



Sabiduría del Yachak
Justo Alvarado
2015
Cusco















Tigua: la copia como sinónimo de originalidad

Lorena Cevallos Herdoíza

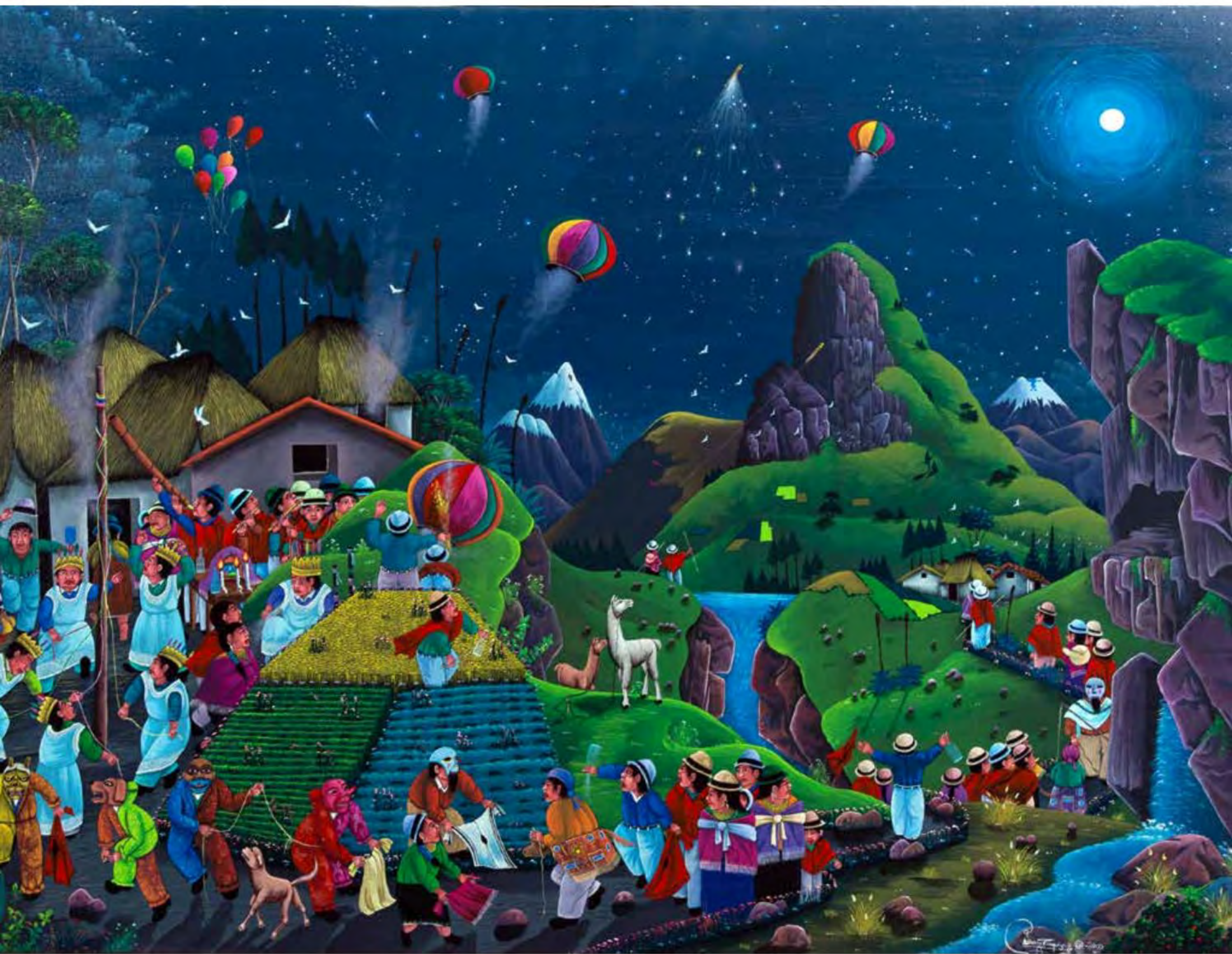
Walter Benjamin publicó en 1936, un texto revolucionario: “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*” y, desde entonces, ha permitido analizar, desde una perspectiva filosófica, los conceptos de *originalidad* y *copia* en el terreno de la producción artística. Plantea el conflicto que despertó la aparición de la fotografía y el cine en torno al modo en que las obras de arte se ‘presentan’ ante el espectador y cómo este las percibe.

