

TIGUA

ARTE
DE

A reflection of indigenous culture in Ecuador

Una reflexión de la
cultura indígena en Ecuador



JEAN G. COLVIN



En homenaje a
la memoria de estos Andes más hermosos.
Con afecto fraternal: P. Marcelo E.

TIGUA

ARTE
DE

A reflection of indigenous culture in Ecuador

Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador



TIGUA

ARTE
DE

A reflection of indigenous culture in Ecuador

Una reflexión de la cultura indígena en Ecuador

Jean G. Colvin



ABYA
YALA

2004

ARTE DE TIGUA

A reflection of indigenous culture in Ecuador

<http://www.abya-yala.org> editorial@abyayala.org

Jean G. Colvin

1st. Edition 1era edición	Ediciones ABYA-YALA 12 de Octubre 14-50 y Wilson Casilla: 17-12-719 Telefono: 2506-247; 2506-251 Fax: 1595-21 2506-267 E-mail: editorial@abyayala.org Sitio Web: www.abya-yala.org Quito-Ecuador
Spanish translation Traducción al español	Felipe Domínguez Cuesta - Agenor Martí
Kichwa translation Traducción de kichwa	Delfina Chusin
Design Diseño	Ma Cecilia Brito
Cover design and chapter headings; Diseño de portada	Raúl Yépez
Cover images Imágenes de portada	<i>Vida indígena</i> : Lorenzo Cuyo - cortesía Galería Excedra <i>Máscara de diablo</i> : Julio Ioaquiza Vega <i>Lumber</i> - cortesía Banco Central del Ecuador
Photos by: Fotografías	Jean Colvin, Jorge Delgado, Iris Photography, Hernán Crespo Toral, Iván Cruz, Bharat Rawal. All photos by the author unless otherwise noted.
Photo Scan Escaneo de imágenes	Gustavo Moya
ISBN	9978-22-481-5
Printer: Impresión	Imprenta Mariscal Quito - Ecuador

Copyright © 2004 by Jean G. Colvin

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission in writing from the author.
email: jeancolvin@hotmail.com

Derechos reservados 2004 por Jean G. Colvin

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida en cualquier forma o por cualquier mecanismo electrónico o mecánico, incluyendo la fotocopia, grabación o sistema de almacenamiento o recuperación de información, sin el permiso previo del autor.

Publication made possible by a grant from the US Embassy in Quito.

Esta publicación fue posible gracias a la colaboración de la Embajada de los Estados Unidos de América.

Printed in Quito-Ecuador, 2004.



CONTENTS

INDICE

Acknowledgements Reconocimientos	vii
Prologue Prólogo	1
Introduction Introducción	5
Tigua: the land and its people Tigua: la tierra y su gente	9
History of Tigua Historia de Tigua	17
Origins of Tigua art Orígenes del arte de Tigua	25
Images in hide and wood: the preparation of paintings and masks Imágenes en piel y madera: La preparación de las pinturas y máscaras	35
Evolution of Tigua Art Evolución del arte de Tigua	45
A reflection of indigenous culture Una reflexión de la cultura indígena	67
The politics and economics of Tigua art Política y economía del arte de Tigua	125
¿Art or Craft? ¿Arte o artesanía?	145
Author's Tale Cuento de la autora	155
Bibliography Bibliografía	158
List of artists in order of paintings Lista de artistas en orden de las pinturas	160

ACKNOWLEDGEMENTS

RECONOCIMIENTOS

Many individuals contributed to this book through interviews, reviews, moral support and funding. I wish to thank the Fulbright Commission of Ecuador and Susan Cabeza de Vaca for the grant which supported my research in 2000 and the US Embassy in Ecuador for research support in 2001 and for additional support in 2004 towards the publication of this book.

Many artists gave generously of their time and answered endless questions about their lives and work. They include Daniel Chusin, Bernardo Toaquiza, Luis Toaquiza, Francisco Toaquiza, Alberto Toaquiza, Fausto Toaquiza, Rodrigo Ugsha, Rodrigo Toaquiza Cuyo, Jose Vega Cuyo, Juan Luis and Fabian Cuyo, Humberto Chugchilan, Francisco Cuyo Cuyo, Manuela Toaquiza and her husband Gabriela, Francisco Vega, the Toaquiza family originally from Tigua-Chimbacucho - Julio, Alfredo, Gustavo, Alfonso and Maria- and Rodrigo Toaquiza, a dear friend who died in 2002.

The Banco Central del Ecuador provided access to their collections of early Tigua paintings and also provided copies of

Muchos individuos contribuyeron a este libro a través de entrevistas, revisiones, apoyo moral y fondos. Agradezco a la Comisión Fullbright de Ecuador y Susana Cabeza de Vaca por el apoyo a la investigación en 2001 y por el apoyo en 2004 para la publicación de este libro.

Muchos artistas dieron generosamente su tiempo y contestaron interminables preguntas acerca de sus vidas y trabajos. Entre ellos, Daniel Chusín, Bernardo Toaquiza, Alberto Toaquiza, Fausto Toaquiza, Luis Toaquiza, Francisco Toaquiza, Rodrigo Ugsha, José Vega Cuyo, Juan Luis y Fabian Cuyo, Humberto Chugchilan, Francisco Cuyo Cuyo, Manuela Toaquiza y su esposo Gabriel, Francisco Vega, la familia Toaquiza, originaria de Tigua-Chimbacucho: Alfredo, Julio, Gustavo, Alfonso, María y Rodrigo Toaquiza Cuyo, querido amigo que murió en 2002.

El Banco Central del Ecuador facilitó el acceso a sus colecciones de las primeras pinturas de Tigua y también copias de pinturas previamente publicadas.

Mi sincero agradecimiento también a los siguientes individuos, quienes generosamente

previously published Tigua paintings. My sincere thanks also to the following individuals who generously offered their own views and insights about Tigua art and history in interviews and/or provided access to their collections of Tigua paintings: Marcel Goyeneche of Galería Artesanal, Magdalena Gallegos de Donoso, Gogo Anhalzer and Napoleon Alban of Folklore Olga Fisch, Mayra Ribadeneira de Caseres, Carmen V de Illi of Galería Latina, John Ortman of La Bodega, Ivan Cruz, Gloria Valdivieso de Anhalzer, Marco and Margarita Rodriguez, Marcia Carrera and Dorothea and Norman Whitten.

My deepest gratitude to the following individuals: Arq. Hernan Crespo Toral, founding director of the Museo del Banco Central and former Sub Director General for Culture at UNESCO, for his enthusiastic support and assistance in all phases of the book's development as well as his generosity in providing valuable insight on the early years of Tigua art and a wealth of resource materials; Dr. Regina Harrison who gave generously of her time in reviewing the manuscript, helping with the translation and offering counsel and encouragement throughout my tenure in Tigua; Dr. Rudi Colleredo-Mansfield who willingly shared his knowledge of migrant Tigua artists and offered helpful suggestions and contacts; Dr. Marc Becker who sent me citations about Tigua history which he found in the course of his own research and provided much appreciated editing suggestions and Ximena Ortiz for reviewing the manuscript and for support in many aspects of my projects in Tigua. My sincerest thanks to the following for their encouragement, help and moral support:

ofrecieron sus propios puntos de vista y reflexiones sobre el arte de Tigua en entrevistas y/o dieron acceso a sus colecciones de pinturas Tigua: Marcel Goyeneche, Galería Artesanal, Magdalena Gallegos de Donoso, Gogo Anhalzer y Napoleón Albán, de Folklore de Olga Fisch; Mayra Ribadeneira de Cáceres, John Ortman, Iván Cruz, Gloria Valdivieso de Anhalzer, Marcia Carrera y Dorothea y Norman Whitten.

Mi profunda gratitud a las siguientes personas: Arquitecto Hernán Crespo Toral, director fundador del Museo del Banco Central del Ecuador y ex Subdirector General de Cultura para la UNESCO, por su entusiasta apoyo y asistencia en todas las fases de desarrollo del libro, así como por su generosidad al proporcionar invaluable reflexiones de los primeros años del arte de Tigua abundantes recursos materiales. La doctora Regina Harrison dio generosamente su tiempo para revisar el manuscrito, ayudó con la traducción y ofreció consejo y estímulo a lo largo de mi ocupación en Tigua. El doctor Rudi Colleredo-Mansfield voluntariamente compartió su conocimiento sobre los artistas Tigua migrantes y ofreció útiles sugerencias y contactos. El doctor Marc Becker me envió citas sobre la historia de Tigua que encontró en el curso de su propia investigación y suministró sugerencias muy apreciadas para la edición de este libro y Ximena Ortiz por revisar el manuscrito y por su apoyo en muchos proyectos en Tigua. Mi más sincero agradecimiento a los siguiente individuos por su ánimo, colaboración y apoyo moral: Patricio Hedian, Mauro y Maria Bleggi del hospital Claudio Benati en Zumbagua, Tere y Fernando Chauvin, Rocio Yépez, Dr. Hernan Calisto, Rodrigo

Patricio Hedian, and Mauro and Maria Bleggi from the Claudio Benati hospital in Zumbagua, Tere and Fernando Chauvin, Rocio Yépez, Dr. Hernan Calisto, Rodrigo Martinez, Ann Davidson, Andrew Dabalen, Ghedam Bairu and Chris Mende. I also want to thank Anabel Castillo, Raul Yepez and Cecilia Briton of Abya Yala and Gustavo Moya of Imprenta Mariscal for all their help in making this book a reality.

And last but definitely not least, I could never have accomplished either the research and writing of this book nor the realization of the lodge project in Tigua without the constant encouragement, understanding, and patience of my dear husband, Bharat Rawal, who has endured months of separation and devoted weeks of his precious vacation time helping on myriad projects for Tigua.

My sincere thanks to all of the above named individuals and my regrets to anyone whose name I have inadvertently excluded.

Martinez, Ann Davidson, Andrew Dabalen, Ghedam Bairu y Chris Mende. También, agradezco a Anabel Castillo, Raul Yepez y Cecilia Brito de la Editorial Abya Yala y a Gustavo Moya de la Imprenta Mariscal por toda su ayuda para hacer de este libro una realidad.

Y además, pero definitivamente no en último lugar, nunca hubiera podido cumplir con la investigación y escritura de este libro ni con la realización del proyecto presentado en Tigua sin el constante estímulo, el entendimiento y la paciencia de mi querido esposo, Bharat Rawal, quien ha aguantado meses de separación mientras yo trabajaba arduamente en Tigua y dedicó semanas de su precioso tiempo de vacaciones para ayudar a construir el proyecto Tigua.

Mis sinceros agradecimientos a todos los individuos nombrados antes y mis disculpas para cualquiera cuyo nombre haya excluido involuntariamente.

Jean G. Colvin

PROLOGUE

PRÓLOGO

Ecuador, a country with a wide variety of ecological niches, is host to great biodiversity. Crisscrossed from north to south by the Andes mountains in two parallel chains, linked rhythmically by transversal and small mountains ranges. A succession of valleys with their own hydrographic systems provide favorable conditions for human populations. Rivers flow down to the Pacific Ocean or form tributaries of the Amazon Basin. A majority of the Ecuadorian Andes was formed in the Quaternary epoch and therefore the region is characterized by two large flanks of volcanic peaks: this "Avenue of the Volcanoes" rises 15,000 feet above sea level. A telluric site, unique in the world, the region has sustained varied cultural populations through millions of years. While the Andes demarcate Ecuador's territory north and south, on the eastern slopes a vast Amazonian lowland exists and on the western slopes a dense water system fertilizes the coastal flatlands that border the Pacific ocean.

Ancient Ecuadorian populations made use of a great variety of ecological niches.

El Ecuador es un país poseedor de una infinidad de pisos ecológicos que albergan una gran biodiversidad. Atravesado de norte a sur por la Cordillera de los Andes que se organiza en dos grandes ramales paralelos, reunidos transversal y rítmicamente, por los llamados "nudos" dando lugar a unos sistemas hidrográficos independientes, con condiciones muy favorables para la vida humana. Sus ríos, van a desembocar unos en el Océano Pacífico y otros se transforman en tributarios del Río Amazonas. Gran parte de la Cordillera pertenece al cuaternario y está caracterizada por una serie de cumbres volcánicas distribuidas en los dos grandes ramales y forman la llamada "Avenida de los Volcanes", con cimas que sobrepasan los 5000 metros sobre el nivel del mar. Escenario telúrico único en el mundo, fue sustento de variadas culturas, a través de los milenios. Los Andes articulan al territorio ecuatoriano, hacia el este con la inmensa llanura Amazónica y hacia el oeste con el litoral pacífico, caracterizado por varios sistemas fluviales que fertilizan la planicie costanera.

Las antiguas culturas ecuatorianas desarrollaron una capacidad para adaptarse a

adapting cultures in tune with the humid tropical forest of the Pacific as well as the equatorial climes of the Amazon Basin. The Andes were both a link to these areas and a barrier which explains, in part, the rich cultural diversity of Ecuador.

This excellent book which we have in our hands speaks to us about an indigenous population descended from the ancient inhabitants of the central-western region of the Andes, who settled in very high lands eroded by time, farming in small agrarian valleys close to the great *pajonal* of the Ecuadorian *páramo*. A stoic people, they endured the secular exploitation of landlords and were abandoned by national and regional authorities. Only recently have they become connected by a modern highway to nearby cities such as Latacunga. The Catholic Church was probably the one institution truly involved with the people since the early days of the colonial period. For approximately thirty years, the Church has been a partner in the movement for indigenous rights, not only through methods of conversion to Christianity which incorporate ancestral indigenous cultural values, but also in promoting a humane program of development which is based on a deep seated sense of indigenous identity.

Jean Colvin, a scientist by training, possesses an exceptional human quality. Thus, only, can one explain her anthropological understanding and her acceptance of towards a suffering people who have discovered through art their contemporary expression and survival. In this way only can one explain her devotion and her oneness with the people whom she

esa gran variedad de pisos ecológicos, desde los bosques húmedos y tropicales de la vertiente del Pacífico, hasta las selvas ecuatoriales de la Hoya Amazónica. La Cordillera de los Andes fue vínculo y barrera, al mismo tiempo, así se explica la riqueza de la diversidad cultural, propia del Ecuador.

El magnífico estudio, que tenemos entre manos, nos habla de una población indígena, descendiente de los antiguos habitantes de la región centro-occidental de los Andes, afincada en territorios muy altos, erosionados, con pequeños valles agrarios y muy cerca del gran pajonal o páramo ecuatoriano. Es un pueblo estoico, que sufrió la explotación secular de los terratenientes y el abandono de las autoridades nacionales y provinciales. No data de mucho tiempo su vinculación, mediante una carretera moderna, con las ciudades más próximas como Latacunga. La Iglesia Católica fue quizá la única institución realmente vinculada con la población desde el inicio de la Colonia y, hace aproximadamente 30 años, ha sido propiciadora y compañera de la liberación indígena, no sólo mediante una evangelización que tiene como fundamento las culturas ancestrales, sino como gestora de un desarrollo humano basado en una identidad enraizada y profunda.

Jean Colvin, científica de formación, posee una calidad humana excepcional. Sólo así se explica su comprensión antropológica y su aceptación de un pueblo sufrido que ha hallado en el arte su expresión y supervivencia en la contemporaneidad. Sólo de esta manera se explica su entrega y su casi unísono con una gente a la que se aproxima con respeto y a la que llega a

respects and accepts unconditionally. Her sensitivity allows her to describe a world that, at first, is completely foreign. Yet, she unravels the threads of their *cosmivision* and comes to understand, not without constraints the influence of such inspiring surroundings and the telluric, religious and spiritual forces which are woven into the esthetic and social expression of this remote pueblo in the Andes. The people of Tigua, having maintained until today their personal and shared values, today struggle fiercely against great odds not to succumb to an engulfing globalization.

Tigua and its painters are superbly portrayed in this study by Jean Colvin. It is a book that brings together simultaneously an objective as well as an intimate vision. Immersing herself in the kaleidoscope of the canvasses of the Tigua painters, she has been able to discern both its shining facets as well as the darker edges that characterize the human condition.

amar, sin condiciones. Su sensibilidad es capaz de descubrir un mundo que siendo completamente ajeno para ella, en principio, le va develando la trama de su cosmivisión. Llega a entender, no sin un abismaamiento, la influencia del imponente escenario, de las fuerzas telúricas, religiosas y espirituales que se imbrican en las expresiones estéticas y sociales de ese remoto pueblo de los Andes que, habiendo guardado hasta hace poco tiempo unos valores íntimos y recoletos, hoy lucha encarnizada y desigualmente para no sucumbir ante una avasallante globalización.

Tigua y sus pintores quedan magníficamente retratados en este tratado de Jean Colvin. Es una obra que conjuga una visión objetiva e intimista, a la vez. Al haberse interiorizado en el caleidoscopio de la obra de los *pintores de Tigua*, ha sido capaz de discernir sus facetas brillantes y esos recodos oscuros que caracterizan la condición humana.

Quito, agosto 2004

Hernán Crespo Toral



INTRODUCTION

INTRODUCCIÓN

The indigenous artists of Tigua are renowned for their colorful paintings depicting life in the highlands of rural Ecuador. Traditionally, the Kichwa people of the area decorated drums and masks for festivals and fiestas with simple figures and geometric designs.¹ In the 1970s, people began to paint these images on sheep hide stretched over a flat frame. Since then, the paintings, now known as *Tigua Art*, have become increasingly more complex with themes reflecting the history, festivals, legends, politics and traditions of the Kichwa speaking people who have inhabited these lands for centuries. Although many artists have migrated over the last decade to live in urban areas, their paintings still reflect the ancient traditions and reverence for nature that characterize their origins.

This book describes the development and evolution of Tigua art as well as the geography, economy and a brief history

Los artistas indígenas de Tigua son reconocidos por sus coloridas pinturas, que retratan la vida en las montañas del Ecuador rural. Tradicionalmente, los pueblos Kichwa del área decoraban tambores y máscaras para festivales y fiestas con figuras simples y diseños geométricos.¹ En los setenta, la gente comenzó a pintar estas imágenes de piel de oveja templada sobre un marco de madera. Desde entonces, las pinturas, ahora conocidas como arte de Tigua, se han vuelto más complejas, con temas que reflejan historia, festivales, leyendas, políticas y tradiciones de los pueblos Kichwa parlantes, quienes han habitado estas tierras durante siglos. Aun cuando muchos artistas han migrado durante la última década para vivir en áreas urbanas, sus pinturas todavía reflejan las antiguas tradiciones y la reverencia por la naturaleza que caracteriza sus orígenes.

Este libro describe el desarrollo y la evolución del arte de Tigua, así como su geografía, economía y una breve historia de Tigua.

¹ Kichwa refers both to the language and ethnic identity of the people. In recent years, the preferred orthography in Ecuador has changed from Quichua to Kichwa.

¹ Kichwa se refiere tanto al lenguaje como a la identidad étnica del pueblo. En años recientes, la ortografía preferida en el Ecuador ha cambiado, de quichua, a kichwa.

of Tigua from pre-colonial to present times. Examples of both early and contemporary paintings from museum and private collections reflect many aspects of indigenous highland culture as well as the changes that have occurred since this genre of painting began some thirty years ago. There are sections on painting technique and methods; a discussion of the politics and economics of Tigua art and its impact on the painters and their families; how the art is viewed by the artists themselves and the buyers and finally my own experience living in Tigua and working with the artists.

My involvement with Tigua began in 1989 when I first came to Ecuador as Director of the University Research Expeditions Program, a scientific field research program based at the University of California, Berkeley. I discovered the paintings in Parque Ejido in Quito and, a year later, managed to find my way to the then very remote páramos of Tigua. Fascinated by the paintings and the people, I was determined to try to help bring Tigua art to a broader audience, not as a dealer, but by organizing exhibitions in various venues with the proceeds going directly to the artists. In 1994, I was awarded a grant to curate and write the catalog for the first exhibition of Tigua art in the USA to be held at the Organization of American States in Washington, D.C.² Over the years, I curated and wrote catalogs for other exhibitions including a

desde la época precolonial hasta la actualidad. Ejemplos de ambas pinturas, tanto las anteriores como las contemporáneas, de museos y colecciones privadas, reflejan muchos aspectos de la cultura de los indígenas de los páramos, así como los cambios que han ocurrido desde que este género de pintura comenzó, hace unos treinta años. Hay secciones sobre técnicas y métodos de pintura, una discusión de las políticas y economía del arte de Tigua y su impacto sobre los pintores y sus familias; cómo es visto el arte por los artistas y por los compradores y, finalmente, mi propia experiencia al vivir en Tigua y trabajar con los artistas.

Mi involucramiento comenzó en 1989, cuando vine por primera vez al Ecuador como Directora del Programa de Expediciones Investigativas de la Universidad, un programa científico de investigación de campo con base en la Universidad de California, Berkeley. Descubrí las pinturas en el Parque de El Ejido, en Quito, y un año después me dirigí a los entonces muy remotos páramos de Tigua. Fascinada por las pinturas y la gente, estaba determinada a tratar de ayudar a llevar el arte de Tigua a una mayor audiencia, no como distribuidor, sino al organizar exhibiciones en varios lugares, cuyas ganancias fueran directamente a los artistas. En 1994 fui merecedora de una donación para realizar y escribir el catálogo para la primera exhibición del arte de Tigua en Estados Unidos, que sería realizada en la Organización de Estados Americanos, en Washington D.C.² Con los años, ayudé y escribí catalo-

2 Luckily, Dr. Luis Macas happened to be in California when I was writing the text and graciously took time from a fundraising benefit to translate the artists' quotes into Kichwa for the multilingual catalog.

2 Afortunadamente, el Dr. Luis Macas estaba en California cuando yo estaba escribiendo el texto y, graciosamente, dedicó tiempo de un acto benéfico para conseguir fondos para transcribir las citas de los artistas en Kichwa para un catálogo multilingüe.

four month exhibition at the University of California Hearst Museum in Berkeley and another exhibition at UNESCO in Paris in 1997. For almost 7 years, my contacts were principally with the Toaquiza family of Tigua-Chimbacucho with whom I would visit a few days every year. As a result, much of my knowledge of Tigua and the art was filtered through their lens.

A whole new chapter in my relationship with Tigua opened in 2000 when I was fortunate to receive a Fulbright grant to study Tigua art and actually live in the community. A tiny, two room adobe house which Alfredo and Maria Toaquiza generously provided in Tigua-Chimbacucho became my home for 4 months. Living within the community gave me a whole new perspective. I attended weddings, baptisms, and town hall meetings and even accompanied Tigua friends to visit shamans in Santo Domingo and Otavalo. I gained an appreciation for the hardships people faced from long hours working in their fields to the difficulties of transporting crops to market or ill people to the hospital. I learned that the disintegration of the community from increasing migration to urban areas was a major concern to all who remained there. Falling prices for agricultural goods and mounting competition among the artists were factors that fueled the migration. Families were separated – adult males departed, leaving wives and children behind. Everyone bemoaned the loss of cultural identity that they perceived would befall the young people who left.

Over the last four years, I have lived many months in Tigua and met and interviewed many artists and others

for other exhibitions, including one at UNESCO, in Paris, in 1997. During almost seven years my contacts were principally with the family Toaquiza de Tigua-Chimbacucho, with whom I would visit a few days each year. As a result, much of my knowledge of Tigua and the art was filtered through their lens.

Todo un nuevo capítulo en mi relación con Tigua se abrió en 2000, cuando tuve la fortuna de recibir una beca de la Comisión Fulbright para estudiar el arte de Tigua y vivir en la comunidad. Una pequeña casa de adobe de dos habitaciones, que Alfredo y María Toaquiza generosamente proveyeron en Tigua-Chimbacucho, se convirtió en mi hogar durante cuatro meses. Vivir dentro de la comunidad me dio una nueva perspectiva. Asistí a bodas, bautizos y reuniones de consejo e, incluso, acompañé a amigos Tigua a visitar a los shamanes en Santo Domingo y Otavalo. Logré una apreciación de las dificultades enfrentadas por la gente en sus largas horas de trabajo en los campos, de los problemas para transportar las cosechas a los mercados o de la gente enferma en el hospital. Aprendí sobre la desintegración de la comunidad por la creciente migración hacia las áreas urbanas, la cual era la mayor preocupación para quienes permanecían allí. La caída de los precios de los productos agrícolas y la competencia entre los artistas fueron factores que alentaron la migración. Las familias fueron separadas, los hombres adultos partieron y dejaron atrás a sus esposas y niños. Todos lamentaron la pérdida de la identidad cultural que percibieron que iba a ocurrir en los jóvenes que se fueron.

Durante los últimos cuatro años, viví muchos meses en Tigua y me reuní y entrevisté con muchos artistas y otros involucrados

involved with Tigua art; learned more about Kichwa and Ecuadorian culture; gained a new perspective on the art of Tigua and my own intended and unintended role in its emergence as well as the complex relationships that exist in the community of Tigua artists.

Although my academic training was in molecular biology, not art, I lived and worked in Africa for many years where I directed ethnographic collecting projects for the National Museums of Kenya and Tanzania. Thus, my perspective is more ethnographic than artistic. I believe that folk art or naïve art should be appreciated rather than interpreted. However, because Tigua art is so much a representation of indigenous culture and beliefs, I think it is helpful for the non-native viewer to understand something of indigenous *cosmovisión* (their belief system or view of the world) and symbolism to better appreciate the art.

The goal of this book, therefore, is to provide the reader with an appreciation of the origins and development of Tigua art and an understanding of the history and culture from which it has emerged regardless of whether the paintings are created by artists who still live in the páramo or an apartment in Quito.

con el arte de Tigua; aprendí más acerca de los Kichwa y la cultura ecuatoriana; obtuve una nueva perspectiva sobre el arte de Tigua y mi propio papel directo e indirecto en su emergencia, así como las complejas relaciones que existen en la comunidad de los artistas de Tigua.

A pesar de que mi entrenamiento académico fue en biología molecular y no en arte, viví y trabajé en África durante muchos años, donde dirigí proyectos de recolección etnográfica para los museos nacionales de Kenya y Tanzania. De esta forma, mi perspectiva es más etnográfica que artística. Creo que el arte folclórico o el arte nativo debe ser apreciado más que interpretado. Sin embargo, debido a que el arte de Tigua es más una representación de cultura y creencias indígenas, creo que es útil para el observador no nativo entender algo de la cosmovisión indígena (su sistema de creencias o visión del mundo) y del simbolismo para apreciar mejor el arte.

La meta de este libro es, por tanto, la de proveer al lector de una apreciación de los orígenes y desarrollo del arte de Tigua y un entendimiento de la historia y la cultura de la cual ha emergido, sin tomar en cuenta que las pinturas hayan sido creadas por artistas que todavía viven en el páramo o en un departamento en Quito.

TIGUA: THE LAND AND ITS PEOPLE

TIGUA: LA TIERRA Y SU GENTE

Tigua is a region of small farming communities nestled in the remote valleys and perched on the precipitous slopes in the *páramo* (highlands) of Cotopaxi province in central Ecuador. The eight communities that comprise Tigua are located in the western cordillera of the Andes in the parish of Zumbagua, canton

Tigua es una región de pequeñas comunidades agrícolas asentadas en los remotos valles y al borde de inclinados precipicios en el páramo de la provincia de Cotopaxi, en el Ecuador central. Las ocho comunidades que comprenden Tigua están localizadas en la cordillera occidental de los Andes, en la parroquia de Zumbagua, cantón de Pujilí. Las



Tigua comprises 8 communities in the páramo of Cotopaxi province

Tigua incluye 8 comunidades en el páramo de la provincia de Cotopaxi.



A patchwork of windswept fields dominate the Tigua landscape.

Parcelas multicolores peinadas por el viento dominan el paisaje.

of Pujili. The communities of Tigua once all were part of the historic Tigua Hacienda, a vast area of over 3 thousand hectares (7500 acres). Elevations range from a breathtaking 3000 to 4000 meters. Jagged mountain peaks pierce clear, brilliant blue skies.

Glorious yellow fields of barley and lush green fields filled with bright pink, white and blue potato blossoms give way to desolate, dusty brown in summer. It is a harsh environment where the weather may change in the same day from dry, warm and sunny to fiercely cold with howling winds or torrential rains and hail.

The area is divided into two zones: the intensely cultivated area from about 3400-3800 meters and the higher elevations of open grasslands from 3800-4200 meters known as *ujsha sacha* (grass wilderness or alpine tundra) where cattle and sheep are pastured.

Locals refer to these grasslands as the *páramo* though people from outside the zone view the entire area as *páramo*. The high *páramo* is an area of both great beauty and also of threatening supernatural forces for local people (Weismantel, 1988). The *páramo* is the source of water and the origin of great clouds of fog that can roll in rapidly totally

comunidades de Tigua una vez fueron parte de la histórica hacienda Tigua, una vasta área de más de 3.000 has. Las elevaciones están en un rango de los deslumbrantes 3.000 metros a 4.000 metros. Los dentados picos montañosos perforan los claros y brillantes cielos azules.

Gloriosos campos amarillos de cebada y exuberantes campos verdes llenos con brillantes rosados, blancos y azules capullos de papa dan vía al desolado, polvoriento y dorado verano. Es un ambiente duro en donde el clima puede cambiar en el mismo día, de seco, cálido y soleado, a ferozmente frío, con vientos y lluvias torrenciales y heladas.

El área esta dividida en dos zonas: la intensamente cultivada área, de entre 3.400 metros y 3.800 metros, y las altas elevaciones de abiertos pastizales, desde los 3.800 metros a los 4.200 metros, conocidos como *ujsha sacha* (pastos salvajes o tundra andina), donde pastan el ganado y las ovejas.

La gente de la comunidad se refiere a estos pastizales como el *páramo*, ya que piensan que quienes están fuera de la zona ven el área entera como un *páramo*. El alto *páramo* es una área de gran belleza y también de amenazantes fuerzas sobrenaturales para la gente local (Weismantel, 1988). El *páramo* es la fuente de agua y el origen de grandes nubes de ne-

enveloping the area in a matter of minutes...the silence and lack of visibility adding to its mystery.

The lives of the people are deeply entwined with the land. Most people who live in Tigua are subsistence farmers who produce just enough to feed their families and a small surplus to sell at market. They raise sheep, llamas, cattle and *cuyes* (guinea pigs) that are a favorite and special meal.³ Potatoes of many sizes, colors and shapes, as well as fava beans, leeks, *melloco* (a root vegetable) and barley are cultivated in a patchwork of windswept fields that dominate the landscape. The barley is roasted and coarsely ground into flakes that are used to thicken soup or finely ground to make a powder called *máchica* which is used for making a sweet drink called *chiapo* widely consumed in the area.

Men, women and children all work long hours. The day starts early – sheep and llamas must be led to pasture, a task often done by children as young as six or seven. Women of the household prepare a mid-morning meal that may consist of soup, boiled potatoes or a drink made from oatmeal or barley. Although electricity was installed in Tigua in the late 1990s, virtually no houses have internal running water. Buckets are used to haul water supplied by tubes that descend from the mountain to an outdoor tap which all too frequently runs dry when others divert the water to

blina, que pueden rodar con rapidez y envolver totalmente el área. El silencio y la falta de visibilidad se adhieren a su misterio.

Las vidas de la gente están profundamente entrelazadas con la tierra. La mayoría de la gente que vive en Tigua son agricultores que producen justo lo suficiente para alimentar a sus familias y un pequeño sobrante para vender en el mercado. Crían ovejas, llamas, ganado y cuyes, que son su comida favorita y especial.³ Papas de muchos tamaños, colores y formas, habas, puerro y melloco (una raíz vegetal) y cebada son cultivados en parcelas multicolores peinadas por el viento que dominan el paisaje. La cebada es tostada y molida en hojuelas que son usadas para espesar las sopas o finamente molida para hacer un polvo llamado *máchica*, que se utiliza para hacer una bebida dulce (*chiapo*) ampliamente consumida en el área.

Hombres, mujeres y niños trabajan largas horas. El día comienza temprano: ovejas y llamas deben ser llevadas a pastar, tarea muchas veces realizada por niños de unos seis o siete años. Las mujeres de la casa preparan una comida de media mañana que podría consistir en sopa, papas hervidas o una bebida hecha de avena o cebada. Aunque la electricidad fue instalada en Tigua a finales de los noventa, ninguna casa tiene agua dentro. Los baldes son usados para acarrear agua suplida por tuberías que descienden de la montaña hacia un grifo en el exterior de la vivienda, el cual se seca con mucha frecuencia, cuando otros desvían el agua a sus

³ Cuyes are normally raised inside the home and scurry around underneath the furniture. According to one informant, they are not as common today in the higher elevations because they cannot survive living in the more modern cinderblock houses which are much colder than the traditional grass and earth huts.

³ Los cuyes son normalmente criados dentro de la casa y se escurren por debajo de los muebles. Según un informante, no son tan comunes hoy en día en las altas elevaciones porque no pueden sobrevivir en las modernas casas de bloque, que son más frías que los tradicionales chozas de tierra y hierba.

their fields. Nowadays, most people can afford to cook on simple gas burners fueled by propane tanks, though some still must trek up and down the hillsides gathering dry grasses to cook over an open fire. Given the high altitude, just boiling water takes time.

All members of the family help in the fields, even small children. They prepare the terraced fields for cultivation by hand using only a hoe and tend and harvest the crops on slopes so steep it is hard to keep one's balance. It is a tenuous living. Steel gray storm clouds can sweep through in a matter of hours to cover the ground with pea sized pellets of hail, often destroying the crops which people have nurtured for months. If they are fortunate enough to get a good harvest, they then have to get the produce to market, usually taking it to Zumbagua, a small town about ten kilometers away. At dawn on Saturday, the Zumbagua market

cultivos. Hoy en día, la mayoría de la gente puede costear el cocinar sobre simples quemadores de gas alimentados por tanques de propano, aunque algunos todavía trepan y bajan las colinas con hierba seca para cocinar sobre un fuego abierto. Debido a la gran altitud, el acto de hervir agua lleva tiempo.

Todos los miembros de la familia ayudan en los campos, incluso los niños pequeños. Ellos preparan los campos en terrazas para cultivar a mano y utilizan sólo un azadón y cultivan y cosechan los sembríos en declives tan pronunciados que es muy difícil mantener el propio equilibrio. Es una forma de vida insustancial. Nubes tormentosas color gris acero pueden precipitarse en cuestión de horas y cubrir la tierra con granos de granizo del tamaño de una arveja, que muchas veces destruyen los cultivos que la gente ha cuidado durante meses. Si son tan afortunados como para tener una buena cosecha, entonces deben llevar lo producido al mercado, usualmente a Zumbagua, pequeño po-



Barley, potato and other vegetables are planted on steep slopes tended by family members.

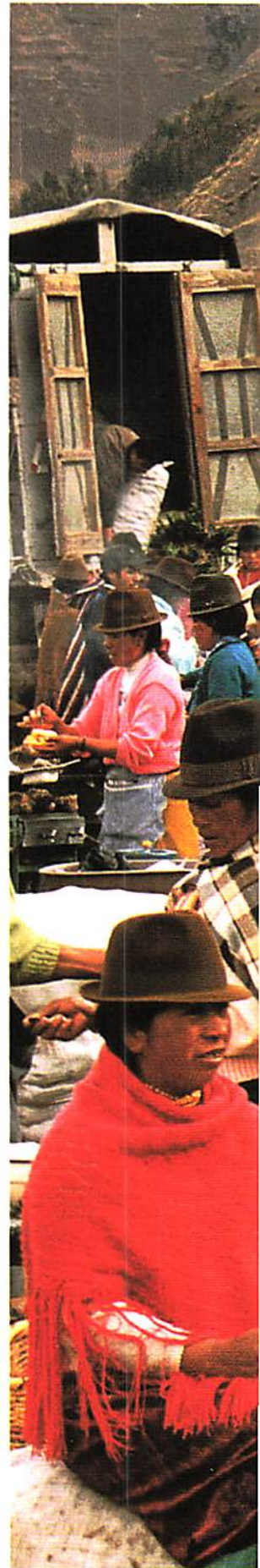
Miembros de la familia siembran cebada, papas y otros cultivos en declives pronunciados.

day, the road is lined with people leading their llamas heavily laden with bags of potatoes, fava beans and other produce. Now that there are more vehicles in the area, those that can afford it, drag their heavy burdens from the fields to the road where they catch buses or trucks heaped precariously with scores of heavy sacks. Given that the average price for a quintal (100 pounds) of potatoes brings a meager \$6, it is no wonder that people from the region seek other economic activities to sustain themselves. Although most Tigua artists no longer live permanently in the area, many still return periodically for special occasions like fiestas, weddings or baptisms or to help plant or harvest their family fields.

In the past, people lived in small, slanted, dome shaped earth houses called *chaquiwasis*. The hut was built on the slope of a hillside by digging out a section which became the back of the hut. The sides and front were constructed with branches, adobe and mud while the roof was covered with wood sticks and bunches of long grasses from the páramo. In the more remote regions of Tigua, it is still possible to find *chaquiwasis*, though nowadays, almost everyone lives in one or two room white-washed adobe or cinder block houses covered with grass, tin or tile

blado a unos diez kilómetros de distancia. Al amanecer del sábado, día de mercado en Zumbagua, el camino es delineado con gente que lleva sus llamas pesadamente cargadas con costales de papas, granos y otros productos. Ahora que existen más vehículos en el área, aquellos que pueden costearlo sacan sus pesados sacos de los campos a las carreteras, donde encuentran ómnibus o camiones precariamente cargados con montones de pesados sacos. Debido a que el precio aproximado por un quintal (100 libras) de papa deja una ganancia de \$ 6,00, no es extraño que la gente de la región busque otras actividades económicas para mantenerse. Sin embargo, la mayoría de los artistas de Tigua no viven más de manera permanente en el área; muchos continúan regresando periódicamente para ocasiones especiales como fiestas, bodas o bautizos, o para ayudar en las plantaciones y las cosechas de sus familias.

