidad de que las demás personas aporten con sus ideas y experiencias que respondan a las necesidades internas de nuestra cultura.

La estética está íntimamente entretejida con lo ritual y lo sagrado; debe irrumpir en cada espacio convirtiéndose en un elemento inmanente. Este tránsito entre lo estético y lo ritual es constante. Es por ello que este último se hace simbólicamente presente a través de las expresiones artísticas. El arte es un espacio en el que lo sensible, lo simbólico y lo ritual dialogan y nos permiten comprender la realidad de una forma integral y holística. El arte se convierte en un ente generador de sentido, que nos trastoca, nos transforma, permitiéndonos experimentar la realidad de una manera diferente, intensa y profunda; al estar ligado a lo simbólico, teje una relación cósmica-espiritual, transformándose en una *chakana* que permite que el orden de lo cósmico se haga visualmente presente a través de varios lenguajes.

Planteamos que para hablar del arte kichwa en la actualidad es importante poner en escena su dimensión histórica y política. Propuestas como el Sumakruray responden a esa memoria histórica y ponen en escena los desafíos y aportes de las prácticas artísticas del pueblo kichwa a lo largo de los años, como un mecanismo para visibilizar la agencia política del arte kichwa y su rol dentro de los procesos de autodeterminación de nuestros pueblos.

Como se ha visto, el arte de los pueblos indígenas ha accionado de diversas maneras en distintas etapas históricas, generando tensiones que son fundamentales para comprender la agencia de las propuestas artísticas en la actualidad. Antes de la invasión española existió un auge del arte indígena en el que las prácticas de los pueblos formaban parte inherente del desarrollo de su vida y tenían un carácter sagrado, mítico y religioso. En las épocas colonial y republicana, el arte de los pueblos indígenas se desarrolló en un escenario de pugna e insurgencia simbólica, pues los conocimientos y las prácticas artísticas desarrolladas en el Aby Yala fueron instrumentalizados por el sistema colonial. Sin embargo, los pueblos indígenas confrontaron y transformaron lo estético y simbólico en un dispositivo que reactivó la memoria de nuestros pueblos.

El arte se convirtió en un *kipi* que cargaba la memoria de nuestros pueblos, transformándose en un punto de anclaje fundamental para revivir nuestras matrices culturales y sabidurías ancestrales; los símbolos se convirtieron en *chakanas* que nos permitieron entrar en diálogo con las sabidurías de nuestros abuelos y abuelas.

Para los pueblos indígenas el arte se transformó en la base para la insurgencia simbólica, la resistencia cultural y la contestación política.

A partir del inicio del siglo XXI, los y las artistas kichwas han planteado un arte que interpele la forma de representación de lo indígena del arte colonial y del indigenismo en la época republicana. A través de estas manifestaciones, los pueblos indígenas creamos algunas contraestrategias que han invertido esa mirada colonial con la cual se nos ha representado. Lo estético se convierte en un elemento fundamental para la autodeterminación de los pueblos indígenas; a través de él rompemos con esa mirada folclorista y exótica de lo indígena. Paralelamente, se cuestiona el uso de categorías como *artesanía*, *folklor* y *arte popular* que no toman en cuenta la riqueza simbólica, creativa y estética del arte indígena, y lo reducen a una expresión artística menor, que no alcanza los niveles formales de arte.

En la actualidad, existen algunos flujos y contraflujos entre el arte contemporáneo y las prácticas artísticas de los pueblos indígenas. El primero interpela algunos parámetros del arte establecidos durante el siglo XX, que trastocan sus mecanismos de circulación y producción al cuestionar la belleza como finalidad del arte y lo transforman en un acto discursivo que posee múltiples significaciones.

Las prácticas artísticas contemporáneas tensionan las fronteras artista-espectador, transformando al segundo en un agente activo en el desarrollo de la obra y convirtiendo al primero en un/a mediador/a que activa y dinamiza ideas y sentidos a través de sus trabajos; exige que el espectador realice una lectura distinta de la obra a partir de sus experiencias y forme parte activa de ella. El arte contemporáneo propone nuevas maneras de producción y circulación de la obra, que trascienden los ámbitos de la institucionalidad del arte, adopta una posición reflexiva en torno a la galería y expande sus límites a espacios que no estaban destinados para el arte.