De acuerdo con el autor, la posibilidad de múltiples reproducciones, que constituye el germen tanto del cine como de la fotografía, permitió que el arte tenga un alcance masivo pero, a su vez, hizo que las obras pierdan su singularidad, su originalidad y el sentido de aquello que es irrepetible. Benjamin denominó a este proceso “la pérdida del aura de la obra de arte”, el cual se encontraba, de acuerdo al autor, ligado a la separación entre la creación artística y la tradición.

A partir de esta teoría Benjamin abrió una puerta clave en la Historia del Arte, que excede a su propio texto, ya que las preguntas en torno a qué es un original y qué no lo es son aplicables a todo tipo de obra. Además, sembró la duda de si en realidad es posible explicar el arte a través de estas nociones.

Con el fin de ilustrar la trascendencia de los planteamientos del autor podemos tomar como ejemplo ciertas obras de Marcel Duchamp, uno de los pilares del arte del Siglo XX. Si bien Duchamp se distancia de la idea del arte como sinónimo de tradición, coincide con Benjamin en la investigación del concepto de originalidad, por ejemplo, al tomar objetos prefabricados masivamente y solo mediante el gesto de apropiarse de ellos, otorgarles el valor de obras de arte. Mediante este acto es el artista el que valida al objeto, a pesar de no haberlo creado y, muchas veces, ni siquiera intervenido. En conse-







cuencia, la originalidad y la reproducción dejan de ser categorías opuestas; es el efecto de mezcla, de hibridación. El arte pictórico de Tigua nace de una tradición dentro de la cual quienes lo producen se consideran a sí mismos artistas. Pero esto no impide que, a la vez, cumplan la función de mercaderes, ni que, en nombre del arte, desaparezca la posibilidad de transformar una obra exitosa en muchas copias de la misma.

Los artistas de Tigua no se rigen a los cánones del mercado del arte tal como lo conocemos. Para ellos *toda* obra es un original, quizá porque aun cuando hagan copias de la misma nunca habrá una idéntica a la otra. O quizá porque saben que aquello caracterizado como único tiene un valor – simbólico y monetario – superior al que no lo es. En su pintura, la duplicación y triplicación son prácticas absolutamente comunes que, dentro de su visión del arte, no afectan en la estimación de un cuadro.

De hecho, podría decirse que la copia de obras en Tigua es un elemento fundamental que refleja, por un lado, la concepción que el artista tiene de su propia obra y, por otro, la mirada que del arte en general posee esta comunidad. Uno de los rasgos más notables en torno a este tema tiene que ver con que las reproducciones casi siempre las genera el mismo artista que pintó el original. Cosa que puede parecer extraña si pensamos en que la mayor parte de casos de copia en el mercado del arte, suele provenir de artistas que conciben esta práctica como un homenaje al autor o lo hacen específicamente para lucrar por medio de la idea de otro.

El caso de Tigua es, en este sentido, excepcional. La acción de reproducir originales – contraria a lo que planteaba Walter Benjamin – tiene un carácter legitimador de la obra primaria. Para el pintor, copiar su propia creación la enaltece porque supone reconocer la relevancia de la misma dentro de su

producción e implica, al mismo tiempo, el deseo de que el interesado en ella acepte esta valoración simbólica como sinónimo de valoración económica. A partir de esta lógica queda claro que la comunidad artística de Tigua entiende a la reproducción como una forma de re-vivir el arte y, en este sentido, de continuar con una tradición.

Pensado en estos términos, resulta un gran reto concebir el arte de Tigua de acuerdo a las nociones de originalidad y copia, o, de arte y artesanía. Esta complejidad se refleja claramente en los circuitos de difusión y exhibición de las pinturas. En principio, las ferias urbanas y los museos son instancias que acogen producciones muy distintas. Es difícil concebir que una obra de arte (pensada de acuerdo al concepto tradicional que de este se tiene) se encuentre en un mercado o, que algo catalogado como artesanía esté presente en la sala de un museo, a menos que forme parte de una colección más amplia.

