

Imágenes de lo propio: mediaciones, disputas y representación indígena en la pintura de Tigua

IMAGES OF THE SELF: MEDIATIONS, DISPUTES AND INDIGENOUS REPRESENTATION IN TIGUA PAINTING

ABSTRACT

This article critically analyses the evolution of Tigua painting, a practice of visual self-representation that emerged in the Ecuadorian Andes in the 1970s and was later categorised as 'indigenous art' within institutional and commercial frameworks. From an interdisciplinary perspective that combines art history, critical anthropology, and cultural studies, the aesthetic, symbolic, and political transformations that this artistic expression has undergone are examined, marked by tensions between indigenous agency and external mediations. Based on extended ethnography and the analysis of pictorial works, a three-stage periodisation is proposed: formal experimentation and initial institutionalisation (1970s–1980s), aesthetic canonisation and visual politicisation (1990s–2000s), and an ethno-aesthetic shift with a pan-Andean projection (since 2000). The research shows how this painting has become a complex visual field, where strategies of identity affirmation, symbolic appropriations, and market demands converge. Far from being a homogeneous or purely folkloric practice, Tigua painting embodies complex processes of classification, symbolic dispute, and the construction of indigenous subjectivities, shaped in dialogue (and tension) with policies of recognition, cultural markets, and decolonial aesthetics.

Keywords: Andean art; Tigua painting; Visual identity; Indigenous self-representation; Political representation

RESUMEN

Este artículo analiza críticamente la evolución de la pintura de Tigua, una práctica de autorrepresentación visual surgida en los Andes ecuatorianos en los años setenta y posteriormente categorizada como "arte indígena" dentro de marcos institucionales y comerciales. Desde una perspectiva interdisciplinar que combina historia del arte, antropología crítica y estudios culturales, se examinan las transformaciones estéticas, simbólicas y políticas que ha atravesado esta expresión artística, marcada por tensiones entre agencia indígena y mediaciones externas. Con base en una etnografía prolongada y el análisis de obras pictóricas, se propone una periodización en tres etapas: experimentación formal e institucionalización inicial (años 70–80), canonización estética y politización visual (años 90–2000), y giro etnoestético con proyección panandina (desde los 2000). La investigación muestra cómo esta pintura se ha constituido en un campo visual complejo, donde convergen estrategias de afirmación identitaria, apropiaciones simbólicas y demandas del mercado. Lejos de ser una práctica homogénea o puramente folclórica, la pintura de Tigua encarna procesos complejos de clasificación, disputa simbólica y construcción de subjetividades indígenas, configurados en diálogo (y tensión) con políticas de reconocimiento, mercados culturales y estéticas decoloniales.

Palabras clave: Arte andino; Pintura de Tigua; Identidad visual; Autorrepresentación indígena; Representación política

1 INTRODUCCIÓN

A finales de la década de 1970, en las comunidades indígenas kichwas¹ de Tigua, ubicadas en la sierra central del Ecuador (provincia de Cotopaxi)², surgió una forma singular de autorrepresentación visual, posteriormente clasificada como “arte indígena”: la pintura de Tigua. Nacida en un contexto de precariedad estructural tras la reforma agraria y el desmoronamiento del sistema de hacienda (Costales & Costales, 1976), esta práctica emergió como una estrategia de subsistencia inesperada, pero también como catalizadora de profundas transformaciones culturales y simbólicas. En un entorno donde la migración parecía la única salida, el gesto de pintar se convirtió —casi de forma fortuita— en una vía de acceso al mercado y en una práctica con proyecciones inesperadas. Desde entonces, este fenómeno pictórico ha atravesado más de cuatro décadas de evolución, consolidándose como un campo visual con códigos propios, divergencias internas y proyección internacional. Más que una práctica folclórica, la pintura de Tigua constituye un lenguaje visual situado que ha acompañado procesos de cambio cultural.

Este artículo propone analizar el proceso de institucionalización de la pintura de Tigua desde la década de 1970 hasta la actualidad, atendiendo a sus disputas visuales, sus mediaciones externas y sus resignificaciones identitarias en distintos contextos históricos. El enfoque adoptado se inscribe en una perspectiva constructivista y relacional, que entiende categorías como “identidad indígena” o “arte primitivo” no como esencias fijas, sino como construcciones históricas y situadas en conflicto. Siguiendo a autores como Hall (1996) y Martín-Barbero (1997), se asume que las formas de pertenencia cultural no son esencias fijas, sino construcciones discursivas que se configuran en relación con dinámicas de poder, mediaciones y procesos de representación. En esta línea, el concepto de “agentes externos” se emplea aquí para referirse —sin homogeneizarlos— a actores religiosos, del sector artístico y de organizaciones no gubernamentales, cuyas intervenciones han incidido en la visibilización, clasificación y circulación de esta pintura, muchas veces desde lógicas distintas a las de quienes la producen.

Para ello, se propone un recorrido crítico estructurado en tres grandes etapas interpretativas: una fase fundacional (años 70–80); una etapa de codificación estética, expansión mercantil y politización visual (años 90–2000); y una tercera fase, desde los años 2000, marcada por una reapropiación discursiva que proyecta la identidad indígena en clave continental. Esta división no pretende establecer una cronología rígida, sino dar cuenta de las transformaciones visuales, simbólicas y discursivas que han reconfigurado esta práctica artística.

Previo a este análisis por etapas, el artículo incluye dos apartados introductorios: el primero examina los procesos de clasificación estética del arte indígena en clave primitivista, y el segundo aborda las disputas representacionales en torno al canon visual y las lecturas decoloniales de la autorrepresentación. Como sostiene Bourdieu (2011, p. 339):

la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir, si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal.

En el caso de la pintura de Tigua, resulta clave analizar los marcos de reconocimiento donde esta se inscribe, así como los dispositivos de legitimación que han condicionado —y siguen condicionando— su visibilidad, circulación y clasificación como arte.

A lo largo del texto se analizan diversas tensiones que atraviesan este fenómeno visual: ¿hasta qué punto la autorrepresentación indígena es condicionada por expectativas externas? ¿Cómo incide el mercado en la configuración de lo representable? ¿Qué sucede cuando una estética situada se convierte en mercancía global? Estas preguntas no se abordan aquí como dilemas abstractos, sino como procesos históricos encarnados en imágenes, trayectorias y dinámicas específicas que estructuran las condiciones de producción y circulación de la pintura de Tigua.