En el pasado, la gente vivía en pequeñas y sesgadas casas de tierra en forma de domo llamadas *chaquiwasis*. La choza era construida sobre el declive de una colina al excavar en una sección que se convertiría en el respaldo de la choza. Los lados y el frente eran contruidos con ramas, adobe y lodo, mientras el piso era cubierto con varas de madera y puñados de hierba larga del páramo. En las regiones más remotas de Tigua, todavía es posible encontrar *chaquiwasis*; hoy en día casi todos viven en casas de bloque o







Loaded llamas carry goods to the local market

Llamas llevan productos para la feria.



The traditional style house, called a chaquiwasi, is made from earth and paramo grasses.

La casa tradicional, chaquiwasi, está hecha de tierra y paja del paramo.

roofs.⁴ Each community has a central area where the church, primary school and a community meeting place are located. Although some family houses may be found in or close to the center, most families live in houses near their fields scattered up or down the hillside and at distances as much as 5-4 kilometers from the community center.

adobe blanco lavado, de uno o dos dormitorios, cubiertas con hierba, estaño o techos de cerámica.⁴ Cada comunidad tiene una área central donde están ubicadas la iglesia, la escuela primaria y la casa comunal. Aun cuando algunas casas pueden ser encontradas en o muy cerca del centro, la mayoría de las familias viven en casas cerca de los campos dispersos hacia arriba o hacia abajo de la colina y a distancias de entre tres y cuatro kilómetros del centro de la comunidad.

⁴ An earthquake in 1996 destroyed many traditional houses. The government and NGOs funded the construction of cinder block houses.

⁴ Un terremoto en 1996 destruyó muchas de las casas tradicionales. El gobierno y algunas ONGs financiaron la construcción de casas de bloque.



HISTORY OF TIGUA

I HISTORIA DE TIGUA

Tigua encompasses the communities of Chami, Quiloa, Chimbacucho (also known as Guana Turupata), Rumichaca, Tigua-Centro, Calicanto, Yaguartoa and Yatapungo. All of these communities once were part of the Tigua Hacienda.

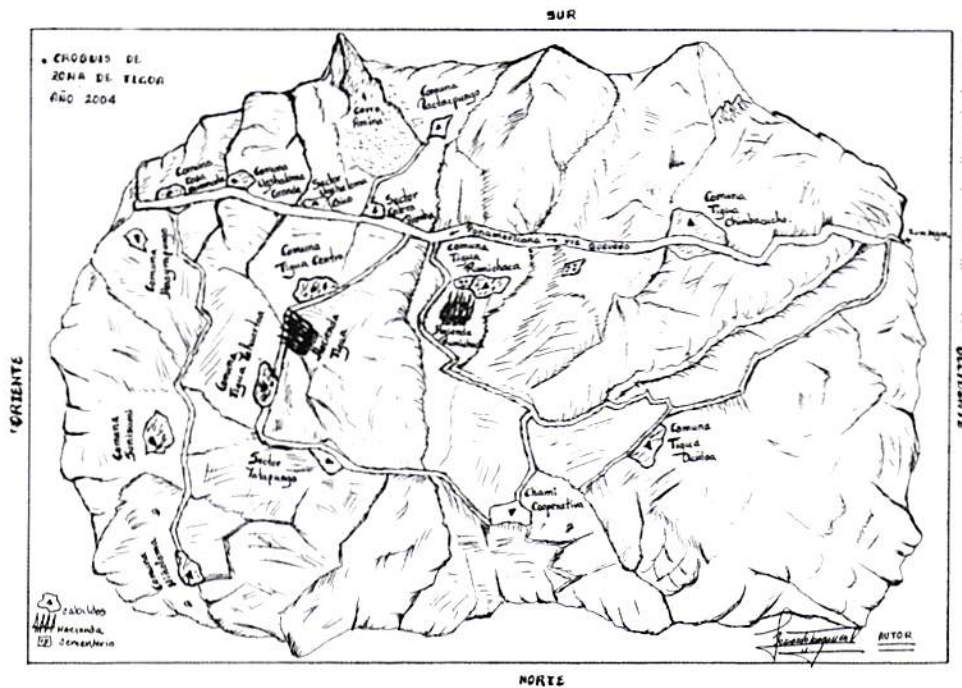
In pre-Colonial times, the Sierra of Ecuador consisted of many different ethnic groups with their own distinct languages. Over the centuries, all of these groups have come to speak Kichwa, a variant of Quechua, the language brought by the Inca from Peru during the 88 years they colonized Ecuador.⁵ Before the Spanish arrived, the area of Tigua was thought to be uninhabited. The ancestors of the current Kichwa speaking inhabitants were the *Panzaleos*, an ethnic group that lived in the fertile valleys below in what is now Cotopaxi province. After the conquest, the Spanish began raising sheep and pasturing them in the highlands around Tigua. They

Tigua agrupa las comunidades de Chami, Quiloa, Chimbacucho (también conocido como Guana Turupata), Rumichaca, Tigua Centro, Calicanto, Yaguartoa y Yatapungo. Todas estas comunidades fueron una vez parte de la hacienda Tigua.

En los tiempos precoloniales, la sierra de Ecuador consistía en muchos grupos étnicos, con sus propios lenguajes. Durante siglos, todos estos grupos hablaron kichwa, una variante del quechua, lengua traída por los Incas desde el Perú durante los 88 años que colonizaron Ecuador.⁵ Antes de la llegada de los españoles, se pensaba que el área de Tigua estaba deshabitada. Los ancestros de los actuales habitantes kichwa parlantes fueron los *panzaleos*, grupo étnico que vivió en los fértiles valles bajos de lo que ahora es conocido como la provincia de Cotopaxi. Después de la Conquista, los españoles comenzaron a criar ovejas y a pastarlas en las tierras altas alrededor de Ti-

⁵ Some scholars claim that Kichwa was being spoken as early as 1000AD as a consequence of trade with people from the Peruvian valley of Chincay (Moya 1999).

⁵ Algunos estudiosos afirman que el kichwa fue hablado a principios del año 1000 DC, como consecuencia del comercio entre la gente del valle peruano de Chincay (Moya, 1999).



Map of Tigua showing different communities and hacienda.

Croquis de la zona de Tigua con las comunidades y la hacienda.

brought *Panzaleo* workers from the valleys to shepherd the flocks. The workers settled into small communities which eventually became part of the hacienda system (Weismantel, 1988).

After the Spanish invasion in 1552, indigenous people struggled to survive under the oppressive rule of the Spanish landowners. During the late 16th century, Tigua was part of a huge hacienda operated by the Augustin monks, major producers of wool. In the 18th century, the land passed to a Spanish nobleman (Guerrero, 1995). Even after Ecuadorian independence in 1822, the plight of indigenous people did not change. They continued to be

gua. Trajeron a trabajadores panzaleos de los valles para pastorear a los rebaños. Los trabajadores se asentaron en pequeñas comunidades que eventualmente se convirtieron en parte del sistema de hacienda (Weismantel, 1988).

Después de la invasión española, en 1552, los pueblos indígenas lucharon para sobrevivir bajo el opresivo régimen de los terratenientes. Durante el final del siglo XVI, Tigua fue parte de una gran hacienda manejada por los monjes agustinos, los mayores productores de lana. En el siglo XVIII, la tierra pasó a un hombre de la nobleza española (Guerrero, 1995). Incluso después de la independencia de Ecuador, en 1822, la condición de

marginalized and exploited by the dominant *mestizo* society. The people of Tigua worked in the privately owned haciendas as *huasipungueros*, unpaid serfs who lived on the hacienda and toiled 12-14 hour days under miserable condition. Each family was provided a small plot of land (*huasipungo*) on the steep slopes of the páramo to cultivate for their own subsistence. The exploitive and abysmal conditions in which they were forced to live were graphically described by Jorge Icaza in his novel *Huasipungo* published in 1934.

One of the first manifestations of the nascent indigenous movement in Tigua occurred in 1929 when the *huasipungueros* of the Tigua hacienda staged a protest against their wretched working conditions. They were met with overpowering force and nine indigenous people died in the ensuing conflagration (Archivo de Palacio Legislativo, 1929). Later, Augustin Vega de Lorenzo, one of the most well known indigenous leaders in Tigua, organized a protest against the *mayordomos*, the foremen who controlled the work of the *huasipungueros* (Fiallo 2000). They were followed by other local leaders like Ricardo Vega de Tamayo, Pacho Gerente, Manuel Caysaguano, Pasqual Cuyo and Jose Toaquiza who all actively fought for land reform and liberation from the hacienda system (Toaquiza, B., 2000).

In 1945, under the regime of President José María Velasco Ibarra, the political left held sway in the national congress and pushed through support for the creation of an agrarian cooperative with workers from the Tigua hacienda, an exceptionally

los pueblos indígenas no cambió. Continuaron siendo marginados y explotados por la sociedad mestiza dominante. La gente de Tigua trabajó en las haciendas privadas como *huasipungueros*, siervos sin paga que vivían en la hacienda y trabajaban de 12 a 14 horas al día bajo condiciones miserables. Cada familia era provista de un pequeño espacio de tierra (*huasipungo*) en las empinadas pendientes del páramo para cultivar para su propia subsistencia. Las explotadoras y abismales condiciones en las cuales fueron forzados a vivir fueron gráficamente descritas por Jorge Icaza en su novela *Huasipungo*, publicada en 1934.

Una de las primeras manifestaciones del naciente movimiento indígena en Tigua ocurrió en 1929, cuando los *huasipungueros* de la hacienda Tigua protagonizaron una protesta contra sus miserables condiciones de trabajo. Fueron reducidos por la fuerza y nueve indígenas murieron en la conflagración (Archivo del Palacio Legislativo, 1929). Más tarde, Agustín Vega de Lorenzo, uno de los más conocidos líderes indígenas en Tigua, organizó una protesta contra los *mayordomos*, capataces que controlaban el trabajo de los *huasipungueros* (Fiallo, 2000). Ellos fueron seguidos por otros líderes locales: Ricardo Vega de Tamayo, Pacho Gerente, Manuel Caysaguano, Pascual Cuyo y José Toaquiza, quienes lucharon activamente por la reforma agraria y la liberación del sistema de hacienda (Toaquiza, B., 2000).

En 1945, bajo el régimen del presidente José María Velasco Ibarra, la política izquierdista tenía influencias en el Congreso Nacional y presionó por el apoyo para la creación de una cooperativa agraria con

progressive act for those days (Registro Oficial, 1945). During this time, the hacienda was owned by Alfonso Riofrio who had a reputation among his workers for terrible cruelty. He also fathered many children with his indigenous workers. Eventually he committed suicide and the land was purchased by the Davalos family in the mid 1950s. At the time, the hacienda stretched from Pujili to Quevedo, an immense area. Hacendado Davalos (the hacienda owner) divided the property and sold the major part to a Russian named Vladimir Platonoff and later sold the remaining part to General Guillermo Rodríguez Lara, who became president of Ecuador in a military coup in 1972. Rodríguez Lara's brother, Jaime, purchased the land from Platonoff and now the two haciendas are managed by the

trabajadores de la hacienda Tigua, acto excepcionalmente progresista para esos días (Registro Oficial, 1945). Durante este período, la hacienda era propiedad de Alfonso Riofrio, quien tenía reputación de una terrible crueldad entre sus trabajadores, además de engendrar muchos hijos con sus trabajadoras indígenas. Se suicidó y la tierra fue comprada por la familia Dávalos a mediados de 1950. En el momento en el que la hacienda se expandió de Pujili a Quevedo, una inmensa área, el hacendado Dávalos dividió la propiedad y vendió la mayor parte a un ruso llamado Vladimir Platonoff y, posteriormente, vendió la parte restante al general Guillermo Rodríguez Lara, quién se convirtió en presidente del Ecuador en un golpe de Estado militar en 1972. El hermano de Rodríguez Lara, Jaime, compró la tierra de Platonoff y



The fertile valley still belongs to the hacienda

El fértil valle todavía pertenece a la hacienda.

son and nephew of Rodríguez Lara (Rodríguez 2004).

An enormous change occurred with the passage of Ecuador's Land Reform Act in 1964 and 1973, the second under Rodríguez Lara's dictatorship. Each indigenous family was given title to the small plot of land they had occupied and cultivated over the years as *huasipungeros*. The fertile, flat valley remained with the hacienda owners and the steep mountain slopes were allocated to the indigenous population. Each *comuna* (legally recognized community) in Tigua received a central communal area where the *cabildo*,⁶ the church and school were established. A village council was elected composed of four to six *dirigentes*, elected positions of President, Vice President, Treasurer and Secretary. In addition, each community was given land in the páramo to be held in common and used for pasture. The haciendas also gave away substantial land to their loyal *mayordomos*, property which over the years has been purchased by indigenous people.

As former hacienda workers, both adults and children had abysmally low levels of education. In 1971, the Salesian priests started a primary school in the nearby town of Zumbagua with the goal of creating more adequate educational opportunities for the indigenous residents of the area. Soon thereafter, they also started a *colegio* (secondary school) open to children from all the surrounding

desde entonces las dos haciendas fueron manejadas por los hijos y sobrinos de Rodríguez Lara (Rodríguez, 2004).

Un enorme cambio ocurrió con la aprobación del Acta de Reforma Agraria Ecuatoriana, en 1964 y 1973, la segunda bajo la dictadura de Rodríguez Lara. A cada familia indígena se le dio el título de la pequeña porción de tierra que habían ocupado y cultivado durante años como *huasipungeros*. El fértil y plano valle permaneció con los propietarios de la hacienda y los escabrosos declives montañosos fueron entregados a la población indígena. Cada comuna (comunidad legalmente reconocida) en Tigua recibió una área comunal central donde fueron establecidos el *cabildo*,⁶ la iglesia y la escuela. Fue electo un concejo del pueblo, compuesto por cuatro o seis dirigentes, elegidos para las posiciones de presidente, vicepresidente, tesorero y secretario. Además, a cada comunidad se le dio tierra en el páramo para ser manejada en común y usada para pastar. Las haciendas también dieron tierras sustanciales a sus leales mayordomos, propiedades que con los años han sido compradas por los indígenas.

Como los ex-trabajadores de las haciendas, tanto adultos como niños, tienen niveles de educación abismalmente bajos, en 1971 los sacerdotes salesianos establecieron una escuela primaria en las cercanías de la ciudad de Zumbagua, con el objetivo de ofrecer oportunidades educativas más adecuadas para los residentes indígenas del área. Casi enseguida establecieron un

6 A Spanish word which refers both to the elected indigenous authorities as well as to the place they meet.

6 Palabra española que se refiere tanto a las autoridades indígenas electas como al lugar donde se reúnen.

communities. Their schools were bilingual-Spanish and Kichwa. More importantly, they were committed to teaching leadership skills and validating indigenous culture and values when most people had only very recently left the denigrating environment of the haciendas. The priests were also committed to the education of young girls at a time when over 90 per cent of females of the area were illiterate. Resistance was high to educating girls so the Salesians announced they would not baptize any girl whose parents forbade her education. That opened the doors to co-educational classes (Martínez 2004).

During the 1980-90's, there were other improvements. Under the liberal regimes of presidents Jaime Roldos and Rodrigo Borja, further educational reforms were made and adult literacy classes were begun in most of the communities throughout the region. The Tigua communities, assisted by the Salesian priests, formed a regional political organization called UNOCAT (Unión de Organizaciones Cabildos de Tigua) to strengthen their power and represent their interests.⁷

However, struggles over land issues continued. In an area where agriculture is the principal economic activity, disputes over land and water created considerable tension between the indigenous people and the haciendas - tensions which still exist today.

colegio abierto a niños de todas las comunidades circundantes. Sus escuelas eran bilingües (español y kichwa) pero, lo más importante, estaban comprometidos a enseñar habilidades de liderazgo y a validar la cultura y los valores indígenas, cuando la mayoría de la gente había dejado recientemente el denigrante ambiente de las haciendas. Los sacerdotes también estaban comprometidos a la educación de las chicas jóvenes en un momento en el que más del 90% de las mujeres del área eran iletradas. La resistencia para educar a las niñas fue alta, así que los salesianos anunciaron que no bautizarían a ninguna niña cuyos padres prohibieran su educación. Eso abrió las puertas a las clases co-educativas (Martínez, 2004).

Durante los ochenta y los noventa, se efectuaron otras mejoras. Bajo los regímenes liberales de los presidentes Jaime Roldós y Rodrigo Borja, posteriores reformas educativas fueron hechas y las clases para alfabetizar adultos dieron inicio en la mayoría de las comunidades en toda la región. Las comunidades de Tigua, asistidas por los sacerdotes salesianos, formaron una organización política regional llamada UNOCAT (Unión de Organizaciones Cabildos de Tigua) para fortalecer su poder y representar sus intereses.⁷

Sin embargo, continuaron las luchas sobre los temas de la tierra. En una área donde la agricultura es la principal actividad económica, las disputas por la tierra y el agua crearon una tensión considerable entre los

⁷ The eight communities comprising UNOCAT were Quiloa, Chami, Chimbacucho, Nina Loma, Tigua Centro, Rumichaca, Pactapungo and Yahuartoa.

⁷ Las ocho comunidades comprendidas en la UNOCAT fueron Quiloa, Chami, Chimbacucho, Nina Loma, Tigua Centro, Rumichaca, Pactapungo y Yahuartoa.

Organizations of indigenous people from all parts of Ecuador gathered with their counterparts throughout the hemisphere in the first international *encuentro* in 1990. In an effort to gain recognition for their demands, they blocked roads and highways in a nationwide *levantamiento* (uprising/protest). According to Dr. Luis Macas, the first indigenous national congressman, "the events of the 1990s had fundamental origins in the defense and recovery of indigenous lands and the revitalization of ethnic identity" (Macas and Ortiz 1997). As part of this general protest, some people from Tigua, including several of the better known artists, attempted to appropriate land from the Tigua hacienda owned by the son and nephew of General Rodríguez Lara, claiming that it belonged to the native peoples of the area. Two Salesian priests working in the Tigua area intervened and a potentially explosive situation was resolved (Toaquiza, A. 1996, Toaquiza, B. 2000). Over the years, Tigua gained a reputation for open resistance and assertive indigenous leaders.

Tigua has continued to play a prominent role in indigenous politics in Ecuador. The provincial organization, MIC (*Movimiento Indígena de Cotopaxi*) is one of the most active and aggressive indigenous organizations in the country. Indigenous people from Cotopaxi were the majority of those active in the overthrow of the Jamil Mahuad government in January 2001. Jorge Guaman, from the community of Apagua, a short distance from Tigua was elected to the national congress in 2002. Politics and art often mix in Tigua. Some of the most politically active leaders are also artists.

pueblos indígenas y las haciendas -tensiones que aún existen.

Organizaciones de pueblos indígenas de todas partes del Ecuador se reunieron con sus contrapartes en todo el hemisferio en el primer encuentro internacional, en 1990. En un esfuerzo por obtener reconocimiento a sus demandas, bloquearon caminos y carreteras en un levantamiento nacional. Según el doctor Luis Macas, el primer congresista nacional indígena, "los eventos de los noventa tienen sus orígenes fundamentales en la defensa y la recuperación de las tierras indígenas y la revitalización de la identidad étnica" (Macas y Ortiz, 1997). Como parte de su protesta general, alguna gente de Tigua, incluidos algunos de los más conocidos artistas, intentaron apropiarse de la tierra de la hacienda Tigua, propiedad del hijo y el sobrino del general Rodríguez Lara, y reclamaron que pertenecía a los pueblos nativos del área. Dos sacerdotes salesianos que trabajaban en el área de Tigua intervinieron y fue resuelta una situación potencialmente explosiva (Toaquiza, A., 1996; Toaquiza, B., 2000). Con los años, Tigua ganó reputación por una resistencia abierta y por sus enérgicos líderes indígenas.

Tigua ha continuado desempeñando un prominente papel en las políticas indígenas en el Ecuador. La organización provincial MIC (Movimiento Indígena de Cotopaxi) es una de las organizaciones indígenas más activas y pujantes en el país. Los pueblos indígenas del Cotopaxi fueron la mayoría de los participantes en el derrocamiento del gobierno de Jamil Mahuad, en enero de 2001. Jorge Guamán, de la comunidad de Apagua, a corta distancia de Tigua, fue electo diputado para el Congreso Nacional en 2002. La política y el arte muchas veces se mezclan en Tigua. Algunos de los líderes políticamente más activos son también artistas.



Courtesy of: Banco Central del Ecuador

*Traditional drum used
in local festivals with
figure of danzante from
Cotopaxi circa 1976.*

*Tambor tradicional usa-
do en festivales locales con
figuras del danazante de
Corpus Christi. Circa 1976.*



ORIGINS OF TIGUA ART ORÍGENES DEL ARTE DE TIGUA

The origins of Tigua art are rooted in Kichwa culture and identity. Traditionally, the people of the highlands decorated drums and masks for their festivals and fiestas. Typically, the drums were painted with geometric designs and floral motifs on the wood sides. The drum heads were painted with figures of the principal dancers from the festival of Corpus Christi, a festival of both medieval Christian and Inca origins.

What we now call “Tigua art”, paintings on sheep hide stretched over a wood frame, began only in the 1970’s.⁸ During this period, there was a growing interest in

Los orígenes del arte de Tigua están enraizados en la cultura y la identidad kichwa. Tradicionalmente, la gente de las montañas decoraba tambores y máscaras para sus festivales y fiestas. Típicamente, los tambores eran pintados con diseños geométricos y motivos florales en los lados de madera. Las cabezas de los tambores eran pintadas con figuras de los danzantes principales del festival del Corpus Christi, de orígenes medievales, tanto cristianos como Incas.

Lo que ahora llamamos arte de Tigua, pinturas en piel de oveja extendidas sobre un marco de madera, comenzaron solamente en los setenta.⁸ Durante este período, hu-

⁸ There is considerable uncertainty about the dates. Mayra Ribadeneira de Casares writes that the first paintings were done in 1970 (Ribadeneira de Casares 1990). Julio Toaquiza remembers starting in 1973 and has a photograph of a painting (undated) which he claims was painted in 1974 (Colvin & Toaquiza 1994 and Toaquiza, J. 2000). However, Napoleon Alban, who worked for many years with Olga Fisch, places the first painting in 1978 or 1979 while Olga Fisch’s niece, Gogo de Anhalzwer recalls the date as 1973. (Alban 2000, Anhalzer 2000). The earliest painting I have seen is from 1978. However, Mayra Ribadeneira claims all the earliest paintings were sold overseas and few, if any, remain in Ecuador from this period.

* Drum. Courtesy of Excedra Gallery

⁸ Existe una considerable incertidumbre acerca de las fechas. Mayra Ribadeneira de Casares escribe que las primeras pinturas fueron hechas en 1970 (Ribadeneira de Casares, 1990). Julio Toaquiza recuerda haber empezado en 1973 y tiene una fotografía de una pintura (sin fecha), la cual afirma que fue pintada en 1974 (Colvin & Toaquiza, 1994, y Toaquiza, J., 2000). Sin embargo, Napoleón Alban, quien trabajó durante muchos años con Olga Fisch, coloca la primera pintura en 1978 o 1979, mientras el sobrino de Olga Fisch, Gogo de Anhalzer, recuerda la fecha como 1973. (Alban, 2000.; Anhalzer, 2000). La pintura más tempranamente fechada que yo he visto es de 1978. Sin embargo Mayra Ribadeneira afirma que todas las pinturas anteriores fueron vendidas en el exterior y, pocas, si hay alguna, de este período permanecen en el Ecuador.

* Tambor. Cortesía de: Galería Excedra

ethnographic art. Gallery owners like Olga Fisch, a well known folk art dealer from Hungary, Mayra Ribadeneira de Casares of Excedra Gallery and Ivan Cruz, the owner of the Centro Cultural Artes, all were purchasing ethnographic objects like old drums and masks to sell. The Banco Central also began purchasing objects for their newly initiated ethnographic collection and the Museo de Artesanías was constructed and began collecting similar items about the same time.

Julio Toaquiza and his brothers Alberto and Jose Alfonso from the Tigua community of Chimbacucho were the source of many of these objects. They traveled through the countryside purchasing old drums, staffs and silver jewelry and then traveled to Quito to sell their treasures.

bo un creciente interés en el arte etnográfico. Propietarios de galerías, como Olga Fisch, reconocida distribuidora de arte folclórico en Hungría; Mayra Ribadeneira de Casares, de la Galería Excedra, e Iván Cruz, propietario del Centro Cultural Artes, compraron objetos etnográficos, tales como viejos tambores y máscaras para vender. El Banco Central también comenzó a comprar objetos para su recientemente iniciada colección etnográfica y el Museo de Artesanías fue construido y comenzó a coleccionar objetos similares más o menos en la misma época.

Julio Toaquiza y sus hermanos Alberto y José Alfonso, de la comunidad Tigua-Chimbacucho, fueron la fuente de muchos de estos objetos. Viajaron a través del país y compraron viejos tambores, mercancías y



The paint was applied to the inside of the stretcher bar, creating a self frame decorated with flowers and geometric designs.

La pintura fue aplicada dentro del bastidor creando un "marco" decorado con flores y diseños geométricos.

They also made and painted their own drums to sell. The drums depicted scenes of nature painted with plant pigments used in making wool ponchos worn by men of the highlands. Their brushes were made from the feathers of chickens or the *curiquire* (a caracara or falcon - like bird of prey found in the páramo) and, for the very fine details, single strands of hair from their children (Colvin & Toaquiza 1994).

There are various versions of how the change from painting on the drum head to a flat frame occurred.⁹ According to most accounts, Olga Fisch, was the one who suggested the idea of painting the drum images on a flat surface because many of her clients were foreigners who found the large drums too cumbersome and unwieldy to take home (Ribadeneira de Caseres 1990, Colvin & Toaquiza 1994, Fisch 1985). Julio Toaquiza is generally credited as being the first Tigua painter to work on a flat surface.¹⁰ He and his brothers began to paint using a piece of sheep hide spread over a wood frame. However, instead of painting the

joyas en plata, y luego viajaron a Quito para vender sus tesoros.

También hicieron y pintaron sus propios tambores para la venta. Los tambores describían escenas de la naturaleza pintadas con pigmentos de plantas utilizados para hacer ponchos de lana que usaban los hombres en las montañas. Sus brochas fueron hechas de plumas de pollos o el *curiquire* (caracara o halcón -ave de rapiña que habita en el páramo) y, para detalles muy finos, simples hebras de pelo de sus niños (Colvin & Toaquiza, 1994).

Existen varias versiones sobre cómo ocurrieron los cambios de las pinturas sobre las cabezas de los tambores hacia un marco plano.⁹ Según los más entendidos, Olga Fisch fue la que sugirió la idea de pintar las imágenes de los tambores sobre superficies planas, porque muchos de sus clientes eran extranjeros que encontraban los grandes tambores muy pesados e inmanejables como para llevárselos a sus casas (Ribadeneira de Cáseres, 1990; Colvin & Toaquiza, 1994; Fisch, 1985). Julio Toaquiza es generalmente acreditado como el primer pintor de Tigua en trabajar en una superficie plana.¹⁰ Él y

9 Several folk art specialists and some artists claim they initiated the change. Regardless of who actually suggested the change to painting on a flat surface, Olga Fisch's enthusiasm for Ecuadorian folk art was a key factor in stimulating interest in and creating a market for Tigua paintings. In the early years, artists often painted images of Fisch in their paintings, in some case because "they sold better" (Dávila 1991).

10 Born in 1946 to a family of 11 children, Julio Toaquiza began working as a huasipunguero on the Tigua hacienda at the age of eight. After several years, he left the hacienda and began selling antiques to dealers in Quito. According to Toaquiza, during this time a shaman's prophecy, a vivid dream of a new life and Olga Fisch's interest in buying Tigua drums all compelled him to begin painting his own drums. Initially he used earth pigments and commercial aniline dyes and then experimented to produce a more intense range of colors.

9 Varios especialistas en arte folclórico y algunos artistas afirman haber iniciado el cambio. Sin tomar en consideración a quien actualmente sugirió el cambio para pintar sobre una superficie plana, el entusiasmo de Olga Fisch por el arte folclórico ecuatoriano fue un factor clave para estimular el interés y crear un mercado para las pinturas Tigua. En los primeros años, los artistas muchas veces pintaron imágenes de Fisch en sus pinturas, y en algunos casos "porque se vendían mejor" (Dávila, 1991).

10 Nacido en 1946 en una familia de 11 hijos, Julio Toaquiza comenzó trabajando como huasipunguero en la hacienda Tigua, a la edad de ocho años. Después de varios años, dejó la hacienda y comenzó a vender antigüedades para los distribuidores en Quito. Según Toaquiza, durante este período una profecía shamánica, un sueño vivido de una nueva vida y el interés de Olga Fisch en comprar tambores de Tigua lo llevaron a comenzar a pintar sus propios tambores. Inicialmente usó pigmentos de la tierra y anilinas comerciales, y luego experimentó y produjo un rango de colores más intenso.

outside surface as one would do with a stretcher bar, they painted the *inside* - thus creating a "frame" around the painting which was also decorated with simple geometric designs.

The paintings became increasingly sought after, bringing significant supplemental income to the Toaquiza brothers. Soon, they were teaching other family members to paint. Eventually, individuals from other communities in the region - Quiloa, Chami, Casa Quemada, Nina Loma, Patapongo - also began to paint as a means of increasing the meager income they gained from subsistence farming.

sus hermanos comenzaron a pintar al utilizar una pieza de piel de oveja dispersa sobre un marco de madera. Sin embargo, en lugar de pintar la superficie externa como lo haría uno con un bastidor, ellos pintaron el interior -y crearon así un "marco" alrededor de la pintura, que también estaba decorada con diseños geométricos simples.

Las pinturas se volvieron muy apetecidas después de eso, y trajeron un significativo ingreso económico suplementario a los hermanos Toaquiza. Muy pronto, enseñaron a otros miembros de la familia a pintar. Eventualmente, individuos de otras comunidades de la región -Quiloa, Chami, Casa Que-



Julio Toaquiza, 1979 - Fiesta de Corpus Christi

Courtesy of Ivan Cruz

Painting from one of first exhibitions of Tigua art in Quito

Cuadro de unas de las primeras exhibiciones en Quito del arte de Tigua.

First Tigua painting to win a prize in a national competition.

Primera pintura de Tigua que ganó un premio en un concurso nacional.



José Vega Cuyo, 1979 - Fiesta de 15 de Octubre

Courtesy of Banco Central del Ecuador

The first formal exhibition of Tigua paintings was in 1979 at the Centro Cultural Artes in Quito (Cruz 2000). The exhibition included paintings by the three Toaquiza brothers, Alberto, José Alfonso and Julio. In November of the same year, the Banco Central under the leadership of founding director, Hernán Crespo Toral, sponsored a national art competition, the *Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas*. He and Magdalena Gallegos de Donoso, who had been collecting in Tigua for the museum's newly formed ethnography department, decided to invite José Vega Cuyo from the

mada, Nina Loma, Patapongotambién comenzaron a pintar como medio para incrementar el bajo ingreso económico que ganaban a través de la agricultura.

La primera exhibición formal de la pintura de Tigua fue en 1979, en el Centro Cultural Artes, en Quito (Cruz, 2000). La exhibición incluyó pinturas de los tres hermanos Toaquiza: Alberto, José Alfonso y Julio. En noviembre del mismo año, el Banco Central, bajo el liderazgo del director fundador, Hernán Crespo Toral, patrocinó una competencia nacional de arte, el Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas. Él y Magdalena Gallegos de Donoso,



The inaugural festivities for the restored church in Guanajuato in 1982.

La fiesta de la inauguración de la iglesia de Guanajuato restaurada en 1982.

Photo courtesy of Hernán Crespo Toral

Tigua community of Quiloa to participate. Vega Cuyo was the only indigenous artist invited to compete. The inclusion of a Tigua artist was considered quite controversial at the time and the organizers encountered considerable resistance (Gallegos 2000 and Crespo 2004). Vega's painting entitled *Fiesta del 15 de Octubre* won a "special honorable mention" from the judges and is now part of the collection at the Museo del Banco Central.

Olga Fisch commissioned paintings for an exhibit in Germany in 1979 and also included six Tigua paintings by Julio Toaquiza in a major exhibition of Corpus Christi costumes at the Renwick Gallery in Washington, DC in 1981 (Muratorio 1981). Mayra Ribadeneira de Casares staged an exhibit at the Excedra Gallery the same year. Further recognition came a year later when Hernán Crespo Toral arranged with the Bishop of Latacunga to include Tigua paintings as part of a major restoration of the historic colonial church

quien estaba coleccionando arte de Tigua para el recientemente formado departamento etnográfico del museo, decidieron invitar a participar a José Vega Cuyo, de la comunidad Tigua de Quiloa. Vega Cuyo fue el único artista indígena invitado a competir. La inclusión de un artista de Tigua fue considerada controversial en ese momento y los organizadores encontraron una considerable resistencia (Gallegos, 2000, y Crespo, 2004). La pintura de Vega titulada *Fiesta del 15 de Octubre* ganó una Mención Honorífica Especial de los jueces y ahora es parte de la colección del Museo del Banco Central.

Olga Fisch comisionó pinturas para una exhibición en Alemania, en 1979, y también incluyó seis pinturas de Tigua de Julio Toaquiza en una exhibición mayor de costumbres de Corpus Christi en la Galería de Renwick, en Washington D.C., en 1981 (Muratorio, 1981). Mayra Ribadeneira de Casares colocó una exhibición en Galería Excedra el mismo año. Un reconocimiento adicional vino un año después, cuando el arquitecto Hernán Crespo Toral llegó a un arreglo con el obis-

at Guangaje, about 25 kilometers from Tigua. Crespo's idea was to make the church at Guangaje the "Sistine" chapel of the Andes" (Crespo 2004). Fourteen Tigua artists were invited to prepare paintings depicting one of the fourteen Stations of the Cross. Since many were not familiar with the events, the artists first participated in a class led by the Bishop

po de Latacunga para incluir pinturas de Tigua como parte de una restauración mayor de la iglesia colonial histórica de Guangaje, a alrededor de 25 kilómetros de Tigua. La idea de Crespo era hacer de la iglesia de Guangaje la "Capilla Sixtina de los Andes" (Crespo, 2004). Catorce artistas de Tigua fueron invitados para preparar pinturas que describieran una de las catorce Estaciones de la Cruz.



Cuyo Vega, 1982 – Jesus cae primera vez

Painting commissioned by the Banco Central for the church at Guangaje. The soldiers are all in contemporary clothes, there is a church and the setting looks like Tigua

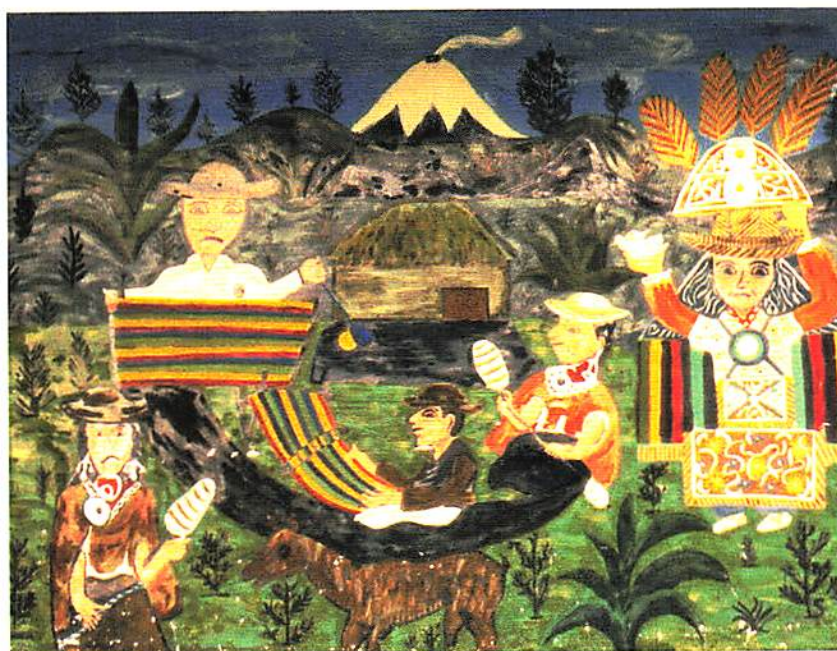
Cuadro ordenado por el Banco Central para la restauración de la iglesia de Guangaje. Los soldados tienen ropa actual y el paisaje es de Tigua.

himself. The restoration project included a catalog with photos of all the paintings and text in both Spanish and Kichwa by all the authorities involved. During the same time, the Museo de Artesanías, established in 1977 to promote *arte popular*, bought an early painting by Francisco Cuyo Vega and painted a large copy of it on the museum's front wall.

Up until the 1990s, however, Tigua paintings could be found only in a limited number of galleries in Quito or purchased directly from the artists in their villages or from the few families who sold in the public park. Gallery owner, Mayra Ribadeneira de Caseres, published a book on Tigua art in 1990. However, most of the galleries selling Tigua art were owned by non-Native Ecuadorians like Olga Fisch, Marcel Goyeneche and John Ortman who immigrated from Hungary, France and

Ya que muchos no estaban familiarizados con los eventos, los artistas participaron, primero, en una clase conducida por el propio obispo. El proyecto de restauración incluía un catálogo con fotos de todas las pinturas y textos, tanto en español como en kichwa, con todas las autoridades involucradas. Durante la misma época, el Museo de Artesanías, establecido en 1977 para promover el arte popular, compró una de las primeras pinturas de Francisco Cuyo Vega e hizo que pintara una representación grande en la pared frontal del museo.

Hasta los noventa, sin embargo, las pinturas de Tigua podían ser encontradas sólo en un limitado número de galerías en Quito o compradas directamente de los artistas en sus aldeas o de muy pocas familias que vendían en los parques públicos. Mayra Ribadeneira de Caseres publicó en 1990 un libro sobre el arte de Tigua. La mayoría de las galerías que vendían este arte pertenecían a



Courtesy of Museo de Artesanías

A painting by Francisco Cuyo Vega was copied on the front wall of the Museo de Artesanías by the director of the museum.

Cuadro de Francisco Cuyo Vega en la entrada del Museo de Artesanías, copiado por el director del museo.