De la misma manera, las prácticas artísticas de los pueblos indígenas cuestionan la institucionalidad del arte y establecen nuevas formas de circulación y producción de la obra, que toman lo comunitario como un elemento que activa y dinamiza su desarrollo y rompen con la idea de autoría y genio individual del artista. Esos diálogos y encuentros con el arte contemporáneo son constantes y tejen nuevos desafíos estéticos y sociales, que paralelamente son fortalecidos por prácticas tradicionales

como el tejido, la pintura y el bordado, que son la base de nuestra producción estética y determinan las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas contemporáneas.

Al interior de nuestros pueblos existe una responsabilidad de reflexionar sobre el arte para determinar su funcionalidad, así como sobre el aporte que ha brindado al arte contemporáneo. Las manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas deben confrontar esos discursos de poder que operan a través de categorías como *folklor*, *naif*, *artesanía* y *popular*, que han generado tensiones y divisiones convirtiéndose en un mecanismo para la dominación cultural. Occidente ha establecido los parámetros que deben regir para todo tipo de creación artística, que sirven como fundamento para ubicar en un lugar subalterno aquellas propuestas que no cumplan con esas normas.

Se ha querido catalogar, interpretar y analizar el arte de los pueblos indígenas bajo los parámetros establecidos del arte occidental, sin tener presente el contexto social, cultural e histórico en el que ha sido realizado. Se recurren a categorías que han sido desarrolladas y pensadas desde Occidente, trasplantado esos arquetipos de una forma mecánica y sin tener en cuenta las realidades particulares de nuestros pueblos. Surge la necesidad de proponer conceptos que nos permitan comprender y reconfigurar nociones sobre el arte kichwa, y expresen nuestras necesidades como artistas y como pueblo. Es por ello que nace el Sumakruray como una alternativa para comprender de forma distinta al arte kichwa, teorizarlo y analizarlo a partir de nuestra realidad y contexto.

Esta propuesta no busca aislar al arte indígena del arte occidental, sino que responde a una historia y a una realidad en las cuales es necesario pensarlo, para definir su funcionalidad y sus propuestas. El Sumakruray interpela el arte al cuestionarlo como un discurso que debe regir a todas las propuestas artísticas. Se transforma en un proceso de autodeterminación, que se construye de manera colectiva, convirtiéndose en una alternativa frente a esa homogeneidad planteada por Occidente.

Entendemos el Sumakruray como aquellas prácticas que tejen sentidos comunitarios y toman como eje de acción la interculturalidad a través de lo estético. Sentipensamos el Sumakruray como una *waka*, un espacio-tiempo en donde lo estético, la cultura y lo simbólico se encuentran e interactúan formando un ente absoluto. El Sumakruray

toma como base el *chukchir*, recoge las cosechas de los abuelos y las abuelas, las ubica en nuestra memoria colectiva, las reinterpreta y posiciona en el escenario de lo contemporáneo.

El Sumakruray es una propuesta, no pretende ser una verdad absoluta. Busca, por un lado, visibilizar el aporte de los pueblos indígenas al arte y romper con categorías que impiden un diálogo frontal y fraterno entre la diversidad de proposiciones creativas. Su enfoque se da desde una visión incluyente que no desconoce los aportes y la riqueza creativa de las propuestas artísticas de Occidente. Sí apela por una visión integral de construcción y aprendizaje conjunto que no deslegitime a esos otros modos de hacer y crear. La interculturalidad es la base para la producción artística de los pueblos indígenas; abre caminos para ese diálogo de saberes. El arte es un tejido que nace a partir del aprendizaje conjunto entre las culturas.