2 METODOLOGÍA

Este estudio se fundamenta en una investigación cualitativa de carácter interdisciplinar, que integra perspectivas provenientes de la antropología crítica, la historia del arte, los estudios culturales latinoamericanos y la sociología del arte. Desde esta perspectiva, la pintura de Tigua se analiza como una práctica artística situada, atravesada por relaciones de poder, procesos de clasificación estética y disputas simbólicas. El análisis se enmarca en una línea de investigación crítica que articula cultura visual, construcción identitaria y dinámicas de poder, y que busca conectar procesos culturales locales —como el de la pintura de Tigua— con circuitos transnacionales donde se negocia su valor, visibilidad y legitimidad: mercados de arte, redes de coleccionismo, agendas multiculturales y programas de cooperación. Esta mirada relacional permite examinar cómo las imágenes producidas en contextos andinos se insertan en campos visuales más amplios, donde operan simultáneamente como formas de afirmación cultural y como mercancías simbólicas dentro de economías globalizadas.

A nivel metodológico, el trabajo se nutre de una etnografía reflexiva desarrollada a lo largo de cinco estancias prolongadas en Ecuador entre 2010 y 2017, que sumaron 18 meses de presencia en terreno. Esta dimensión etnográfica no se limitó a la recopilación de información, sino que implicó un ejercicio constante de diálogo, escucha y negociación con quienes participan en la práctica pictórica de Tigua, atendiendo a sus marcos de significación, sus silencios y sus formas específicas de narrar la experiencia. Diversos autores han subrayado que la reflexividad etnográfica no supone un abandono del rigor, sino una toma de conciencia sobre la posición de quien investiga, de sus condicionamientos y de los regímenes de verdad que moviliza (Behar, 1996; Ghasarian, 2008; Marcus & Fischer, 1986; Quarta, 2024).

Este trabajo de campo se concentró principalmente en las comunidades de Quiloa, Yatapungo y Chimbacucho, del área de Tigua, parroquias de Guangaje y Zumbahua (cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi), aunque también abarcó contextos urbanos como Latacunga, Pujilí y Quito, y barrios periféricos de la capital con fuerte presencia migrante (Chillogallo, Guamaní y Santo Domingo de Cutuglagua, cantón Mejía).

Durante el trabajo en terreno se realizaron más de 75 entrevistas (en español y kichwa, grabadas y transcritas), incluyendo historias de vida, entrevistas semiestructuradas, conversaciones abiertas y grupos de discusión. Los perfiles de interlocución abarcaron pintores y pintoras de distintas generaciones, líderes comunitarios, intermediarios culturales, religiosos vinculados a la Misión salesiana de Zumbahua, turistas y actores institucionales. El muestreo combinó criterios teóricos y estratégicos, con atención a la diversidad territorial, generacional y de posicionamientos dentro del entramado pictórico.

Asimismo, se desarrolló un análisis comparativo de fuentes documentales y visuales, incluyendo documentos comunitarios, informes socioeconómicos, archivos personales y más de un centenar de obras pictóricas. A partir de este corpus se identificaron transformaciones técnicas, iconográficas y reconfiguraciones simbólicas a lo largo del periodo 1978–2017, mediante un enfoque de análisis cualitativo, con codificación abierta y axial, y triangulación de fuentes orales, visuales y documentales.

3 PRIMITIVISMO, CLASIFICACIÓN ESTÉTICA Y CANON VISUAL DE LO INDÍGENA

La pintura de Tigua ha sido influenciada por un proceso más amplio de codificación estética de lo indígena como “arte primitivo” o “naif”, categorías que han funcionado como mecanismos de legitimación dentro del sistema artístico global. Este interés emergió en Europa a finales del siglo XIX, en el contexto del colonialismo, cuando objetos de culturas no occidentales comenzaron a ser recolectados y exhibidos en museos etnográficos: primero como artefactos antropológicos, luego como expresiones dotadas de valor estético (Ocampo, 2011, p. 43). Esta transformación reflejaba una visión eurocéntrica que organizaba las culturas según jerarquías evolucionistas, proyectando sobre “lo primitivo” un deseo de autenticidad, espontaneidad y pureza formal. Como sugiere Bonaldi (2010, p. 134), esta “visión proyectiva” buscaba en las otras culturas “lo extraviado de sí mismos”: una ingenuidad y conexión esencial con la naturaleza que el racionalismo moderno había sacrificado.

Esta fascinación alcanzó una de sus expresiones más intensas en el arte moderno europeo de comienzos del siglo XX, donde el primitivismo operó como elemento de ruptura estética. En este contexto, se exploraron lenguajes visuales considerados “primitivos” como vía para redefinir la noción de arte, recurriendo a técnicas simples, trazos libres, esquematismos y colores vivos, en contraste con el naturalismo académico. Como señala Gombrich, se trataba de una “articulación mediante la absorción de recursos y métodos de la imaginería primitiva” (2003, p. 285).

Perry (1998) apunta que el término “primitivismo” comenzó a utilizarse de forma sistemática “para describir el interés de occidente por la reconstrucción de las sociedades calificadas como ‘primitivas’ y sus objetos” (p. 9). Esta lógica se extendió a América Latina, donde adoptó trayectorias específicas: en Brasil, con pintores como Heitor dos Prazeres; en Haití, con el arte naif convertido en emblema nacional; o en Perú, con la pintura ayacuchana rescatada como símbolo del imaginario andino.

En todos estos casos, la mirada externa —curatorial, institucional o comercial— jugó un rol decisivo en la clasificación y consagración de estos lenguajes. Bienales, ferias y fundaciones delimitaron qué podía circular como “arte auténtico” sin subvertir las jerarquías estéticas. El arte naif se consolidó como una etiqueta exportable, donde la espontaneidad, el analfabetismo artístico y la ingenuidad formal se convertían en valores estéticos apreciables. Tal como plantea Clifford (1991), estas operaciones constituyen una “tecnología de la diferencia” que convierte la alteridad en signo cultural legible, pero neutralizado: una diferencia cuidadosamente domesticada, apta para el consumo simbólico sin desafiar las jerarquías del gusto o del saber establecidas. Como se analiza en el siguiente apartado, la consagración de esta estética durante el Quinto Centenario fijó un imaginario visual específico de lo indígena en Ecuador, en un momento de reconfiguración discursiva y tensión política a escala regional.

4 DISPUTAS SIMBÓLICAS, CANON VISUAL Y ESTÉTICAS DECOLONIALES

En Ecuador, la pintura de Tigua fue inicialmente recibida desde una mirada externa que subrayaba su simplicidad formal, su expresividad “natural” y su supuesto anclaje en una tradición ancestral. Rasgos como la frontalidad, el colorido plano o las escenas costumbristas fueron leídos como signos de autenticidad indígena, lo que facilitó su circulación en ferias, galerías y museos.

Esta lectura se consolidó a inicios de los años noventa, en un escenario atravesado por debates simbólicos en torno al Quinto Centenario. La publicación del libro *Tigua: arte primitivista ecuatoriano* (Ribadeneira, 1990) fue clave en ese proceso: legitimó la pintura como expresión artística, pero también fijó un canon estético que invisibilizaba sus tensiones internas y su dimensión política. Más que una simple obra de divulgación, el libro funcionó como un dispositivo clasificatorio, al consolidar un imaginario visual fácilmente reconocible y consumible.