Mural painted on the entry wall of a lodge near Lasso by Humberto Latacunga from Quilotoa.

Mural pintado por Humberto Latacunga de Quilotoa en la entrada de una hosteria cerca de Lasso.



the USA, respectively. A major part of their sales were outside Ecuador.

Regrettably, most Ecuadorians at this time did not value the art. In fact, there was a kind of stigma attached to the paintings because they were created by indigenous people. Gradually more and more foreigners who traveled to Ecuador began to organize exhibits and sell the paintings in galleries in Europe and beyond, including the wife of France's President Mitterrand who owned a gallery in Paris (Ribadeneira 2004). Major exhibitions were mounted at the Organization of American States in Washington and the *Filmmuseum* in Potsdam, Germany in 1994 and UNESCO headquarters in Paris (1997). With these foreign exhibitions came greater acceptance at home. Paintings were no longer sold mainly to foreign dealers and tourists. Ecuadorians also began to purchase them. Articles about Tigua appeared in the national media and more

ecuatorianos no nativos, como Olga Fisch, Marcel Goyeneche y John Ortman, quienes inmigraron de Hungría, Francia y Estados Unidos, respectivamente. Una gran parte de sus ventas las realizaban fuera del Ecuador.

Lamentablemente, la mayoría de los ecuatorianos, en este momento, no valoran el arte. De hecho, había una clase de estigma adherido a las pinturas porque eran creadas por personas indígenas. De manera gradual, más y más extranjeros que viajaban al Ecuador comenzaron a organizar exhibiciones y a vender las pinturas en galerías de Europa y más allá, incluida en la galería de la esposa del ex -presidente de Francia, François Mitterrand, quien posee una galería en París (Ribadeneira, 2004). Exhibiciones mayores fueron montadas en la Organización de los Estados Americanos, en Washington, y en el *Filmmuseum*, en Potsdam, Alemania, en 1994 y en la sede de la UNESCO, en París (1997). Con estas exhibiciones en el extranjero hubo una mayor aceptación en casa. Las pinturas ya no eran principalmente vendidas a distribuidores

and more exhibitions appeared throughout Ecuador and beyond, including an exhibition sponsored by the Banco Central at the Presidential Palace in Quito in 2001 and another at the Guayasamin Museum in 2002.¹¹

Images of Tigua paintings also began to appear in other contexts. A painting of Corpus Christi by Manuel Vega Cuyo is the cover of a book by Patricio Guerrero on Andean culture. Abya Yala, a bookstore and publishing company in Quito, gives out bookmarks with Tigua images. Images of Tigua paintings adorn the covers of CDs of Andean folk music and even drink coasters. The wall at the entry of an inn near the town of Lasso off the Pan-American highway is painted with a huge mural by Humberto Latacunga and the most exclusive resort in Baños boasts several large Tigua paintings in the reception lobby as well as the presidential suite.

In less than 30 years, the traditional art of painting drums for local festivals has evolved into a significant expression of indigenous Ecuadorian culture and produced a successful international art market. Despite their lack of formal training, the artists of Tigua have gained renown throughout Ecuador and beyond for the vitality of their paintings and detailed rendering of nature and traditional life in the remote highlands of the Andes.

extranjeros y turistas. Los ecuatorianos también comenzaron a comprarlas. Artículos sobre Tigua aparecieron en los medios nacionales y más y más exhibiciones aparecieron en el Ecuador y más allá, incluida una exhibición patrocinada por el Banco Central en el Palacio Presidencial, en Quito en 2001, y otra en el museo de Guayasamin, en 2002.¹¹

Imágenes derivadas de pinturas de Tigua también comenzaron a aparecer en otros contextos. Una pintura del Corpus Christi, de Manuel Vega Cuyo, es la cubierta de un libro de Patricio Guerrero sobre cultura andina. Abya-Yala, una librería y editorial en Quito, entrega señaladores de libros con imágenes de Tigua. Imágenes de pinturas de Tigua adornan las cubiertas de Sedes de Música Folclórica Andina, e incluso portavasos. La pared a la entrada de un hotel, cerca de la ciudad de Lasso, está pintado con un gran mural de Humberto Latacunga y la más exclusiva hostería en Baños exhibe varias pinturas de Tigua en los vestíbulos de la recepción, así como en la *suite* presidencial.

En menos de treinta años, el arte tradicional de pintar los tambores para los festivales locales ha evolucionado en una significativa expresión de la cultura indígena ecuatoriana y ha producido un exitoso mercado de arte internacional. A pesar de su falta de entrenamiento formal, los artistas de Tigua han ganado renombre en Ecuador y más allá por la vitalidad de sus pinturas y la detallada representación de la naturaleza y la vida tradicional en los remotos páramos de los Andes.

¹¹Since 1990 Tigua art has been exhibited in museums as well as galleries in Brazil, Canada, Chile, Costa Rica, France, Germany, Italy, Israel, Panama and in many cities in the USA.

¹¹Desde 1990 el arte de Tigua ha sido exhibido en museos y en galerías en Brasil, Canadá, Chile, Costa Rica, Francia, Alemania, Italia, Israel, Panamá y en muchas ciudades de Estados Unidos.



IMAGES IN HIDE AND WOOD: THE PREPARATION OF PAINTINGS AND MASKS

IMÁGENES EN PIEL Y MADERA: LA PREPARACIÓN DE LAS PINTURAS Y LAS MÁSCARAS

The canvas

Most Tigua artists paint exclusively on sheep hide. In the harsh environment of the Andes, the people are frugal with their meager resources. Sheep slaughtered for special occasions like weddings or baptisms, provide meat and wool as well as hides for the painters. The size of the sheep limits the size of the painting. Thus Tigua paintings normally do not exceed 80 x 110 centimeters. Typically, one sheep hide can be cut into five 20 x 50 centimeter pieces, the most common size of the paintings.

In the early years, the hides were prepared by washing them in a mixture prepared from two local plants, *clavo* and *mortino*, plants that were also used to color ponchos. (Toaquiza, J. 2000) These plants have disappeared. Nowadays, the hides are prepared in the following manner: First they are soaked in water with a mixture of ash and urine for a week. The urine speeds up the process so the wool is easier to

El lienzo

La mayoría de los artistas de Tigua pintan exclusivamente en piel de oveja. En el severo ambiente de los Andes, la gente es austera con sus pocos recursos. Las ovejas son sacrificadas en ocasiones especiales, como bodas o bautizos, proveen carne y lana, así como pieles para los pintores. El tamaño de la oveja limita el tamaño de la pintura. Así, las pinturas de Tigua normalmente no sobrepasan los 80 cms. x 110 cms. Típicamente, una piel de oveja puede ser cortada en cinco piezas de 20 cms. x 50 centímetros, que es el tamaño más común de las pinturas.

En los primeros años, las pieles eran preparadas al lavarlas en una mezcla preparada de dos plantas locales: *clavo* y *mortino*, las que también eran utilizadas para colorear los ponchos. (Toaquiza, J., 2000). Estas plantas han desaparecido. En la actualidad, las pieles son preparadas al sumergirlas en agua mezclada con ceniza y orina durante una semana. La orina acelera el proceso, de manera que la lana es más fácil de remover. La

* Mask by **Manuel Toaquiza**.

* Máscara de **Manuel Toaquiza**.

remove. The wool is pulled off and the hide is washed with soap and left to dry in the sun. (Some artists, however, have discovered that drying the hide slowly inside over a period of a week or so makes the hide less likely to twist in the future.) The hide is then rubbed with *cementina*, an abrasive powder or sandpaper, to remove any remaining tissue and washed again to remove any residual odor. Finally, still wet, it is stretched and nailed over the frame. Most artists use the interior side of the hide to paint, sometimes leaving bits of wool on the back of the painting. Other artists use the exterior of the hide as the canvas claiming that the hair follicles absorb the paint better (Toaquiza, A. 1996). Even after this process, one finds paintings where the

lana es apartada y la piel es lavada con jabón y se deja secar al sol. Algunos artistas, sin embargo, han descubierto que secar la piel lentamente en el interior durante alrededor de una semana hace que la piel sea más resistente a torcerse en un futuro. La piel es, entonces, frotada con *cementina*, un polvo abrasivo o lija, para remover cualquier remanente, y lavada de nuevo para eliminar cualquier olor residual. Por último, todavía mojada, es estirada y fijada sobre el marco. La mayoría de los artistas usan el lado interior de la piel para pintar. Otros, utilizan el exterior de la piel como el lienzo y afirman que los folículos capilares absorben mejor la pintura (Toaquiza, A., 1996). Incluso, después de este proceso, a veces uno encuentra pinturas en las que la lana de las ovejas per-



Preparing the sheep hide canvas



Preparación del lienzo de cuero de oveja.



sheep's wool still is on the back of the painting. Nowadays, most painters purchase the hides from local markets where they are also sold for making shoes.

Major temperature shifts or keeping the painting in a very warm room can cause the hide canvas to shrink and twist the frame. In extreme circumstances, this twisting is enough to actually tear the painting. As long as the paintings are maintained in a moderate and stable environment, they usually can endure many years with no problem. Those artists who can afford it now use the more expensive commercially tanned hides. They are softer, more supple and less prone to the twisting or tearing which sometimes result with the stiffer, traditionally tanned hides. Because of the relative fragility of the hide canvas, however, some artists who sell quantities of paintings and send them abroad have switched to the standard cloth canvas so they can be rolled and shipped more easily (Cuyo 2004). Fabric canvasses are now also used by artists who create large paintings that exceed the dimensions of the sheep hide.

One determination of a better quality painting is the size of the hide canvas and how it is attached to the frame. Some artists try to reduce costs by cutting as many pieces from the hide as possible. Paintings with skimpy pieces of hide nailed only to the side can shrink with time and tear away from the wood frame. Evenly cut hides which are stretched entirely over the frame, wrapped around the edge and attached with many small nails are likely to endure longer.

The artist normally signs the painting and often also writes the title on the front or

manece en la parte posterior de la pintura. Hoy en día, muchos pintores compran las pieles en mercados locales, donde también son vendidas para fabricar zapatos.

Los cambios mayores de temperatura o mantener la pintura en una habitación muy cálida puede causar que el lienzo de piel se encoja y tuerza el marco. En circunstancias extremas, esto es suficiente para desgarrar la pintura. Mientras las pinturas sean mantenidas en un ambiente moderado y estable, usualmente pueden durar muchos años sin problema. Aquellos artistas que pueden costearlo utilizan las caras pieles comercialmente curtidas. Son más suaves, más flexibles y menos propensas a doblarse o romperse, lo cual algunas veces resulta con las rígidas y tradicionalmente curtidas pieles. Debido a la relativa fragilidad del lienzo de piel, sin embargo, algunos artistas que venden muchas pinturas y las envían al exterior se han cambiado al lienzo estándar de tela, que puede ser enrollado y embarcado con más facilidad (Cuyo, 2004). Los lienzos fabricados son utilizados por artistas que crean pinturas que exceden las dimensiones de la piel de oveja.

La determinación de una pintura de mejor calidad es el tamaño del lienzo de piel y cómo está adherido al marco. Algunos artistas tratan de reducir costos al cortar tantas piezas como sea posible de la piel. Pinturas con escasas piezas de piel fijadas sólo a los lados se pueden encoger con el tiempo y desprenderse del marco de madera. Incluso, las pieles cortadas que son estiradas completamente sobre el marco, envueltas alrededor de los bordes y adheridas con muchas pequeñas tachuelas son propensas a durar más.

El artista normalmente firma la pintura y muchas veces también escribe el título en

even on the reverse. That Tigua art is a means of conveying Kichwa culture is further reflected in the fact that some artists provide a quite lengthy title or even a several line description on the back of the canvas as if to make sure that the observer really gets the most salient aspects of the painting's message if they miss it visually. Occasionally, one also finds the spiral symbol of *Pachakutik* (changing times in Kichwa) which is an expression of indigenous identity, politics and the hope for a better future.

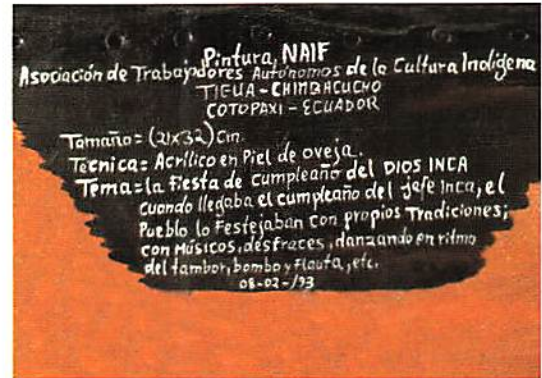
The frames usually are made from laurel wood, though pine and eucalyptus are also used. Some artists still make their own frames, though most purchase them from carpenters. If the wood is poorly dried or not properly nailed at the corners, shrinkage in the canvas can more readily cause the painting to twist.

For many years, the artists continued to paint decorations on the exposed wood



The artist outlines figures in black with the brush tip before filling in the color.

La artista dibuja el contorno de las figuras en negro con una brocha muy fina antes de llenarlo con color.



The back of the canvas is often used for writing the title and explanation of the theme painting.

El reverso del cuadro a menudo se usa para escribir el título y una explicación del tema de la pintura.

el frente o en el reverso. Algunos artistas proveen de un título extenso o incluso de varias líneas de descripción en el reverso de los lienzos, como si quisieran asegurarse de que el observador en realidad perciba los aspectos más sobresalientes del mensaje de la pintura, en caso de perderselos visualmente. Es testimonio de su deseo de transmitir la esencia de la cultura kichwa. De modo ocasional, también se encuentra el símbolo espiral de *Pachakutik* (tiempos cambiantes en kichwa), la cual es una expresión de la identidad indígena, la política y la esperanza de un mejor futuro.

Es común que los marcos estén hechos de madera de laurel, aunque el pino y el eucalipto también son utilizados. Algunos artistas hacen sus propios marcos; la mayoría los compra a los carpinteros. Si la madera no está bien secada o no está cuidadosamente ensamblada en las esquinas, el encogimiento en el lienzo puede causar que la pintura se doble.

"frame" created by stretching the canvas over the frame and painting the inner side. However, in recent years, they have started using the frame as a stretcher bar. As a result, fewer paintings now have the colorful, decorated frames of the past.

Paint

Most contemporary Tigua artists use enamel or acrylic paint. Enamel paint is quite toxic, especially when used in the enclosed environment of a small house with no windows. The use of enamel paint has caused serious respiratory and eye problems among some artists. Despite its toxicity, however, enamel paint is often the preferred medium because of its vibrant color, quick drying and far lower cost. The more successful artists can afford to buy acrylic or oils.

Since the color, intensity and sheen vary depending on the type of paint, some artists use a mixture of paint types to achieve the effect they desire. For example, a certain intense pink is a color often used for painting women's shawls. However it does not exist in acrylic or enamel so the artist will use aniline dye mixed with white acrylic or enamel paint (Toaquiza, J. 2004).

When beginning a painting, the artists cover the entire canvas with a background color-usually white or light blue. Then they draw an outline of the principal figures in black with a very fine brush and finally fill in the entire composition with color. A few artists overlay the entire painting with a layer of varnish to add brilliance to the colors.

Durante muchos años, los artistas pintaron decoraciones en el "marco" de madera expuesto, creado al estirar el lienzo sobre el marco y pintar el lado interno. Sin embargo, en años recientes, han comenzado a utilizar el marco como bastidor. Como resultado, pocas pinturas tienen ahora el colorido marco decorado del pasado.

Pintura

La mayoría de los artistas de Tigua contemporáneos utilizan esmalte o pintura acrílica. La pintura de esmalte es un poco tóxica, sobre todo cuando es utilizada en el encerrado ambiente de una pequeña casa sin ventanas. El uso de esta pintura ha causado serios problemas respiratorios y oculares a varios artistas. A pesar de su toxicidad, la pintura de esmalte es muchas veces el medio preferido debido a sus vibrantes colores, su rápido secado y su bajo costo. Los artistas más exitosos pueden costear la compra de acrílicos u óleos.

Ya que el color, la intensidad y el brillo varían en dependencia del tipo de pintura, muchos artistas utilizan una mezcla para obtener el efecto que desean. Por ejemplo, un cierto rosado intenso es un color muchas veces utilizado para pintar los chales de las mujeres. Pero no existe en acrílico o esmalte, así que el artista usará anilina mezclada con acrílico blanco o con pintura de esmalte (Toaquiza, J., 2004).

Cuando se inicia una pintura, el artista cubre completamente el lienzo con un color de fondo -usualmente blanco o azul claro. Entonces dibuja un contorno de las figuras principales en negro con una brocha muy fina y finalmente llena la composición en-

Tigua paintings are known for their meticulous details. Brushes with only a few hairs are used to paint facial features or the tiny petals of many flowers. Amazingly, very few of the artists wear glasses given the very fine detail of their work.

Masks

Tigua artists are also known for their colorful wood masks. While most painters tend to work exclusively in either paintings or masks, a few work in both mediums. Masks have been an integral part of festivals in the Sierra for at least a hundred years, especially in the festivals of *Noche Buena* and *Tres Reyes*. Animal masks are the favorites. They may be

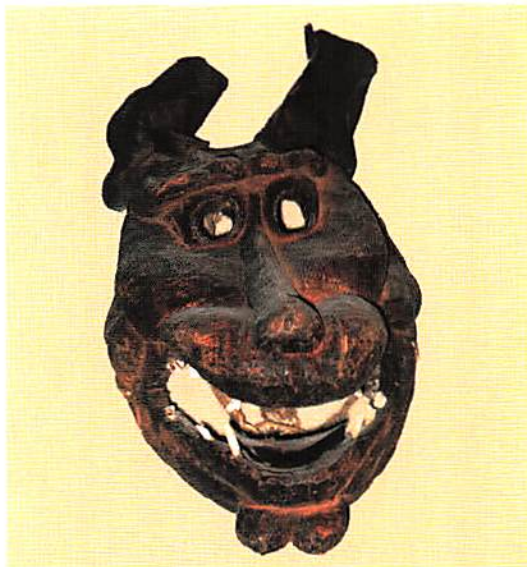
tera con color. Algunos artistas sobreponen a la pintura completa una capa de barniz para adicionar brillo a los colores.

Las pinturas de Tigua son conocidas por sus meticulosos detalles. Brochas con solamente pocas cerdas son utilizadas para pintar facciones o pequeños pétalos de muchas flores. Es sorprendente que muy pocos artistas usan lentes para darle el muy fino toque a su trabajo.

Máscaras

Los artistas de Tigua también son conocidos por sus coloridas máscaras de madera. Mientras la mayoría de los pintores tiende a trabajar exclusivamente en

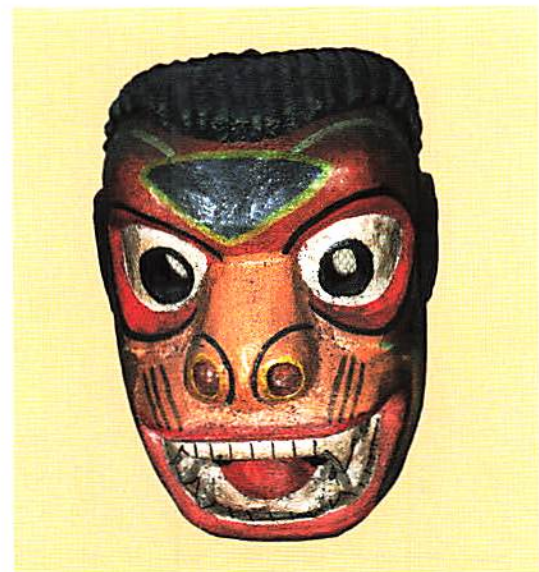
Alejandro Cacho, 1975 - Dog mask



Courtesy of: Banco Central del Ecuador

Made from unpainted wood with leather ears.

Circa 1975 - Monkey mask



Hecha de madera sin pintura y con orejas de cuero.

*New style mask, a devil
with removable horns.*

*Mascaras de nuevo
estilo: un diablo con
cuernos removibles.*



Julio Toaquiza Vega, 2002



Bernardo Toaquiza, 2000 - Máscaras

dogs, wolves, or monkeys. In recent years, lion and condor masks have been made in response to market demand.

The most common human mask is the *payaso* or clown. There are also masks of the *mayordomo*, (the foreman in charge of managing the workers on the hacienda) and the devil with exaggerated horns. Nowadays, in response to foreign buyers, one can even buy devil masks with removable horns to make them easier to pack and transport. Alejandro Jacho, a mask maker from Saquisilí now in his eighties along with his father, Humberto, have greatly influenced the production of masks and taught others from Tigua to create the finely detailed carvings for which they became famous (Cuví 1994; Toaquiza, J. 2004).

Tigua masks are made from several types of trees that grow in the *jungla*, the cloud forest zone on the western slopes between Apagua and Quevedo. These woods include *nogal* (walnut), *capuli* (a type of cherry tree), cedar and *junco* (Cuví 1994). Traditionally, certain people in the village

pinturas o máscaras, unos pocos lo hacen en ambos medios. Las máscaras han sido una parte integral de los festivales en la Sierra durante al menos unos cien años, especialmente en los festivales de Noche Buena y Tres Reyes. Las máscaras de animales son las favoritas. Pueden ser perros, lobos o monos. En años recientes, las máscaras de león y de cóndor han sido hechas en respuesta a la demanda del mercado.

La máscara humana más común es el payaso. También hay máscaras de mayordomo (el capataz a cargo de manejar a los trabajadores de la hacienda) y del diablo con cuernos exagerados. Hoy en día, en respuesta a los compradores extranjeros, uno puede incluso adquirir máscaras de diablo con cuernos removibles para hacerlas más fáciles de empacar y transportar. Alejandro Jacho, un constructor de máscaras de Saquisilí, ahora en sus ochenta, junto con su padre, Humberto, han influido grandemente en la producción de máscaras, y ellos han enseñado a otros artistas de Tigua lafi-

carved and painted the festival masks. Although some painters carve their own masks, others simply purchase roughly hewed masks from individuals who live in the forest, cut the trees and carve the masks.



neza de la construcción de los tallados por los cuales se han hecho famosos (Cúvi, 1994; Joaquina, J., 2004).

Las máscaras de Tigua son hechas de varios tipos de árboles que crecen en la yunga, zona boscosa en los declives occidentales, entre Apagua y Quevedo. Estas maderas incluyen el nogal, el capulí, el cedro y el junco (Cúvi, 1994). Tradicionalmente, cierta gente en la villa talló y pintó las máscaras en los festivales. Algunos pintores tallaron sus propias máscaras; otros, compraron máscaras toscamente talladas por individuos que vivían en el bosque. Las máscaras son creadas de piezas de troncos cortados en longitudes de aproximadamente 50 centímetros. Son toscamente moldeados con una azuela, tallados con un cincel y suavizados con una lima. El artista debe secar la más-



Some artists carve their own masks while others purchase masks made in the montane forest west of Tigua.



Algunos artistas tallan sus propias máscaras. Otros las compran en el bosque.

The masks are created from pieces of the trunk chopped into lengths of approximately 30–60 centimeters. They are shaped roughly with an adze and then details are carved with a chisel and smoothed with a file. The artist must dry the mask thoroughly in the sun for several days and then sand it before applying the paint. Sometimes in the process, chunks of wood are knocked off the main piece and must be filled in with a plaster-like mix made from toasted and ground fava beans or plaster (Toaquiza, J. 2000). The mask is first covered with a coat of *cola de pasta*, a sticky substance that is used to make the paint adhere better. Then a white primary coat of paint is applied to cover the entire mask. After the primary coat has dried, the details and other colors are added. Painting the masks, like creating the paintings themselves, is often a family affair. The principal artist (almost always male) designates the design and paints the fine detail or difficult areas while the wife and children apply the paint to the larger areas.

cara completamente al sol durante varios días y luego lijarla antes de aplicar la pintura. Algunas veces, en el proceso, pedazos de madera se quiebran de la pieza principal y así deben ser rellenados con una mezcla hecha de granos molidos y tostados o con yeso (Toaquiza, J., 2000). La máscara, primero, es cubierta con una capa de cola de pasta, una sustancia pegajosa utilizada para hacer que la pintura se adhiera mejor. Una primera capa de pintura blanca es aplicada para cubrir la máscara por completo. Después de que la primera capa ha secado, son adicionados los detalles y otros colores. Pintar las máscaras, así como crear las pinturas por sí mismos, es muchas veces un asunto familiar. El artista principal (casi siempre hombre) designa el diseño y pinta los finos detalles o las áreas difíciles, mientras la esposa y los hijos aplican la pintura a las áreas grandes.



EVOLUTION OF TIGUA ART EVOLUCIÓN DEL ARTE DE TIGUA

In the beginning, the images depicted in Tigua paintings were similar to those traditionally painted on the drum heads used in religious festivals like Corpus Christi. The principal elements were the elaborately costumed dancers called *danzantes*, the *pingullero* with his drum and *pingullo* (flute), flowers and sometimes animals. The figures are few, large, and usually lined up in a horizontal plane filling most of the canvas. They lack facial details or body contours and often are out of proportion, for example, arms longer than legs. Paintings from this early period also lack depth perspective - the figures intended to be in the foreground are simply painted larger than or on top of images intended for the background. Decorations on the frame typically used the same elements as were found on the drum sides, geometric designs or flowers. The colors were pure, natural earth tones in contrast to the much brighter and more saturated colors used today.

As the popularity of Tigua art grew, the artists began to expand the subject matter to include landscapes with scenes of daily life.

En un principio, las imágenes descritas en la pintura de Tigua fueron similares a aquellas tradicionalmente pintadas en las cabezas de los tambores utilizados en festivales religiosos, como el Corpus Christi. Los elementos principales eran los bailarines elaboradamente vestidos llamados *danzantes*, el *pingullero* con su tambor y *pingullo* (flauta), flores y algunas veces animales. Las figuras son pocas, grandes y usualmente delineadas en un plano horizontal y llenan la mayor parte del lienzo. Carecen de detalles faciales o contornos corporales y muchas veces están fuera de proporción, por ejemplo, los brazos son más largos que las piernas. Las pinturas de este temprano período también carecen de perspectiva o profundidad - las figuras que se suponían estaban en el frente eran simplemente pintadas más grandes o encima de las imágenes que se suponía estaban en el fondo. Las decoraciones sobre el marco usaban los mismos elementos que se podía encontrar en los lados de los tambores, diseños geométricos y flores. Los colores eran puros, tonos naturales de la tierra en contraste con los mucho más brillantes y saturados colores utilizados en la actualidad.



José Manuel Toaquiza, 1980

Courtesy of Banco Central del Ecuador

Another early rendition of Corpus Christi lacking perspective. Figures intended for the background are painted on top of those in the foreground.

Otra versión de Corpus Christi en la que falta la perspectiva. Figuras que se suponían estarían al frente simplemente son más grandes o están encima de las figuras del fondo.



Julio Toaquiza, 1978

Courtesy of Folklore Oña Esch

One of earliest paintings of the festival of Corpus Christi

Uno de los primeros cuadros del festival de Corpus Christi

These scenes typically included men and women engaged in various domestic and agricultural activities, a house or two and domestic animals. In most cases, the figures were still few, often out of proportion to other elements (a man is as tall as his house, a woman the size of a chicken) and painted on the canvas without regard to perspective or background.

Como la popularidad del arte de Tigua creció, los artistas comenzaron a expandir el tema en cuestión para incluir paisajes con escenas de la vida diaria. Estas escenas por lo general incluían a hombres y mujeres comprometidos en varias actividades domésticas y agrícolas, una o dos casas y animales domésticos. En la mayoría de los casos, las figuras aún eran pocas, muchas ve-



José Vega Cuyo, 1980 - Untitled

Courtesy of Banco Central del Ecuador

Subject matter expanded to include landscapes and scenes of village life.

Los temas empezaron a incluir paisajes y escenas de la vida diaria.

Within a few years, the compositions became increasingly more complex. Instead of just a few stiff looking figures lined up horizontally against a simple background color, the artists painted smaller figures placed against a background with hills and mountains. The colors are mixed and used to indicate shadows, crevices and uneven terrain. Blue sky and clouds form the upper portion. Paths or streams are placed at an angle from the horizontal plane breaking up the flatness of the earlier paintings. Although the paintings still lack perspective, there is a distinct attempt to distinguish foreground from background.

Some artists began filling the canvas with complex images and many figures painted increasingly smaller

ces fuera de proporción con los otros elementos (un hombre es tan alto como su casa, una mujer es del tamaño de un pollo) y pintaban sobre el lienzo sin considerar la perspectiva o el fondo.

A los pocos años, las composiciones se hicieron más complejas. En lugar de pocas figuras fijas alineadas horizontalmente contra un fondo simple de color, los artistas pintaron pequeñas figuras colocadas contra un fondo con colinas y montañas. Los colores eran mezclados y utilizados para indicar sombras, grietas y terrenos desiguales. Cielo azul y nubes formaban la porción superior. Senderos y riachuelos eran colocados en un ángulo del plano horizontal y así rompían lo plano de las primeras



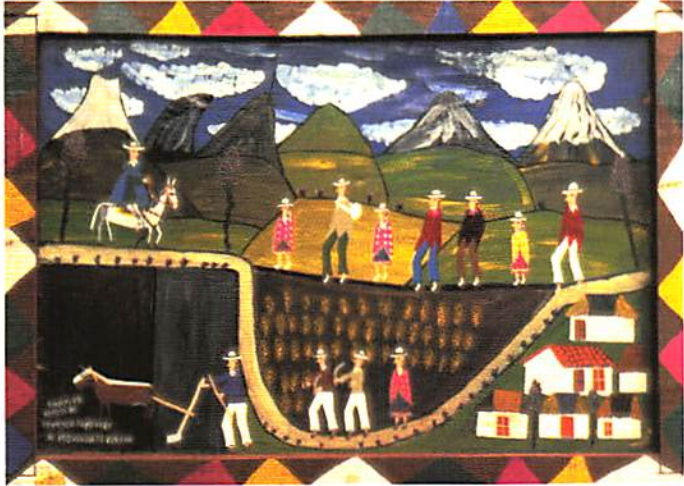
Agustín Cuyo Cuyo, 1980 - Untitled

Courtesy of: Magdalena Gallegos de Donoso

The composition became more complex with mountains, clouds and sky in the background.

La composición se hizo más compleja con montañas, nubes y cielo en el fondo.

Francisco Cuyo Vega, 1981 - Untitled



Courtesy of Museo de Artesanías

Alberto Toaquiza, 1982 - Corpus Christi



Courtesy of Magdalena Gallegos de Domoso



Agustín Ugsha, 1980 - El fiesta de Enero

Courtesy of Gloria Valdivieso de Anbalzer

in size and with greater detail in clothing and the surrounding landscape. Julio Toaquiza's painting of Corpus Christi depicts a myriad of figures on various planes engaged in all kinds of activities - *danzantes*, musicians, women cooking and spinning, men fighting bulls, young boys scrambling up the *castillo*¹² and even a tourist with a camera documenting it all. In just two years, Jose Vega Cuyo (see earlier painting) was creating intricate scenes of Corpus Christi filled with over 70 tiny figures - *danzantes*, *pingulleros*, villagers, musicians, bulls, *vaqueros* on horseback, exploding volcanoes, the sun, birds, houses, churches, trees and curving paths. Perspective was still a challenge: the corral for the bull is a straight sided square in which the bullfighters and bulls are lined up on top of each other.

In an analysis of Tigua paintings in the mid-eighties, anthropologist Mary Weismantel defined three distinct spatial zones: the foreground where human activity takes place; the middle area with houses, fields and paths and the upper level with mountains and sky and the symbols and figures of indigenous mythology and spirituality (Weismantel 1988). Jorge Davila observed that Tigua paintings demonstrate certain fixed elements in the use of space: 1) horizontal bands with people and animals arranged in a line, sometimes divided by a house, a path or a mountain; 2) diagonal elements which relieve the monotony of the

pinturas. Aun cuando las pinturas todavía carecían de perspectiva, hay un intento distinto por distinguir el plano frontal del fondo.

Algunos artistas comenzaron llenando el lienzo con imágenes complejas y muchas figuras pintadas en tamaños más pequeños y con mayores detalles en la ropa y el paisaje alrededor. La pintura de Julio Toaquiza del Corpus Christi describe una gran cantidad de figuras en varios planos que realizan todo tipo de actividades -danzantes, músicos, mujeres que cocinan y giran, hombres que toreadan, jóvenes y niños que trepan al castillo¹² e incluso un turista con una cámara que documenta todo. En sólo dos años, José Vega Cuyo (ver pintura anterior) estaba creando intrincadas escenas del Corpus Christi, llenas con más de 70 pequeñas figuras -danzantes, pingulleros, habitantes de la villa, músicos, toros, vaqueros montados, volcanes en erupción, el sol, aves, casas, iglesias, árboles y senderos curvilíneos. La perspectiva era todavía un reto: el corral para el toro es un cuadrado recto en el cual los toreros y los toros están alineados unos con los otros.

En un análisis de las pinturas de Tigua de mediados de los ochenta, la antropóloga Mary Weismantel definió tres zonas espaciales distintas: el plano frontal, donde la actividad humana tiene lugar; el área media, con casas, campos y senderos, y un nivel superior, con montañas y cielo y los símbolos y

¹²The castillo is a tall pole erected by different groups during Corpus Christi. It is laden with products from live sheep to sacks of barley. At the end of the festival, young boys compete to bring down the products for friends and family. The word also is applied to a fireworks display erected during various fiestas.

¹²El castillo es un palo alto erguido por diferentes grupos durante el Corpus Christi. Está cargado con productos de ovejas vivas hasta sacos de cebada. Al final del festival, jóvenes y niños compiten para bajar los productos para regalar a los amigos y familiares. La palabra también es aplicada a los juegos pirotécnicos, comunes en varias fiestas.

Julio Toaquiza was one of the first artists to begin filling the canvas with complex images and many small, finely detailed figures.

Julio Toaquiza fue uno de los primeros artistas en llenar la pintura con imágenes complejas y muchos detalles finos.



Julio Toaquiza, 1979 - Corpus Christi

Courtesy of Banco Central del Ecuador

images all in a straight line, such as a diagonal path with people climbing a mountain; 5) curved and circular lines of people or animals; and 4) more complex groupings of people and animals placed on the horizontal, diagonal or circular planes in several locations on the canvas (Dávila 1991).

Scenes of daily life became ever more popular subjects. There are paintings that describe almost every aspect of village life – people cultivating and harvesting their crops; women spinning wool, washing clothes in the river and weaving; couples trekking to local markets, visiting the shaman; market scenes; births, baptisms, weddings and wakes. A number of artists also painted images of Olga Fisch, the folk art dealer, standing with her

figuras de la espiritualidad y la mitología indígena (Weismantel, 1988). Jorge Dávila observó que las pinturas de Tigua demuestran ciertos elementos fijos en el uso del espacio: 1) bandas horizontales con personas y animales organizados en una línea, algunas veces divididos por una casa, un sendero o una montaña; 2) elementos diagonales que liberan la monotonía de las imágenes en línea recta, como los senderos diagonales con personas que escalan una montaña; 5) líneas curvas y circulares de personas o animales, y 4) agrupaciones más complejas de personas y animales colocadas en los planos horizontales, diagonales o circulares en algunas locaciones sobre el lienzo (Dávila, 1991).

Escenas de la vida diaria se convirtieron en temas más populares. Hay



Bernardo Loquiza, 1991

Courtesy of Olga Fisch Gallery

Artists often painted images of Olga Fisch in the early years, claiming they sold better.

Los artistas a menudo pintaban la figura de Olga Fisch considerando que se vendía más rápido.

cane (which resembled the authority of the traditional bastón) into their works, claiming that these paintings sold better.

Typical Tigua paintings came to include more and more figures crowded onto the canvas – people engaged in every sort of activity surrounded by detailed renderings of fields with a variety of flowering plants, houses, churches and blue skies with billowing clouds where condors, owls and sometimes the dazzling “bird of luck” with its multicolored tail fly overhead.

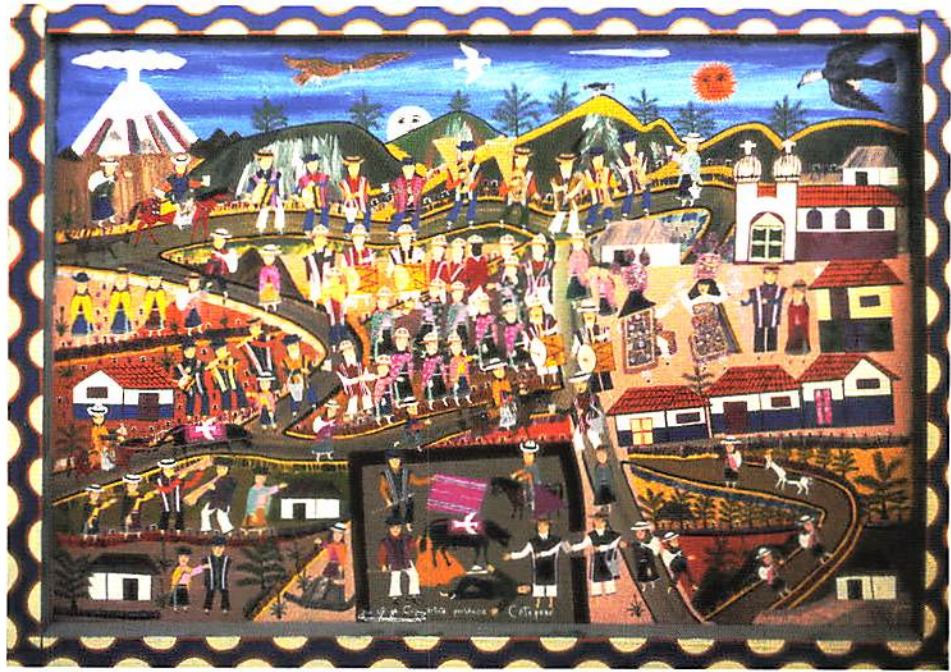
The upper portion of the painting, usually the sky, is the space used for other figures representing indigenous mythology, spirituality and history such as images of *Pachamama* (Mother Earth) or historical figures like Rumiñahui, the last Inca general. With increasing contact with urban popular art and foreign tourists, elements like exotic fauna and flora were also incorporated.

pinturas que describen casi todos los aspectos de la vida del pueblo –gente que cultivan y cosecha sus sembríos; mujeres que envuelven lana, lavan ropa en el río y tejen; parejas que ascienden a mercados locales, visitan al shamán; escenas del mercado, nacimientos, bautizos, bodas y velatorios. Un número de artistas también pintó imágenes de Olga Fisch, la distribuidora de arte folclórico, parada con su bastón (lo cual es una semblanza de la autoridad del bastón tradicional), y afirman que estas pinturas se vendían mejor.