Quisiera concluir mencionando que al no existir investigaciones que planteen una visión del arte indígena desde las necesidades y voces de sus artistas, se convierte en un reto recopilar información que permita crear una teoría sólida acerca del tema. Esta investigación, con aciertos y desaciertos, aglutina varias voces de actores indígenas y no indígenas que permiten comprender la funcionalidad y la agencia política que ha tenido el arte kichwa en diversas épocas y momentos históricos. Es importante seguir tejiendo debates que nos permitan perforar esas relaciones de dominación y circulación que se han creado a través del arte y aporten a esos diálogos y prácticas interculturales. Me parece importante reiterar en que esta propuesta no busca aislar al arte indígena. Corremos varios riesgos, sin embargo, aceptamos ese reto con la finalidad de tejer espacios que integren la diversidad de propuestas y debates en torno al arte.

El arte kichwa poco a poco se ha ido insertando dentro de los circuitos de circulación del arte contemporáneo; la agencia de sus propuestas dentro de las instituciones artísticas es cada vez más activa. Es importante realizar un compromiso colectivo para que el arte sea un espacio que abrace la diversidad, que no caiga en esencialismos ni exotismos y que visibilice la agencia política y estética de las propuestas estéticas de los pueblos indígenas. Para hablar de una interculturalidad en el arte es trascendental romper con esas categorías que deslegitiman las prácticas artísticas de los pueblos indígenas. Esos espacios de diálogo entre las

diversas propuestas estéticas son fundamentales y deben estar acompañados por una crítica al sistema artístico que permita crear nuevas formas de circulación y producción del arte.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor. 1969. *Teoría estética*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Miguel Enríquez. <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0009.pdf>.
- Almeida, Ileana. 2005. *Historia del pueblo Kechua*. Quito: Abya-Yala.
- Alomoto, Angélica. 2013. «La limpia: Prácticas estéticas y religiosas, el ritual en el contexto contemporáneo ecuatoriano». Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador.
- Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas (APAK). 2012. «Proyecto: Recuperando la Memoria Oral del Mindalae Otavalo; Artesano y Comerciante Kichwa Universal». Video de YouTube, documental sobre el proceso migratorio de los comerciantes kichwa otavalo desde 1910 hasta 2010. <<https://www.youtube.com/watch?v=WZCkxwN5B3k>>.
- Barrenzuela, Andrea, y Yauri Muenala. 2012. «Proyecto de realización de un libro sobre el Sumakruray (expresión de arte) kichwa otavalo, para visibilizar los aportes de identidad y sabiduría que realiza al arte contemporáneo». Tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana, Quito, Ecuador.
- Baudin, Louis. 1955. *La vida cotidiana en tiempo de los últimos incas*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- Benjamin, Walter. 1989. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf>.
- Blanco, Carlos. 2011. «Hacia una teoría hegeliana del arte». *Thémata. Revista de Filosofía* 44: 126-46.
- Bonaldi, Francesca. 2010. *Entre dos culturas: Los pintores de Tigua*. Quito: Abya-Yala.
- Cárdenas, Marisol. s. f. *Mantas mexicanas. Estéticas rituales nómadas, una autoetnografía icónica popular*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Caro, Antonio. 2014. *Conceptos del arte contemporáneo*. Bogotá: Fundación Neme.
- Cartagena, María Fernanda, y Christian León. 2011. «Arte, interculturalidad y cosmopolita. Las prácticas descolonizadoras en la obra de Amaru Cholango» *Catálogo de la exposición «Amaneció en medio de la noche»*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Conejo Mario, José Yamberla, e Imbaya Cachiguango. 2001. «Los Quichua-Otavalo: Economía e identidad». En *Doce experiencias de desarrollo indígena en*