Ese mismo año, se intensificaron en América Latina las movilizaciones y discursos en torno a los “500 años de resistencia” (Maldonado, 1989), frente a las celebraciones oficiales que exaltaban la herencia hispánica. En Ecuador, el conflicto por los significados históricos y culturales fue especialmente intenso tras el levantamiento indígena de 1990, y encontró eco también en el campo artístico. Sin embargo, la visibilización del “otro indígena” en museos, libros y medios convivió con una operación paralela de apropiación por parte de las élites, que reactivaron un discurso mestizo unificador. Como señaló el entonces presidente Sixto Durán Ballén, era necesario resistir el “peligroso fomento de aisladas nacionalidades” que amenazaban la unidad nacional (Muratorio, 1994b, p. 112).

La pintura de Tigua se convirtió así en un objeto privilegiado para esa operación visual: reafirmaba una imagen del indígena armónico, espiritual y vinculado a la tierra, pero desprovisto de conflicto o capacidad de agencia. Como advirtieron Bonaldi (2010) o Muratorio (1994a), lo indígena fue convertido en una categoría visual disponible para el consumo simbólico, confirmando una narrativa de inclusión sin transformación estructural.

Frente a estas dinámicas de fijación simbólica, las estéticas decoloniales proponen una lectura crítica de las jerarquías epistémicas del arte. Autores como Mignolo (2010) o Boccara y Bolados (2010) han mostrado cómo categorías como “arte primitivo” o “naif” forman parte de una gramática colonial del gusto, que define desde qué lugares puede hablar el arte indígena y bajo qué criterios se legitima. Desde esta perspectiva, la pintura de Tigua no debe analizarse solo como expresión visual atractiva o espontánea, sino como un campo de disputa por la representación, la autoridad estética y el derecho a narrar desde otros marcos epistémicos.

El papel de los agentes externos fue decisivo en este proceso porque además de dar visibilidad a esta pintura, también participaron en la delimitación de qué formas eran reconocibles y aceptables como expresión indígena. A partir de la consolidación de un canon visual preliminar, la evolución de esta práctica atravesó distintas etapas, caracterizadas por tensiones entre lo propio y lo impuesto, entre la demanda del mercado y la búsqueda de agencia identitaria.

Desde esta óptica, resulta indispensable ampliar los marcos analíticos y reconocer la pluralidad epistémica que sostiene estas prácticas visuales. Como plantea Boaventura de Sousa Santos (2014), no puede haber justicia social sin justicia cognitiva, y ello implica reconocer las epistemologías del Sur como formas legítimas de producir conocimiento y representación.

En este sentido, analizar la pintura de Tigua exige desplazar los cánones interpretativos hegemónicos y atender a sus propios marcos de enunciación, situados en contextos históricos, culturales y políticos concretos.

5 EVOLUCIÓN Y ETAPAS DE LA PINTURA DE TIGUA

La pintura de Tigua es un género visual colectivo originado en el área geográfica de Tigua (situada en la provincia de Cotopaxi, Ecuador), que desde la década de 1970 ha desarrollado una estética reconocible caracterizada por escenas frontales, colores planos, narrativa visual y motivos vinculados a la vida indígena andina. Aunque surgida en un contexto rural marcado por la precariedad económica y la reorganización poshacienda, su evolución ha estado profundamente influida por procesos de mediación, circulación turística y tensión representacional.

Esta práctica pictórica constituye un universo visual en permanente construcción, atravesado por tensiones entre mercado, institucionalidad, memoria colectiva y afirmación cultural. Con el fin de analizar sus transformaciones históricas y discursivas, este artículo propone una división analítica en tres grandes etapas —Pre-género, Género y Pos-género— que permiten comprender cómo se fueron configurando sus gramáticas visuales, sus modos de legitimación y sus horizontes de sentido. Esta clasificación no pretende ser cronológica ni exhaustiva, sino ofrecer un marco interpretativo que dé cuenta de los desplazamientos estéticos, políticos y epistémicos que ha atravesado esta práctica artística desde sus inicios hasta la actualidad.

5.1 Pre-género. Entre la experimentación formal y la definición simbólica (años 70–80)

Esta etapa fundacional sentó las bases del campo pictórico de Tigua, marcando el tránsito desde la experimentación individual hacia la construcción de una gramática visual colectiva. Aunque surgió como una práctica autodidacta y local, este proceso estuvo atravesado desde el inicio por tensiones entre agencia creativa y condicionamientos externos: la elección de soportes, motivos y estilos estuvo fuertemente influida por la mirada y demanda externa. En este sentido, ya en su fase inicial, la pintura de Tigua evidenció una tensión estructural que persistirá en su evolución: ¿quién define lo representable como indígena y desde qué lugar se ejerce esa autoridad?

En la década de 1970 los hermanos Julio, Alberto y José Toaquiza encontraron una vía alternativa de subsistencia en el incipiente mercado de objetos indígenas antiguos. Recolectaban tambores ceremoniales, monedas, bastones y otras piezas que luego vendían en Quito a coleccionistas y turistas. Esta actividad no partía de una conciencia patrimonial ni de un proyecto artístico, sino de una estrategia de sobrevivencia en un entorno con precariedad laboral.

Sin embargo, durante una presentación del grupo musical Conjunto Quilotoa en la fiesta de los Reyes, hacia mediados de 1970, una turista se interesó por el tambor pintado de Julio Toaquiza³. Este episodio marcó el inicio de un proceso de traducción simbólica: del tambor festivo al cuadro como objeto de venta. Fue Olga Fisch —figura clave en la revalorización del folclore ecuatoriano— quien les sugirió pasar del tambor al bastidor, enseñándoles un nuevo soporte más portátil y comercializable: “La gente de allí pintaba únicamente tambores de cuero de borrego. Un día le dije a uno de ellos: ‘no pinten sólo tambores, sino también cuadros’. ‘¿Pero, qué es un cuadro, patrona?’ Le mostré uno y le expliqué cuál es la idea del cuadro (Fisch, 1985, pp. 109-110).

Este paso coincidió con una relectura nacional de las expresiones populares, impulsada desde los años 60 por actores como Carvalho Neto, Hernán Crespo Toral, Iván Cruz o la propia Olga Fisch. El folclore fue institucionalizado como símbolo de pertenencia nacional, aunque sus significados eran reformulados por intermediarios urbanos. Como señala Moreno Yáñez, “la cultura popular fue transformada en un recurso político para construir una imagen de unidad nacional, con símbolos y narrativas que no necesariamente respondían a los significados atribuidos por los propios actores populares” (Moreno Yáñez et al., 2007, p. 45).