Las pinturas típicas de Tigua empiezan a incluir más y más figuras tumultuosas en el lienzo –gente envuelta con todo tipo de actividad rodeadas por detallados procesamientos de campos con variedad de florecientes plantas, casas, iglesias y cielos azules con oleadas de nubes donde los cóndores, los búhos y algunas veces el fascinante “pá-

There are over 80 figures in this painting in contrast to the artist's work just two years earlier. Both the sun and moon have faces and Cotopaxi volcano is erupting.

Hay más de 80 figuras en esta pintura, en contraste con otras del mismo artista solo 2 años antes. El sol y la luna tienen rostros y el volcán de Cotopaxi está en erupción.



Julio Vega Cuyo, 1982 - Untitled

Courtesy of: Banco Central del Ecuador

Gradually, most painters learned to add depth and a more realistic perspective to the scenes.

The subject matter changed from a purely local focus representing traditional beliefs and collective experiences to include Biblical scenes, images of other Ecuadorian cultures and both national and world events. Ecuadorian political figures, depictions of various indigenous strikes and marches, the eruption of Pichincha and Tungurahua volcanoes and even the destruction of the World Trade Center are themes of contemporary Tigua paintings.

In the early 1990s, the most popular themes were the festival of *Reyes Magos* (Three Kings),

jaro de la suerte, con su multicolorida cola, vuela sobre las cabezas.

La porción superior de la pintura, usualmente el cielo, es el espacio utilizado para otras figuras que representan la mitología indígena, la espiritualidad y la historia, como las imágenes de la *Pachamama* (Madre Tierra) o figuras históricas, como la de Rumiñahui, el último general Inca. Con el creciente contacto con el arte popular urbano y los turistas extranjeros, elementos como la fauna y la flora exóticas también fueron incorporados. Poco a poco, la mayoría de los pintores aprendieron a agregar profundidad y una perspectiva más realista a las escenas.

El tema cambió, de un enfoque puramente local, que representaba las





Carnaval, Corpus Christi and *Finados*, the Day of the Dead celebration in November (Dávila 1991). A decade later, Corpus Christi was still the most common theme along with portrayals of shamanic healings and village life. These themes are the most marketable to the foreign tourists who are the likely customers.

Other paintings include just about everything – scenes of different festivals, shamanic healings, domestic activities, and the legendary condor. One of the largest of these, aptly named “slice of life” paintings by Dorothea Whitten, is a mural painted by Juan Luis Cuyo on the entry wall of a local gallery (Whitten 2005). It depicts a myriad of daily activities as well as rituals and fiestas and is updated periodically. A few Tigua artists – Juan, Olmedo and Segundo Cuyo – paint their own interpretations of famous masters. Originally commissioned by a US art dealer, these paintings include “Tigua

creencias tradicionales y las experiencias colectivas, a incluir escenas bíblicas, imágenes de otras culturas ecuatorianas y eventos tanto nacionales como mundiales. Figuras políticas ecuatorianas, descripciones de varias luchas y marchas indígenas, la erupción de los volcanes Pichincha y Tungurahua e, incluso, la destrucción del World Trade Center, son temas de las pinturas de Tigua contemporáneas.

A principios de los noventas, los temas más populares eran el festival de los Reyes Magos, Carnaval, el Corpus Christi y *Finados*, la celebración del día de los muertos en Noviembre (Dávila 1991). Una década después, el Corpus Christi era todavía el tema más común junto con los retratos de curaciones shamánicas y de la vida cotidiana. Estos temas son los más comerciales para los turistas extranjeros, que son los principales clientes.

Otras pinturas lo incluyen casi todo, – escenas de diferentes festivales,

Julio Cayo Vega, 1982 - Untitled

Courtesy of Marcia Carrera

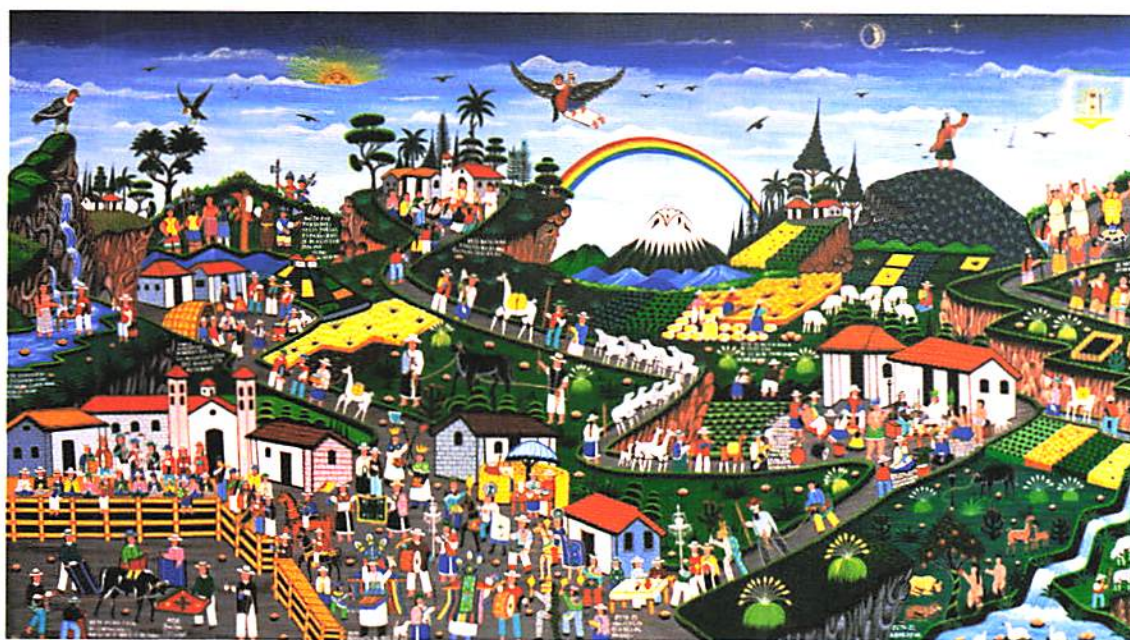
Yumbos with white feathered crowns and flags, masked figures, musicians, bullfighters and dancers celebrate Corpus Christi.

Yumbos con sus coronas de plumas y banderas, figuras enmascaradas, músicos, toreros y danzantes celebran el Corpus Christi

interpretations" of landscapes by Gauguin, self portraits by Frieda Kahlo, works by Andy Warhol and a host of other artists. At the bottom of each painting is clearly written "*arte famoso segun Tigua autor*" and the name of the artist.

At the same time most painters were adding more and more elements to their paintings, others were focusing on fewer figures with considerably more detail and attention to realistic representations and a central focus. They also began experimenting with new themes or unusual representations of standard themes. In the mid to late 1990s, Gustavo Toaquiza and his brothers Alfredo and Alfonso were the first artists to depict ethereal celestial images of indigenous deities. The head of *Pachamama* or *Pachacama*

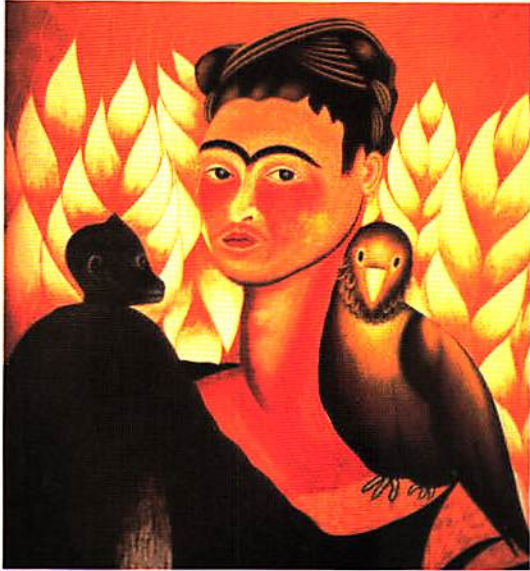
curaciones shamánicas, actividades domésticas y el legendario cóndor. Una de las pinturas más grandes, apropiadamente llamada "una muestra compleja de vida", de acuerdo con de Dorothea Whitten, es un mural pintado por Juan Luis Cuyo sobre la pared de la entrada de una galería local (Whitten 2005). Describe un sin número de actividades diarias así como también rituales y fiestas y es periódicamente actualizado. Algunos artistas de Tigua – Juan, Olmedo y Segundo Cuyo – pintan sus propias interpretaciones de maestros famosos. Originalmente comisionados por un negociante del arte estadounidense, estas pinturas incluyen "interpretaciones Tigua" de paisajes de Gauguin, autorretratos de Frida Kahlo, obras de Andy Warhol y muchos otros re-



Juan Luis Cuyo - Untitled

"Slice of life" painting with *danzantes*, shamans, condor, Adam & Eve, Incas, conquistadors

"Una compleja muestra de la vida" cuadro con *danzantes*, shamanes, Adam y Eva, los Incas y conquistadores.



Juan Cuyo, 2001 - Arte famoso según Tigua
 Courtesy of La Bodega

"Famous art according to Tigua" - a Frida Kahlo self portrait.

"Arte famoso según Tigua" - un retrato de Frida Kahlo.

was painted floating in the background of many paintings. These images have been copied by many other artists. Yet another Tigua artist, Manual Millingalle, has ventured far from the typical Tigua paintings and now creates canvases filled with large, pastel flowers.

The colors and type of paint used in Tigua art have also evolved over the years. The very earliest artists used natural earth tones and pure colors created from plant pigments like those used in painting the traditional drums and dyeing wool ponchos. Within a short time, they began experimenting with house paints as well as aniline dyes especially for colors like violet (Davila 1991, Goyeneche 2000, Ribadencira 2004). By the early 1980s, the far more intense, saturated colors from enamel paints came into wide spread use -

conocidos maestros. En la parte baja de cada pintura esta claramente escrito "arte famoso según autor de Tigua" y el nombre del artista.

Al mismo tiempo, la mayoría de los pintores fueron agregando más y más elementos a sus pinturas; otros se enfocaron en pocas figuras, con un considerable mayor detalle y atención a las representaciones realistas y a un enfoque central. También comenzaron

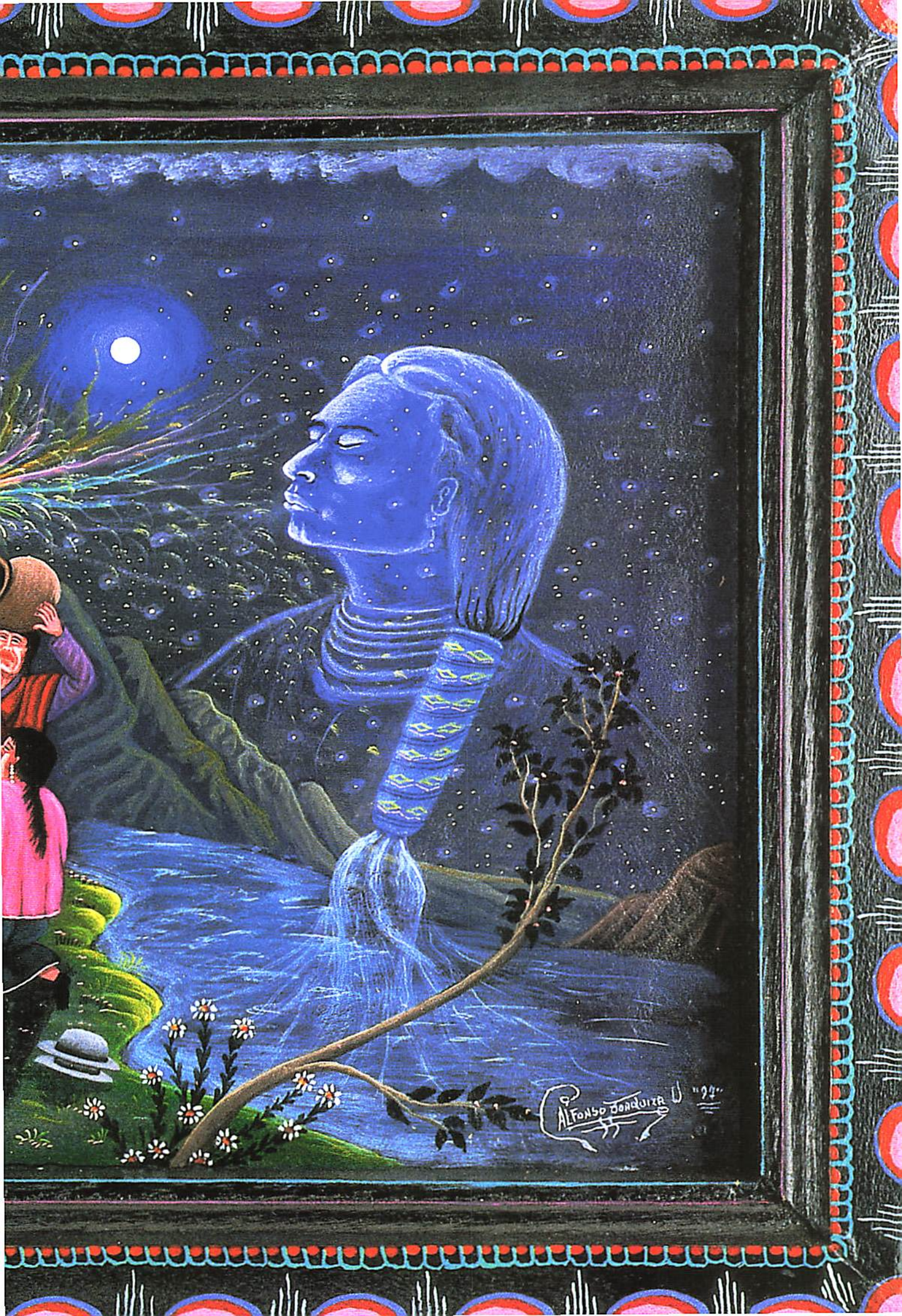


Juan Cuyo, 2004 - Untitled
 Courtesy of La Bodega

A chair painted with an image of Marilyn Monroe by Andy Warhol and Christ by a Baroque artist.

Una silla pintada con la imagen de Marilyn Monroe, de Andy Warhol y de Cristo de un artista del Barroco.





Previous page:

Alfonso Toaquiza, 1997 – Madre Tierra

One of the first paintings with the ethereal image of Pachamama and Pachacama. According to the artist: "Pachamama (figure on left) nurtures the earth and ensures a bountiful harvest. The colorful bird represents the good fortune the Shaman (in red poncho) has arranged by purifying special objects". The image of Pachacama looms in the background.

Uno de los primeros cuadros con imagen etérea de Pachamama (izq) y Pachacama (der). Según el artista: "Pachamama nutre la tierra y asegura una cosecha abundante. El pájaro colorido representa la buena fortuna otorgada por el shaman (poncho rojo) a través de la purificación de objetos especiales". La imagen de Pachamama está en el fondo.

bright blue, pink, orange and emerald green.¹³ Now, the more sophisticated artists tend to use acrylic or oil paint which they mix themselves rather than simply using the pure primary colors found in the more truly naïf paintings. Some artists have returned to using the more subtle, pastel colors like those in most of the early paintings.

Several other changes have occurred over the past few years. More and more artists now use the wood frame as a stretcher bar, thus eliminating the "self frame". Since this method is used by serious artists worldwide, the trend was initiated by some of the more sophisticated painters as a means of distinguishing themselves from those they consider artisans. Now, however, most Tigua artists use this method. Another change is in the size of the paintings. In recent years, there has been a proliferation of tiny paintings as small as 5 x 5 centimeters. For the painters, they are a good use of left over scraps of hide used in larger paintings. For the casual tourist buyer, they are an

a experimentar con nuevos temas o representaciones inusuales de los temas estándar. Entre mediados y finales de los noventa, Gustavo Toaquiza y sus hermanos Alfredo y Alfonso fueron los primeros artistas en describir imágenes celestiales etéreas de deidades indígenas. La cabeza de *Pachamama* o *Pachacama* fue pintada flotando en un fondo de muchas pinturas. Estas imágenes han sido copiadas por muchos otros artistas. Otro artista de Tigua, Manuel Millingalle, se aventuró más allá de las típicas pinturas de Tigua y ahora crea lienzos llenos con grandes flores en pastel.

Los colores y tipos de pintura utilizados en el arte de Tigua también han evolucionado con los años. Los primeros artistas utilizaban tonos naturales de la tierra y colores puros creados de pigmentos de plantas, como aquéllos utilizados para pintar los tambores tradicionales y teñir los ponchos de lana. En un corto tiempo comenzaron a experimentar con pinturas caseras, así como con pigmentos de anilina, especialmente para colores como el violeta (Dávila, 1991; Goyeneche, 2000; Ribadeneira, 2004). Para principios de los ochenta, los colores más intensos, y saturados de las pinturas en es-

¹³The paintings included in Olga Fisch's exhibition of Corpus Christi costumes all indicate they were done with enamel paint (Muratorio, R. 1981).

Tigua vendors also sell a variety of painted objects.

Los vendedores de Tigua venden también varios objetos pintados.



inexpensive and easily transported souvenir. Although most of these tiny paintings are sold by the vendors who sell in the fairs and streets, even some of the better, well-known artists paint on these tiny canvases.

The canvas has changed, too. Originally what distinguished Tigua art was the sheep hide canvas. Although many artists have begun using commercially tanned hides because of their better durability, others now use the standard art canvas because it is easier to roll and transport. A few artists even paint on a wood surface because it is "more stable".

In the last decade, Tigua artists also began to decorate other objects with the colorful figures, animals and scenes of village life typical of the paintings. Small, covered boxes, crucifixes and tables and chairs for

malle entraron en un gran uso –azul brillante, rosado, naranja y verde esmeralda.¹³ Actualmente, los artistas más sofisticados tienden a usar pintura acrílica u óleo, el cual mezclan ellos mismos, más allá de utilizar simplemente los colores primarios puros encontrados en las pinturas más sinceras. Algunos artistas han vuelto a utilizar los más sutiles colores pasteles, como aquéllos de las primeras pinturas.

Otros cambios han ocurrido durante los últimos años. Más y más artistas utilizan ahora el marco de madera como bastidor, y eliminan así el "auto marco". Desde que este método ha sido utilizado por artistas serios alrededor del mundo, la

¹³Las pinturas incluidas en una exhibición de Olga Fisch de las costumbres del Corpus Christi indican que fueron hechas con pintura de esmalte (Muratorio, R., 1981).



Fabiola Chaluisa applies the finishing touches to a painting.

Fabiola Chaluisa aplica los últimos toques a un cuadro.

children were among the first items. Then came a host of other items – decorated spoons, trays, miniature chairs and tables, bowls and picture frames. One of the more unique objects was a painted carpenter's level. Most of these objects are painted with scenes of daily life, but even faces of politicians like ousted president Jamil Mahuad can be found on the back of chairs (Cuvi 1994). A recent innovation is the painting of ostrich eggs with scenes of life in Tigua. With this proliferation of painted objects also came a down-sizing of the masks. Now, in addition to the traditional size masks, one can also find miniature masks of less than 8 centimeters, presumably in response to tourist demand for small, packable souvenirs.

tendencia fue iniciada por algunos de los más sofisticados pintores como un medio de distinguirse a sí mismos de aquéllos que consideran artesanos. Ahora, sin embargo, la mayoría de los artistas de Tigua utilizan este método. Otro de los cambios está en el tamaño de las pinturas. En años recientes ha habido una proliferación de pequeñas pinturas, tan pequeñas como de 5 cm. x 5 cm. Para los pintores, éste es un buen uso de los retazos de piel utilizada en pinturas más grandes. Para el turista, son un recuerdo barato y fácil de transportar. Sin embargo, la mayoría de estas pequeñas pinturas son vendidas en las ferias y calles; incluso algunos de los más conocidos artistas pintan en estos pequeños lienzos.

El lienzo también ha cambiado. Originalmente, lo que distinguía al arte de Tigua era el lienzo de piel de oveja. Sin embargo, muchos artistas han comenzado a utilizar pieles comercialmente curtidas debido a su mejor durabilidad, otros utilizan el lienzo artístico estándar porque es más fácil de envolver y transportar. Unos pocos incluso pintan sobre superficies de madera porque son "más estables".

En la última década, los artistas de Tigua también comenzaron a decorar otros objetos con las coloridas figuras, animales y escenas de la vida en la villa, típicas de las pinturas. Pequeñas cajas cubiertas, crucifijos, mesas y sillas para niños están entre los primeros artículos. Luego vino una ola de otros artículos –cucharas decoradas, bandejas, mesas y sillas en miniatura, fuentes y portarretratos. Uno de los objetos más notables era un nivelador de carpintero pintado. La mayoría de estos objetos son pintados con escenas de la vida diaria, e incluso



Vendedor in El Ejido park in Quito

Vendedor en el parque el Ejido en Quito

The role of women in Tigua art

The role of women in Tigua art has undergone a major change. Traditionally, women from Tigua produced shawls, baskets made from páramo grasses and shigras, finely woven carrying bags made from the agave plant.¹⁴ In the early years of Tigua art, virtually no women painted. As art became an increasingly more important economic activity for Tigua men, more wives and daughters got involved.

The creation of a painting often is a communal activity, much like the traditional minga or communal work day when the parents and children all participate in painting different cuadros or objects for sale. Usually certain parts of the painting are done by different people. The principal artist, typically the head of

¹⁴Although few women still make shigras in Tigua, one still occasionally sees the agave leaves along the road where they are placed so cars will roll over and crush them making it easier to extract the fibers.

rostros de políticos, como el derrocado presidente Jamil Mahuad, pueden ser encontrados en los respaldos de las sillas (Cuví, 1994). Una reciente innovación es la pintura de huevos de avestruz con escenas de la vida en Tigua. Con esta proliferación de objetos pintados también vino una disminución en el tamaño de las máscaras. En la actualidad, además de las máscaras de tamaño tradicional, también se pueden encontrar máscaras en miniatura de menos de 8 cms., presumiblemente en respuesta a la demanda turística por recuerdos, pequeños y empacables.

El papel de la mujer en el arte de Tigua

El papel de la mujer en el arte de Tigua ha sobrellevado un cambio mayor. Tradicionalmente, las mujeres de Tigua producían chalets, canastos hechos con pastos del páramo y *shigras* (bolsas finamente tejidas hechas de plantas de agave).¹⁴ En los primeros años del arte de Tigua, ninguna mujer pintaba. Mientras el arte se convirtió crecientemente en una de las actividades económicas más importantes para los hombres, más esposas e hijas se involucraron.

La creación de una pintura es muchas veces una actividad comunal, muy parecida a la tradicional minga, donde padres e hijos participan pintando diferentes cuadros u objetos para la venta. Usualmente ciertas partes de la pintura son hechas por diferentes personas. El artista principal, típicamente la ca-

¹⁴Sin embargo, pocas mujeres todavía hacen shigras en Tigua, uno todavía ve ocasionalmente las hojas de agave a lo largo de la carretera, donde son colocadas de manera que los carros pasan por encima y las arrollan, y así hacen más fácil el extraer las fibras.

household or close male relative, determines the basic composition and outlines the figures with a fine tipped black brush. The wife applies the background color or fills in the color of the outlines. Women paint the flowers or geometric designs to decorate the frames. They also paint the decorated boxes, masks and other objects produced as part of Tigua art. Women who do paint the entire canvas often do not sign their own names preferring to sign their husband's name or another male relative who paints.

Up until the late 1990s, very few women actually fully created and signed their own paintings. Those women who did create and sign their own paintings tended to be wives, sisters or daughters of established painters whose names are already well known, such as Tarjelia, Magdalena and Luzmilla Toaquiza, daughters of Julio Toaquiza; Maria Toaquiza who operates the Tigua Chimbacucho gallery owned by her husband Alfredo; Manuela Toaquiza, Maria's sister and a long term, friendly and prolific vender in Ejido who presides over an impressive array of paintings and other colorful crafts and Olga Toaquiza, sister of Pujili based artist Fausto.

Things are changing, however. A new generation of young women painters is emerging. The daughters of Luis Toaquiza, Victoria and Luz, are quite accomplished painters. A survey this year of vendors in Parque Ejido and Otavalo, indicates that many more young women in their early twenties are creating and signing their own paintings: Olga Vega, Marta de Cuyo, Maria Cuyo, and Rosa, Maria and Luz Vega as well as the wife and daughters of

beza de la casa o un pariente masculino cercano, determina la composición básica y traza las figuras con una brocha negra de punta fina. La esposa aplica el color de fondo o colorea los trazos. Las demás mujeres pintan las flores o diseños geométricos para decorar los marcos. También ellas pintan las cajas decoradas, máscaras y otros objetos producidos como parte del arte de Tigua. Las mujeres que pintan por completo el lienzo, muchas veces no firman con sus propios nombres y prefieren hacerlo con el de sus maridos u otro pariente masculino que pinte.

Hacia finales de los noventa, muy pocas mujeres crearon completamente y firmaron sus propias pinturas. Aquellas mujeres que crean y firman sus propias pinturas tienden a ser esposas, hermanas o hijas de pintores establecidos cuyos nombres son bien conocidos, tales como Tarjelia, Magdalena y Luzmilla Toaquiza, hijas de Julio Toaquiza; María Toaquiza, quien opera la galería de Tigua Chimbacucho de propiedad de su esposo Alfredo; Manuela Toaquiza, hermana de María y, a largo plazo, amistosa y prolífica vendedora en El Ejido, quien posee una impresionante colección de pinturas y otras coloridas artesanías, y Olga Toaquiza, hermana del artista Fausto, establecido en Pujilí.

Pero las cosas están cambiando. Una nueva generación de jóvenes mujeres pintoras está emergiendo. Las hijas de Luis Toaquiza, Victoria y Luz, son pintoras muy exitosas. Una encuesta realizada este año entre los vendedores del parque El Ejido y en Otavalo indica que muchas más mujeres jóvenes, de alrededor de los veinte años de edad, están creando y firmando sus propias pinturas: Olga Vega, Marta de Cuyo, María Cuyo y Rosa, María y Luz Vega, así como la es-

Jose Vega Cuyo. Even the granddaughters of Julio Toaquiza are now painting – a third generation of Tigua artists.

In addition to painting, Tigua women also play an important role in the selling of the paintings.

On any given Saturday, one will find that most of the vendors in Parque Ejido are women selling paintings while their husbands stay home to paint or travel to the big market in Otavalo to sell. The women set up and take down the stalls and negotiate prices and explain the subject matter of the paintings to tourists. Women also walk along the principal tourist streets of the Mariscal area of Quito selling paintings out of their backpacks.

posa y las hijas de José Vega Cuyo. Incluso están pintando las nietas de Julio Toaquiza—una tercera generación de artistas Tigua.

Además de en la pintura, las mujeres de Tigua también desempeñan un papel importante en la venta de las pinturas.

En cualquier sábado, uno encontrará que la mayoría de los vendedores, en el parque El Ejido, son mujeres que venden pinturas, mientras sus esposos se quedan en casa pintando o viajan al mercado de Otavalo. La mujer instala el puesto, negocia precios y explica el tema de las pinturas a los turistas. Las mujeres también caminan a lo largo de las principales calles turísticas del área de La Mariscal, en Quito, y venden pinturas que sacan de sus mochilas.

*Nukanchik ashpa pachapika tukui Andina runa
llaktakunami kawaita charinchik. Tukui imalla
ashpapachapi tiyakkumami kausayta, ushaitapash, sinchi
kashkatapash rikuchin. Tukuikunami tantarinakushka.
Runakunapak ushaitaka mana tupanachu.*

Alberto Taxo, Shaman, 2-2004

Para los pueblos indígenas andinos
todo en la naturaleza tiene su ser.
Todo lo que existe tiene vida, tiene *ushai*,
la fuerza que sostiene la vida, una característica única y esencial.
Todo tiene su propio poder, todo es sagrado.

For Andean indigenous people
everything in nature has its being,
everything that exists has life, has *ushai*,
the force that sustains life, an essential and unique characteristic.
Everything has its own power, everything is sacred.



REFLECTIONS OF INDIGENOUS CULTURE REFLEXIONES DE LA CULTURA INDÍGENA

Landscapes and daily life

Tigua paintings tend to idealize life in the highlands with images of lush, green fields, pristine rivers, quaint grass covered huts and people wearing colorful traditional dress, though the reality is often quite different.

Scenes of daily village life are among the most common subjects. There are many paintings of family members herding sheep and llamas surrounded by yellow fields of barley and green fields of potatoes and onions. In the foreground people may be planting or harvesting crops or winnowing stalks of barley or bathing. Women can be seen spinning wool, washing clothes, weaving baskets, or caring for children. Men lug heavy sacks or weave wool for the deep red ponchos worn traditionally. Both men and women are shown in typical dress of the region. Men wear long pants and bright red or blue, striped ponchos. Women, with their long hair tied into a single braid wrapped tightly in a multicolored ribbon, wear pleated skirts

Paisajes y vida diaria

Las pinturas de Tigua tienden a idealizar la vida en los páramos con imágenes de exuberantes campos verdes, immaculados ríos, chozas cubiertas de cuantiosos pastos y gente con coloridos vestidos tradicionales, aunque la realidad difiere mucho de estas escenas.

Escenas de la vida diaria de la villa están entre los temas más comunes. Hay muchas pinturas de miembros de la familia que llevan rebaños de ovejas y llamas rodeados por amarillos campos de cebada y verdes campos de papa y cebollas. En el plano frontal, pueden estar cosechando cultivos, venteando tallos de cebada o bañándose. Las mujeres pueden ser vistas al hilar lana, lavar ropa, tejer canastos o cuidar los niños. Los hombres arrastran pesados sacos de lana tejida para los ponchos de rojo profundo, que son los que llevan tradicionalmente. Tanto hombres como mujeres son mostrados en trajes típicos de la región. Los hombres llevan pantalones largos y ponchos con brillantes rayas azules o rojas. Las mujeres, con su largo pelo atado en una so-

with a bit of slip showing, long stockings and brightly colored shawls.¹⁵

In almost all the paintings, men and women as well as small children wear the white, broad-brimmed hats worn during hacienda times. Nowadays, however, everyone in the area wears an Austrian style fedora of chocolate brown or avocado green, on special occasions decorated with a peacock feather.¹⁶ (These hats cost upwards of \$50 to \$60, a small fortune in an area where many people earn less than \$100 per month.) According to the artists, they like to paint people wearing the traditional white hat as "it is a means of validating and preserving our cultural identity". Most women in Tigua adhere to traditional dress. Men, however, generally wear modern jackets and young girls and boys are often seen in jeans and tee shirts, though the paintings do not reflect this reality.

Although most Tigua paintings are landscapes showing the important spaces of home, church, the central plaza of the pueblo and the surrounding fields, some paintings also describe the interior of the house or church. The houses painted often are the traditional style *chaquiwasi* (grass covered hut) or the intermediary adobe block, tile roof house. Rarely does one find paintings with the more modern and ubiquitous cinder block and tin roof houses in which most people currently live.

la trenza y envuelto en cintas multicolores, llevan faldas plisadas que apenas muestran la enagua, y destacan las medias largas y chalets de colores brillantes.¹⁵

En casi todas las pinturas, los hombres y mujeres, al igual que los niños pequeños, llevan sombreros blancos y amplios, los cuales solían llevar durante la época de la hacienda. Hoy en día, sin embargo, todos en el área llevan una fedora estilo austriaco de colores café, chocolate o verde aguacate, que en ocasiones especiales es adornado con plumas de pavorreal.¹⁶ Estos sombreros cuestan entre \$ 50 y \$ 60, una pequeña fortuna en una área donde mucha gente gana menos de \$ 100 por mes. A los artistas les gusta pintar gente con el tradicional sombrero blanco, "como si fuera un medio de validar y preservar nuestra identidad cultural". La mayoría de las mujeres en Tigua se adhieren al vestido tradicional. Los hombres, sin embargo, generalmente llevan modernas chaquetas, y las niñas y niños son muchas veces vistos en *jeans* y camisetas, aunque las pinturas no reflejan esta realidad.

Aunque la mayoría de las pinturas de Tigua son paisajes que muestran importantes espacios del hogar, la iglesia, la plaza central del pueblo y los campos circundantes; algunas pinturas también describen el interior de la casa o la iglesia. Muchas veces las casas son pintadas con el tradicional estilo *Chaquiwasi* (choza cubier-

¹⁵This type of clothing is derived from the Spanish. Ponchos, for instance, did not come into use until the 18th century. Before that, men wore tunics and women wrapped themselves in a large cloth secured by a shoulder pin and belt - styles imposed by the Inca which endured for almost 300 years (Meisch 1998).

¹⁶After Agrarian reform in mid-1960's, people wanted different clothing and changed to the current Austrian type fedora hat (Bielenberg 1995).

¹⁵Este tipo de vestuario es un derivado de los españoles. Los ponchos, por ejemplo, no fueron usados hasta el siglo XVIII. Antes de eso, los hombres llevaban túnicas y las mujeres se envolvían en una larga manta asegurada por un broche y un cinturón -estilos impuestos por los Incas-, los cuales duraron casi 300 años (Meisch, 1998).

¹⁶Después de la Reforma Agraria, a mediados de los sesenta, la gente quería diferentes vestimentas y cambió al sombrero fedora de tipo austriaco (Bielenberg, 1995).

Gustavo Quindigalle, 2004 - Untitled



Rodrigo Ugsha, 2004 - Untitled



An impressionistic depiction of Tigua with Quilotoa crater lake and Cotopaxi volcano. The artist is also a university student studying law.

Una representación impresionista de Tigua con el cráter de Quilotoa y el volcán Cotopaxi. El artista estudia las leyes.



Serafin Cayo, 1991 - Feria Indígena

The closest market to the Tigua communities is found in the town of Zumbagua where every Saturday people from all over the parish gather to barter for everything from llamas and pigs to bananas trucked in from the western lowlands. Market scenes in Tigua paintings depict vendors and buyers selling colorful fruits and vegetables as well as scenes of men and women trekking the precipitous paths carrying sacks on their backs and leading their heavily laden llamas.

The soaring, snow capped volcano of Cotopaxi towers in the background of many paintings and identifies Tigua's location in Cotopaxi province. Cotopaxi is a sacred mountain and at 19,547 feet the highest active volcano in the world. Another legendary mountain seen in many

ta de paja) o con el intermediario bloque de adobe y techo de losa. Raramente uno encuentra pinturas con las más modernas y ubicuas casas de bloques de cemento y techos de lata, en las cuales vive la mayoría de la gente en la actualidad.

El mercado más cercano a las comunidades de Tigua se encuentra en el pueblo de Zumbagua, donde todos los sábados gente de toda la parroquia se reúne a intercambiar desde llamas y cerdos hasta banano transportado en camión desde las costas occidentales. Las escenas del mercado en las pinturas de Tigua describen vendedores y compradores que venden coloridas frutas y vegetales, así como escenas de hombres y mujeres que escalan los senderos de los precipicios con sacos a cuestas y guían a sus pesadamente cargadas llamas.

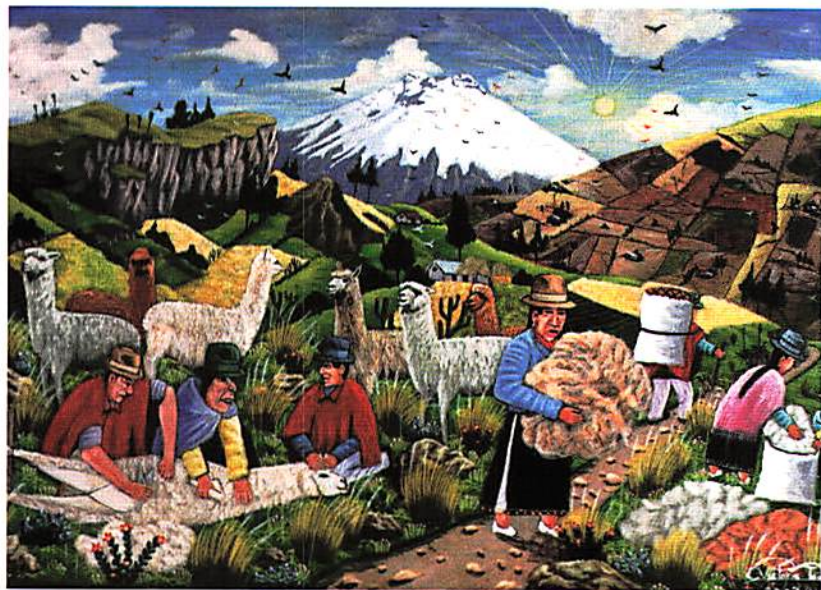
paintings is Quilotoa, an extinct volcano with deeply creviced slopes and an impressive crater lake whose color changes from brilliant turquoise blue to deep forest green. The smaller, twin peaks of the llinizas often can be seen peeking over the edge of Quilotoa crater. Amina, a solitary peak rising prominently from the floor of the Tigua valley is said to have been an important nesting site for the Condors which once lived in Tigua. When there is drought, the people climb to the summit of Amina to dance and pray for rain.