- América Latina*, editado por Tania Carrasco, 163-82. Quito: Fondo para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de América Latina y El Caribe. <https://issuu.com/elcieloenlatierra/docs/los_quichua-otavalo__econom_a_e_ide>.
- Cornejo Polar, Antonio. 1982. «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural». En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, 67-85. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela.
- Colvin, Jean. 2004. *Arte de Tigua: Una reflexión sobre la cultura indígena del Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Cummins, Thomas. 1993. «La representación en el siglo XVI. La imagen colonial del Inca». En *Mito y simbolismo en los Andes, la figura y la palabra*, compilado por Enrique Urbano, 87-136. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Danto, Arthur. 1995. «El final del arte». *El Paseante* 22-23. <<http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Arthur-Danto-El-final-del-ate.pdf>>.
- Diario La Hora. 2011. «Artistas kichwas ecuatorianos desbordan su talento y creatividad». *La Hora*. 12 de octubre. <<http://lahora.com.ec/index.php/movil/noticia/1101219222>>.
- Dussel, Enrique. 1992. *Conferencias de Frankfurt*. Colección Academia Número Uno. La Paz: Plural Editores.
- EC 2012. *Proyecto de Ley Orgánica de Comunas*. <<http://www.soberaniaalimentaria.gob.ec/wp-content/uploads/2012/09/Ley-Comunas-4-SEPTIEMBRE.pdf>>.
- El Telégrafo. 2014. «Estados de excepción: más repetición que diferencia». *El Telégrafo*. 20 de enero.
- Escandell Neus. 1997. *Producción y comercio de tejidos coloniales: los obrajes y chorrillos del Cusco, 1570-1820*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Escobar, Ticio. 1991. «El mito del arte y el mito del pueblo». En *Hacia una teoría americana del arte*, dirigido por Adolfo Colombes, 86-182. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Espinoza, Waldemar. 1987. *Los Incas: Economía, sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo*. La Victoria: Amaru Editores.
- Estermann, Josef. 1998. *Filosofía Andina: Estudio intercultural de la sabiduría andina*. Quito: Abya-Yala.
- Fitzell, Jill. 1994. «Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios». En *Imágenes*

- e imagineros, representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, editado por Blanca Muratorio, 25-73. Quito: FLACSO Ecuador.
- Galagarza, Luis. 1990. *La interpretación de los símbolos, hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.
- Galeano, Eduardo. 2004. *Las venas abiertas de América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Gisbert, Teresa. 2008. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y Cía.
- González, Diego. 1989. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada Quichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guerra, Samuel. 1989. «La cultura en la época colonial». En *Nueva Historia del Ecuador, Época Colonial III*, editado por Enrique Ayala Mora, 137-61. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Guerrero, Patricio. 2007. *Corazonar: Una antropología comprometida con la vida. Nuevas miradas desde Abya-Yala para la descolonización del poder, del saber y del ser*. Asunción: FONDEC.
- Jacanamijoy, Carlos. 2003. «Hablando con Carlos Jacanamijoy». *Revista Anaconda*. Bogotá: Fundación BAT.
- Kennedy, Alexandra. 1993. «La esquivada presencia indígena en el arte colonial quiteño». En *500 años: Historia, actualidad y perspectiva*, Seminario Agustín Dávila, 293-308. Cuenca: Facultad de Filosofía de Cuenca.
- . 2002. *Arte en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Barcelona: Nerea.
- Kennedy, Alexandra, y Alfonso Ortiz. 1989. «Reflexiones sobre el arte colonial quiteño». En *Nueva Historia del Ecuador, Época Colonial III*, editado por Enrique Ayala Mora, 163-85. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Kingman, Manuel. 2012. *Arte contemporáneo y popular: El caso de Quito*. Quito: FLACSO Ecuador.
- Koun, Elizabeth. 2003. «Los queros en el marco del barroco andino». *Memoria del I Encuentro Internacional del Barroco Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura.
- Kowii, Ariruma. s. f. *Sumak Kawsay*, archivo personal.
- , coord. 2011. *Interculturalidad y diversidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Lara, Jesús. 1976. *La cultura de los Inkas. La religión, los conocimientos, las artes*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Lauer, Mirko. 1982. *Crítica de la artesanía, plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Centro de Estudios y Promoción de Desarrollo (DESCO).