En este contexto, la pintura de Tigua adoptó una estética esquemática, sin profundidad espacial, basada en trazos frontales, colores planos y escenas costumbristas. Como explicó un pintor, el inicio estuvo marcado por el desconocimiento técnico:

No se sabía mostrar lejanía y cercanía. Después poco a poco empieza a orientarse, ya aparece alguna distancia, ya se veían algunas fotos. ¿Cómo va a ser la casa igual de tamaño que la pintura? Por eso nos dicen los pintores ingenuos, naif (Francisco Ugsha Ilaquiche, comunicación personal, 24 de julio de 2013).

Las obras de este periodo muestran figuras sin rasgos individualizados, animales desproporcionados y una composición basada en principios como el abatimiento o la simultaneidad de puntos de vista, propios del dibujo infantil (Figura 1).



Figura 1. Luis Ilaquiche, *sin título*, sin fecha.

Fuente: Colección personal de Andrés Guerrero (cedida para su publicación).

La pintura comenzó a ganar visibilidad institucional a través de exposiciones clave como *Cuatro pintores de los páramos de Tigua* (Galería Artes, Quito, 1979), comisariada por Iván Cruz, y la muestra organizada por Fisch en el Smithsonian Institution (Washington, 1981). En ambas se impuso el Corpus Christi como motivo dominante: escena ritual colorida y festiva, que ofrecía una imagen codificable y armoniosa de lo indígena. Fisch, en su libro autobiográfico, reconocía como esta figura “excepcionalmente hermosa y rica, nos inspiró a mí, y a mis pintores de Tigua” (Fisch, 1985, p. 110). La consolidación del Corpus como símbolo visual respondió a una demanda externa, que transformó una festividad específica en emblema.

Los avances técnicos y temáticos no respondieron a una única causa. Además de los estímulos urbanos —como postales, carteles o imágenes religiosas— y de los insumos proporcionados por misioneros salesianos, ciertos encargos institucionales jugaron un papel decisivo. Uno de los más influyentes fue el proyecto del Vía Crucis de la iglesia de Guangaje (1982), promovido por Crespo Toral, el obispo Ruiz Navas y el arquitecto Alfonso Calderón, con participación mayoritaria de la familia Toaquiza. Este encargo implicó un salto técnico notable: cada estación contenía una sola escena, se introdujeron composiciones más estructuradas, elementos de perspectiva y una narrativa más precisa, junto a una tematización creciente del paisaje andino como símbolo “indígena”. Este énfasis creciente en el entorno natural contribuyó también a fijar visualmente el paisaje del páramo como escenario identitario. Como señala Radcliffe (1999, p. 179), los cuadros de Tigua “nacionalizan un área que por mucho tiempo ha sido marginada y que generalmente no se imagina como parte de la nación”, desplazando los referentes visuales hacia territorios históricamente periféricos.

Tres años después, en 1985, la Misión Salesiana de Zumbahua encargó al pintor y catequista Francisco Ugsha Ilaquiche la elaboración de un conjunto de ilustraciones y relatos breves sobre costumbres indígenas, que fueron publicados como cuadernillo en la colección *Ñukanchik Unancha* [Nuestras tradiciones]. El objetivo del material era pedagógico: fomentar el orgullo identitario entre la población indígena y rescatar las costumbres tradicionales. Sin embargo, su impacto trascendió lo didáctico. Por primera vez, se fijó de forma visual y textual un repertorio representativo de lo indígena en Tigua. El propio Ugsha recordaba cómo el padre Segundo Cabrera le invitaba a “depurar” lo representable, preguntándole qué era “puro”, “auténtico” o digno de ser mostrado (Francisco Ugsha Ilaquiche, comunicación personal, 24 de julio de 2013).

Sánchez-Parga (2009, p. 117) subraya cómo estas imágenes contribuyeron a fortalecer un sentido colectivo al representar visualmente una pertenencia compartida:

El indígena es y se considera como tal en la medida que comparte su condición étnica y sociocultural con los indígenas [...] La pertenencia tanto a un pasado como a un pueblo pone de manifiesto la dimensión colectiva de la identidad indígena.

Esta primera etapa fue clave en la configuración de la producción visual: se definieron soportes, temas y una gramática visual emergente, al tiempo que comenzaban a delinearse formas de legitimación simbólica. Aunque las decisiones formales y temáticas no fueron exclusivamente impuestas, los agentes externos jugaron un papel fundamental al orientar lo representable. Desde sus inicios, la pintura de Tigua quedó atravesada por una tensión que marcaría su evolución futura: la controversia por quién define lo indígena y desde qué lugar se representa.

5.2 Género. Canonización estética y politización (años 90–2000)

La década de 1990 marcó la consolidación del lenguaje pictórico de Tigua. En esta etapa se definieron sus coordenadas estéticas, se amplió la base de productores y se produjo una segmentación interna entre polos diferenciados de creación y circulación. Este proceso estuvo atravesado por tres fenómenos clave: la canonización formal de la pintura (Ribadeneira), su expansión mercantil (polarización del campo) y su giro político (reapropiación simbólica en el contexto de los levantamientos indígenas). Desde el inicio, sin embargo, esta consolidación no fue un proceso neutral: lo que se consideraba “representable” como arte indígena comenzó a ser normado desde afuera por curadores, editores y agentes del mercado turístico. Frente

a ello, emergieron resistencias y apropiaciones locales que complejizaron el campo pictórico. ¿Hasta qué punto puede hablarse de una autorrepresentación autónoma cuando los criterios de autenticidad visual son definidos por actores externos?

Un hito decisivo fue la publicación del libro *Tigua: arte primitivista ecuatoriano* (1990), de Mayra Ribadeneira, la primera monografía dedicada a esta pintura. El texto codificó una serie de rasgos estilísticos —frontalidad, esquematismo anatómico, saturación cromática, ausencia de perspectiva— que hasta entonces habían circulado de forma implícita. Como señala Bonaldi (2010), esta obra no solo legitimó una estética, sino que la convirtió en norma, institucionalizando la categoría de “arte ingenuo indígena” en el contexto cultural ecuatoriano.

En ese proceso, la figura del “pintor primitivo” fue resignificada como emblema de autenticidad, pero también reducida a un estereotipo funcional: autodidacta, espiritual, apolítico. Ribadeneira lo formula de modo explícito: “el arte ingenuo de Tigua es, por último, una invitación para adentrarnos en su mundo sencillo y primitivo, alejándonos de la imagen contraria, de la posibilidad de que se esté haciendo una construcción artificiosa, falsa o trampeada” (Ribadeneira, 1990, p. 24). De este modo, lo que se presentaba como reconocimiento también operaba como forma de encasillamiento. Como señalaron algunos artistas: “No somos niños, somos adultos. Hablamos de la realidad” (Ivers, 2008, p. 79).

El libro de Ribadeneira apareció en plena efervescencia del Quinto Centenario, cuando las conmemoraciones oficiales convivían con los discursos de resistencia indígena en toda América Latina. En Ecuador, los levantamientos de 1990 y 1994 reconfiguraron el lugar del sujeto indígena en el espacio público. Esta politización también alcanzó al campo artístico: lo indígena no era ya únicamente una herencia cultural, sino un sujeto político que intervenía, representaba y exigía desde nuevos marcos discursivos.