The landscape is almost always painted with lush, green fields bordered by brightly colored flowers, cascading waterfalls and rivers brimming with clear, blue water. This presentation is somewhat of an idealization or perhaps the dream of what the land could be. During the later part of the growing season from March to May, if there have been good rains, the fields of potatoes, onions, *mdloco* and fava beans are,

El gigantesco volcán cubierto de nieve Coto-paxi aparece en el fondo de muchas pinturas e identifica la locación de Tigua, en la provincia del mismo nombre. Coto-paxi es también una montaña sagrada y, con sus 19,547 pies, es el volcán activo más alto en el mundo. Otra legendaria montaña vista en muchas pinturas es el Quilotoa, volcán inactivo con profundas cañadas incrustadas y un impresionante lago en el cráter, cuyos colores cambian del azul turquesa brillante a un verde de bosque profundo. Los más pequeños picos gemelos de los llinizas muchas veces pueden ser vistos sobreponiéndose al borde del cráter del Quilotoa. Amina, un solitario pico que se levanta prominentemente desde el piso del valle de Tigua, se dice que tiene un importante sitio de anidamiento para los cóndores que alguna vez vivieron en Tigua. Cuando hay sequía, la gente escala a la cima del Amina para danzar y orar por la lluvia.

Victoria Toaquiza, aged 16, is one of the new, young female artists.

Victoria Toaquiza tiene 16 años y es una de las jóvenes artistas.



Victoria Toaquiza, 2004. - Trasquilando alpacas



indeed, resplendent with lovely yellow, white and blue flowers. Fields of barley shimmer in the winds changing from emerald green to bright yellow over the months. Even the wild grasslands of the surrounding páramo sprout tiny, delicate little flowers from the tough, low lying vegetation so perfectly adapted to the harsh environment.

Cacti are planted to mark the boundaries between fields. They also produce a bright red flower which contrasts dramatically with the arid landscape during the months of summer. After the harvest in June and July, the fields are brown and barren. The wind blows fiercely covering everything in a layer of dust, eroding the steep slopes. Tigua paintings, however, rarely show anything but green and bountiful fields.

The artists often draw the mountains with faces, a reflection of the indigenous view that all of nature is living. As Alberto Taxo, a well known shaman from Cotopaxi, states "for Andean indigenous people everything in nature has its being, everything that exists has life, has *ushai*, the force that sustains life, an essential and unique characteristic...everything is interrelated ...everything has its own power, everything is sacred" (Taxo 2005). It is also believed that mountains control the rain and consequently the fertility and well being of the region (Meisch 1998).

The condor, a symbol of Andean peoples and of freedom, is one of the most

Los paisajes son casi siempre pintados con deslumbrantes campos verdes bordeados por flores brillantemente coloreadas, caídas de agua en cascadas y ríos rebosantes con clara agua azul. Esta presentación es de alguna manera una idealización, o posiblemente el sueño, de lo que la tierra podría ser. Durante la última parte de la estación de crecimiento, de marzo a mayo, si han habido buenas lluvias, los campos de papa, cebolla, mellocó y granos estarán, de hecho, resplandeciendo con amorosas flores amarillas, blancas y azules. Campos de cebada se mecen en los vientos y cambian, de verde esmeralda, a amarillo brillante con el paso de los meses. Incluso los pastos más salvajes del páramo circundante dispersan pequeñas y delicadas florecitas, muestra de que esta vegetación se adapta perfectamente al severo ambiente.

Los cactus plantados para marcar los límites entre los campos también producen una flor roja brillante que contrasta impresionantemente con el árido paisaje durante los meses de verano. Después de la cosecha, en junio y julio, los campos son color café y estériles. El viento sopla con ferocidad y cubre todo con una capa de polvo, y erosiona los escarpados declives. Las pinturas de Tigua, sin embargo, raramente muestran algo que no sean sus campos verdes y abundantes.

Los artistas muchas veces dibujan las montañas con rostros, una reflexión de la visión indígena de que toda la naturaleza está viva. Como afirma Alberto Taxo, un





ubiquitous images found in Tigua paintings. Although condors no longer exist in the Tigua area, the paintings often depict the condor soaring majestically over the mountains and valleys. The condor is extremely important in indigenous *cosmovisión* as an intermediary or messenger between the people, their ancestors and a supreme deity, *Pachacama*. Sometimes the condor is depicted carrying a *quipu*, a rod with multicolored knots and ribbons, in his beak. The *quipu* was used by the Incas as a counting device for communicating information about troops and food resources to distant areas. A series of runners carried these messages from one region of the kingdom to another. The condor, who can see everything from great heights, is also believed to have knowledge of things to come – when it will rain or an approaching death.

reconocido shamán de Cotopaxi, “para los pueblos indígenas andinos todo en la naturaleza tiene su ser, todo lo que existe tiene vida, tiene *ushai*, la fuerza que sostiene la vida, una característica única y esencial... Todo está interrelacionado. Todo tiene su propio poder, todo es sagrado” (Taxo, 2005). También se cree que las montañas controlan la lluvia y consecuentemente la fertilidad y el bienestar de la región (Meisch, 1998).

El cóndor, símbolo de los pueblos andinos y de libertad, es una de las imágenes más ubicuas encontradas en las pinturas de Tigua. Aun cuando los cóndores no existen más en el área de Tigua, las pinturas muchas veces describen al cóndor al elevarse majestuosamente sobre las montañas y los valles. El cóndor es extremadamente importante en la *cosmovisión* indígena, como un intermediario o mensajero entre el

Lorenzo Cuyo, 2004 - Vida indígena

Courtesy of Excedia Gallery

Aspects of daily life are captured in this finely detailed painting which includes the crater lake of Quilotoa and even a man carving masks (Lower left)

Aspectos de la vida diaria son capturados en esta pintura con finos detalles. Notar el hombre tallando máscaras (abajo izquierda).



Alberto Toaquiza, 1986 - Páramos de Tigua

Courtesy of Galería Artesanal

Images of human faces in the mountains reflect the indigenous view that all of nature is alive.

Imágenes de rostros humanos en las montañas reflejan la visión indígena de que la naturaleza está viva.

According to Kichwa beliefs, if you dream of a condor it means that a major change is about to occur in your life.

A famous legend, *el Condor Enamorado*, describes the love affair between a condor and a young Kichwa woman. Disguising himself as a handsome young man, the Condor seduces a shepherd girl and sweeps her away to his nest high in the cliffs. The girl's parents, with help from other relatives and friends, capture the girl

pueblo, sus ancestros y una deidad suprema, *Pachacama*. Algunas veces el cóndor es descrito con un *quipu*, vara con nudos y cintas multicolores, en su pico. El *quipu* fue utilizado por los Incas como una unidad de conteo para comunicar información sobre las tropas y los recursos de comida a áreas distantes. Una serie de corredores llevaba estos recados oficiales de una región a otra del reino. El cóndor, que puede verlo todo desde las grandes alturas, se cree que también tiene el conocimiento de las cosas que

The condor carrying the quipu, is believed to be a messenger between the people and their ancestors.

El condor llevando el quipu es considerado como el mensajero entre la gente y sus ancestros.



Marco Toaquiza, 2004 - Untitled

A famous legend, the Condor in Love, describes the love affair between the condor and a young Kichwa woman.

Una leyenda famosa, el condor enamorado, cuenta la aventura amorosa entre el condor y una chica kichwa.



María Toaquiza, 1997 - Leyenda del Condor

and take her home where she pines for her lover. Eventually she escapes and is reunited with her condor lover. She grows her own wings and feathers in order to fly with him and live forever free. The image of the Condor flying with a young woman astride his back appears in many Tigua paintings. This legend is recounted in English, Spanish and Kichwa in a book beautifully illustrated by Alfonso Toaquiza (Toaquiza, A. 2002).

In addition to the condor, the *curiingue*, a small falcon found in the area, also appears in many paintings, along with doves and sometimes owls which represent knowledge. Occasionally one also sees a bird with a brightly, multicolored tail, the bird of "good luck".

Festivals

Festival themes are ubiquitous in Tigua art. As in the festivals themselves, the paintings depict a vast array of musicians playing *pingullos* (typical Andean flutes), *rondadores* (panpipes), *tambores* (drums) and *bocinas* (a very long horn) as well as costumed dancers and an eager and excited crowd of festive followers. Drinking is an integral part of every fiesta and the paintings often portray both men and women taking a swig from the bottle - usually the drink of choice is *aguardiente*, a potent spirit made from raw sugar cane or *chicha*, a ubiquitous brew found throughout Ecuador. Festival participants also make offerings to *Pachamama* (Mother Earth) by sprinkling some of their drinks on the ground.

Corpus Christi is one of the most popular festivals in the Ecuadorian Sierra.

sucedarán -cuándo lloverá o cuándo se aproxima una muerte. Según las creencias kichwas, soñar con un cóndor significa que un cambio mayor ocurrirá en la vida.

Una famosa leyenda, *El Cóndor Enamorado*, describe la aventura amorosa entre un cóndor y una joven mujer kichwa. Al disfrazarse como un hombre joven, el cóndor seduce a una pastora y se la lleva a su nido, en lo alto del risco. Los parientes de la niña, con ayuda de otros allegados y amigos, rescatan a la niña y la llevan a la casa, donde se consume por su amor. Eventualmente se escapa y se reúne con su amante cóndor. Desarrolla sus propias alas y plumas con el objeto de volar con él y vivir por siempre libre. La imagen del cóndor que vuela con una joven mujer sobre su espalda aparece en muchas pinturas de Tigua. Esta leyenda es contada en inglés, español y kichwa en un libro bellamente ilustrado por Alfonso Toaquiza (Toaquiza, A., 2002).

En adición al cóndor, el *curiingue*, pequeño halcón encontrado en el área, también aparece en muchas pinturas, junto con palomas y algunas veces búhos, que representan el conocimiento. Ocasionalmente, uno también ve un ave con una cola brillante y multicolor: es el ave de la "buena suerte".

Festivales

Los temas de los festivales son muy comunes en el arte de Tigua. Como en los mismos festivales, las pinturas describen un vasto arreglo de músicos que tocan *pingullos* (típicas flautas andinas), *rondadores*, *tambores* y *bocinas* (un cuerno muy largo), así como danzantes y una ansiosa y excitada multitud de seguidores festivos. La bebi-



The bocina is a long horn used to announce the beginning of the Corpus Christi festival.

La bocina es una trompeta tradicional usada para anunciar el inicio del festival de Corpus Christi.

Traditionally the painted Tigua drums used in the festival featured figures of the Corpus Christi dancers. This festival is now one of the most frequent celebrations depicted in Tigua paintings. Corpus Christi is a Christian festival with medieval origins that coincide in time with the Inca harvest festival known as *Inti Raymi*. Corpus Christi is one of the most important Catholic feasts in honor of the Eucharist, the Christian sacrament of Holy Communion. After the conquest, the Spaniards incorporated popular local celebrations into Church practices in an effort to convert the native population to Catholicism. Since both festivals are celebrated during the period of

da es una parte integral de cada fiesta y las pinturas muchas veces retratan tanto a hombres como a mujeres al tomar un trago de la botella -por lo general la bebida de elección es el aguardiente (potente licor hecho de azúcar morena de caña) o chicha, un brebaje típico encontrado a lo largo de todo el Ecuador. Los participantes del festival también hacen ofrendas a la *Pachamama* (madre tierra) y chorrean algo de sus bebidas en el suelo.

El Corpus Christi es uno de los festivales más populares en la sierra ecuatoriana. Tradicionalmente los tambores de Tigua usados en el festival encarnan figuras de danzantes del

the summer solstice and both include ritual dancers and lavish costumes, the two became completely intertwined. However, the more politically conscious Tigua artists now title their paintings of this festival as the “festival of Inti Raymi,” rather than “Corpus Christi”. The festival of Inti Raymi was dedicated to the Inca sun god. (*Inti* means sun and *raymi* is festival in Kichwa). It is the only native festival that has survived since pre-Hispanic times, though it is now mixed with other elements.

The central figures of both Inti Raymi and Corpus Christi are the *danzantes*, dancers in lavishly decorated costumes, wire mesh masks and an enormous headdress. The dancers wear white shirts and pants with crochet fringes covered by elaborately decorated aprons and breast plates of colorful, embroidered cloth decorated with spangles, beads and coins. From the back, there is a large rectangular decorated cloth that hangs from the head and a yoke which hangs from a pole and is worn behind the shoulders extending out to the sides like a pair of wings. The headdress, called the *uma*, dates back to pre-Colombian times (Muratorio, R. 1981). It is more than a meter high and topped by a crown of colorful feathers, and decorated with mirrors, coins, foil, jewelry, beads and, more recently, even light bulbs and plastic dolls. During colonial times, the costumes were related to angels. The feathers and wing-like panels imitate birds like the condor which were associated with pre-Hispanic deities. Likewise, the many glittery objects are evocative of the sun, the focus of the Inti Raymi festival. Interestingly, the costume no longer includes any Christian symbol as it once did (Webster 1999).

Corpus Christi. Este festival es ahora una de las celebraciones más frecuentemente descritas en las pinturas de Tigua. El Corpus Christi es un festival cristiano con orígenes medievales, que coincide en época con el festival de la cosecha Inca, conocido como *Inti Raymi*. Es una de las fiestas católicas más importantes en honor de la Eucaristía, el sacramento cristiano de la Santa Comunión. Después de la conquista, los españoles incorporaron celebraciones locales populares dentro de las prácticas de la Iglesia, en un esfuerzo por convertir a la población nativa al catolicismo. Ya que ambos festivales son celebrados durante el período del solsticio de verano y ambos incluyen danzantes rituales y abundantes vestuarios, los dos se entrelazan completamente. Sin embargo, la conciencia más política de los artistas de Tigua ahora titula sus pinturas sobre este festival como “festival del *Inti Raymi*”, más que del Corpus Christi. El festival del *Inti Raymi* estaba dedicado al dios sol Inca (*Inti* significa sol, y *Raymi*, festival en kichwa). Es uno de los festivales nativos que ha sobrevivido desde los tiempos prehispánicos, a pesar de que ahora se encuentra mezclado con otros elementos.

Las figuras centrales, tanto del *Inti Raymi* como del Corpus Christi, son los danzantes, en trajes lujosamente decorados, máscaras de malla y un enorme tocado en la cabeza. Los danzantes llevan camisetas blancas y pantalones con borlas cubiertos por elaborados y decorados delantales y platos de pecho decorados con lentejuelas, mullos y monedas. Desde la espalda, hay una franela larga rectangular decorada, que cuelga desde la cabeza, y una junta que cuelga desde un palo y es llevada detrás de los hombros y se extiende hacia los lados como un par de alas.



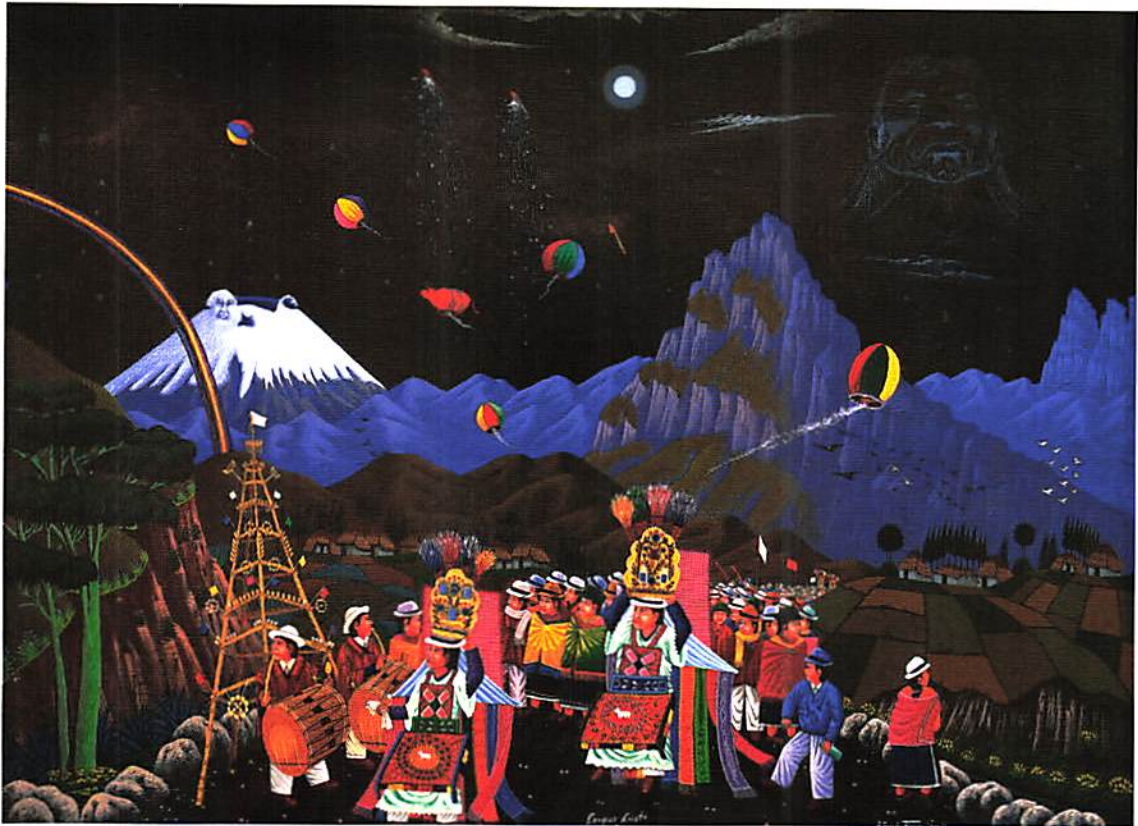


Photo: Jorge Delgado

Alfredo Toaquiza, 2001 – Corpus Christi o el Inti Raymi

Courtesy of Banco Central del Ecuador

According to the artist, "The fireworks display will be burned at night. The spirit of Rumiñahui looms over the sacred mountains. The rainbow colors symbolize the many nations of indigenous people".

Según el artista: "El juego pirotécnico será quemado en la noche. El espíritu del Rumiñahui se desplaza sobre las montañas sagradas. Los colores del arco iris representan las naciones indígenas".

The most solemn event of the day is the church mass. After the mass, the festivities begin with speeches by community officials, performances by the *danzantes* and other formal presentations of traditional dancers by groups of men and women, followed by a bullfight. Everyone from the community and surrounding areas joins in the dancing and drinking. Sometimes they launch colorful hot air balloons into the air or erect complex pyrotechnic displays called *castillos* built in a pyramid shape with

El tocado, llamado *uma*, data desde tiempos precolombinos (Muratorio, R., 1981). Tiene más de un metro de alto y, en el tope, una corona de coloridas plumas, decorada con espejos, monedas, aluminio, joyería, mullos y, más recientemente, focos eléctricos y muñecas plásticas. Durante la época colonial, los trajes eran relacionados con los ángeles. Los paneles de plumas y alas imitaban aves, como el cóndor, la cual era asociada con las deidades prehispánicas. Por esto, la mayoría de los objetos luminosos son evocativos del

carrizo (a reed like sugar cane) or slats of wood and dried grasses (this *castillo* is different from the tall pole with live animals and food products erected during the Pujili Corpus Christi festival). The castillos are set off at night in a dramatic display of fire and light.

The *danzantes* are accompanied by the *pingullero*, a musician who plays the *pingullo* with his left hand and beats on a large, drum called a *bombo* with his right hand. The *pingullero* provides music for the *danzantes* as well as the *rucus*, groups of masked dancers from the community who in times past represented the haciendas (Díaz 1999). Music is an integral part of the festival. Other musicians with smaller drums called *tambores* and a variety of trumpets, bugles, flutes, and *rondadores* accompany the *pingullero*. White masked figures, *los diablillos* or little devils, follow the musicians running, jumping and setting off firecrackers.

There are also giant dolls measuring up to 5 meters tall representing the Goddess of the harvest, *palla* or *Ñusta*, and her husband and the *sacha runas* (people from the wilderness in Kichwa) in costumes covered by plants, fruits and vegetables. Another key figure in the Corpus Christi festival is the *prioste* or sponsor. The *prioste* is usually depicted in Tigua paintings carrying a tall, decorated staff, the *bastón*. This individual (or couple) is generally a prominent member of the community who is elected the prior year to plan and organize all of the festivities. The *prioste* is responsible for coordinating all the activities and, more importantly, for subsidizing them – a substantial financial commitment in an area where poverty is pervasive and many

sol, el foco del festival del *Inti Raymi*. De manera interesante, los trajes ya no incluyen símbolos cristianos como una vez lo hicieron (Webster, 1999).

El evento más solemne del día es la misa en la iglesia. Después de la misa, las festividades comienzan con discursos de los oficiales de la comunidad, presentaciones de los *danzantes* y otras presentaciones formales de *danzantes* tradicionales por grupos de hombres y mujeres, seguidos por una corrida de toros. Todos en la comunidad y en las áreas circundantes se unen en la danza y la bebida. Algunas veces lanzan coloridos globos de aire caliente o levantan complejas muestras pirotécnicas llamadas castillos, construidas en forma de pirámide con *carrizo* (un tallo como el de la caña de azúcar) o varas de madera y pajas secas (este castillo es diferente al palo alto con animales vivos y productos alimenticios erguido durante el festival del Corpus Christi de Pujilí). Los castillos son encendidos en las noches, en una dramática exposición de fuego y luz.

Los *danzantes* son acompañados por el *pingullero*, músico que toca con la mano izquierda el *pingullo* y golpea con la mano derecha un gran tambor llamado *bombo*. El *pingullero* provee música para los *danzantes*, así como los *rucus*, grupos de *danzantes* enmascarados de la comunidad, quienes en tiempos pasados representaron las haciendas (Díaz, 1999.) La música es una parte integral del festival. Otros músicos con *tambores* más pequeños y una variedad de trompetas, cornetas, flautas y *rondadores* acompañan al *pingullero*. Figuras blancas enmascaradas, los *diablillos* o pequeños diablos, siguen a los músicos corriendo, saltando y encendiendo pólvora.



Rodrigo Toaquiza, 2002 - Festival de Inti Raymi



Photo: Ronald Evans

adults barely earn enough to provide the basics for their families.

An integral part of the Corpus Christi festival is the ever popular and exciting *corrida*, or bullfight. Early in the morning, several men from the village announce the beginning of the festival by trekking through the hills blowing on a *bocina*. The *bocina* is a very long horn approximately 1.5 meters in length and made from *tunda*, a soft wood tree which grows in the lowland forest west of Tigua. The *bocina* has been used by people in the Sierra since before the Spanish to communicate with others living in scattered settlements in the region's hills and valleys. Traditionally, the person who summoned people to assemble was called the *Quipucamayuc* in Kichwa. The *bocina* players accompany the *vaqueros* (cowboys) who climb the mountain slopes to find and chase the bulls down from their pastures high in the *parámo*. As they descend, the *bocina* players are joined by more and more people from the homesteads scattered around the hillside. Drummers and flute players join the procession as it winds its way toward the village center. The bullfighters can be any male who wants to "play" with the bull. As many as 50 men or more can play with the same bull simultaneously. The bulls are never killed, though sometimes the fighters come close. Since the corral is generally hastily constructed and

También hay muñecas gigantes que miden más de 5 mts. de alto y representan a la diosa de la cosecha, *palla* o *Ñusta*, y a su esposo, y a los *sacharunas* (gente de la selva en kichwa), en trajes cubiertos por plantas, frutas y vegetales. Otra figura clave en el festival del Corpus Christi es el *prioste* o *auspiciante*. El *prioste* es usualmente descrito en las pinturas de Tigua con una vara alta, decorada: el *bastón*. Este individuo (o pareja) es generalmente un miembro prominente de la comunidad, quien es elegido con un año de anterioridad para planear y organizar todas las festividades. El *prioste* es responsable de coordinar todas las actividades y, aun más importante, las subsidiarlas -un compromiso financieramente sustancial en una área donde la pobreza es penetrante y muchos adultos escasamente ganan lo suficiente para proveer lo básico a sus familias.

Una parte integral del festival del Corpus Christi es la siempre popular y excitante *corrida* de toros. Temprano en la mañana, algunos hombres de la villa anuncian el inicio del festival al trepar por las colinas y soplar en una *bocina*. La *bocina* es una trompeta muy larga de aproximadamente 1.5 mt. de longitud y hecha de *tunda*, un árbol de madera suave que crece en los bosques occidentales de las tierras bajas de Tigua. La *bocina* ha sido usada por la gente en la Sierra desde antes de los españoles para comunicarse con quienes vivían en asentamien-

not very stable, the bull often lurches against the fence sending the spectators streaming off in a chaos of screams only to return again to shout and urge on the sometimes timid *toreros*. Some anthropologists claim that the bull represents the conquistadors, thus suggesting that the triumph over the bull is a symbol of indigenous triumph as well (Webster 1999).

Sadly, although Corpus Christi used to be celebrated throughout the Sierra, nowadays the costs are so prohibitive that few communities can afford to finance the festival. The town of Zumbagua near Tigua and the city of Pujilí about an hour away both continue to hold major Corpus Christi celebrations; the later more of a municipally organized event with parades of dancing school children and participation of commercial organizations.

Noche Buena, Christmas Eve is another popular theme in Tigua art. The holiday is celebrated on December 25 with a procession led by the *viejo* (the old man) and the *vaca loca*. The *vaca loca* is a man dressed as a bull, a figure which has existed in Ecuador for centuries and is also ubiquitous throughout Latin America. Playful figures form the procession wearing brightly colored costumes and painted wood masks representing monkeys, clowns, tigers, wolves and dogs. Only certain individuals in the community may play these roles, and once assigned, they generally play the same role throughout their lives. Only funny, playful and happy people are chosen to play the monkey and clown. They are the ring leaders and prance around poking and teasing members of the

tos escarpados en los valles y colinas de la región. Tradicionalmente, la persona que convocaba al pueblo a asamblea era llamado el *Quipucamayuc* en kichwa. Quienes tocaban la bocina acompañaban a los vaqueros, que trepaban los declives montañosos para encontrar y perseguir a los toros desde los pastizales, en lo alto del páramo. Mientras descenden, los bocineros son acompañados por más y más gente de los caseríos alrededor de las colinas. Tamborileros y flautistas se unen a la procesión mientras viaja hacia el centro de la villa. El torero pueden ser cualquier hombre que quiera "jugar" con el toro. Alrededor de 30 hombres o más pueden jugar con el mismo toro simultáneamente. Los toros nunca se matan, aunque algunas veces los toreros están a punto de morir. Debido a que el corral es muchas veces construido con apresuramiento y no es muy estable, si el toro embiste contra la cerca enviará a los espectadores lejos, en un caos de gritos, sólo para regresar nuevamente y gritar sobre los muchas veces tímidos toreros. Algunos antropólogos afirman que el toro representa a los conquistadores, lo que así sugiere que el triunfo sobre el toro es también un símbolo del triunfo indígena (Webster, 1999).

Tristemente, el Corpus Christi solía ser celebrado en toda la Sierra. Hoy en día los costos son tan prohibitivos que muy pocas comunidades pueden financiar el festival. El pueblo de Zumbagua, cerca de Tigua, y la ciudad de Pujilí continúan realizando celebraciones mayores del Corpus Christi, evento municipal organizado con desfiles de niños de escuelas que bailan y la participación de organizaciones comerciales.



Fausto Toaquiza, 1996 - Fiesta de Danzantes de Corpus Christi

Courtesy of Galería Artesanal

The objective of bullfight is to play with the bull, not kill it

El objetivo de la corrida es jugar con le toro, no matarlo

crowd. The paintings always include an *urna*, a wooden case with images of the Baby Jesus surrounded by candles.

One often sees *globos*, hand made balloons constructed from colored paper wrapped around a wood frame, floating high in the

Noche Buena, Navidad, es otro tema popular en el arte de Tigua. La festividad es celebrada el 25 de diciembre, con una procesión liderada por el viejo y la vaca loca. La vaca loca es un hombre vestido como toro, una figura que ha existido en el Ecuador



Bernardo Toaquiza, 2000 - Noche Buena



Francisco Toaquiza, 2004 - Noche Buena



Gustavo Toaquiza, 2000 - Untitled

Masked dancers celebrate Noche Buena and other traditional Tigua festivals.

Danzantes en máscaras celebran Noche Buena y otros festivales.

sky in Tigua paintings of various festivals. The balloon is placed over a small ceramic bowl filled with burning charcoal or inflated with the heat from a torch. When the air in the balloon's interior is hot enough, it is released and soars skyward, floating colorfully over the festival.

The feast of *Tres Reyes* or *Tres Magos* (the Three Kings or Wisemen) is celebrated in early January. People from the community decorate themselves with paint and don

durante siglos y que también es típica en toda América Latina. Figuras juguetonas forman la procesión y llevan trajes de colores brillantes y máscaras de madera pintadas que representan monos, payasos, tigres, lobos y perros. Sólo ciertos individuos en la comunidad pueden interpretar estos papeles, y una vez asignados, generalmente interpretan el mismo papel durante toda su vida. Sólo la gente divertida, juguetona y feliz es escogida para interpretar al mono y al

costumes and masks in roles similar to those seen during Noche Buena. The three "kings" ride atop horses decorated with colorful cloths, their faces painted black and their heads adorned with elaborate crowns. The figures of the *vaca loca* and his partner, *el Viejo*, the old man with a fighter's cape, engage in a farcical rendition of the bull fight and chase each other and the festival participants through the crowds. As with other festivals, the *prioste*s or sponsors (often a married couple or several men), are usually portrayed in the foreground of the paintings carrying the *bastón*, a tall, slender staff.

payaso. Son los líderes del círculo y danzan alrededor, se entrometen y bromean con los miembros de la multitud. Las pinturas siempre incluyen una urna, una caja de madera con imágenes del niño Jesús rodeado por velas.

Muchas veces se pueden ver globos, hechos a mano, contruidos con papel de colores y armados alrededor de un marco de madera, que flotan alto en el cielo de las pinturas de Tigua de varios festivales. El globo es colocado sobre un pequeño recipiente de madera llenado con carbón ardiente o inflado con el calor de una antor-



Francisco Cuyo Cuyo, 2004 - Tres Reyes

Courtesy of Galeria Latina

The Baile de *Yumbos* or the *Yumbada* is a north Andean festival performed by *yumbos*, or shamans from the tropical forest region, during May or June. The *yumbo* dancers also appear in various festivals such as Noche Buena, Tres Reyes and Corpus Christi. They are considered magical and mysterious, the antithesis of Catholic symbols and doctrine. Traditionally, they wore animal skins, gourds, and/or feather crowns. Some believe that the *yumbo* dancers represent pre-historic people who migrated from the Amazon. The lead dancer, the *ruçu*, typically is dressed as an old man and wears a white, papier mache mask (Salomon 1981). In Tigua paintings the *yumbos* wear a crown-like woven hat called a *penacho* and carry long staffs made from *chonta*, a black, hard wood, topped with multicolored flags representing the colors of nature.

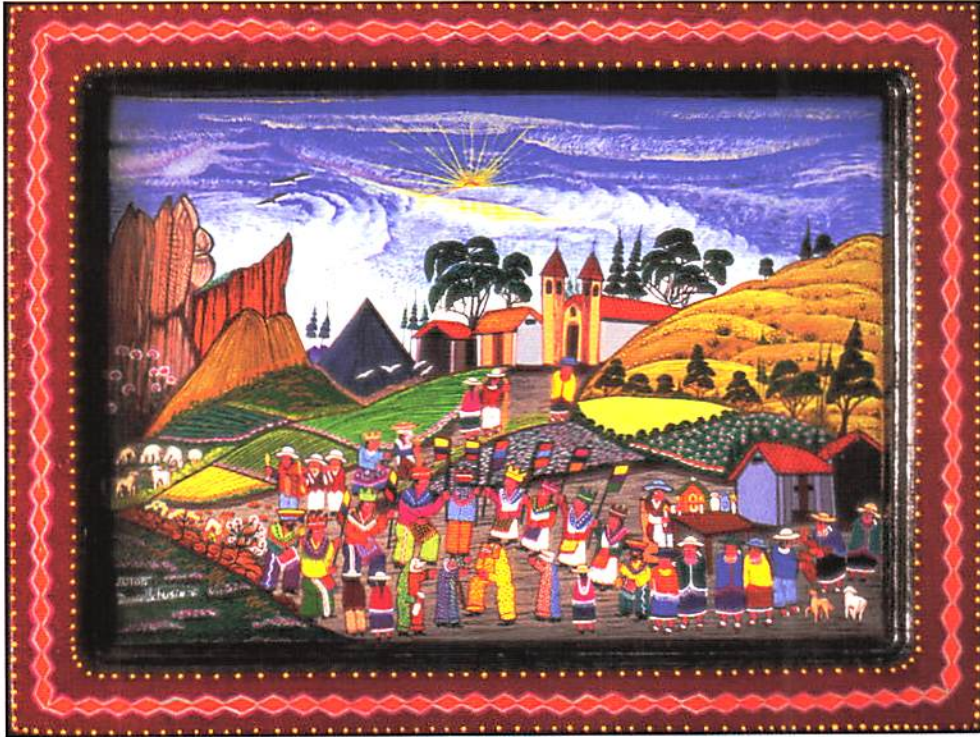
The Baile de Cintas is a dance depicted in Tigua paintings by a tall pole resembling the European maypole with streams of colorful ribbons. The dancers hold the ribbons in their right hands and dance in a circle gradually wrapping the pole in layers of ribbon. According to anthropologist Segundo Moreno, the pole represents the sun and the ribbons, the sun's rays. This dance is performed on various occasions including community celebrations like the end of the school year. It is also sometimes performed by los *yumbos* (Carvalho-Neto, 1964).

Mama Negra is another figure encountered in Tigua paintings. The Fiesta of Mama Negra is the popular name for the festival of the Virgin of Mercedes, a festival

cha. Cuando el aire en el interior del globo está lo suficientemente caliente, éste es liberado y se eleva por los cielos, y flota coloridamente sobre el festival.

La fiesta de los Tres Reyes o Tres Magos es celebrada a principios de enero. La gente de la comunidad se decora a sí misma con pintura y adopta trajes y máscaras en papeles similares a aquéllos vistos durante Noche Buena. Los tres "reyes" montan caballos decorados con coloridas ropas, sus rostros pintados de negro y sus cabezas adornadas con elaboradas coronas. Las figuras de la vaca loca y su compañero, El Viejo, con una capa de torero, se comprometen en una representación absurda de la corrida y persiguen a todos los demás y a los participantes del festival por entre la multitud. Como en los otros festivales, los priostes o auspiciantes (muchas veces una pareja casada o varios hombres), son usualmente retratados en los primeros planos de las pinturas con el bastón, una vara alta y delgada.

El baile de *Yumbos* o la *Yumbada* es un festival andino del norte, realizado por los *yumbos* o shamanes de la región del bosque tropical durante mayo o junio. Los danzantes *yumbos* también aparecen en varios festivales, como el de Noche Buena, el de Tres Reyes y el Corpus Christi. Son considerados mágicos y misteriosos, la antítesis de los símbolos y la doctrina católica. Tradicionalmente, llevan pieles de animales, calabazas y/o coronas de plumas. Algunos creen que los danzantes *yumbos* representan a la gente prehistórica que migró desde la Amazonía. El danzante principal, el *ruçu*, usualmente está vestido como un hombre viejo y lleva una máscara blanca de papel maché (Salomon, 1981). En las pinturas de



Artist Daniel Chusin, who still lives in Iquía, depicts the dance of the Yumbos, shamans from the tropical forest.

Artista Daniel Chusin que todavía vive en Iquía, retrata el baile de los Yumbos, shamanes del bosque trópico.

Daniel Chusin, 2000 – Este es la fiesta de Yumbos



Dance of the Yumbos
The colors of CONAIE
decorate the interior
frame.

Baile de los Yumbos
Los colores de CONAIE
decora la interior del
marco.

Juan E. Haquiche, 1996 – Arte indígena de Tigua

Courtesy of Dorothea & Norman Whitten

celebrated the end of September in Latacunga a large, sprawling town 50 kilometers from Tigua.¹⁷ This lively festival begins with a colorful procession of masked dancers called *huacos* dressed in white lace pants and blouses and white masks painted with colored lines. The *huacos* carry a stick and a deer skull with horns used to “cure” members of the crowd. Other members of the procession include clowns; men in black face; *camisonas* (men dressed as women wearing wigs and brightly colored ribbons) and *curiquingues*, costumed figures with conical shaped hats and bird-like wings (Carvalho-Neto 1964; Johnson 1994). After the procession, commonly people ignite fireworks and hot air balloons.

The principal participant, *Mama Negra*, is a black, female figure dressed in a long satin dress, wearing a wig and carrying a doll (the baby Jesus) and a bottle with water that she squirts on the crowd. *Mama Negra* is actually portrayed by a man dressed as a woman, “her” face painted black. *Mama Negra* rides atop a horse lavishly draped in shimmering tassels and ribbons of bright yellow, green, blue and red. She is accompanied by an “angel,” a young girl also on horseback and dressed in a large cape and black faced attendants, called *negritos*, who march alongside to protect her. The *negritos* represent slaves who were brought to the Americas by the Spanish. How a black woman became the principal figure in this Andean festival is not known

Tigua los *yumbos* llevan una corona tejida llamada *penacho* y largas varas hechas de *chonta*, una madera dura, negra, coronadas con banderas multicolores que representan los colores de la naturaleza.

El baile de cintas es una danza descrita en las pinturas de Tigua por un palo alto que se asemeja al palo de mayo europeo, con franjas de coloridas cintas. Los danzantes sostienen las cintas en la mano derecha y danzan en un círculo mientras envuelven gradualmente el palo con capas de cintas. Según el antropólogo Segundo Moreno, el palo representa al sol, y las cintas, los rayos del sol. Esta danza es realizada en varias ocasiones, incluidas celebraciones de la comunidad, como la finalización del año escolar. También es realizada algunas veces por los *yumbos* (Carvalho-Neto, 1964).

La *Mama Negra* es otra figura encontrada en las pinturas de Tigua. La Fiesta de la *Mama Negra* es el nombre popular para el festival de la Virgen de las Mercedes, un festival celebrado a finales de septiembre en Latacunga, una gran, desordenadamente extensa ciudad, a 50 Km. de Tigua.¹⁷ Este festival inicia con una colorida procesión de danzantes enmascarados llamados *huacos*, vestidos en pantalones blancos, lazos, blusas y máscaras pintadas de blanco con líneas coloreadas. Los *huacos* llevan una vara y un esqueleto de venado con cuernos utilizado para “curar” a miembros de la multitud. Otros miembros de la procesión incluyen payasos, hombres con rostros negros, *camisonas*, hombres vesti-

¹⁷The municipal government of Latacunga also organizes a *Mama Negra* festival in November primarily for tourists and political purposes.