- Llamazares, Ana María, y Carlos Martínez. s. f. *Reflejos de la cosmovisión originaria, arte indígena y chamanismo en el noreste argentino prehispánico*. <<https://es.scribd.com/doc/83614604/Reflejos-de-la-cosmovision-originaria-Arte-indigena-y-chamanismo-en-el-Noroeste-argentino-prehispanico-Tesoros-Precolombinos>>.
- Maldonado, Toa. 2014. *Kichwa otavalos en México, viajeros y comerciantes modernizadores en San Cristóbal de Las Casas*. Chiapas: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Malo, Claudio. 2012. «Cultura popular y los otros». *Verdad. Revista de la Universidad del Azuay* 59: 9-27.
- Ministerio de Educación. 2009. *Diccionario de Kichwa*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Dirección de Educación Intercultural Bilingüe.
- Miño Grijalva, Manuel. 1989. «La economía de la Real Audiencia de Quito, siglo XVII». En *Nueva Historia del Ecuador, Época Colonial II: Segunda y tercera etapa colonial*, coordinado por Vicente Pólit Montes de Oca, 47-104. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Moreno, Inés. 2005. «Kant y la autonomía del arte». *Revista Actio* 6: 1-7.
- Moxey, Keith. 2003. «La nostalgia de lo real, la problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales». *Revista Estudios Visuales* 1: 41-59.
- Palermo, Zulma, comp. 2009. *Arte y estética en la encrucijada decolonial. El desprendimiento: pensamiento crítico y poción decolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Prat, Juan José. 2006. «Sobre el concepto del folklore». *Oppidum* 2: 229-48.
- Poma, Mario. 1997. *Los Andes: El universo donde los mendigos visten de dioses*. Tesis de licenciatura, Universidad de Artes Plásticas, Ecuador.
- Quijano, Aníbal. 2000. «Colonialidad del poder y clasificación social». *Journal of World-Systems Research* VI: 342-86.
- Ramos, Gabriela. 2010. «Los tejidos y la sociedad colonial andina». *Colonial Latin American Review* (19) 1: 115-49.
- Real Academia de la Lengua. 1992. *Diccionario de la lengua española*. 2 vols. Madrid: UNICRAF.
- Schwarz, Fernando. 2008. *Mitos, ritos y símbolos, antropología de lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.
- Sues, Paulo. 1992. *La conquista espiritual de América española. Doscientos documentos del siglo XVI*. Quito: Abya-Yala. <<https://books.google.com.ec/books?id=g1HmfGCvktUC&pg=PA257&clpg=PA257&dq#v=onepage&q&f=false>>.

- T-naz. 2014. Entrevistado por Expresarte Ecuador, 11 de abril.
- Torre, Luz María de la. 2010. «¿Qué significa ser mujer indígena en la contemporaneidad». *Mester* 39 (1): 1-25.
- Traverso, Enzo. 2002. «Historia y memoria. Notas sobre un debate». En *Historia reciente*, compilado por Marina Franco y Florencia Levín, 67-97. Buenos Aires: Paidós / SAICF.
- Vega, Garcilaso de la. 2009. *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Vitruvian Publishing House.
- Velasco, Juan de. 1992. *Historia del Reino de Quito*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Webster, Susan. 2011. «La presencia indígena en el arte colonial quiteño». En *El esplendor del barroco quiteño*, curado por Ximena Carcelén, 36-50. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Woods, Alan. 2000. *El marxismo y el arte*. <<https://nodo.ugto.mx/wp-content/uploads/2016/05/El-marxismo-y-el-arte.pdf>>.