Sin embargo, la pintura de Tigua es un caso muy especial. Podemos encontrarla a la venta en pequeñas galerías instaladas por los artistas dentro de su comunidad, en mercados artesanales de ciudades aledañas, en importantes ferias callejeras como la del Parque El Ejido, en Quito, y, al mismo tiempo, como parte de colecciones de arte dentro y fuera del país, exhibidas en importantes instituciones nacionales, como el Museo etnohistórico de artesanías del Ecuador (Mindalae), en notables exposiciones internacionales, como la realizada a fines de los 90 en el Museo de Antropología de la Universidad de Columbia Británica en Vancouver (MOA) y, más recientemente, en “Tigua: arte desde el centro del mundo”, del Museo Nacional de Antropología en Madrid (MNA).

Esta coexistencia de lo popular con lo institucionalizado, lo múltiple y lo único, lo auténtico con lo reproducible y lo anónimo con lo reconocido

permite concebir al arte de Tigua como una suerte de puente que logra unir, en la práctica, todo lo que la teoría del Arte ha segmentado. En este sentido, la pintura de Tigua adquiere una enorme relevancia. Es un objeto estético que funciona como disparador de preguntas sobre nociones trascendentales. Independientemente de su calidad de original o copia, ¿no es esto lo que hace que el arte sea arte?



El universo estético de Tigua

Lorena Cevallos Herdoíza

Ingresar en el universo que los pintores de Tigua han construido a través de sus obras implica, en primera instancia, comprender que nos encontramos ante un conjunto muy específico de símbolos y arquetipos, representados de acuerdo con una estética bien definida, que muchos han intentado clasificar de acuerdo a movimientos internacionales del arte del Siglo XX, como el naif y el primitivismo. Sin embargo, en este libro proponemos una lectura distinta que responde al análisis de la pintura de Tigua desde su interior, con lo cual las categorizaciones y las referencias a corrientes extranjeras no son necesarias.

Las pinturas de Tigua nacen de la combinación del mito, la tradición y la realidad; de la intersección entre una especie de un sueño revelador del que habla de Julio Toaquiza, a quien se considera el fundador de esta escuela, y la visita – en la década del 70 - de la coleccionista de arte Olga Fisch a esta comunidad. Durante esta, Fisch propuso al artista trasladar las imágenes de los tambores, elaborados para la celebración del Corpus Christi, a cuadros. Este elemento de hibridación, además de formar parte de la historia del arte de Tigua, se ha trasladado a las pinturas. En ellas podemos encontrar, dentro de la misma composición, secuencias de rituales ancestrales, festejos religiosos, chamanes, sacerdotes católicos y representaciones de deidades, junto a escenas costumbristas que reflejan el día a día de los habitantes del pueblo.

Esta confluencia de ámbitos y elementos que, en principio, se consideran opuestos se expresa también en la representación del hombre y la naturaleza, que en el arte de Tigua se manifiesta de acuerdo a un equilibrio en el que uno no tiene sentido sin el otro. De este modo, el Cotopaxi, el Tungurahua, los Ilinizas, la laguna del Quilotoa, los montes, las grutas, los ríos, las plantas, los animales



y los hombres cumplen la función de pequeñas piezas de un rompecabezas que, para ser inteligible y proyectar ese valor sagrado que se desprende de las obras, necesita desplegar el universo entero. Este es representado como un espacio idílico y armónico, que muchas veces adquiere características mágicas. Así, podemos encontrar la personificación de la Pachamama cobijando a la comunidad con su manto sagrado; seres alados que, con su soplo, producen viento; cóndores raptando doncellas o vestidos con el poncho rojo típico de la provincia; montañas con rostro humano; búhos dorados, entre otros.

Lo fantástico, así como los elementos naturales – que suelen ubicarse en el extremo superior de las composiciones – se presentan de modo que son fácilmente distinguibles, en contraposición con el abigarramiento y *horror vacui* con el que aparecen los personajes de la comunidad, ubicados en el inferior de los cuadros, realizando múltiples actividades a la vez. Mientras algunos celebran, junto a los danzantes, el Corpus Christi – o Inti Raymi –, otros se dedican al pastoreo, la siembra, la cosecha; caminan por los prados y comparten comidas al aire libre. De este modo, las pinturas se constituyen a través de la representación de la acción constante. Existe en ellas una sensación de multiplicidad de voces que se mezcla con los sonidos de la naturaleza; un ambiente festivo del pueblo que contrasta con la paz del entorno y que se traduce en un método compositivo muy peculiar.