¹⁷El gobierno municipal de Latacunga también organiza un festival de *Mama Negra* en noviembre, principalmente con propósitos turísticos y políticos.



Francisco Chugchilan, 2000 - Untitled



Francisco Toaquiza, 2004 - Baile de Cintas



Artist unknown - Untitled

Photo courtesy of: Ivan Cruz

Upper left:
Like the European Maypole dance, the Baile de Cintas (Ribbon Dance), is a colorful dance performed during many celebrations.

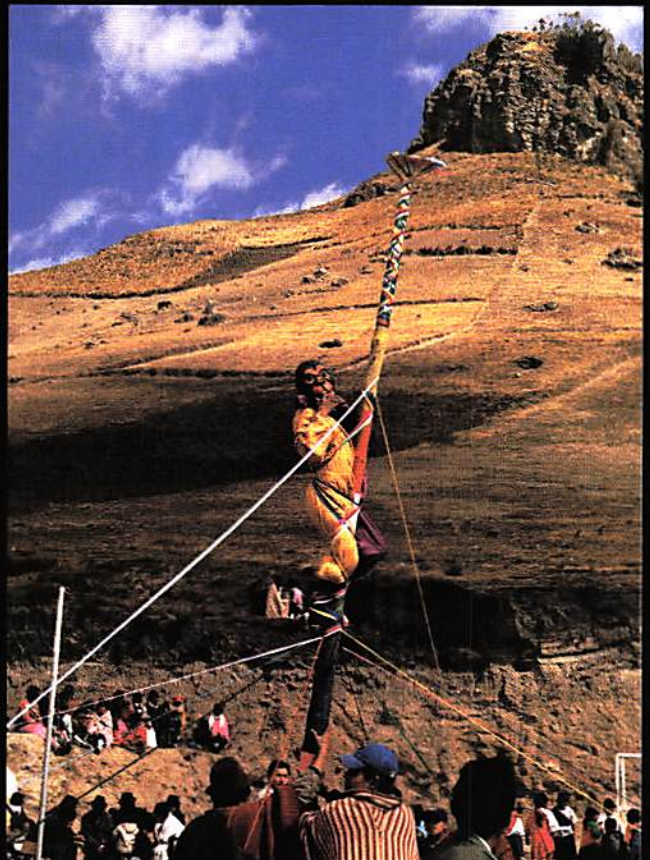
Similar a los bailes de Europa, el Baile de Cintas es una danza colorida que se realiza durante muchas celebraciones.

Upper right:
An early painting of the Baile de Cintas with a monkey figure, the vaca loca and el Viejo.

Un cuadro antiguo del Baile de Cintas con la figura del mono, vaca loca y el Viejo.

Lower right:
The Baile de Cintas is performed at a school celebration in Tigua.

El Baile de Cintas es realizado durante una celebración de una escuela de Tigua.



with certainty. Various explanations exist including that she represents the nanny of the Baby Jesus or the cook of the Virgin Mary; that she represents the end of the Moorish domination in Spain, the liberation of the slaves, the cholos (mestizo market women) of Latacunga who organize the festival or even a devil in the form of a black woman (Johnson 1994, El Comercio 2002, Weismantel 2005). Although the festival of Mama Negra was never celebrated in Tigua, it is depicted in the paintings because it is an important festival of the province.

dos como mujeres que llevan pelucas y cintas de colores brillantes, y curiquingues, figuras vestidas con sombreros de forma cónica y alas de tipo ave (Carvalho-Neto, 1964; Johnson, 1994). Después de la procesión, usualmente la gente enciende fuegos pirotécnicos y globos de aire caliente.

El principal participante, la Mama Negra, es una figura femenina, negra, vestida con largos vestidos de satén, con una peluca y carga un muñeco (el niño Jesús) y una botella con agua, que lanza a chorros sobre la audiencia. La Mama Negra es actualmente re-



Rodrigo Toaquiza, 1997 - Fiesta de Mama Negra de Latacunga

A man dressed as a woman plays Mama Negra, a festival celebrated in the town of Latacunga and often portrayed in Tigua paintings.

Un hombre vestido de mujer representa la Mama Negra, un festival celebrado en la ciudad de Latacunga y retratado en las pinturas de Tigua.

Rites of Passage

Almost every aspect of life from birth and baptism to marriage and death is portrayed in Tigua art. The birth of a child is celebrated by everyone in the community. Friends and neighbors come bearing gifts. Women prepare food for the visitors and men drink *trago* (hard liquor made from sugar cane). Baptisms often occur as many as 5-6 years after the birth of the child, largely because they are so expensive to arrange. Even in small communities in the Sierra, people will

tratado por un hombre vestido como mujer con "su" cara pintada de negro, montado sobre un caballo generosamente envuelto en brillantes borlas y cintas de colores amarillo, verde, azul y rojo. Es acompañada por un "ángel", una niña montada sobre un caballo vestida con una larga capa y auxiliares con rostros negros, llamados negritos, quienes marchan junto a ella para protegerla. Los negritos representan esclavos que fueron traídos a las Américas por los españoles. Como una mujer negra se convirtió en la figura principal de este festival andino.



Targelia Toaquiza, 1994 - La Mujer indígena que da luz

Targelia Toaquiza, one of the first women artists of Tigua, describes her painting: "An indigenous woman has just given birth and her relatives have come to warm themselves by the fire and rid themselves of evil spirits. The women make a soup of cuy."

Targelia Toaquiza, una de las primeras artistas femeninas, describe su cuadro: "Una indígena acaba de dar a luz. Sus familiares han llegado y se calientan con el fuego para evitar malos espíritus. Las mujeres cocinan una sopa de cuy."

save all their resources to invest in a proper baptism.

Similarly, weddings are elaborate and expensive affairs. It is quite common for couples to marry in a civil ceremony and then postpone for years their church wedding and the requisite fiesta until they have sufficient financial resources to fund the event. By then they may also have several children. Formal invitations must be printed and distributed and gifts for the guests must be purchased. A church mass initiates the festivities. The couple and their *compadres* sit solemnly together, heads bowed – often juggling their small children on their laps. The priest gives the mass and then places a cloth cord around the couple's shoulders, figuratively and literally uniting them. Candles are lighted and the ceremony ends with handshakes among all the guests. The parents of the bride and groom each say a blessing as the couple kneels before them.

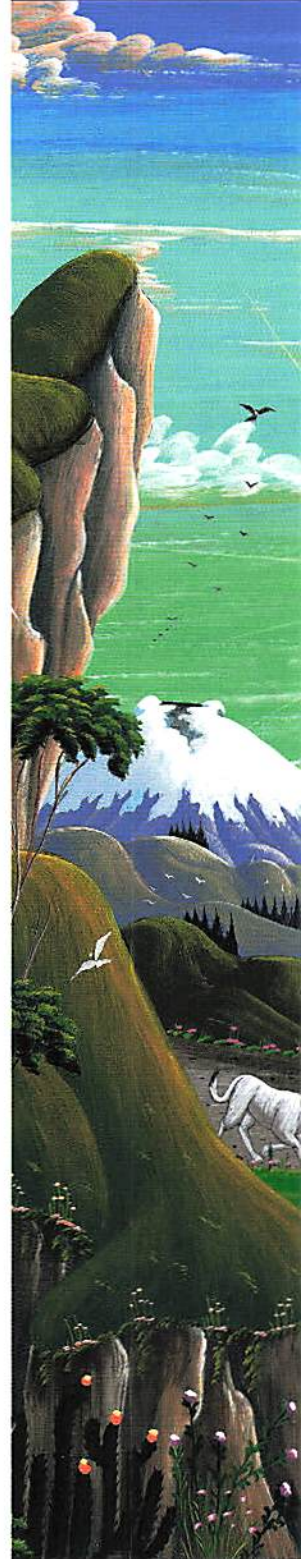
Once the church ceremony ends, the festivities begin. Some events include more than 200 invitees, all of whom must be fed well and provided with plenty of liquor and live music extending into the wee hours of the night. The band alone may cost \$500, a hefty sum in this area. Because these events are so expensive, some couples simply combine their wedding and the baptism of their children in one massive event. Paintings of

no se conoce con certeza. Existen varias explicaciones, incluida la de que ella representa a la niñera del Niño Jesús, a la cocinera de la Virgen María, el final de la dominación de los moros en España, la liberación de los esclavos, las cholos (mujeres mestizas del mercado) de Latacunga, quienes organizan el festival o incluso un demonio en la forma de una mujer negra (Johnson, 1994; El Comercio, 2002; Weismantel, 2005). Aún cuando el festival de la Mama Negra nunca fue celebrado en Tigua, está descrito en las pinturas porque es un festival importante para la provincia.

Ritos de paso

Casi todos los aspectos de la vida, desde el nacimiento y el bautizo hasta el matrimonio y la muerte, están retratados en el arte de Tigua. El nacimiento de un niño es celebrado por todos en la comunidad. Amigos y vecinos traen regalos. Las mujeres preparan comida para los visitantes y los hombres beben trago (licor fuerte hecho de la caña de azúcar). Los bautizos muchas veces ocurren cerca de los cinco o seis años después del nacimiento del niño, sobre todo porque son muy caros para realizarlos. Incluso en las comunidades pequeñas de la Sierra, la gente guardará todos sus recursos para invertirlos en un bautizo apropiado.

Igualmente, las bodas son asuntos caros y elaborados. Es muy común que las parejas se casen en una ce-





Francisco Vega U.
TIGUA, 2004

Francisco Vega, 2004 - Matrimonio indígena

A special hut is constructed in which the newlywed couple spend their first night together.

Una choza especial esta construida en donde los novios pasan su primera noche.

weddings and baptisms are seen less frequently than the festival themes, perhaps because many of the activities take place inside and interior paintings do not lend themselves as readily to the color and activity of the outdoor fiestas. As a result, some artists feel they are less marketable.

Although death is not a subject found often in Tigua paintings, paintings of people dying or the wakes that follow their death do exist. *Buena muerte* (the good death) typically shows the dying person in bed surrounded by grieving relatives and angels flying overhead. The *velorio* (wake) is a time

remonia civil y luego posponer por años su matrimonio en la iglesia y el requisito de la fiesta, hasta que tengan suficientes recursos financieros para solventar el evento. Para entonces, podrían haber tenido algunos hijos. Invitaciones formales deben ser impresas y distribuidas y deben ser comprados regalos para los invitados. Una misa en la iglesia inicia las festividades. La pareja y sus compadres se sientan solemnemente juntos, con las cabezas encorvadas –muchas veces sostienen a sus pequeños hijos en sus regazos. El sacerdote da la misa y entonces coloca un cordel de tela al-



Gustavo Toaquiza, 1996 - Velorio de los Quichuas de Tigua

The spirit of the deceased begins its journey to Heaven while family and friends mourn.

El espíritu del difunto empieza su viaje al cielo mientras la familia se lamenta.

when relatives and friends gather to mourn the deceased. The open casket is placed inside the house. Mourners bring white candles to light and place around the coffin. They offer their condolences to the family and sit for hours remembering events in the deceased person's life.

Spiritual and Healing Rituals

Paintings portraying healing rituals performed by the Shaman (*yachac* in Kichwa) attest to the continued importance of these traditions for indigenous people. Although most people seek medical help from physicians in the towns, in times of trouble or ill health, they also seek the counsel of the Shaman who performs healings or cleansing ceremonies. These rituals are usually performed at night using candles, branches of special plants and skulls as receptacles for evil spirits. Owls are often seen representing the special communication between the Shaman and nature. Symbols of the Shaman's power and special relationship with the animals and spirits of the forest are commonly portrayed. Some Tigua communities still have their own shamans, though people from the area also travel considerable distances to gain the counsel of a well known Tsáchila shaman in Santo Domingo de los Colorados or the many shamans who practice in and around the area of Otavalo.

Although few artists have actually traveled as far as the Oriente (or *Amazonía*, the region of lowland tropical forest located on the lower side of the eastern cordillera of the Andes) there are many portrayals of shamans from these areas. They convey the mystical, mysterious and powerful qualities

rededor de los hombros de la pareja, figurativa y literalmente, y así los une. Las velas son encendidas y la ceremonia termina con estrechones de manos entre todos los invitados. Los padres de la novia y el novio dicen, cada uno, una bendición, mientras la pareja se arrodilla ante ellos.

Una vez que termina la ceremonia en la iglesia, comienzan las festividades. Algunos eventos incluyen más de 200 invitados, quienes deben ser bien alimentados y provistos con abundante licor y música en vivo, que se extiende hasta altas horas de la noche. Sólo la banda puede costar \$300, una gran suma en esa área. Debido a que estos eventos son tan costosos, algunas parejas simplemente combinan su boda y el bautizo de sus hijos en un evento masivo. Las pinturas de bodas y bautizos se ven con menos frecuencia que los temas de festivales, posiblemente porque muchas de las actividades tienen lugar dentro y las pinturas interiores no les permiten obtener el color y la actividad de las fiestas en el exterior. Como resultado, algunos artistas sienten que son menos mercadeables.

Aunque la muerte no es un tema muchas veces encontrado en las pinturas de Tigua, existen pinturas de gente que muere o de los velatorios que siguen a su muerte. La Buena Muerte típicamente muestra a la persona al morir, en una cama rodeada por los apenados parientes y por ángeles que sobrevuelan. El velorio es un momento en el cual los parientes y amigos se reúnen para lamentarse por el fallecido. El cofre abierto es colocado dentro de la casa. Los deudos traen velas blancas para iluminar y las colocan alrededor del ataúd. Ofrecen sus condolencias a la familia y se sientan durante horas y recuerdan eventos de la vida de la persona fallecida..

of the rainforest to highland dwellers unaccustomed to the plethora of animals, birds and lush plants found there. Shamans from the Oriente, called *yumbos* by the Sierra people, usually are portrayed in tribal dress with colorful bird feather headdresses and exotic necklaces made from jaguar teeth. Usually they are seated beside a waterfall and surrounded by a vast array of forest dwellers like monkeys, parrots and boa constrictors: all considered to be critical sources of energy and power to the Shaman. Jaguars represent *Amasanga*, the master spirit of the rain forest, according to the belief system of the Canelos Kichwa (Whitten 2003). Bottles of liquor, shells, bones, and in some cases, *ayahuasca*, a powerful hallucinogenic plant, are part of the Shaman's accouterments.

The *bastón* is also a symbol of the Shaman's power. It is thought to provide a connection between earth and *Pachacama*. Shamans treat both bodily ailments and spiritual or mental problems. They are able to regularly transcend the material and spiritual worlds. Andean peoples believe that the breath is the spiritual being or the soul of a person. The shaman drinks from a bottle of alcohol to awaken and stimulate his own inner spirit. He then blows a shower of alcohol over the body of the patient to cleanse them of whatever illness or evil spirit inhabits their body.

Shamans often perform their cleansing rituals beside rivers. The river is considered sacred because it has the power to both restore and destroy. In healing ceremonies it symbolizes the washing away of illness or evil and the restoration of health. The shamans also

Rituales espirituales y de curación

Las pinturas que retratan rituales de curación realizados por el shaman (*yachac* en kichwa) asientan la continua importancia de estas tradiciones para los pueblos indígenas. Aunque la mayoría de la gente busca ayuda médica en las ciudades, en épocas de enfermedad o problemas de salud también buscan el consejo del shaman, quien realiza ceremonias de sanación o limpieza. Estos rituales son usualmente realizados durante la noche y utilizan velas, ramas de plantas especiales y calaveras, como receptáculos para los espíritus malignos. Los búhos son muchas veces vistos como representantes de la comunicación especial entre el shaman y la naturaleza. Los símbolos del poder del shaman y la relación especial con los animales y espíritus del bosque son comúnmente retratados. Algunas comunidades de Tigua todavía tienen sus propios shamanes, a pesar de que la gente del área también viaja distancias considerables para obtener el consejo de un reconocido shaman Tsáchila en Santo Domingo de los Colorados o de los muchos shamanes que practican alrededor del área de Otavalo.

Aunque pocos artistas han viajado tan lejos como al Oriente (Amazonía, la región de tierras bajas de bosque tropical localizada en la parte baja de la cordillera oriental de los Andes), hay muchos retratos de shamanes de estas áreas. Ellos llevan las cualidades poderosas, místicas y misteriosas de la selva a los moradores de los páramos, quienes no están acostumbrados a la abundancia de animales, aves y exuberantes plantas encontradas allí. Los shamanes del Oriente, llamados *yumbos* por la gente de la Sierra, usualmente son retratados en trajes tribales con tocados coloridos de plumas de aves y



Luis Toaquiza, 2002 - Untitled

The Tsachila were formerly called los Colorados because of the clay colored red with achiote they use to cover their hair.

Anteriormente los Tsachilas se llamaban los Colorados por el barro colorido rojo con achiote con que cubren su pelo.

According to the artist: "The shaman works at night in a sacred place in the forest. The animals of the forest give the shaman power. The owl represents communication between the shaman and nature. The colorful bird symbolizes good luck".

Segun el artista "El shaman trabaja en la noche en un lugar sagrado del bosque. Los animales dan el poder al shaman. El buho representa la comunicaci3n entre el shaman y la naturaleza. El p3jaro colorido simboliza buena suerte".



Alfredo Toaquiza, 2001 - Shaman

Courtesy of: Banco Central del Ecuador



Wilson Toaquiza, 2004 - Los Shamanes

Wilson Toaquiza, a second generation artist, portrays shamans from both the Sierra and Amazonia.

Wilson Toaquiza, de la segunda generación de artistas, retrata shamanes de la Sierra y Amazonía.



Luis Toaquiza, 2000 - Arca de Noe

Noah greets the animals entering the ark while peacocks and parrots perch in the trees and a pair of condors fly overhead.

Noé saluda a los animales mientras entran al arca. Los pavos reales y loros posan en los arboles y los condores vuelan.

delicacy. The shaman then sacrifices the *cuy* in order to inspect its internal organs to determine which corresponding organs indicate the source of the patient's illness.

Biblical themes like the story of Adam and Eve or Noah and the Ark are also found in Tigua paintings. Some of the Noah's Ark paintings are quite complex with many pairs of animals from kangaroos to camels, species not normally found in the páramo! When asked how he was familiar with these animals, artist Jose Luis Toaquiza, aged 14, replied that his source was books and television, adding that "it is important to watch TV because we can learn more about the world". A painting entitled "*Infierno*" (Hell) by Julio Toaquiza from 2000 is reminiscent of Hieronymus Bosch. The canvas is filled with figures in hell - skeletons, snakes and devils - engaged in every conceivable copulatory position with both men and women. People hang upside down over fires and others are devoured by giant lizards. In the background, a long line of indigenous people mount a curving path towards the gates of Heaven presided over by a giant angel. Above everything stands the figure of Christ atop a billowy cloud.

History and Politics

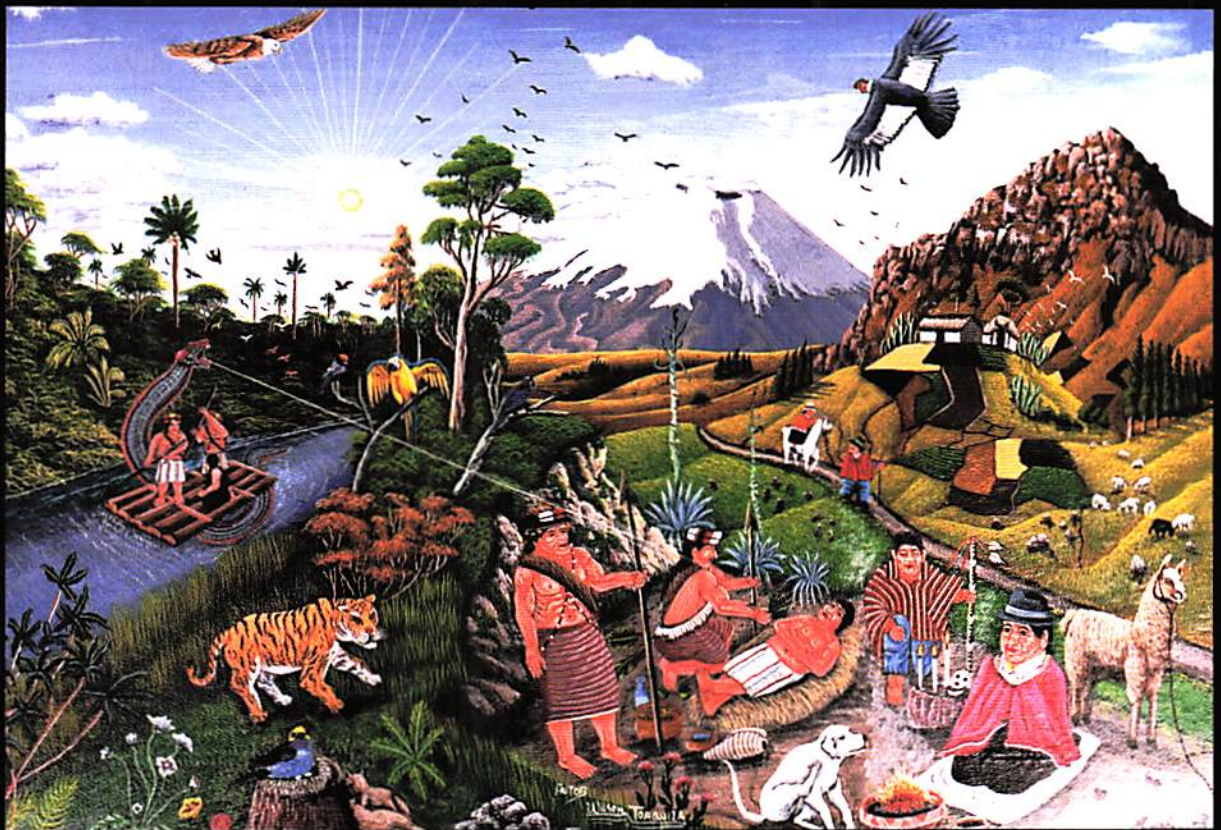
Tigua paintings are a vivid and colorful representation of historical events that have impacted indigenous people from the time of the Inca through to contemporary times. There are paintings of Inca sun worshiping ceremonies, the arrival of Columbus, the cruelty of the Spanish conquistadors, battles between the Inca and the Spanish, the death by hanging of

El bastón es también un símbolo del poder del shaman. Se cree que provee una conexión entre la tierra y *Pachacama*. Los shamanes tratan tanto las dolencias del cuerpo como los problemas espirituales. Están capacitados para trascender regularmente los mundos material y espiritual. Los pueblos andinos creen que el aliento es el ser espiritual o el alma de una persona. El shaman bebe de una botella de alcohol para despertar y estimular su propio espíritu interno. Entonces sopla una ducha de alcohol sobre el cuerpo del paciente para limpiarlo de cualquier enfermedad o espíritu maligno que habite su cuerpo.

Los shamanes muchas veces realizan sus rituales de limpieza al lado de los ríos. El río es considerado sagrado porque tiene el poder tanto de restaurar como de destruir. En las ceremonias de curación simboliza el lavado de la enfermedad o el mal y la restauración de la salud. Los shamanes también soplan humo sobre el paciente; primero colocan el lado encendido del cigarrillo en sus bocas. Estos rituales de limpieza son realizados para intentar librar al paciente del *wayraska* (mal viento). Aunque los pacientes, en las pinturas, por lo común están completamente vestidos, en realidad la gente se desviste para recibir la cura del shaman.

En la Sierra, el shaman también puede diagnosticar la enfermedad del paciente al pasarle el cuerpo de un *cuy*. El shaman, entonces, sacrifica al animal con el objetivo de inspeccionar su órganos internos y así determinar cuál de los correspondientes órganos indica la fuente de la enfermedad del paciente.

Temas bíblicos como la historia de Adán y Eva o Noé y el Arca también son encon-



Wilson Toaquiza, 2004 - Los Shamanes

Wilson Toaquiza, a second generation artist, portrays shamans from both the Sierra and Amazonia.

Wilson Toaquiza, de la segunda generación de artistas, retrata shamanes de la Sierra y Amazonía.



Luis Toaquiza, 2000 - Arca de Noe

Noah greets the animals entering the ark while peacocks and parrots perch in the trees and a pair of condors fly overhead.

Noé saluda a los animales mientras entran al arca. Los pavos reales y loros posan en los árboles y los condores vuelan.

the famous last Inca general, Rumiñahui, pictorial representations of the abuses of the hacienda owners during the time of the *huasipungos*, the fear and devastation caused by a major earthquake in the late 1990s that decimated many Tigua communities and the arrival of camera-toting tourists to the environs of Tigua.

The Inca colonized present-day Ecuador for less than 100 years (1445-1533). Although the closest evidence of their presence in Cotopaxi province is about 50 kilometers away in the town of Latacunga, themes and symbols from Inca culture are often seen in Tigua paintings. As one of the most well known South American cultures, the Inca have come to represent in Tigua art a validation of indigenous culture in general.¹⁸

Atahualpa, the last Inca, was murdered by the Spanish conquistadors in 1533. His general, Rumiñahui led a last valiant effort to defend the territory but was finally killed in 1534. Figures of both men often appear in Tigua paintings, a reminder of the valor of indigenous people against their conquerors.

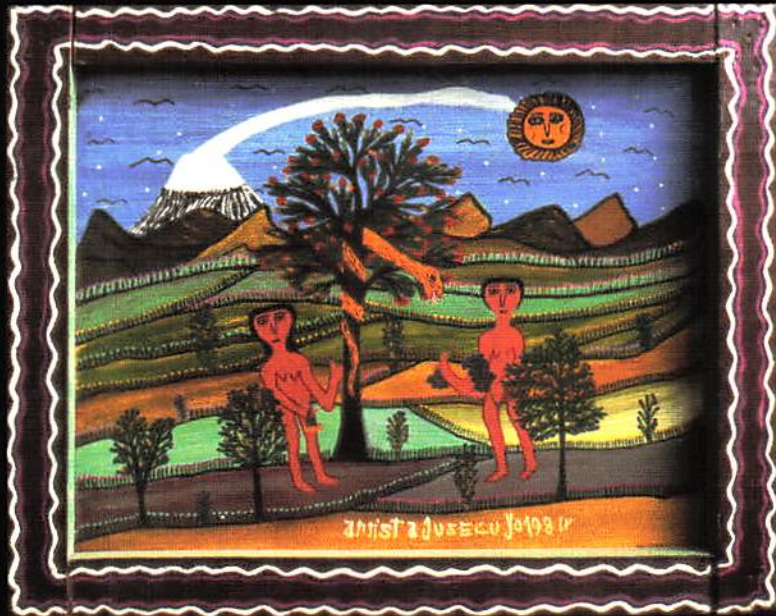
The hacienda era began with the arrival of the Spanish. Indigenous people lived like serfs on the haciendas and endured horrendous working conditions and cruel treatment. According to Tigua artist, Julio Toaquiza, whose parents were among the 800 *huasipungueros* who worked in the Tigua hacienda, the workers were beaten if

trados en las pinturas de Tigua. Algunas de las pinturas sobre el Arca de Noé son muy complejas, con muchos pares de animales, desde canguros hasta camellos, especies que no son encontradas en el páramo. Cuando se le preguntó cómo estaba familiarizado con estos animales, el artista José Luis Toaquiza, de 14 años de edad, contestó que su fuente habían sido los libros y la televisión, y añadió que "es importante mirar TV porque podemos aprender más acerca del mundo". Una pintura titulada "Infierno", por Julio Toaquiza, en 2000, es reminiscencia de Hieronymus Bosch. El lienzo está lleno con figuras en el infierno, esqueletos, serpientes y demonios -comprometidos en todas las posiciones copulatorias concebibles, tanto con hombres como con mujeres. La gente cuelga bocabajo sobre fuegos y otros son devorados por lagartos gigantes. En el fondo, una larga línea de indígenas monta un sendero curvo hacia las salidas del cielo, presididas por un ángel gigante. Sobre todo esto está la figura de Cristo encima de una nube ondulante.

Historia y política

Las pinturas de Tigua son una representación vívida y colorida de eventos históricos que han impactado a los pueblos indígenas desde la época de los Incas y a través de los tiempos contemporáneos. Hay pinturas de ceremonias Incas en adoración al sol, la llegada de Colón, la crueldad de los conquistadores españoles, batallas entre Incas y españoles, la ejecución en la horca del famoso general Inca Rumiñahui, representaciones pictóricas de los abusos de los propietarios de las haciendas durante la época de

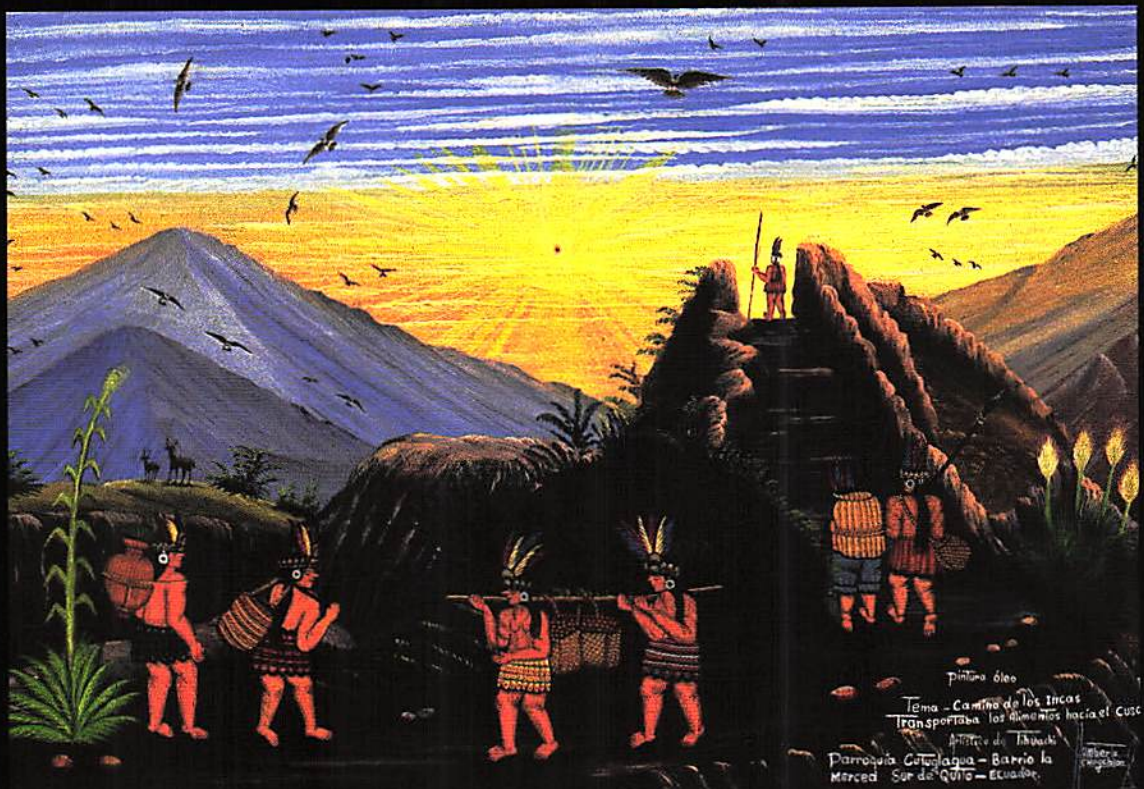
¹⁸Interestingly, according to some anthropologists, the native peoples of Ecuador initially actually aided the Spanish invaders as they despised the Inca as conquerors (Moreno 2000).



An early painting of Adam and Eve set in a Tigua landscape.

Un cuadro antiguo de Adan y Eva en el paisaje de Tigua con Cotopaxi en el fondo.

Jose Cuyo, 1984 – Adan y Eva Courtesy of: Banco Central del Ecuador



Humberto Chugchilan, 2000 – Camino de los Incas transportando comida a Cuzco.



Luis Millingalli, 2001 - Colon llega al continente tesoro

Courtesy of: Banco Central del Ecuador

According to the artist: "A messenger brings Atahualpa the news of Columbus's arrival. The birds, flowers and mountains reflect the natural diversity and harmony that existed before the arrival of the Spanish".

Segun el artista: "Un mensajero lleva a Atahualpa la noticia de la llegada de Colón. Las aves, las flores y las montañas reflejan la diversidad y armonía que existía antes de los españoles".



Francisco Vega, 2005 - Muerte de Atahualpa

"The difference in color is intentional" according to the artist, "it shows the darkness that fell with Atahualpa's murder by Pizarro". Huayna Capac, (Atahualpa's father) hovers in the sky.

La diferencia en color es intencional. Según el artista, se muestra la oscuridad que cayó después del asesinato de Atahualpa por Pizarro. La imagen de Huayna Capac, (padre de Atahualpa) está en el cielo.

they spoke Spanish. The owners were afraid the *huasipungeros* would leave the hacienda if they were able to communicate in Spanish. Julio graphically illustrates the violence and abuses of the hacienda times in a painting done in 2004 where the hacienda owner (*hacendado*) and his family as well as his indigenous mistress sit around a large table in the patio while military men beat the indigenous workers and violate their women.

Contemporary political events and issues impacting indigenous Ecuadorians are frequently and dramatically chronicled in

los *huasipungos*, el terror y la devastación causados por un gran terremoto a finales de los noventa, que diezmó muchas comunidades de Tigua, y el arribo de turistas que llevan cámaras a los ambientes de Tigua.

Los Incas colonizaron el Ecuador durante menos de 100 años (1445–1535). Aun cuando la evidencia más cercana de su presencia en la provincia del Cotopaxi se encuentra a 50 kms., en la ciudad de Latacunga, temas y símbolos de la cultura Inca son con mucha frecuencia vistos en las pinturas Tigua. Como una de las culturas sudamericanas más conocidas, los Incas han llegado a



Julio Toaquiza, 1996 - En tiempo de la hacienda

The artist portrays the hacienda's majordomo beating an indigenous worker while the hacienda owner and his wife look on.

El artista retrata el majordomo de la hacienda golpeando a un indígena mientras el hacendado y su esposa miran.

Tigua paintings. Oil exploration activities by national and international companies gave rise to major indigenous protests over land rights and environmental issues like the contamination of water sources and soil in the Amazon basin. Demands for greater representation and political power spawned indigenous marches, road blockades and protests in the capital beginning in 1990 during the summer of the first international indigenous *encuentro* in Quito. It was the largest mobilization of indigenous people in the history of Ecuador and also the first meeting between indigenous people from both North and South America.

The March for Land and Life, "la Caminata," brought together thousands of indigenous people from the Amazon in 1992. They marched for 15 days over 200 miles up to Quito, an elevation rise of almost 9000 feet, to join with the indigenous people of the Sierra to present their demands to the government for title to their native lands. A similar march took place in 1994 when indigenous people from the Sierra again marched on Quito demanding agrarian reform.

In 1996, CONAIE, the national indigenous federation, decided to form a political party in order to sponsor a candidate in the presidential election. They took the name *Pachakutik*, which means "changing times" in Kichwa, in recognition of 500 years of oppression and the aspiration that the future would bring new hope and prosperity. Their multicolored "rainbow" flag often appears in Tigua paintings and the symbol of Pachakutik, a spiraling circle, can be found on the back of some Tigua paintings, an expression of indigenous independence.

The election of the first national indigenous Congressman, Luis Macas, in

representar en el arte de Tigua una validación de la cultura indígena en general.¹⁸

Atahualpa, el último Inca, fue asesinado por los conquistadores españoles en 1533. Su general Rumiñahui emprendió un último y valiente esfuerzo para defender el territorio, pero fue finalmente asesinado en 1534. Figuras de ambos hombres aparecen muy a menudo en pinturas de Tigua, como recordatorio del valor de los pueblos indígenas contra sus conquistadores.

La era de la hacienda comenzó con la llegada de los españoles. Los pueblos indígenas vivían en las haciendas como sirvientes y soportaron horribles condiciones de trabajo y trato cruel. Según un artista de Tigua, Julio Toaquiza, cuyos padres estuvieron entre los 800 *huasipungueros* que trabajaron en la hacienda Tigua, los trabajadores eran golpeados si hablaban español. Los propietarios temían que los *huasipungueros* dejaran la hacienda si tenían la capacidad de comunicarse en español. Julio ilustra gráficamente la violencia y los abusos de la época de la hacienda en una pintura hecha en 2004, donde el propietario de la hacienda (hacendado) y su familia, así como su amante indígena, se sientan alrededor de una gran mesa en el patio mientras los militares golpean a los trabajadores indígenas y violan a sus mujeres.

Los eventos políticos contemporáneos y los temas que impactan a los indígenas ecuatorianos son frecuente y dramáticamente expuestos en las pinturas de Tigua.

¹⁸Interesantemente, según algunos antropólogos, los pueblos nativos del Ecuador inicialmente ayudaron a los invasores españoles en desprecio a los Incas como conquistadores (Moreno, 2000).



Gustavo Toaquiza, 1997 - Contaminación de la Amazonía

Gustavo Toaquiza, one of the most innovative Tigua artists, was the first to document on canvas the critical issues confronting indigenous people, like the disastrous effects of oil development in the Amazon basin.

Gustavo Toaquiza, uno de los artistas más innovadores fue el primero en documentar los asuntos críticos que los indígenas enfrentan como los efectos drásticos de la explotación de petróleo en la Amazonía.

1996 produced paintings of Macas triumphantly marching towards the Congress building leading a stream of colorfully dressed indigenous people representing all the different ethnic groups of Ecuador.¹⁹ Other paintings showed images of his blessing by shamans at the Inca altar near the Panecillo, a historic site on a hilltop overlooking Quito.