En ese contexto, la pintura de Tigua experimentó una rápida expansión. El número de pintores creció, se multiplicaron los talleres, se establecieron rutas comerciales hacia Quito y se consolidó su circulación en ferias, galerías y tiendas turísticas. Esta profesionalización trajo consigo una diferenciación interna que no fue aleatoria: el acceso a determinados circuitos estuvo condicionado por el posicionamiento económico, simbólico o relacional de cada familia o artista dentro del campo pictórico, reforzando así jerarquías preexistentes.

Por un lado, se estableció un polo artístico orientado a la innovación formal, la autoría individual y la circulación institucional. En este sector comenzaron a organizarse exposiciones internacionales en las que la pintura de Tigua fue presentada como expresión autóctona con valor artístico propio. Algunas de estas muestras —Estados Unidos (1994) y Francia (1997)— son narradas en detalle por Colvin (2004), quien acompañó a los pintores en sus viajes y documentó los procesos que estas instancias implicaron.

De forma paralela, se desarrolló un polo artesanal centrado en la producción seriada, la reproducción temática y la venta rápida. La noción de *tourist art* ayuda a comprender esta lógica: como explica Ocampo (2011), se trata de una visualidad producida para satisfacer las expectativas del visitante foráneo, basada en escenas coloridas, festivas y estandarizadas. Aunque muchas veces descalificadas como “folclor kitsch”, estas formas de producción fueron también, para algunos artistas, estrategias legítimas de subsistencia. Como propone Jules-Rosette (1984), el *tourist art* puede entenderse como una nueva tradición cultural, negociada desde los márgenes, y no como una mera adulteración.

Este escenario de segmentación también fue atravesado por transformaciones políticas. Los levantamientos indígenas de 1990 y 1994, impulsados por la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y organizaciones locales como la Unión de Cabildos de Tigua (UNOCAT) y el Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi (MICC), redefinieron el lugar del sujeto indígena en el espacio público ecuatoriano. En Cotopaxi, concretamente en Tigua, esta politización encontró un canal privilegiado en el lenguaje pictórico. Como recuerda Francisco Ugsha: “el levantamiento de 1990 fue un impulso pictórico [...], muchos no captaban de dónde surgía y por dónde se movía el levantamiento y hablaban conmigo para poder pintarlo y entenderlo” (comunicación personal, 20 de julio de 2015). Algunas obras comenzaron también a tematizar de forma explícita la justicia indígena, representando procesos comunitarios, asambleas o momentos simbólicos de mediación colectiva (Figura 2). Otros cuadros como *El policía maltrata a un dirigente tigua*, de Eduardo Cayo, o *Los shamanes limpian a los diputados indígenas*, de Alfredo Toaquiza, escenifican estos conflictos desde una mirada situada. Las obras ilustran, pero además toman posición, construyen memoria y enuncian una visión crítica desde la imagen.



Figura 2. Juan César Umaginga, *Derechos Justicia Indígena* (s.f). Fuente: Detalle de cartel fotografiado por la autora en la galería de Francisco Toaquiza (sector Turupata, Tigua). Reproducido con fines académicos.

Este nuevo repertorio encontró eco en circuitos internacionales. Exposiciones como *Pintores de Tigua* (Washington, 1994), *Indianische Malerei aus Ecuador* (Potsdam, 1994) y *Les Peintres de Tigua* (París, 1997) ampliaron la visibilidad exterior de la pintura de Tigua. En ellas, esta práctica comenzó a ser leída como una manifestación autóctona y como un vehículo de enunciación crítica y posicionamiento frente a los procesos políticos que atravesaban a los pueblos indígenas del Ecuador.

Esta etapa, en suma, puede entenderse como un momento de tensión creativa: se consolidó una estética, se diversificaron las formas de producción y se disputó el sentido de lo representable. El siguiente testimonio de Alfredo Toaquiza sintetiza esa transición entre reconocimiento comercial, conciencia cultural y afirmación política:

Nosotros pintábamos todo [...] pero al vender era difícil, no podíamos vender. Entonces cuando pintábamos una fiesta y vendíamos nos dimos cuenta de no pues, algo nuestro tenemos que hacer [...] Ya me iba ubicando poco a poco, nosotros tenemos que demostrar nuestros derechos, tenemos que transmitir nuestra cultura, nuestra vida, nuestra identidad. (Alfredo Toaquiza, comunicación personal, 8 de agosto de 2013).

Este posicionamiento expresa con claridad el modo en que la pintura de Tigua, desde lo económico, lo visual y lo simbólico, se convirtió en un vehículo de autorrepresentación y agencia.

5.3 Pos-género. Giro étnico y proyección panandina (desde los años 2000)

La tercera etapa en la evolución de la pintura de Tigua está marcada por una reapropiación discursiva del lenguaje visual indígena, en un contexto regional de reconocimiento étnico y expansión de discursos identitarios. Este momento despliega una nueva tensión central: si en fases anteriores el desafío era responder a la mirada externa sin perder agencia, aquí el reto se desplaza hacia la producción de una visualidad propia con pretensiones panandinas y espirituales, en diálogo constante con los imperativos del mercado y los discursos etno-populistas del multiculturalismo. ¿Qué ocurre cuando el sujeto indígena se convierte en emisor de discurso propio, pero en un marco condicionado por nuevas demandas políticas, turísticas y globales?

Este giro se produce en un contexto de transformaciones políticas más amplias, marcadas por la consolidación del discurso del reconocimiento étnico y la adopción por parte del Estado ecuatoriano de un multiculturalismo neoliberal, que institucionalizó la diversidad cultural a través de políticas de patrimonialización, visibilización simbólica y apertura a la participación indígena, sin alterar las estructuras profundas de poder y desigualdad⁴.

A partir de los años 2000, y tras los levantamientos indígenas de 1990 y 1994, la pintura de Tigua comenzó a incorporar de forma más explícita motivos espirituales, símbolos panandinos y referencias a una cosmovisión indígena transnacional. Como han señalado Zamosc (1993) y Bretón (2009), este periodo supuso el paso de las luchas agrarias a una “deriva identitaria”, donde lo cultural adquirió centralidad como ámbito de negociación y confrontación política. Frente a este escenario la pintura de Tigua comenzó a desplegar un repertorio visual que articulaba lo político, lo espiritual y lo ancestral como formas complementarias de afirmación.

Desde este nuevo marco, muchas obras comenzaron a condensar una iconografía cargada de densidad simbólica. Cuadros como *La unidad de los pueblos del Tawantinsuyo* (Alfonso Toaquiza, 2001), *Dignidad de los pueblos en la democracia* (Gustavo Chugchilán, 2001) o *Nacionalidades indígenas del Ecuador* (Fausto Ugsha, 2003) entrelazan elementos como el cóndor y el águila, *Rumiñawi*⁵, la *wiphala*⁶, la *Pachamama* [madre tierra] o el *sumak kawsay*⁷, construyendo una narrativa visual donde lo sagrado, lo político y lo ancestral se funden.