Gran parte de las obras poseen un primer plano dentro del cual se desarrollan las acciones humanas. Inmediatamente se produce un salto hacia planos lejanos, donde se encuentra la naturaleza en todo su esplendor, sin que exista un espacio de transición. La ausencia de planos medios es precisamente la que genera esa percepción de movimiento desde un sector inundado de algarabía a otro marcado

por la calma. Este último suele erigirse por medio de diagonales, señaladas a través de senderos en los que campesinos guían a su ganado, que constituyen un intento de generar perspectiva. Sin embargo, este método no da como resultado una visión de profundidad, sino la sensación de ascenso y multiplicidad de puntos de vista. Por eso, las pinturas de Tigua aparecen ante nuestros ojos como un mundo entero donde todo puede percibirse al mismo tiempo. La impresión de planimetría, resultante de este manejo del espacio se encuentra reforzada a partir del uso de colores saturados y de tintas en lugar de tonos. Asimismo, el recurso de la línea como elemento constitutivo y la representación frontal de la imagen elimina toda posibilidad de distinción entre figura y fondo.

Estas características se fusionan con el preciosismo en el detalle que los artistas emplean a la hora de elaborar sus pinturas. De hecho, uno de los elementos que más llama la atención es el modo en que el tamaño de los personajes – que suele ser pequeño – no incide en el desarrollo de particularidades. Así, rostros con rasgos marcados, máscaras con atributos específicos, encajes, adornos y diseños en las vestimentas de los campesinos, pequeñas rocas que marcan los caminos, flores miniatura, texturas en las montañas y en el tronco de los árboles, cumplen la función de ornamentar ese pequeño fragmento cósmico que es cada obra.

Las variantes de estética, temática y composición de las pinturas de Tigua son, por lo general, pocas. Esto tiene que ver, fundamentalmente, con la importancia que se otorga a la obra como resultado de una tradición familiar que reivindica, a partir de una serie de motivos y símbolos, la cosmovisión de la comunidad. Sin embargo, existen excepciones que vale la pena destacar. Es el caso, por ejemplo, de la representación del interior de viviendas en las



que los personajes participan de nacimientos, funerales y curaciones chamánicas. En estas últimas, el chamán ocupa un lugar preponderante dentro de la composición, que se construye de acuerdo a su figura. Algo similar ocurre con aquellas obras en las que aparecen ancianos. Al contrario del usual conglomerado de personajes que solemos encontrar en los primeros planos, cuando se trata de patriarcas y matriarcas estos son los únicos protagonistas humanos de la pintura.

Asimismo, pertenecen al ámbito de lo poco habitual aquellas obras en las que los artistas eligen temas políticos, como aquella en la que Alfonso Toaquiza plasma el enfrentamiento entre miembros pertenecientes a la CONAIE y las fuerzas militares, o el caso de una pintura de Francisco Ugsha, en la cual se representa la visita del ex -presidente León Febres Cordero a la comunidad de Tigua Chimbacuchu durante la fiesta religiosa de Noche Buena. Finalmente, podemos incluir en el grupo de obras no convencionales a las composiciones en las que la acción se desarrolla en la selva, a la que artistas como Julio Toaquiza, Alfonso Toaquiza y Gustavo Quindigalle presentan como un medio novedoso y exuberante con etnias, paisajes, fauna y edificaciones muy distintas a las que caracterizan a su comunidad.

La presencia de historias alternativas dentro del discurso pictórico de las obras de Tigua es, en cierta medida, el resultado de la continuidad de una costumbre que se ha transmitido de generación en generación y que, poco a poco, ha encontrado variantes. Si bien los motivos tradicionales predominan, resulta revelador que procesos del mundo contemporáneo como la ecología, la industrialización, el turismo y la reivindicación de la pluriculturalidad aparezcan para configurar obras híbridas que combinan una concepción atemporal del mundo y nuevas visiones en las que la historicidad es un factor fundamental.

Partiendo de esta perspectiva, podemos interpretar a la pintura de Tigua como una metáfora del valor que toda la comunidad otorga a la pertenencia a un espacio concreto y un tiempo en constante proceso de expansión; así como a una mirada de la realidad donde lo bello y lo sublime se presentan simultáneamente. De este modo se configura el universo estético de Tigua; un universo que rescata todo aquello que a primera vista puede pasar desapercibido y, con ello, legitima la esencia de este pequeño pueblo donde el arte y la vida se fusionan.



