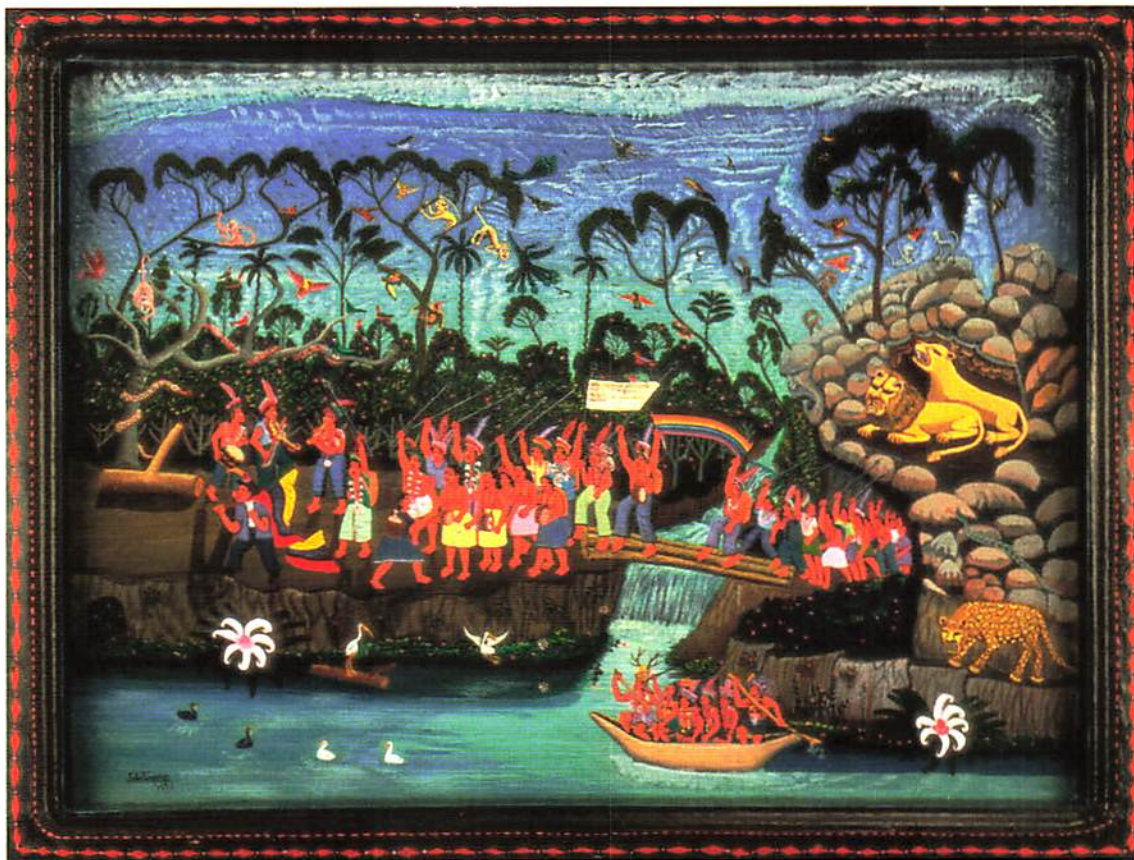
Las actividades de exploración petrolera por compañías nacionales e internacionales han dado un crecimiento a protestas indígenas mayores por el derecho a la tierra y temas ambientales como la contaminación de las fuentes de agua y del suelo en la cuenca del Amazonas. Demandas por una mayor representación y poder político engendraron marchas indígenas, bloqueo de carreteras y protestas en la capital a partir de 1990, durante el verano del primer encuentro indígena internacional, en Quito. Fue la movilización más grande de pueblos indígenas en la historia del Ecuador y tam-

¹⁹Each Ecuadorian province elects representatives to congress from their area. In addition, in the 1990s, a "national congressman" was elected by voters from all the provinces.

Another major march occurred in 1998 when indigenous people from the Amazon again trekked the 200 miles up to Quito to join indigenous groups from the Sierra to present demands to an assembly organized to revise Ecuador's constitution. Although not all their demands were met, the state of Ecuador did recognize officially the multiethnic state and the collective rights of indigenous people to their traditional laws, language and territory. Paintings protesting globalization include a powerful painting by

bién la primera reunión entre pueblos indígenas tanto de Norte como Sudamérica.

La marcha por La Tierra y La Vida, "La Caminata", juntó a miles de pueblos indígenas del Amazonas en 1992. Marcharon durante 15 días más de 200 millas hasta Quito, una elevación de casi 5.000 metros, para reunirse con los pueblos indígenas de la Sierra y presentar al gobierno sus demandas por los títulos de sus tierras nativas. Una marcha similar tuvo lugar en 1994, cuando los pueblos indígenas de la Sierra



Julio Toaquiza, 1997 - Los Amazónicos a la Asamblea

Indigenous representatives from ethnic groups in Amazonia march towards Quito to present their demands for the new constitution.

Representantes de los pueblos indígenas marchan hacia Quito para presentar sus demandas para la nueva constitución.



Photo Jorge Delgado

According to the artist: "The International Monetary Fund, represented by the flags of its members, is crucifying poor people in Latin America".

Según el artista: "El Fondo Monetario Internacional representado por las banderas de sus miembros está crucificando los pobres de América Latina".

Gustavo Toaquiza, 2000 - Crucifixion de America Latina

Courtesy of: Banco Central del Ecuador

Gustavo Toaquiza, distributed as a postcard by CONAIE, showing the heads of six menacing dragons thrust towards the viewer, representing the nations demanding debt payment. The painting is entitled "*Chuspasangres no nos dejan vivir como seres humanos*" (The bloodsuckers do not let us live like human beings).

A profusion of paintings appeared after the uprising that led to the ouster of Ecuadorian President Jamil Mahuad in January, 2001. Many different artists documented in enamel and acrylic the organizing meetings held in remote villages to plan the protest, the massive marches towards Quito from all sectors of the

marcharon nuevamente hacia Quito en demanda de la reforma agraria.

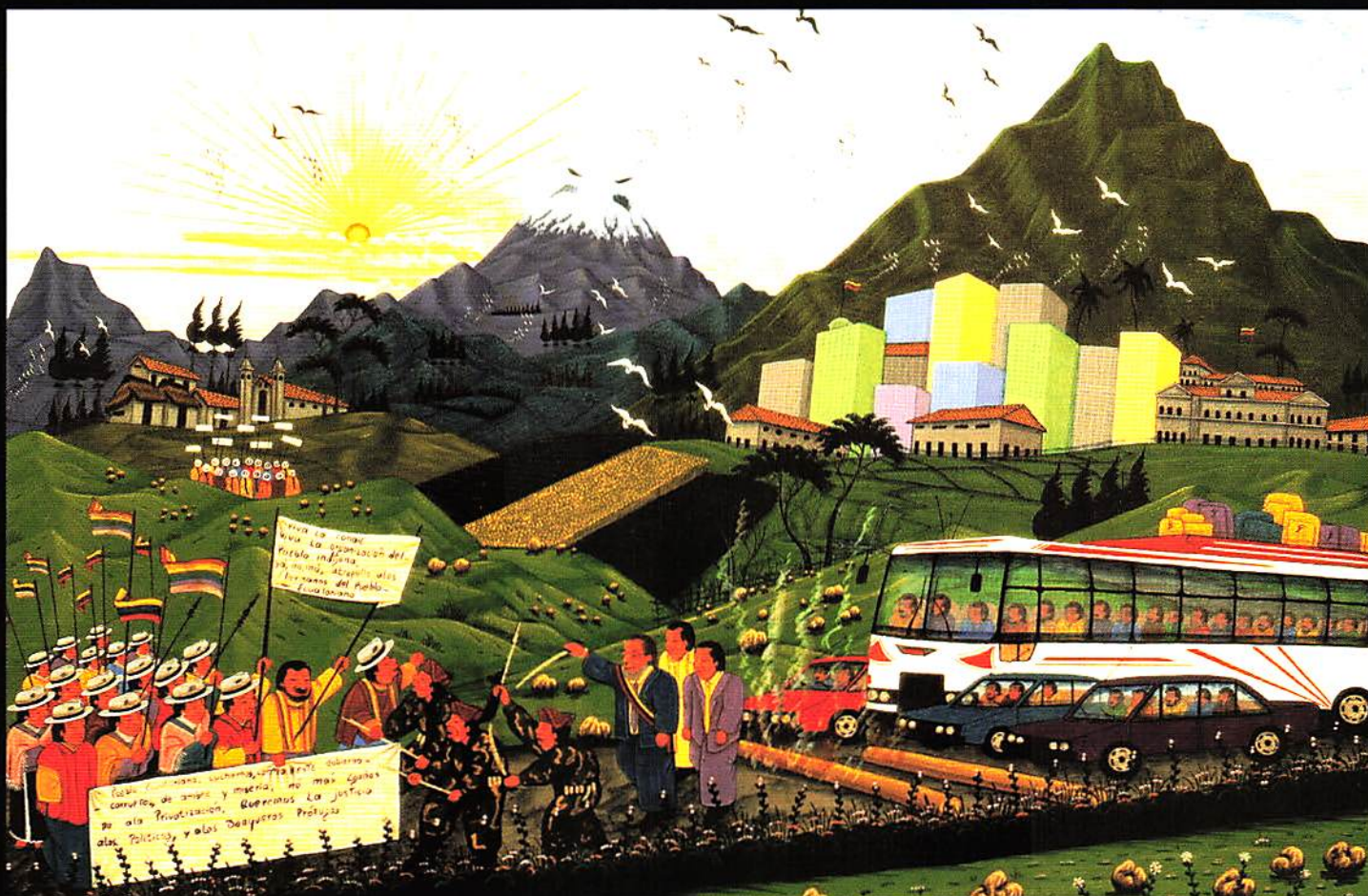
En 1996, la CONAIE, Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, decidió formar un partido político con el objetivo de patrocinar un candidato en la elección presidencial. Tomaron el nombre de *Pachakutik*, lo cual significa "tiempos cambiantes" en kichwa, como reconocimiento a los 500 años de opresión y la aspiración de que el futuro les brindaría nuevas esperanzas y prosperidad. Su bandera con un arcoiris multicolor muchas veces aparece en las pinturas de Tigua y el símbolo de *Pachakutik*, un círculo espiralado, puede ser encontrado en el reverso de



Gustavo Quindigalle, 2000 - Levantamiento

Indigenous protestors from MIC, the provincial political organization of Cotopaxi, march against the government.

Protestantes indígenas de MIC, la organización política de la provincia de Cotopaxi, marchan contra el gobierno.



Rodrigo Toaquiza, 2001 -Untitled

Indigenous protestors led by Antonio Vargas, former president of CONAIE (man with beard) confront military and the urban power elite represented by then Vice President Noboa.

Protestantes indígenas del campo guiados por Antonio Vargas enfrentan la fuerza militar y élite del poder urbano representado por Vice-Presidente Noboa.





Photo: Karol del Aguas

José Luis Toaquiza, 2002
Festival de Inti Raymi

The artist was only 17 years old when he painted this picture. The figure in the upper right is Pintaq, an important indigenous warrior who fought against the Inca invasion.

El artista tenía solo 17 años cuando pintó este cuadro de Inti Raymi. La figura encima derecha es Pintaq, un guerrero indígena que peleó contra los Incas.

AUTOR: José L. Toaquiza Chz



Juan Francisco Ugsha Illaquihe, 2004

Prehistoria descubrimiento del fuego

Prehistoric times are documented in this interpretation of the discovery of fire.

La época prehistórica es documentada en esta interpretación del descubrimiento del fuego.

nation, the confrontations with police and finally the triumphant hours when Antonio Vargas, president of CONAIE, and Colonel Lucio Gutiérrez (now president of Ecuador) took control of Carondelet, the Presidential Palace in Quito's historic center. An exhibition of Tigua paintings solely on this theme was sponsored by the Sinchi Sacha Foundation in a gallery below the Church of San Francisco the following year.

Images of *Pachacama*, a principal Inca deity or *Pachamama* (Mother Earth) as well as legendary historical figures like Rumiñahui, the last Inca general who defended his people from the Spaniards, and Pintag, a warrior who fought the invading Inca, sometimes appear in the background of Tigua paintings. These

algunas pinturas de Tigua, como expresión de la independencia indígena.

La elección del primer congresista indígena nacional, Luis Macas, en 1996, produjo pinturas de Macas en marcha triunfal hacia el edificio del Congreso, liderando una caravana de gente indígena coloridamente vestida en representación de todos los diferentes grupos étnicos del Ecuador.¹⁹ Otras pinturas mostraron imágenes de él al ser bendecido por los shamanes en el altar Inca de El Pancillo, sitio histórico sobre una colina en el centro de Quito.

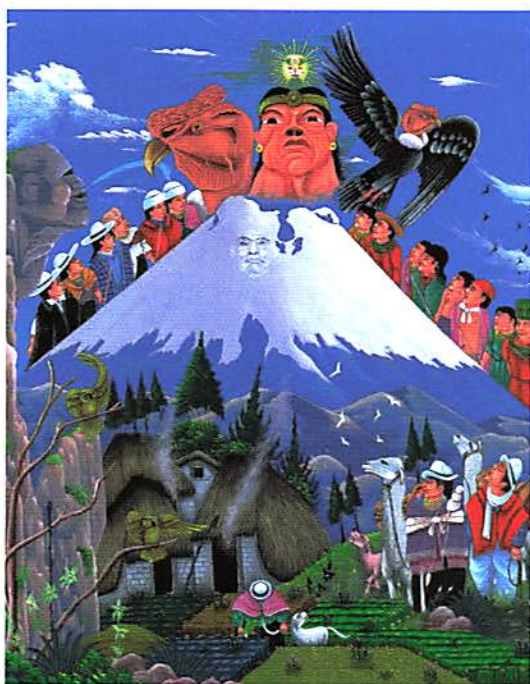
Otra marcha mayor ocurrió en 1998, cuando los pueblos indígenas del Amazonas viajaron una vez más las 200 millas hasta Quito para reunirse con grupos indígenas de la Sierra y presentar demandas a una asamblea organizada para revisar la Constitución del Ecuador. Aun cuando no todas sus demandas fueron atendidas, el Estado del Ecuador reconoció oficialmente el Estado multiétnico y los derechos colectivos de los pueblos indígenas a sus leyes tradicionales, su lenguaje y su territorio. Pinturas en protesta por la globalización incluyen una poderosa obra de Gustavo Toaquiiza, distribuida como postal por la CONAIE, que mostraba las cabezas de seis amenazantes dragones hacia el espectador, en representación de las Naciones que demandan el pago de la deuda. La pintura está titulada "*Chupa Sangres no nos dejan Vivir como Seres Humanos*".

Abundantes pinturas aparecieron después del levantamiento que derrocó al presiden-

¹⁹ Cada provincia ecuatoriana elige representantes al Congreso de su área. Además, en los noventa, "un congresista nacional" fue elegido por votantes de todas las provincias.

images are a political statement as well as an expression and validation of indigenous culture, traditions and values. Pre-historic cultures of Ecuador often are represented by the symbol of the gold sun mask of the *Tolita* culture which is exhibited in the Museo del Banco Central.

In recent years, some artists have attempted to portray the *multiculturalism* of Ecuador in paintings with a rainbow colored flag representing the many different ethnic groups (*nacionalidades*) of the country. There are also paintings showing indigenous people from the Sierra, the Coast and the Amazon. Fausto



Fausto Toaquiza, 2005
Nacionalidades Indígenas del Ecuador

A portrait of Rumiñahui hovers at the top, surrounded by condors and the gold symbol of the Tolita culture.

Un retrato de Rumiñahui se vislumbra encima con el símbolo del oro de los Tolitas.

te ecuatoriano Jamil Mahuad, en enero de 2001. Diferentes artistas documentaron en esmalte y acrílico las reuniones organizativas efectuadas en villas remotas para planear la protesta, las marchas masivas hacia Quito desde todos los sectores de la nación, las confrontaciones con la policía y, finalmente, las triunfantes horas cuando Antonio Vargas, presidente de la CONAIE, y el coronel Lucio Gutiérrez (ahora Presidente del Ecuador), tomaron control de Carondelet, el Palacio Presidencial en el centro histórico de Quito. Una exhibición de las pinturas de Tigua exclusivamente sobre este tema fue patrocinada por la Fundación Sinchi Sacha en una galería debajo de la Iglesia de San Francisco al año siguiente.

Imágenes de Pachacama, una de las principales deidades Incas, o Pachamama (Madre Tierra), así como la legendaria figura histórica de Rumiñahui, el último general Inca que defendió a su pueblo de los españoles, y Pintag, un guerrero que peleó en la invasión Inca, algunas veces aparecen en el fondo de las pinturas Tigua. Estas imágenes son un asentamiento político, así como una expresión y validación de la cultura indígena, las tradiciones y los valores. Las culturas prehistóricas del Ecuador muchas veces están representadas por el símbolo de la máscara de sol de oro de la cultura Tolita, la cual es exhibida en el Museo del Banco Central.

En años recientes, algunos artistas han intentado retratar el multi culturalismo del Ecuador en pinturas con una bandera de un arcoíris coloreado que representa los muy diferentes grupos étnicos (*nacionalidades*) del país. También hay pinturas que muestran a pueblos indígenas de la Sierra, la Costa y la Amazonia. Fausto Toaquiza,



Alfonso Toaquiza, 2001 - La Unidad de los pueblos del Tahuantinsuyo Courtesy of: Banco Central del Ecuador

The artist's description: "The thought of the Kichwa people since the time of the Inca has been to have one continent, Tahuantinsuyo. This painting reflects the unity of the peoples of the Americas and our hope to be free as birds. The condor represents South America and the eagle, North America".

Según el artista: "El pensamiento del pueblo kichwa desde el tiempo incáico ha sido un solo continente, Tahuantinsuyo (América). Esta pintura refleja la unidad de los pueblos de América y nuestra esperanza de ser libres como las aves".



Rodrigo Toaquiza Cuyo, 2002 - Repercusión de la lucha de los pueblos indígenas

The destruction of the World Trade Center with the figures of an indigenous man and Bin Laden. According to the artist, there is a parallel between the indigenous struggle in the Americas (US flag) and the fight against terrorism.

La destrucción del World Trade Center con las figuras de un hombre indígena y Bin Laden. De acuerdo al artista, existe una similitud entre la lucha indígena en las Américas (bandera americana) y la lucha contra el terrorismo.

Toaquiza, an artist now living in Pujilí, produced a series of small, individual portraits of men and women in traditional dress from ethnic groups all over Ecuador. Several artists have promoted the theme of unity with other indigenous people outside of Ecuador. A painting by Alfonso Toaquiza, entitled *La unidad de los Pueblos de Tahuantinsuyo* (the Quechua name for the Inca empire) shows an archetypical Indian face in the center of the canvas with a condor representing the South American pueblos and an eagle representing those of North America. Even events beyond the borders of Ecuador have been chronicled in Tigua art. A plethora of paintings documenting the destruction of the World Trade Center towers emerged after September 11th.

Although the range of themes in Tigua paintings has multiplied significantly over the years, the paintings remain a mirror of indigenous identity, a vibrant and enduring visual history and a rich and imaginative reflection of the values and culture of Ecuador's indigenous people.

artista que ahora vive en Pujilí, produjo una serie de pequeños retratos individuales de hombres y mujeres con vestimentas tradicionales de todos los grupos étnicos del Ecuador. Algunos artistas han promovido el tema de la unidad con otros pueblos indígenas fuera del Ecuador. Una pintura de Alfonso Toaquiza, titulada *La Unidad de los Pueblos del Tahuantinsuyo* (el nombre quechua para el Imperio Inca), muestra un rostro indio arquetípico en el centro del lienzo, con un cóndor que representa a los pueblos sudamericanos y un águila que representa a aquéllos de Norte América. Incluso los eventos mas allá de las fronteras del Ecuador han sido expuestos en el arte de Tigua. Una plétora de pinturas que documentan la destrucción de las torres del World Trade Center emergió después del 11 de septiembre.

Sin embargo, el rango de temas en las pinturas de Tigua se ha multiplicado significativamente con los años; las pinturas permanecen como un espejo de la identidad indígena, una vibrante y motivante historia visual y una rica e imaginativa reflexión de los valores y la cultura de los pueblos indígenas del Ecuador.



THE POLITICS AND ECONOMICS OF TIGUA ART

LA POLÍTICA Y LA ECONOMÍA DEL ARTE DE TIGUA

Originally Tigua art was focused exclusively on the decoration of drums and masks to be used in rituals and ceremonies performed *within* the community and *for* the community. With the shift to the flat frame, the art of Tigua changed substantially from a personal experience tied to the community to a more market driven means of economic survival.

Beginning in the early 1980s, many men from Tigua as well as other rural areas were forced to migrate to the cities to find other work. A number of factors contributed to this enormous migration. It is not unusual to find families with 10-12 children. The land parcels allocated to indigenous people after the Agrarian Reform Act of 1964 were insufficient to sustain such large families. During the 1970-90's, 50-40 per cent of the land was passed on to the eldest son. However, in the 1990's, the *dirigentes* (elected officials) of the communities decided that all children, including females, should have the right to their parent's land (Toaqui, B.

Originalmente, el arte de Tigua estaba enfocado exclusivamente en la decoración de tambores y máscaras utilizados en rituales y ceremonias realizados *dentro* de la comunidad y *para* la comunidad. Con el cambio al marco plano, el arte de Tigua se convirtió, de una experiencia personal de estar atado a la comunidad, en un medio de supervivencia económica.

A principios de los ochenta, muchos hombres de Tigua y otras comunidades rurales fueron forzados a migrar a las ciudades para encontrar otro trabajo. Diversos factores contribuyeron a esta enorme migración. Es común encontrar familias con diez o doce niños. Las parcelas de tierra entregadas a los pueblos indígenas después del Acta de la Reforma Agraria de 1964 fueron insuficientes para sostener familias tan grandes. Durante desde los setenta hasta los noventa, entre el 50% y el 40% de la tierra fue pasada al hijo mayor. Sin embargo, en los noventa, los *dirigentes* (oficiales electos) de las comunidades decidieron que todos los niños, incluidas

* Alfonso Toaqui, 2001. Detail from *El mundo indígena*

* Alfonso Toaqui, 2001. Detalle de *El mundo indígena*

2004). Parcels became increasingly smaller. Consequently, farming could support only part of a family's members. Other members of the household were forced to seek work in the cities. Given that the educational facilities in most Tigua communities consist of only one primary school, many adult men during this era had only a sixth grade education. As a result, migrant workers could only expect to obtain physically exhausting jobs as *cargadores* (stevedores or porters) or construction workers.

Thus painting offered a comfortable alternative to the demands of agricultural work or the problematic alternative of migrant work which wrecked havoc on family life. Creating and selling paintings provided an extraordinary opportunity for people whose limited education otherwise would condemn them to low level jobs and a marginalized existence in the outskirts of urban centers.

As the interest in Tigua art grew and the economy worsened, more and more farmers began painting to supplement their meager incomes. Interviews with artists from both Tigua and Quito indicate that the vast majority started painting after the economic crisis in 1982.²⁰ The number of communities involved in producing the paintings expanded from the original communities of Tigua-Chimbacucho (also known as Guana-Turupata) and Quiloa, to include other villages; Chami, Nina Loma, Yatapungo and Casa Quemada. During these early years, the artists lived in their traditional homelands, painted there and

las mujeres, deberían tener el derecho a la tierra de sus padres (Toaquiza, B., 2004). Las parcelas se convirtieron de manera creciente en más pequeñas. En consecuencia, la agricultura podía sostener sólo a una parte de los miembros de la familia. Otros miembros de la casa fueron forzados a buscar trabajo en las ciudades. Dado que las facilidades educativas en la mayoría de las comunidades Tigua consiste solamente de una escuela primaria, muchos hombres adultos durante esta era tuvieron educación sólo hasta el sexto grado. Como resultado, los trabajadores migrantes podían esperar obtener sólo trabajos físicos extenuantes, como *cargadores* o trabajadores de la construcción.

Así, la pintura ofreció una cómoda alternativa a las demandas del trabajo agrícola o a la alternativa problemática del trabajo migrante, el cual rompe con desolación la vida familiar. Crear y vender pinturas proveyó una extraordinaria oportunidad para la gente cuya limitada educación los hubiera condenado a trabajos de bajo nivel y a una existencia marginal en las afueras de los centros urbanos.

Como el interés en el arte de Tigua creció y la economía empeoró, más y más agricultores comenzaron a pintar para suplir sus ingresos económicos. Entrevistas con artistas de Tigua y Quito indican que la vasta mayoría comenzó a pintar después de la crisis económica en 1982.²⁰ El número de comunidades involucradas en la producción de pinturas se expandió de las comunidades originales de Tigua-Chimbacucho (también conocida como Guana-Turupata) y Quiloa, para incluir otras aldeas; Chami, Mina Lo-

²⁰Based on interviews I did in 2000, 61 per cent began painting after 1982. Colleredo-Mansfield's data indicate 91 per cent. (Colleredo-Mansfield 2003)

²⁰Basada en entrevistas que realicé en 2000, el 61% comenzó a pintar después de 1982. Los datos de Colleredo-Mansfield indican que es el 91%. (Colleredo-Mansfield, 2003).

also devoted part of their time to managing the cultivation and harvesting of their crops. In some communities such as Quiloa, over 60 per cent of the men were involved in painting. Their work was, according to artist Bernardo Toaquiza, "a validation of cultural identity and at the same time a way into the market so we could obtain economic resources to survive and improve our families" (Toaquiza, B. 1998).

The vast majority of Tigua artists are members of one of several large families. The names Cuyo, Toaquiza or Vega are found on many paintings. There is also considerable intermarriage between these families. Since most artists sign with both their father's and mother's surname, the array of Cuyo-Vegas, Toaquiza-Cuyos, Cuyo-Toaquizas, and so forth can be mind boggling.²¹

These families also represent the major political forces in Tigua. They have produced some of the area's most important leaders and also have jockeyed for power in the region for many years.

Up until the end of the century, most Tigua communities were inaccessible by road (the first road to Quiloa was not built until 1998). The artists had to hike long distances to the main road and travel 4-5 hours one way on one of the infrequent buses to Quito in order to sell their works. They sold to a few shops catering to tourists or simply tried to sell their wares on street corners.

As more and more Tigua farmers took up the brush to supplement their income, the Quito

ma, Yatapungo y Casa Quemada. Durante estos primeros años, los artistas vivieron en su tierra tradicional; pintaban y también dedicaban parte de su tiempo a manejar el cultivo y la cosecha de sus sembríos. En algunas comunidades como la de Quiloa, más de 60% de los hombres estuvo involucrado en la pintura. Su trabajo era, según el artista Bernardo Toaquiza, "una validación de la identidad cultural y al mismo tiempo una forma de entrar al mercado, de manera que podíamos obtener recursos económicos para sobrevivir y mejorar nuestras familias" (Toaquiza, B., 1998).

La vasta mayoría de los artistas de Tigua son miembros de una o varias familias grandes. Los nombres Cuyo, Toaquiza o Vega son encontrados en muchas pinturas. Existe también un considerable intercambio matrimonial entre estas familias. Ya que muchos artistas firman con sus dos apellidos, paterno y materno, el resultado de Cuyo-Vegas, Toaquiza-Cuyos, Cuyo-Toaquiza, y así puede ser una gran confusión.²¹

Estas familias también representan las mayores fuerzas políticas en Tigua. Han producido algunos de los líderes más importantes del área y también han competido por el poder en la región durante muchos años.

Hasta finales del siglo, la mayoría de las comunidades Tigua eran inaccesibles por carretera (la primera carretera a Quiloa no fue construida hasta 1998). Los artistas tenían que caminar largas distancias hasta la carretera principal y viajar cuatro o cinco horas en uno de los poco frecuentes ómnibus

²¹During the course of my research in 2000, the names of over 100 artists were collected: 25 had the surname of Cuyo, 23 were Toaquizas and 8 were Vegas.

²¹Durante el curso de mi investigación en 2000, los nombres de más de 100 artistas fueron recolectados: 25 tenían el apellido de Cuyo, 23 eran Toaquiza y 8 eran Vega.

city government began to limit their access, concerned over the number of vendors selling in the streets. As a consequence, some of the artists decided to form an association so they would have more clout and could collectively negotiate with the municipality that controls sales activities for their right to sell wherever they liked.

Jose Vega Cuyo, one of the first artists in Quiloa, started organizing the painters from his community and Yatapungo. In 1982, they formed the *Asociación de Pequeños Comerciantes Indígenas de Cuadros y Artesanías de Tigua*. Their primary objective was to be able to sell paintings in the Ejido Park during the weekend art fair. Vega Cuyo was elected President and remained in that position 5 years. The Association worked both to improve the opportunities for artists to sell in Quito and also to obtain funds from government and foundations to improve conditions in their rural homelands in Tigua. They were successful in obtaining funds to construct 40 houses in the community and two buildings for the artists. Eventually the communities split, the buildings became community meeting halls and Cuyo Vega was ousted from the presidency (Toaquiiza, B. 1998, Cuyo Vega 2000).

During this time, various foundations and governmental agencies were providing assistance to the artist communities in Tigua. Padres Segundo Cabrera and Xavier Herrán, Salesian priests from Zumbagua, both were active in promoting the art by organizing art and marketing workshops.²² Likewise, artists

hacia Quito con el objetivo de vender sus trabajos. Vendían a unas pocas tiendas que suministraban a turistas o simplemente trataban de vender sus productos en las esquinas de las calles.

Como más y más agricultores Tigua tomaron la brocha para suplir sus ingresos económicos, el gobierno de la ciudad de Quito comenzó a limitar su acceso, preocupado por el gran número de vendedores que vendían en las calles. Como consecuencia, algunos de los artistas decidieron formar una asociación, de manera que tendrían más poder y podrían negociar colectivamente con la municipalidad, que controla las actividades de ventas por su derecho para vender en donde ellos quieran.

José Vega Cuyo, uno de los primeros artistas en Quiloa, comenzó organizando a los pintores de su comunidad y de Yatapungo. En 1982, formaron la Asociación de Pequeños Comerciantes Indígenas de Cuadros y Artesanías de Tigua. Su objetivo primario era el ser capaces de vender pinturas en el Parque El Ejido durante la feria de arte de los fines de semana. Vega Cuyo fue electo presidente y permaneció en esa posición cinco años. La asociación trabajó para mejorar las oportunidades de los artistas para vender en Quito y también para obtener fondos del gobierno y de fundaciones que mejoraran las condiciones en sus lugares de vivienda rurales en Tigua. Tuvieron éxito en obtener fondos para construir 40 casas en la comunidad y dos edificios para los artistas. Eventualmente, la comunidad se dividió; los edificios se convirtieron en salones de reunión y Cuyo Vega fue sacado de la presidencia (Toaquiiza B., 1998; Cuyo Vega, 2000).

²²Personal communication, Mauro Bleggi, Director of Zumbagua Hospital, 2004.

in other communities were forming their own associations.²⁵

In 1989, the artists of Tigua-Chimbacucho formed an artist organization called the *Asociación de Trabajadores Autonomos de la Cultura Indígena de Tigua-Chimbacucho* with Julio Toaquiza, as its first president. Three years later, his son Alfredo, became president and has remained in the position ever since. The artists wanted to be able to obtain help from foundations and government agencies as the Quilooa group had done. They started with 35 members, including 15 women basket weavers. The only two women who painted then were Targelia Toaquiza, Julio's eldest daughter, and Maria Toaquiza, the wife of his son, Alfredo. (Colvin & Toaquiza 1994)

At the time, people in the community were living down in the valley, far from the main road. Political tensions within the community and the desire by some of the artists to gain easier access to buyers resulted in the community splitting. Most of the artist families moved up the mountain and established themselves in houses next to the road in the sector known as Turupata. With the help of a local foundation, in 1991, a gallery of substantial size was constructed to display the paintings and masks. However, sales

Durante esta época, varias fundaciones y agencias gubernamentales estuvieron proveyendo asistencia a los artistas de las comunidades en Tigua. Los sacerdotes salesianos Segundo Cabrera y Xavier Herrán, de Zumbagua, fueron activos en promover el arte y organizaron talleres de arte y mercadeo.²² De la misma manera, artistas en otras comunidades formaron sus propias asociaciones.²⁵

En 1989, los artistas de Tigua-Chimbacucho formaron una organización de artistas llamada Asociación de Trabajadores Autonomos de la Cultura Indígena de Tigua-Chimbacucho, con Julio Toaquiza como su primer presidente. Tres años después, su hijo Alfredo se convirtió en presidente y ha permanecido en esta posición desde entonces. Los artistas querían tener la posibilidad de obtener ayuda de las fundaciones y agencias de gobierno, como lo había hecho el grupo de Quilooa. Comenzaron con 35 miembros, incluidas 15 mujeres tejedoras de canastos. Las únicas dos mujeres que pintaban entonces eran Targelia Toaquiza, hija mayor de Julio, y María Toaquiza, la esposa de su hijo Alfredo. (Colvin & Toaquiza, 1994).

En la época en que la gente en la comunidad estaba viviendo en el valle, lejos de la carretera principal, las tensiones políticas entre la comunidad y el desecho de algunos de los artistas por tener un acceso más fácil a los

²⁵Yatapungo formed an artist association with 35 members headed by Luis Ilaquiche. They reformed later with Hugo Licta as president, an artist who now lives in Latacunga and sells directly to tour groups. Licta was also president of MIC, Movimiento Indígena de Cotopaxi, the principal indigenous political organization (Licta 2000; Cuyo Cuyo 2004). Other artist associations were formed in the communities of Chami and Casa Quemada. Much later, an association was created in Quilotoa-Ponce.

²²Comunicación personal, Mauro Bleggi, director del hospital de Zumbagua, 2004.

²³Yatapungo formó una asociación de artistas con 35 miembros, encabezada por Luis Ilaquiche. La reformaron más adelante, con Hugo Licta como presidente, un artista que ahora vive en Latacunga y vende directamente a los grupos de turistas. Licta también fue presidente del MIC, Movimiento indígena de Cotopaxi, la principal organización política indígena (Licta, 2000; Cuyo Cuyo, 2004). Otras asociaciones de artistas fueron formadas en las comunidades de Chami y Casa Quemada. Mucho después, una asociación fue creada en Quilotoa-Ponce.

were slow as few tourists ventured to the area in those days.

Some members insisted on going to Quito to try to sell their paintings to galleries or just on the streets, actions deemed demeaning to the art in general by the Association leaders. In an attempt to minimize the need to travel to Quito, the Association contacted several tour agents to persuade them to bring tourists to the gallery directly. Initially, the gallery was operated by the Association, though in recent years with the migration of so many artists to Quito, the gallery now operates under the aegis of the Toaquiza family. To this day, it is the largest gallery in the Tigua area.

By 1999, ten different Tigua art associations existed and the number of painters had expanded in two decades from a few dozen to over 300 hundred (Colleredo - Mansfield 2005).

The Migration

During the early 1980's, most artists still lived in the countryside and traveled periodically to Quito to sell their paintings on the street or in Ejido park. By the middle of the decade, more and more artists were migrating to the cities to live permanently. It became increasingly difficult to live in the country and make the long and expensive trip to Quito to sell. Furthermore, electricity did not exist in Tigua at the time. The artists had to work in drafty houses with little light. Dust was a constant problem threatening to damage newly painted pictures.

At first, it was just the men who went to try to find venues to sell their paintings,

compradores resultó en la división de la comunidad. La mayoría de las familias de artistas se mudó montaña arriba y se establecieron en casas cercanas a la carretera, en el sector conocido como Turupata. Con la ayuda de una fundación local, en 1991, una galería de tamaño sustancial fue construida para exhibir las pinturas y las máscaras. Sin embargo, las ventas eran bajas, pues muy pocos turistas se aventuraban en el área en esos días.

Algunos miembros insistían en ir a Quito, para tratar de vender sus pinturas en galerías o simplemente en las calles, acciones que los líderes de la asociación juzgaron humillantes para el arte en general. En un intento por minimizar la necesidad de viajar a Quito, la asociación contactó varios agentes turísticos para persuadirlos de traer turistas directamente a la galería. Inicialmente, la galería era operada por la asociación, a pesar de que en años recientes ha habido una migración de muchos artistas a Quito; la galería ahora opera bajo la tutela de la familia Toaquiza. Hasta este día, es la galería más grande en el área de Tigua.

Para 1999, existían 10 asociaciones de arte de Tigua diferentes y el número de pintores se había expandido en dos décadas, de unas pocas docenas, a más de 300 (Colleredo-Mansfield, 2005).

La migración

Durante los principios de los ochenta, muchos artistas todavía vivían en el campo y viajaban periódicamente a Quito a vender su pinturas en la calle o en el parque El Ejido. A mediados de la década, más y más artistas fueron migrando a las ciudades para vivir permanentemente. Se convirtió en muy difícil vivir en el campo y realizar el

leaving the women to tend the children and crops. The husbands would return every weekend or sometimes only once a month. This situation led to interesting consequences for the women left behind. As (at least temporary) heads of households, they were responsible for their homes, participated in village work days and meetings and gained an independence and power not previously known. But these separations took a serious toll on domestic life.

The lure of the city was strong. Access was much better to tourists and foreign dealers who bought in quantity. Urban living offered light and dust free places to work, easy access to buyers and better educational opportunities for children.²⁴ Eventually, men brought their wives and children to join them permanently in crowded rooms in the outskirts of Quito. At first, the main migrants were from Quiloa, led by Jose Vega Cuyo. But gradually artists from other communities left to live in Quito. By the early 1990's, several communities of Tigua artists already had been established in the neighborhoods of Santo Domingo de Cutalagua, Guamani and Chillogallo in the south of Quito. (In the late 1990s, various foundations supported the construction of modest houses on small plots of land for many families from these areas).

The artists who moved to Quito congregated in Parque Ejido to sell their

largo y costoso viaje a Quito para vender. Además, la electricidad no existía en Tigua en esa época. Los artistas tenían que trabajar en casas con corrientes de aire y poca luz. El polvo era un problema constante que amenazaba con dañar las nuevas pinturas recién hechas.

Al principio, eran sólo los hombres los que salían y trataban de encontrar vías para vender sus pinturas, y dejaban a las mujeres para atender a los niños y a los cultivos. Los esposos regresaban cada fin de semana o algunas veces una sola vez al mes. Esta situación llevó a interesantes consecuencias para las mujeres que quedaron atrás. Como (temporalmente) cabezas del hogar, eran responsables de sus casas, participaban en días de trabajo en la aldea y reuniones y ganaban una independencia y poder no conocido previamente. Pero estas separaciones cobraron un serio precio en la vida doméstica.