Este proceso no fue aislado. Como explicó Botero (2001, p. 20), la “simbolización de la causa indígena” tras los levantamientos de los años noventa se nutrió de una creciente conexión con referentes internacionales —especialmente de Bolivia y México—, así como del acceso a libros, redes digitales, exposiciones y programas de cooperación. La pintura de Tigua comenzó entonces a dialogar con una estética panindígena que proyectaba lo local hacia coordenadas continentales.

Dentro de esta corriente, la figura de la *Pachamama*⁸ adquirió un lugar central. Su representación trascendió el ámbito espiritual para convertirse en emblema político, ecológico y estético. Obras como *La energía del universo* (Luis Alberto Ugsha), *El cóndor vigila la Pachamama* (Alfonso Toaquiza) o *Armonía de los pueblos con la naturaleza* (Alfredo Toaquiza) expresan esta fusión entre naturaleza y sujeto sagrado. Esta relación también se plasma en los libros *Kunturpak churi* (*El hijo del cóndor*) y *Kuntur kuyashkamanta* (*El cóndor enamorado*), escritos e ilustrados por Alfonso Toaquiza (2001, 2015), donde se presenta al cóndor como un mensajero sagrado: “Ese es el cóndor, que con su alto vuelo llega hasta el cielo, llevando los pedidos de los humanos y trayendo de regreso las enseñanzas de los creadores” (Toaquiza, 2015, p. 4).

A la par, se incorporaron símbolos provenientes de otras tradiciones indígenas —como el atrapasueños, el jaguar, las plumas o los mandalas—. Esta apropiación, lejos de ser una distorsión, respondió a una voluntad de los artistas por conectar con una cosmovisión continental y proyectar una identidad indígena global, en clave afirmativa.

Este giro etnoestético también transformó el rol de ciertos pintores. Como relató Luis Alberto Ugsha, algunos artistas comenzaron a asumir un papel más “antropológico”, recopilando leyendas, haciendo entrevistas a ancianos y sistematizando saberes tradicionales para incorporarlos a sus obras: “La cosmovisión indígena yo la veo como una forma ancestral, intentamos no olvidar ese pasado (...) esas cosas se están haciendo hoy porque el turista ha hecho entender que esas cosas se deberían hacer conocer desde el fondo, investigando” (Francisco y Luis Alberto Ugsha, comunicación personal, 20 de julio de 2015). Del mismo modo, Alfonso y Alfredo Toaquiza insistieron en la necesidad de “recopilar las memorias propias y sagradas de nuestro pueblo andino”, ante el riesgo de ruptura intergeneracional (Alfonso Toaquiza, comunicación personal, 30 de agosto de 2015).

Finalmente, esta tercera etapa no puede leerse solo como evolución discursiva o técnica. Supuso una reapropiación reflexiva desde los márgenes, donde la pintura pasó a ser también un lenguaje de enunciación política. Sin embargo, este giro no se dio al margen del mercado, sino en diálogo —y en ocasiones en tensión— con él. El campo pictórico continuó respondiendo a lógicas de consumo turístico, aunque ciertos artistas supieron revertir esa demanda en oportunidad: transformaron la expectativa de exotismo en vehículo de agencia simbólica. Lo que parecía “folclore” se convirtió en herramienta para narrar, pensar y redefinir los sentidos de lo indígena en el mundo contemporáneo.

6 CONCLUSIONES

Más que una manifestación unificada de lo indígena, la pintura de Tigua se ha configurado como un campo visual en permanente disputa, donde convergen trayectorias, mediaciones y posicionamientos diversos. A través del análisis de sus transformaciones desde los años setenta hasta la actualidad, este trabajo ha mostrado cómo esta práctica no puede comprenderse al margen de los dispositivos de reconocimiento que la han moldeado ni de las relaciones de poder que atraviesan su producción y circulación.

En cada etapa, distintas tensiones han ido configurando esta práctica artística: el peso de la mirada externa en la definición de lo representable; el lugar del mercado y del Estado en la legitimación simbólica; y, más recientemente, la apropiación discursiva de lo indígena como

identidad continental. Estas fricciones también se manifiestan en el interior del campo pictórico, donde se reproducen jerarquías entre familias, desigualdades en el acceso a redes institucionales y conflictos por la autoridad estética. La familia Toaquiza, por ejemplo, ha ejercido un papel de arbitraje simbólico que excede su contribución fundacional, consolidando formas de centralidad que aún hoy condicionan el reconocimiento artístico y social.

La tercera etapa, caracterizada por un giro etnoestético, proyecta una cosmovisión panandina cargada de espiritualidad, símbolos ancestrales y repertorios compartidos con otras comunidades indígenas del continente. Sin embargo, esta cosmovisión no es elaborada colectivamente ni compartida de manera homogénea, sino construida por un núcleo reducido de actores con mayor visibilidad y acceso al mercado del arte. Ello plantea preguntas sobre el alcance político de estas representaciones: ¿qué tipo de identidad indígena se articula desde estas imágenes?, ¿qué reivindicaciones se proyectan y a quién representan?, ¿en qué medida contribuyen a fortalecer discursos de autodeterminación o, por el contrario, reproducen formas estilizadas de diferencia cultural funcionales al multiculturalismo neoliberal?

El análisis ha permitido ver cómo ciertas imágenes han llegado a condensar lo representable, mientras otras —más disonantes o menos legibles para los circuitos de legitimación— han quedado al margen. Esta lógica de selección no responde únicamente a criterios estéticos, sino a regímenes de visibilidad que articulan lo político, lo económico y lo simbólico. La pintura de Tigua no puede entenderse como un reflejo transparente de lo indígena, sino como un espacio de negociación, conflicto y elaboración visual de subjetividades políticas en condiciones desiguales.

Más que ofrecer respuestas cerradas, este trabajo invita a leer la pintura de Tigua como un terreno de tensiones en permanente reformulación, donde lo visual no actúa como simple espejo de una identidad colectiva, sino como parte activa en su construcción. Reconocer su potencial político implica situarlo críticamente en sus condiciones de producción, sus usos sociales y las dinámicas que configuran su legitimidad y circulación.

FINANCIACIÓN

Parte del proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación en el programa Plan Nacional I+D+I: “Hegemonía, dominación y administración de poblaciones en América Latina: continuidades y cambios”. (Cód. Administrativo/Ref. CSO2011-23521) entre 1/01/2012 – 31/12/2014. Grupo de investigación: “Grupo consolidado Interdisciplinar de estudios sobre desarrollo y multiculturalidad” (GIEDEM).