ENTREVISTAS

- Alta, Luz María. 2011. Integrante de la comunidad de Santa Bárbara. Entrevista realizada por Manai Kowii, Cotacachi.
- Alta, Mariano. 2015. Miembro de la comunidad de Santa Bárbara. Entrevista realizada por Manai Kowii, 22 de octubre, Quito.
- Guandinango, José Pedro. 2015. Miembro de la comunidad de Santa Bárbara. Entrevista realizada por Manai Kowii, 22 de octubre, Quito.
- Lema, Blanca. 2013. Mujer kichwa de la comunidad de Peguche. Entrevista realizada por Manai Kowii, marzo.
- Macas, José Luis. 2015. Integrante del Colectivo Sumakruray. Entrevista realizada por Manai Kowii, 7 de octubre, Quito.
- . 2015. Texto escrito por José Luis para entrevista en diario *El Comercio*, Quito.
- Muenala, Yauri. 2015. Integrante del Colectivo Sumakruray. Entrevista realizada por Manai Kowii, 13 de octubre, Quito.
- . 2011. Entrevista realizada por Manai Kowii, diciembre, Quito.
- Ugsha, César. 2015. Integrante del Colectivo Sumakruray. Entrevista realizada por Manai Kowii, 6 de octubre, Quito.
- Vinueza, Margarita. 2012. Mujer kichwa, integrante de la comunidad Santa Bárbara. Entrevista realizada por Manai Kowii, Santa Bárbara.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

266	Verónica Salgado, <i>Dolores Cacuango en la memoria oral de su pueblo</i>
267	Daniel Dorado, <i>Licencias obligatorias de medicamentos y derecho a la salud en la Comunidad Andina</i>
268	Paola Calderón, <i>Nuevos santos de la farándula: Estrategias discursivas en sus autobiografías</i>
269	Patricio Estévez, <i>Mujeres al desnudo: Las fotografías de Víctor Jácome</i>
270	Andrea Galindo, <i>La construcción deliberativa del presupuesto</i>
271	Xavier Villacreses, <i>Roberto Bolaño y las representaciones del mal</i>
272	Samantha Bermúdez, <i>El derecho a fundar una familia y la gestación subrogada</i>
273	Giovanny Puchaicela, <i>El valor cultural de las bandas de pueblo en Ecuador</i>
274	Andrea Angulo, <i>La difusión de la música alternativa en la comunidad virtual</i>
275	Eduardo Yumisaca Jiménez, <i>La interculturalidad en las bandas de fusión musical</i>
276	Gabriela Argüello, <i>El centenario de la comuna de Santa Clara de San Millán</i>
277	Juan Pablo Guerrero, <i>Aproximación intercultural del «delito»: Su tratamiento en la justicia estatal y en la justicia indígena</i>
278	Monserate Gómez, <i>Diálogos y tensiones entre comunidad y museo en Quito (2009-2014)</i>
279	Santiago Andrade Mayorga, <i>Tutela constitucional del derecho de propiedad en Ecuador</i>
280	Diego Peña, <i>El convenio de accionistas en Ecuador</i>
281	Manai Kowii, <i>Sumakuray: Debates sobre el arte kichwa</i>

En este libro se plantea el Sumakruray como una propuesta clave para definir y analizar la función que tiene el arte para el pueblo kichwa otavalo, desde la mirada de artistas de diversos pueblos y nacionalidades.

Esta categoría surge como el resultado del rol que ha tenido el arte de los pueblos indígenas en diferentes momentos de su historia y de la preocupación sobre el arte kichwa y su aporte al arte contemporáneo. No busca aislar el arte indígena del arte occidental, sino teorizarlo como parte de un proceso histórico, de una realidad que demanda pensar el arte indígena, definir su funcionalidad y su historia con un enfoque incluyente que no desconoce los aportes y la riqueza creativa de Occidente. Apela por una visión integral de construcción y aprendizaje conjunto que no deslegitime a esos otros modos de hacer y crear que toman como base la interculturalidad.

Manai Kowii (Quito, 1990) es licenciada en Artes Visuales (2013) por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y magíster en Estudios de la Cultura con mención en Estudios y Artes Visuales (2016) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Artista kichwa, ha formado parte de varios procesos organizativos. Es integrante de los colectivos Sumakruray y Warmi Muyu. Su propuesta artística busca generar debate y transmitir lo que significa ser mujer kichwa en la actualidad, a través de lenguajes como la pintura y el video. Investiga temáticas relacionadas con los procesos de autodeterminación a través del arte.



9789942837134