7 REFERENCIAS

- Almeida Vinueza, J. (1995). *Identidades indias en el Ecuador contemporáneo*. Serie Pueblos del Ecuador 4, Abya-Yala.
- Assies, W. (2000). Indigenous peoples and reform of the state in Latin America. En W. Assies (Ed.), *The challenge of diversity: Indigenous peoples and reform of the state in Latin America* (pp. 3–21). Ámsterdam: Thela Thesis. <https://doi.org/10.1515/9781782382935-020>
- Alvear, E., & Alajo, M. (1997). *Pintura indígena de Cotopaxi “Tigua”* [Tesis de grado no publicada]. Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes, Quito.
- Arnold, D., Zeballos, M. C. & Fabbri, J. (2019). *Vivir bien y descolonialidad: crítica al discurso del desarrollo en Bolivia*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Asociación Artesanal de Producción Artística de la Cultura Indígena Andina de Tigua (Cotopaxi). (s.f.). *Características y versiones de los mismos artistas* [Documento inédito, proporcionado por Francisco Ugsha Ilaquiche].
- Behar, R. (1996). *The vulnerable observer: anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press. <https://doi.org/10.1525/aa.1997.99.4.862>
- Bihalji-Merin, O. (1959). *Arte naïf: Los grandes pintores ingenuos*. Thames & Hudson.
- Bihalji-Merin, O. (1978). *El mundo de los pintores ingenuos*. Ediciones Destino.
- Boccaro, G. & Bolados, P. (2010). ¿Qué es el multiculturalismo? La nueva cuestión étnica en el Chile neoliberal. *Revista de Indias*, 70(250), 651–690. <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/841>
- Bonaldi, F. (2010). *Entre dos culturas. Los pintores andinos de Tigua*. Abya-Yala.
- Botero, L. (2001). *Movilización indígena, etnicidad y procesos de simbolización en Ecuador: el caso del líder indígena Lázaro Condo*. Abya-Yala.
- Bourdieu, P. (2001). *Science de la science et réflexivité*. Éditions Raisons d’agir.
- Bourdieu, P. (2002). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2011). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (5.ª ed.). Anagrama.
- Bretón, V. (2008). From agrarian reform to ethnodevelopment in the highlands of Ecuador. *Journal of Agrarian Change*, 8(4), 583–617. <https://doi.org/10.1111/j.1471-0366.2008.00181.x>
- Bretón, V. (2009). La deriva identitaria del movimiento indígena en los Andes ecuatorianos o los límites de la etnofagia. En C. Martínez Novo (Ed.), *Repensando los movimientos indígenas* (pp. 60–121). Ministerio de Cultura del Ecuador, Flacso Ecuador. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/111613-opac>

Bretón, V. (2012). *Toacazo: en los Andes equinocciales tras la reforma agraria*. Abya-Yala.

Bretón, V. (2013). Etnicidad, desarrollo y “buen vivir”: reflexiones críticas en perspectiva histórica. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, (95), 71–95. <https://doi.org/10.18352/erlacs.9231>

Bretón, V. (2015). La politización de la etnicidad en la región andina: apuntes sobre un debate inconcluso. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, (99), 41–51. <https://doi.org/10.18352/erlacs.10118>

Bretón, V. (2022). *Indianidad evanescente en los Andes de Ecuador: desarrollo, capitalismo y gobernanza subalterna en la Sierra centro-norte*. FLACSO Ecuador; Edicions de la Universitat de Lleida.

Carvalho-Neto, P. (1963). *Humanitas: Boletín ecuatoriano de antropología*. Universidad Central del Ecuador, Instituto de Antropología.

Carvalho-Neto, P. (1970a). *Antología del folklore ecuatoriano*. Núcleo de Azua de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carvalho-Neto, P. (1970b). *Folklore ecuatoriano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Clifford, J. (1991). Traveling cultures. En L. Grossberg, C. Nelson & P. A. Treichler (Eds.), *Cultural studies* (pp. 96–112). Routledge.

Colloredo-Mansfield, R. (2001). Artesanía, competencia y la concentración de la expresión cultural en las comunidades andinas. *Ecuador Debate*, 52, 135–150. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5236>

Colloredo-Mansfeld, R. (2003). Tigua migrant communities and the possibilities for autonomy among urban indígenas. En N. E. Whitten (Ed.), *Millennial Ecuador: Critical essays on cultural transformations and social dynamics* (pp. 275–294). University of Iowa Press.

Colloredo-Mansfield, R. (2009). *Fighting like a community: Andean civil society in an era of Indian uprisings*. University of Chicago Press.

Colvin, J. (1994). *Pintores de Tigua* [Catálogo de exposición]. Organización de Estados Americanos (OEA).

Colvin, J. (2004). *Arte de Tigua: Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador*. Abya-Yala.

Costales, A. & Costales, P. (1976). *Estudio socioeconómico Zumbahua-Guangaje [Informe técnico inédito, Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía]*.

Díaz-Polanco, H. (2006). *Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnofagia*. Siglo XXI Editores.

Fisch, O. (1985). *El folklor que yo viví, the folklore through my eyes*. Centro Interamericano de Artesanía y Artes Populares.

- Gallegos de Donoso, M. (1982). *Guangaje* (Folleto). Museo del Banco Central del Ecuador.
- García Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Sudamericana.
- Ghasarian, C. (2008). *De la etnografía a la antropología reflexiva*. Del Sol.
- Gombrich, E. H. (2003). *La historia del arte* (16.^a ed.). Debate.
- Hale, C. R. (2002). Does multiculturalism menace? Governance, cultural rights and the politics of identity in Guatemala. *Journal of Latin American Studies*, 34(3), 485–524. <https://doi.org/10.1017/S0022216X02006521>
- Hall, S. (1996). *Who needs 'identity'?* In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1–17). SAGE Publications.
- Ivers, M. (2008). *Pintores de Tigua: La identidad de una familia en sus viajes y memorias [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]*.
- Jules-Rosette, B. (1984). *The messages of tourist art: an african semiotic system in comparative perspective*. Plenum Press.
- Lentz, C. (2000). La construcción de la alteridad en contextos políticos. El Movimiento Indígena del Ecuador. En A. Guerrero (Ed.), *Pueblos indígenas, Estado y democracia en América Latina* (pp. 93–124). Quito: FLACSO. PDF disponible en FLACSO Ecuador: <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/43466.pdf>
- Maldonado, L. (1989). *1992: 500 años de resistencia india. Las nacionalidades indígenas en el Ecuador. Nuestro proceso organizativo*. CONAIE. Ediciones Tinkui.
- Marcus, G. E., & Fischer, M. M. J. (1986). *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. University of Chicago Press.
- Martín-Barbero, J. (1997). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* (2.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Novo, C. (2004). Los misioneros salesianos y el movimiento indígena de Cotopaxi, 1970–2004. *Ecuador Debate*, (63), 235–268. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5323>
- Martínez Novo, C. (2006). *Who defines indigenous? Identities, development, intellectuals and the state in northern Mexico*. Rutgers University Press.
- Martínez Novo, C. (2009). *Repensando el multiculturalismo: el impacto de las políticas culturales en los pueblos indígenas de América Latina*. Quito: FLACSO.
- Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822394501>

Misión Salesiana. (1971–1972). *Proyecto Zumbahua [Archivo Misión Salesiana, documento no publicado]*. Quito.

Misión Salesiana. (1985). *Ñukanchik Unancha (Nuestras Tradiciones)*. Abya-Yala.

Moreno Yáñez, S. E., Herrera, M., Arcos, R., Cordero, R., Crespo, A., Latorre, A., Muñoz, M., Paredes, A., Silva, K., & Valencia, C. (2007). Arte y cultura. En P. Guerrero Arias (Ed.), *Ecuador: identidades y nacionalidades. Hacia un Estado plurinacional* (pp. 125–164). Quito: FLACSO Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/2828>

Moreno, S. (1989). *Ecuador multinacional, conciencia y cultura*. Abya-Yala.

Muratorio, B. (1994a). *Imágenes e imaginarios en los Andes ecuatorianos*. Abya-Yala.

Muratorio, B. (1999). *Imágenes e identidad en la pintura indígena de los Andes ecuatorianos*. Abya-Yala.

Muratorio, B. (2011). Articulando diferencias: reflexiones sobre pintura indígena en el Ecuador. En Muratorio, B. (Ed.), *Pueblos indígenas y arte contemporáneo en América Latina* (pp. 57–68). Quito: FLACSO. Museo de Antropología Phoebe A. Hearst. (1994). *Pintores de Tigua*. Universidad de California.

Muratorio, B. (Ed.). (1994b). *Imágenes e imagineros*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Ecuador. Serie Estudios – Antropología.

Nishizaki, F. (s.f.). *Investigación práctica de la pintura de Tigua* [Manuscrito no publicado]. Instituto Andino de las Artes Populares, Quito.

Ocampo, J. (2011). *La revalorización del arte primitivo en el siglo XXI*. Ediciones Arte Global.

Perry, G. (1998). *Primitivismo y el arte moderno: La construcción de lo exótico*. Routledge.

Quarta, S. (2024). The role of emotions in ethnographic research: comparing subjectivities. *Social Sciences*, 13(8), 398. <https://doi.org/10.3390/socsci13080398>

Radcliffe, S. & Westwood, S. (1999). *Rehaciendo la nación: Lugar, identidad y política en América Latina*. Abya-Yala.

Ribadeneira de Casares, M. (1990). *Tigua: Arte primitivista ecuatoriano*. Centro de Arte Excedra.

Sánchez-Parga, J. (2009). *Qué significa ser indígena para el indígena: Más allá de la comunidad y la lengua*. Universidad Politécnica Salesiana.

Santos, B. de S. (2014). *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315634876>

Stefanoni, P. (2010). ¿A dónde nos lleva el pachamamismo? *Tabula Rasa*, 15, 261–264. <https://doi.org/10.25058/20112742.435>

Toaquiza, A. (2002). *Kuntur kuyashkamanta*. Kuri Ashpa.

Toaquiiza, A. (2015). *Kunturpak churi*. Kuri Ashpa.

UNESCO. (1997). *Les Peintres de Tigua: L'art indigène de l'Équateur* [Catálogo de exposición]. UNESCO.

Viola, A. (2013). *Pachamamismo y política en los Andes*. FLACSO Andes.

Zamosc, L. (1993). Protesta agraria y movimiento indígena en la sierra ecuatoriana. En J. Almeida (Ed.), *Sismo étnico en el Ecuador. Varias perspectivas* (pp. 273–304). Abya-Yala.

NOTAS

1. Se emplea en este texto la grafía “kichwa” siguiendo el sistema de escritura unificado reconocido oficialmente en Ecuador (Ministerio de Educación, 2009), así como otras formas lexicalizadas en esta lengua.

2. Quince comunidades forman parte de la región de Tigua: Calerapamba, Casa Quemada, Chami Cooperativa, Chimbacucho, Huairapungo, Niño Loma, Pactapungo, Quilota, Rumichaca, Sunirrumi, Tigua Centro, Ugshaloma Chico, Ugshaloma Grande, Yahuartoa y Yatapungo. Administrativamente pertenecen a las parroquias de Guangaje y Zumbahua (cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi).

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

4. Para un análisis del multiculturalismo y el planteamiento cultural neoliberal en América Latina, pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Martínez Novo (2006, 2009), Hale (2002), Díaz-Polanco (2006), Bretón (2009) y Assies (2000).

5. *Rumiñawi* [cara de piedra, en kichwa] fue un líder militar indígena que comandó la resistencia quiteña contra la conquista española tras la captura de Atahualpa. Su figura ha sido convertida en símbolo de resistencia y dignidad en el imaginario nacional ecuatoriano.

6. *Wiphala* [bandera de la victoria, en aymara] emblema andino compuesto por una cuadrícula diagonal de siete colores que simboliza la diversidad y unidad de los pueblos indígenas. Aunque de origen preincaico, adquirió fuerza como símbolo identitario en Bolivia en los años ochenta y fue adoptado por movimientos indígenas en Ecuador desde los noventa, especialmente en marchas y actos públicos, como signo de resistencia y plurinacionalidad (Botero, 2001).

7. El *sumak kawsay* [buen vivir] se incorporó en la Constitución ecuatoriana de 2008 como principio orientador del Estado plurinacional, convirtiéndose en un poderoso dispositivo simbólico y discursivo. Sin embargo, diversos autores han señalado que su formulación contemporánea responde más a una construcción híbrida e intelectualizada que a un concepto tradicional plenamente vigente entre los pueblos andinos. Bretón (2022) advierte que se trata de una tradición “inventada”, instrumentalizada tanto por el Estado como por ciertos sectores del movimiento indígena. En la misma línea, investigaciones en Bolivia han evidenciado que

el término es escasamente reconocido por muchas comunidades indígenas, funcionando más como emblema político que como práctica cotidiana (Arnold, Zeballos & Fabbri, 2019, p. 21; Viola, 2013).

8. En los últimos años, el término *Pachamama* ha dado lugar al uso del neologismo “pachamamismo”, empleado de forma crítica para aludir a ciertos discursos —presentes en movimientos indígenas y sectores filoindigenistas de países como Bolivia o Ecuador— que exaltan una supuesta relación armónica y esencial entre los pueblos indígenas y la naturaleza. Este enfoque tiende a representar el respeto a la Pachamama como una cualidad innata de la cosmovisión indígena, muchas veces desvinculada de las condiciones históricas y materiales concretas. En Ecuador, estas nociones han sido incluso incorporadas a la legislación, como lo evidencia el artículo 72 de la Constitución de 2008, que reconoce los derechos de la naturaleza. Para una lectura crítica de estos discursos véanse Stefanoni (2010), Viola (2013) y Bretón (2013).