La fascinación de la ciudad era fuerte. El acceso era mucho mejor a los turistas y a los distribuidores extranjeros, quienes compraban en cantidad. La vida urbana ofrecía lugares iluminados y libres de polvo para trabajar, fácil acceso a los compradores y mejores oportunidades educativas para los niños.²⁴ Eventualmente, los hombres trajeron a sus esposas e hijos para reunirse permanentemente en tumultuosos cuartos en las afueras de Quito. En un inicio, los principales migrantes eran de Quiloa, liderados por José Vega Cuyo. Pero gradualmente artistas de

²⁴In a survey of artists in 2000, the major reasons cited for moving to the city were "better schooling for my children", "more comfortable climate" and "electricity" (some artists interviewed had left Tigua prior to the mid 1990s when electricity still had not been installed).

²⁴En una encuesta de artistas en 2000, las mayores razones citadas para mudarse a la ciudad fueron "mejores escuelas para mis hijos", "un clima mas comfortable" y "electricidad" (algunos artistas entrevistados habian dejado Tigua a mediados de los noventa, cuando la electricidad todavia no habia sido instalada).

paintings during the already established weekend art fair. Eventually, they formed a new association with the non-Tigua artists called *Union de Artistas de Ejido* in 1992. But five years later, the non-Tigua artists complained that the Tigua members were dealers, not artists, and the association split. Another association exclusively of Tigua artists and vendors formed in 1996, called the *Union de Artistas y Artesanos Indigena de Tigua*. This association includes artists who originate from the communities of Chami, Quiloa and Yunacrapata (Ugsha 2004). Although virtually all the members live in Quito, their identification with their community of origin remains strong.

By the end of the nineties, over 80 per cent of the artists from Quiloa had migrated to Quito (Colvin, 2001). Yet another wave of migrations occurred in 2000 when Ecuador switched its currency to the US dollar. Prices soared for seeds and staples, income from agricultural products plummeted and the competition among the artists became even fiercer. Artists who had tried to maintain a living in the countryside felt compelled to move to the towns where their access to buyers was better. Estimates of artists from other communities indicate that at least 80 per cent of the painters and their families from all the Tigua art communities have left the area and now live in towns like Pujili or Latacunga or the outlying areas of Quito.

The rise of the Intermediaries

During the decade of the 1990s when more and more artists were migrating to the cities, there was yet another change

otras comunidades vinieron a vivir en Quito. Para principios de los noventa, varios artistas de comunidades de Tigua se habían establecido en las vecindades de Santo Domingo de Cutalagua, Guamaní y Chillogallo, en el sur de Quito. (A finales de los noventa, varias fundaciones apoyaron la construcción de modestas casa sobre pequeños terrenos para muchas familias de éstas áreas).

Los artistas que se mudaron a Quito se congregaron en el parque El Ejido para vender sus pinturas durante la todavía establecida feria de arte del fin de semana. Eventualmente, formaron una nueva asociación con artistas que no eran de Tigua, llamada Unión de Artistas de El Ejido, en 1992. Pero cinco años después, los artistas que no eran de Tigua se quejaron de que los miembros Tigua eran distribuidores, no artistas, y la asociación se separó. Otra asociación exclusivamente de artistas de Tigua y vendedores se formó en 1996, llamada Unión de Artistas y Artesanos Indígenas de Tigua. Esta asociación incluye artistas originarios de las comunidades de Chami, Quiloa y Yunacrapata (Ugsha, 2004). Sin embargo, virtualmente todos los miembros viven en Quito, pero su identificación con su comunidad de origen permanece fuerte.

A finales de los noventa, más del 80% de los artistas de Quiloa han migrado a Quito (Colvin, 2001). Otra ola de migraciones ocurrió en 2000, cuando el Ecuador cambió su moneda al dólar americano. Los precios se elevaron para las semillas y la materia prima, los ingresos económicos de los productos agrícolas se desplomaron y la competencia entre los artistas se volvió todavía más feroz. Los artistas que habían tratado de mantener una forma de vida en el campo se

which caused considerable controversy, the rise of the *negociantes*, (intermediaries or dealers). A small number of Tigua artists established themselves as entrepreneurs. These *negociantes* were themselves Tigua artists. In the beginning, they took paintings on consignment from artists who still lived in the countryside and carried them to Quito to sell. It was a good arrangement for the artists as they did not have to spend the travel money and take the risk of not selling anything. Typically, the *negociantes* were friends or relatives of the artists they represented. Soon the *negociantes* found they were able to earn more from such sales than by painting and selling their own works. Instead of taking paintings on consignment, they began to purchase the paintings. Although they did not pay much, most artists were willing to sell to *negociantes* even at a lower price since they took the risk, not the artists.

In addition, these dealers began to contract with the artists paying them to produce certain types of paintings with specific themes and sizes. Since they paid by the size, there was little incentive to produce quality products. They also spawned the production of a myriad of painted boxes, spoons, bowls, crucifixes and other objects.

The intermediaries influenced a substantial expansion in locations where paintings were sold. In the early 1990s, only a few families sold paintings in a small section of Quito's weekend art fair in Parque Ejido. With the rise of the intermediaries, the number of stalls on a typical Sunday mushroomed over just a few years to over twenty, each filled with

sintieron impulsados a mudarse a las ciudades, donde su acceso a los compradores era mejor. Estimados de artistas de otras comunidades indican que, al menos, el 80% de los pintores y sus familias de todas las comunidades artísticas de Tigua han dejado el área y ahora viven en ciudades como Pujilí o Latacunga, o las áreas en las afueras de Quito.

El aumento de los intermediarios

Durante la década de los noventa, cuando más y más artistas estaban migrando a las ciudades, hubo otro cambio que causó una considerable controversia, el aumento de negociantes (intermediarios o distribuidores). Un pequeño género de artistas de Tigua se establecieron por sí mismos como empresarios. Estos negociantes eran artistas de Tigua. Al inicio, tomaron pinturas a consignación de artistas que todavía vivían en el campo y las llevaban a vender a Quito. Era un buen arreglo para los artistas, ya que no tenían que gastar dinero en el viaje y enfrentar el riesgo de no vender nada. Típicamente, los negociantes eran amigos o parientes de los artistas que representaban. Pronto los negociantes encontraron que eran capaces de ganar más con esas ventas que al pintar y vender sus propios trabajos. En lugar de tomar pinturas a consignación, comenzaron a comprarlas. Sin embargo, pese a que no pagaban mucho, la mayoría de los artistas preferían venderle a los negociantes, incluso a un precio bajo, ya que ellos corrían los riesgos, y no los artistas.

Además, estos distribuidores comenzaron a contratar a los artistas y les pagaban para que produjeran cierto tipo de pinturas con temas y tamaños específicos. Ya que paga-



Tourists in at El Ejido park in Quito surveying a stall with Tigua paintings and masks.

Turistas en el parque de El Ejido, en Quito, mirando un puesto con pinturas y máscaras de Tigua.

as many as a hundred or more paintings as well as numerous decorated objects. During the same period, Tigua artists also began traveling to Otavalo to sell their paintings during the huge Saturday market. In the early part of the decade, there were few if any Tigua paintings there. But by 2000, the number of fixed stalls numbered 22 and even more artists simply walked the streets selling. A new covered market called Mariscal, was constructed opposite the Hilton Hotel. Several artist-intermediaries obtained stalls there at a cost of \$120 monthly. Since the market is open daily, they have greater access to buyers than the Ejido Park which is open only on the weekends. Meanwhile, other Tigua artists could be found selling paintings on the streets of Baños, at the Thursday market in Saquisilí or the entrance to Cotopaxi Park - all popular locales for foreign tourists.

The rise of the intermediaries created a great deal of uniformity among the

ban de acuerdo al tamaño, había muy poco incentivo para realizar productos de calidad. También estimularon la producción de un número de cajas pintadas, recipientes, crucifijos y otros objetos.

Los intermediarios influyeron una sustancial expansión en los lugares donde las pinturas eran vendidas. A inicio de los noventa, sólo unas pocas familias vendieron pinturas en una pequeña sección de la feria artística de los fines de semana en el Parque El Ejido, de Quito. Con el aumento de intermediarios, el número de puestos en un domingo típico se propagó en unos pocos años a más de veinte, cada uno lleno con cien o más pinturas, así como numerosos objetos decorados. Durante el mismo período, los artistas de Tigua también comenzaron a viajar a Otavalo para vender sus pinturas en el gigantesco mercado de los sábados. En la primera parte de la década, hubo muy pocas, sí hubo alguna pintura de Tigua allí. Pero en 2000, el número de puestos fijos llegó a 22, e incluso más artistas caminaban en las calles ven-

paintings. As more intermediaries entered the market, the stalls themselves became uniform, basically selling the same assortment of paintings and crafts. With increasing competition, many vendors began selling non-Tigua art in their stalls – crafts from Otavalo and now even ceramic chess sets from Peru. Some of the entrepreneurs have accumulated substantial wealth. They have stalls in both the major markets of Ejido and Otavalo. The success of the intermediaries was strengthened by the networks created by the *compradazgo* system.²⁵ Some of the most successful intermediaries are *compadres* with upwards of 25 different families (Colleredo – Mansfield 2003). Through a combination of *compradazgo* and business savvy, they have collected enormous supplies of paintings, making it difficult for individual artists to compete with only a few works to display. They have also developed international contacts to whom they sell vast quantities of paintings and painted objects (the *compradazgo* system has also been used to distinct economic advantage by some artists who have sought out foreign *compadres*).

The existence of the intermediaries conflicted with the goals of the artist associations and gave rise to substantial acrimony between the artists and sellers. There was also strong competition among the intermediaries. It was more difficult for the artists to sell individually and they were forced to choose among the

diendo. Un nuevo mercado cubierto, llamado Mariscal, fue construido detrás del Hotel Hilton Colon. Varios artistas-intermediarios obtuvieron puestos allí a un costo de \$120,00 mensuales. Debido a que el mercado se abre diariamente, tienen un mayor acceso a los compradores que en el Parque El Ejido, el cual es abierto sólo los fines de semana. Mientras tanto, otros artistas de Tigua pueden ser encontrados vendiendo pinturas en las calles de Baños, en el mercado de los martes en Saquisilí o en la entrada al Parque Cotopaxi –todas localidades populares para los turistas extranjeros.

El aumento de los intermediarios creó una gran uniformidad entre los cuadros. Mientras más intermediarios entraban al mercado, los puestos por sí mismos se hacían uniformes, básicamente al vender el mismo tipo de pinturas y artesanías. Con el aumento de la competencia, muchos vendedores comenzaron vendiendo en sus puestos arte no Tigua –artesanías de Otavalo y ahora incluso juegos de ajedrez de cerámica del Perú. Algunos de los empresarios han acumulado fondos personales sustanciales. Tienen puestos en ambos de los mayores mercados de El Ejido y Otavalo. El éxito de los intermediarios fue fortalecido por las cadenas creadas en el sistema del *compradazgo*.²⁵ Algunos de los intermediarios más exitosos son *compadres* de más de 25 familias diferentes (Colleredo-Mansfield, 2003). A través de una combinación de *compradazgo* y negocios, han acumulado enormes *stocks* de pinturas, lo que hace difícil, para el artista

²⁵A system of relationships built on reciprocity between parents and godparents (*compadres*).

²⁵Un sistema de relaciones construido en reciprocidad entre padres y padrinos (*compadres*).



Mariscal tourist market

Mercado turístico de la Mariscal

intermediaries. Some artists refused to sell to them, seeking other means to sell their art directly to buyers or to galleries. Many artists complained that they could not compete and that the intermediaries were producing inferior quality paintings with little or no originality. The artists were concerned that the intermediaries were demeaning the value of Tigua art for all.

Some artists were relatively unaffected by these controversies. They were those fortunate enough to have their paintings purchased by galleries. Although the galleries often resold the paintings for enormously inflated prices over what they had paid, the exposure to foreign tourists and dealers ultimately resulted in direct contacts for the artists. Since Ecuador has no laws regarding artist's relationship with galleries, even artists who sell to galleries will also commonly sell directly to other buyers (Colleredo-Mansfield, 2001). As a consequence, there are many artists who have established direct relationships with foreign dealers who purchase at

individual, competir con sólo unos pocos trabajos que mostrar. También han desarrollado contactos internacionales a quienes les venden grandes cantidades de cuadros y objetos pintados (el sistema de compadrazgo también ha sido utilizado para distinguir la ventaja económica de algunos artistas, quienes han buscado compadres extranjeros).

La existencia de los intermediarios crean conflictos con las metas de las asociaciones de artistas y aumentan la sustancial aspereza entre artistas y vendedores. También hubo una fuerte competencia entre los intermediarios. Fue más difícil para los artistas vender de manera individual y fueron forzados a escoger entre los intermediarios. Algunos artistas se rehusaron a venderles, y buscaron otros medios para vender su arte directamente a los compradores o a las galerías. Muchos artistas se quejaron de que no podían competir y de que los intermediarios estaban produciendo pinturas de calidad inferior, con muy poca o ninguna originalidad. Los artistas estaban preocupados de que los

considerably higher sums and sell in galleries in France, Italy, the USA, and even Israel. There are also tour leaders who now know where the artists live and bring buyers directly to their homes, thus bypassing the gallery commission.

Urban-Rural conflicts

The success of the urban based artists threatened those in the countryside who still had to travel long distances to gain access to buyers. They had no regular place to sell and make contacts directly.

Among the most vociferous critics of the intermediaries and the "inferior" quality paintings they sold were Julio Toaquiza, one of the first artists and his son Alfredo from Tigua-Chimbacucho. During the period of the great migration, the Toaquiza family of artists (which included Julio, his 5 sons, 2 daughters and several other family members) as well as other artists from the community had remained in the countryside. Although some family members sold directly to gallery owners, others refused to do so preferring to sell directly to buyers and avoid the loss of the considerable and often unreasonable commissions claimed by some galleries. They criticized the intermediaries for lowering the standard of Tigua art. They disdained the artists who had left the countryside to live in the barrios of Quito, lamenting that they were abandoning their culture and traditions. They claimed that the only true Tigua art was the art that was actually *created* in Tigua. Their goals were to develop an artisan community in the homeland,

intermediarios estuvieran desprestigiando el valor del arte de Tigua para todos.

A algunos artistas relativamente no les afectaron estas controversias. Fueron los suficientemente afortunados para que sus pinturas fueran compradas por galerías. Sin embargo, las galerías muchas veces revenden las pinturas en precios enormemente inflados, muy por encima de lo que han pagado; el acercamiento a turistas extranjeros y distribuidores ultimadamente resultó en contactos directos para los artistas. Debido a que el Ecuador no tiene leyes que cuiden la relación de los artistas con las galerías, los artistas que venden a las galerías comúnmente también venden a otros compradores (Colleredo-Mansfield, 2001). Como consecuencia, hay muchos artistas que han establecido relaciones directas con distribuidores extranjeros, quienes compran a sumas considerablemente altas que benefician a los pintores y venden en galerías en Francia, Italia, Estados Unidos e incluso Israel. Existen también guías turísticos que ahora conocen donde viven los artistas y traen a los compradores directamente a sus hogares, así evaden la comisión de la galería.

Conflictos urbano-rurales

El éxito de los artistas establecidos en la urbe amenaza a los del campo que todavía tienen que viajar largas distancias para acceder a los compradores. No tienen un lugar regular para vender y hacer contactos directamente.

Entre los críticos más vociferantes de los intermediarios y las pinturas de "inferior" calidad que vendían estaba Julio Toaquiza, uno de los primeros artistas, y su hijo Alfredo, de

improve conditions there, maintain and even reinforce Kichwa traditions. They were adamant about avoiding the temptations and changes that urban life inevitably bring such as the loss of native language, the use of modern clothes, a desire for worldly goods, and the risk of falling into a depraved way of life.²⁶

Though they continued to live in the countryside, the Toaquiza family became increasingly well known through international contacts as well as a concerted effort by some members of the family who learned to use the media to further their own renown. Their works were featured in the catalogs which accompanied exhibitions at the Organization of American States in Washington in 1994 and at UNESCO headquarters in Paris in 1997.²⁷ Both these exhibitions enhanced the Toaquiza family's influence in Tigua art and their own celebrity. Alfredo, the eldest son, actively sought out exhibition venues locally and made contacts with the media, encouraging newspaper and television interviews about Tigua art. Although the Toaquizas were instrumental in promoting art to the benefit of all the artists, they themselves also enjoyed the primary advantages. Not surprisingly, given the already fierce competition, there was considerable envy and resentment among the other artists. So much so, that when vendors in Ejido park were asked by tourists where to find Julio Toaquiza, they were told he was dead.²⁸

Tigua-Chimbacucho. Durante el período de gran migración, la familia de artistas Toaquiza (la cual incluye a Julio, sus tres hijos, dos hijas y otros miembros más de la familia), así como otros artistas de la comunidad, han permanecido en el campo. Pese a que algunos miembros de la familia vendieron directamente a propietarios de galerías, otros se rehusaron a hacerlo y prefirieron vender directamente a los compradores y evitar la pérdida de las muchas veces considerables e irrazonables comisiones reclamadas por algunas galerías. Ellos criticaron a los intermediarios por rebajar el estándar del arte de Tigua. Desprecian a los artistas que han dejado el campo para vivir en los barrios de Quito, y lamentan que hayan abandonado su cultura y sus tradiciones. Afirman que el único arte de Tigua verdadero es el arte que fue creado en Tigua. Sus metas eran desarrollar una comunidad artesana en su tierra, mejorar las condiciones allí, mantener e incluso reforzar las tradiciones kichwa. Fueron inflexibles en evitar las tentaciones y los cambios que la vida urbana trae inevitablemente, tales como la pérdida del lenguaje nativo, el uso de ropa moderna, el deseo por obtener bienes y el riesgo de caer en una forma de vida depravada.²⁶

A pesar de continuar viviendo en el campo, la familia Toaquiza se convirtió en reconocida a través de contactos internacionales, así como por los esfuerzos concertados por algunos miembros de la familia que aprendieron a utilizar los medios para su propio

²⁶Alfredo Toaquiza, Various personal communications, 1996-2000.

²⁷Both were exhibitions I organized with grant support that included travel for Toaquiza and Ramiro Quindigalle (OAS) and Enrique Cuyo (UNESCO).

²⁸Julio Toaquiza, Personal communication, July 2000.

²⁶Alfredo Toaquiza, varias comunicaciones personales, 1996-2000.

They criticized other artists for living in the city and losing their traditions, however by the turn of the century even the most vociferous critics had left Tigua for the urban centers. Despite their denunciations of the role of the intermediary, some of them also became *negociantes*, selling paintings done by themselves and others while still claiming they represented the true reality of rural, traditional life. Interestingly, at the time of this writing in 2004, Julio Toaquiza still lives in Tigua cultivating his land and herding his sheep. All his sons and daughters have left Tigua including Alfredo, the strongest advocate for rural life, who now resides in Quito. Julio and his sons have become increasingly more exclusive to the point where only members of the immediate family participate in exhibitions deemed representative of Tigua art in general. Although they are capable of creating beautifully composed, uniquely illustrated depictions of many aspects of Kichwa culture, they also produce many hastily done paintings to sale to casual tourists in the family-run stall in the Marsical market. Because of his role as one of the first Tigua painters coupled with the good fortune of having made important national and international connections, Julio Toaquiza and his family have gained substantially greater renown than other artists of comparable quality, an example, according to Colloredo-Mansfield, of the "winner take all" market.²⁹ The quality of a

renombre. Sus trabajos fueron incluidos en los catálogos que acompañaron las exhibiciones en la Organización de los Estados Americanos, en Washington, en 1994, y en las oficinas principales de la UNESCO, en París, en 1997.²⁷ Estas dos exhibiciones mejoraron la influencia de la familia Toaquiza en el arte de Tigua y en sus propias celebridades. Alfredo, el hijo mayor, buscó activamente lugares de exhibición locales e hizo contactos con los medios, y consiguió entrevistas en periódicos y en televisión sobre el arte de Tigua. Aunque los Toaquiza fueron instrumentos en la promoción del arte para beneficio de todos los artistas, ellos también disfrutaron de más ventajas. No es de sorprender que, debido a la feroz competencia, existía una considerable envidia y resentimiento entre los otros artistas. Tanto que, cuando los vendedores en el Parque El Ejido eran preguntados por los turistas sobre dónde encontrar a Julio Toaquiza, les decían que estaba muerto.²⁸

Aunque de haber criticado a otros artistas por vivir en la ciudad y perder sus tradiciones a final de siglo, incluso los mas vociferantes críticos han dejado Tigua por los centros urbanos. Pese a sus denuncias sobre el papel de los intermediarios, algunos de ellos también se convirtieron en negociantes, y vendieron pinturas hechas por ellos mismos y por otros, mientras afirman representar la verdadera realidad de la tradicional vida rural. De manera interesante, en el momento de este escrito, en 2004, Julio Toaquiza todavía vive en Tigua y culti-

²⁹According to this economic theory, many individuals compete but only a few really succeed, a situation made possible because of the relative position rather than actual performance of the players or quality of what they produce. (Colloredo-Mansfield 2002).

²⁷Ambas fueron exhibiciones que yo organicé con apoyo que incluyó viajes para Toaquiza y Ramiro Quindigalle (OAS) y Enrique Cuyo (UNESCO).

²⁸Julio Toaquiza, comunicación personal, Julio de 2000.

painting is only one criterion in the success of an artist. Contacts with buyers and dealers, especially foreign ones, are essential for success just about anywhere in the art world. Certain artists dominate through having national and international contacts and exposure in exhibitions and catalogs. Thus out of many good artists, only a few are really known to buyers and they continue to reap disproportionate benefits from their renown. It is an interesting situation considering the market for Tigua art emerged from spiritual origins and a collective consciousness.

Despite their substantial numbers, few Tigua artists are fortunate enough to survive solely on their art. Among the hundreds of painters who now reside in and around Quito, approximately 70 per cent have other jobs. Of the 30 per cent who do work exclusively in art, little over half earn only the minimum wage of Ecuador. Only a few artists earn substantially more - "the winners who take all" (Colleredo-Mansfield 2002).³⁰

Though they still paint bucolic scenes of village life, the reality is that most Tigua painters have abandoned the communality and traditions of the highlands in order to live in urban centers where they have greater comforts and amenities as well as easier access to

va su tierra y lleva a pastar a sus ovejas. Todos sus hijos e hijas han dejado Tigua, incluido Alfredo, el más fuerte partidario de la vida rural, quien ahora reside en Quito. Julio y sus hijos se han convertido de forma creciente en exclusivos, hasta el punto en que sólo miembros de la familia inmediata participan en exhibiciones juzgadas como representativas del arte de Tigua en general. A pesar de que son capaces de crear descripciones únicamente ilustradas, bellamente compuestas, de muchos aspectos de la cultura kichwa, también esta familia produce muchas pinturas hechas apresuradamente para vender a los turistas casuales, en los puestos que maneja la familia en el mercado de la Mariscal.

Debido a su rol como una de las primeras parejas pintoras de Tigua, con la buena fortuna de haber tenido importantes conexiones nacionales e internacionales, Julio Toaquiiza y su familia han ganado sustancialmente un mayor renombre que otros artistas de comparable calidad, por ejemplo, según Colleredo-Mansfield, del mercado en que "el ganador lo toma todo".²⁹ La calidad de una pintura es sólo uno de los criterios en el éxito de un artista. Los contactos con compradores y distribuidores, especialmente los extranjeros, son esenciales para el éxito casi en cualquier parte del mundo del arte. Ciertos artistas dominan mediante sus contactos nacionales e internacionales y su

30Another example is artist Alfonso Toaquiiza. In 2000, he worked part time in a Cola factory in Latacunga while his wife earned \$50/month in a factory chopping broccoli. Two years later with the aid of a foundation grant from the US, he illustrated a children's book about the legend of the Condor. Now he owns a car, is building a new house and gallery in Pujili and sells his paintings for hundreds of dollars. (Alfonso Toaquiiza, personal communication 2000)

29Según esta teoría económica, muchos individuos compiten, pero solo unos pocos realmente triunfan, situación que se hace posible debido a la posición relativa más que al desempeño actual de los jugadores o la calidad de lo que producen. (Colleredo-Mansfield, 2002).

buyers. At first, many of these artists returned periodically to their homelands to cultivate and harvest crops or attend important community meetings or social events. Now, however, though they may return on occasion, their lives are firmly rooted in the cities.

The impact of Tourism

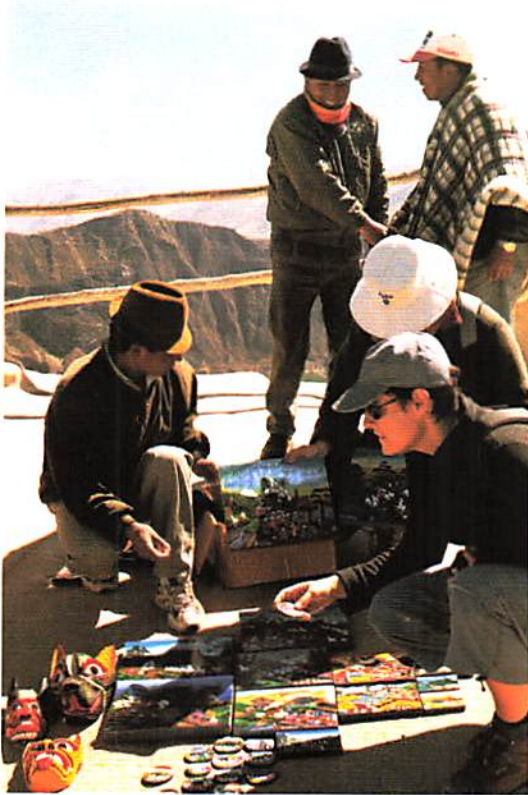
Tourism has had an enormous impact on Tigua art. According to an article in the newspaper *El Comercio* in July 2004, a municipal survey indicates that over 90 per cent of visitors to the Mariscal artisan market in Quito are foreign tourists. Ponce-Quilotoa, a new community on the edge of the Quilotoa crater, did not even exist until 1988 (Bielenberg 1995). As more and more tourists discovered the extraordinary beauty of the crater lake and the dramatic scenery that surrounds it, people from the nearby community of Ponce began to settle there and formed a new colony and association of painters. Art vendors line the edge of the crater, selling paintings and offering rudimentary lodging and meals. Several years ago, the national government constructed a brand new section of road between Zumbagua and the crater, in stark contrast to the bumpy, pitted road that one must pass to get as far as Zumbagua. Increasing tourism has spawned a plethora of new rustic cafes and hostels in the last few years. On any given Saturday, huge buses filled with tourists head towards Quilotoa and the Zumbagua market. Assisted by loans and training programs from the Ministry of Tourism, Quilotoa has become a major center for the purchase of Tigua art in the

participación en exhibiciones y catálogos. De esta manera, aparte de muchos artistas buenos, sólo unos pocos son realmente conocidos para los compradores y continúan obteniendo beneficios desproporcionados de su renombre. Es una situación interesante, al considerar que el mercado de arte de Tigua emergió de orígenes espirituales y de conciencia colectiva.

A pesar de su sustancial número, pocos artistas de Tigua son lo suficientemente afortunados como para sobrevivir sólo de su arte. Entre los cientos de pintores que ahora residen en y alrededor de Quito, aproximadamente el 70% tiene otros empleos. Del 30% que trabaja exclusivamente en arte, un poco más de la mitad ganan sólo el salario mínimo de Ecuador. Sólo que unos pocos artistas ganan sustancialmente más –“los ganadores que lo toman todo” (Colleredo-Mansfield, 2002).³⁰

Aunque todavía pintan escenas bucólicas de la vida en la villa, la realidad es que la mayoría de los pintores de Tigua han abandonado la vida comunal y las tradiciones de las montañas, con el objetivo de vivir en centros urbanos donde tienen mayores comodidades y amenidades, así como es más fácil el acceso a los compradores. En un principio, muchos de estos artistas regresaban periódicamente a sus hogares para cultivar y cosechar sus cultivos o atender importantes reu-

³⁰Otro ejemplo es que el artista Alfonso Toaquiza, en 2000, trabajó medio tiempo en una fábrica de cola en Latacunga, mientras su esposa ganaba \$50,00 al mes en una fábrica donde trabajaba picando brócoli. Dos años después, con la ayuda de un donativo de una fundación de Estados Unidos, ilustró un libro para niños sobre la leyenda del cóndor. Ahora tiene un auto, está construyendo una nueva casa y galería en Pujilí y vende sus pinturas por cientos de dólares. (Alfonso Toaquiza, comunicación personal, 2000).



Quilotoa, though not part of the original Tigua art communities, now produces paintings typical by images of the crater lake. It is the only place in the region where substantial numbers of artists still live and work.

Quilotoa, aunque en principio no era parte de las comunidades creadoras del arte de Tigua, ahora produce pinturas, fáciles de identificar por las imágenes del cráter del lago. Es el único lugar de la región donde aún viven y trabajan gran número de artistas.

region, a situation that causes great consternation among artists from the original Tigua art communities. Though Ponce-Quilotoa is actually located *outside* the boundaries of Tigua proper and was not one of the original art communities, because of the tourist interest in the

niones de la comunidad o asistir a eventos sociales. Ahora, sin embargo, a pesar de que pueden regresar en ocasiones, sus vidas están firmemente enraizadas en las ciudades.

El impacto del turismo

El turismo ha tenido un enorme impacto en el arte de Tigua. Según un artículo publicado en el periódico *El Comercio*, en julio de 2004, una encuesta municipal indica que más del 90% de visitantes al mercado artesanal de La Mariscal, en Quito, son turistas extranjeros. Ponce-Quilotoa, una nueva comunidad sobre el borde del cráter Quilotoa, ni siquiera existía hasta 1988 (Bielenberg, 1995). Ya que más y más turistas han descubierto la extraordinaria belleza del lago en el cráter y el espectacular escenario que lo rodea, gente de la comunidad cercana de Ponce comenzó a establecerse allí y formó una nueva colonia y una asociación de pintores. Los vendedores de arte se alinean sobre el borde del cráter, y venden pinturas y ofrecen comidas y alojamiento rudimentario. Hace algunos años, el gobierno nacional construyó una nueva sección de carretera entre Zumbagua y el cráter, en un gran contraste con la accidentada y llena de baches carretera que uno debe pasar para llegar a Zumbagua. El aumento del turismo ha engendrado una plétora de nuevos y rústicos cafés y hostales en los últimos años. En cualquier sábado, grandes ómnibus llenos de turistas se dirigen hacia el Quilotoa y el mercado de Zumbagua. Asistidos por préstamos y programas de entrenamiento del Ministerio de Turismo, Quilotoa se ha convertido en uno de los mayores centros para la compra de arte de Tigua en la región, situación que causa gran consternación en-

crater, it is now the *only* community in the region where substantial numbers of artists still live and work.

Competition and Intellectual Property Rights

One of the consequences of the extraordinary proliferation of artists and the stiff competition between them is the abuse of intellectual property rights. Although Ecuador has laws on the books supporting intellectual property rights of artist, there are still many abuses. These abuses are promulgated on the artists by dealers and others with a commercial interest as well as between the painters themselves. When I first started working with the artists in the early 1990s, I discovered that many postcards sold in galleries and shops in Quito bore the images of Tigua paintings. However, neither the name of the artist nor the title of the paintings appeared. When I spoke to the artists about this situation, some were totally unaware that postcards even existed of their paintings. Others were aware but shrugged their shoulders when asked if they were disturbed that they had not even received credit. Fortunately now, most postcards and other reproductions do bear the artist's name and the title of the painting, though most artists still do not receive any financial benefit.

The practice of signing the name of an artist who did not actually paint the picture at all is quite common. This practice has several manifestations. Most artists are members of families with other artists. Usually, it is the adult male who

tre los artistas de las comunidades de arte de Tigua originales. A pesar de que Ponce-Quilotoa está actualmente ubicada fuera de los límites de la propiedad Tigua y no fue una de las comunidades artísticas originales, debido al interés de los turistas en el cráter, es ahora la única comunidad en la región donde sustanciales números de artistas viven y trabajan.

Competencia y derechos de propiedad intelectual

Una de las consecuencias de la extraordinaria proliferación de artistas y de la fuerte competencia entre ellos es el abuso a los derechos de la propiedad intelectual. No obstante que el Ecuador tiene leyes sobre los libros apoyadas en los derechos de propiedad intelectual de los artistas, todavía existen muchos abusos. Estos abusos son promulgados sobre los artistas por los distribuidores y otros con intereses comerciales, así como entre los mismos pintores. La primera vez que comencé a trabajar con los artistas, a principios de los noventa, descubrí que muchas postales vendidas en galerías y tiendas en Quito utilizaban las imágenes de las pinturas Tigua. Sin embargo, ni el nombre del artista ni el título de las pinturas aparecían. Cuando conversé con los artistas sobre esta situación, algunos no estaban ni siquiera enterados de que esas postales sobre sus pinturas existían. Otros estaban enterados, pero encogieron los hombros cuando les pregunté si se sentían molestos por no haber recibido crédito. Afortunadamente, ahora la mayoría de las postales y otras reproducciones llevan el nombre del artista y el título de la pintura, a pesar de que la mayoría de los

has been painting longest and whose name appears on the canvas even when it is the wife or a child who has actually created the painting. When asked why they do this, the artists interviewed said that their names were better known and the painting would sell faster with their name. This practice, though it seems unjust to those of us familiar with Occidental art mores, actually reflects Kichwa culture which holds a very different attitude about privacy and ownership. Furthermore, as mentioned before, often a painting is a communal effort like the traditional *minga*, the communal work day.

Far more disturbing is the falsification of paintings by totally unrelated artists. There are a number of intermediaries originally from Tigua who purchase quantities of paintings and sell them in stalls as well as to galleries and directly to foreign buyers. Some of the most successful are known to sign their own names to the paintings "because they sell better". Whether the artist who produced the painting has given permission for this change is highly unlikely. How often this occurs, I cannot say, but I do know personally of at least three instances of paintings which were formally exhibited and/or published by major Tigua artists who deliberately blanked out the original artist's signature and replaced it with their own. At least one prominent dealer in Quito attests to having similar experiences with some of the best known Tigua artists.

Copying innovative paintings by better known artists is just as common among

artistas todavía no reciben ningún beneficio económico.

La práctica de firmar con el nombre de un artista que no pintó la pintura es muy común. Esta práctica tiene varias manifestaciones. La mayoría de los artistas son miembros de familias con otros artistas. Usualmente, es el hombre adulto el que ha estado pintando durante más largo tiempo y cuyo nombre aparece en el lienzo, incluso cuando es la esposa o el hijo quien realmente ha creado la pintura. Cuando se les preguntó por qué hacían esto, los artistas entrevistados dijeron que sus nombres eran más conocidos y las pinturas se venderían más rápido con sus nombres. Esta práctica, a pesar de parecer injusta para aquéllos de nosotros familiarizados con el arte occidental, más bien refleja una cultura kichwa que mantiene una actitud muy diferente acerca de la privacidad y la propiedad. Además, como antes mencioné, muchas veces una pintura es un esfuerzo comunal, como la tradicional *minga*, el día de trabajo comunal.

Todavía mas perturbador es la falsificación de pinturas por artistas que no son parte de las familias del área. Existe un número de intermediarios oriundos de Tigua que compran cantidades de pinturas y las venden en puestos, así como también en galerías y directamente a compradores extranjeros. Algunos de los más exitosos son conocidos por firmar con sus propios nombres en las pinturas "porque se venden mejor". Si el artista que produjo la pintura ha dado su permiso o no para este cambio no tiene importancia. Cuán a menudo ocurre esto, no lo puedo decir, pero sé de, por lo menos, tres casos de pinturas que fueron formalmente exhibidas y/o publicadas por artistas mayo-

Tigua artists as it is with other artists who frequent Parque Ejido selling Guayasamin and Endara Crow look-alikes. One of the best Tigua artists once told me he does not like his published works to be seen by other artists for fear that they will copy it. When he sells in fairs or markets, he hides his better pieces from public view for fear that others will copy his paintings as they often still manage to do. Instead, he displays his more ordinary works and, if someone appears genuinely interested, will bring out the better pieces.

res de Tigua quienes deliberadamente borraron la firma original del artista y la reemplazaron por la suya propia. Por lo menos un distribuidor prominente en Quito atestigua haber tenido experiencias similares con algunos de los más conocidos artistas Tigua.

Copiar pinturas innovadoras por artistas reconocidos es tan común entre los artistas de Tigua como lo es con otros artistas que frecuentan el Parque El Ejido y venden imitaciones de Guayasamín y Endara Crow. Uno de los mejores artistas de Tigua me dijo una vez que no le gusta que sus trabajos sean publicados y vistos por otros artistas por temor a que los copien. Cuando él vende en ferias o mercados, esconde sus mejores piezas de la vista del público, por temor a que los otros copien sus pinturas, como suelen hacer. Por el contrario, muestra sus trabajos más ordinarios y, si alguien parece genuinamente interesado, le mostrará sus mejores piezas.



¿ART OR CRAFT? ¿ARTE O ARTESANÍA?

The proliferation of paintings and painted objects as well as the dramatic range in quality has fortified the view among some people that Tigua painters are artisans rather than artists. This issue is debated with great emotion among the artists themselves.

When asked what determines a “good” painting, thirty different artists interviewed in both Tigua and Quito responded that the qualities of a good painting are that it is realistic, original, and has well drawn figures, use of shadow and, most importantly, themes which represent indigenous culture and nature.

The *Association of Pintores de Tigua - Chimbacucho* defines three categories or levels for the paintings: “A”, the highest quality, “B” medium quality and “C” fair quality. Paintings are judged on the following criteria: 1) the total form and composition of the painting, the accuracy and level of detail in the figures and the use of shadow, 2) the type of color used - the exclusive use of enamel paint and strong, primary or iridescent colors are

La proliferación de pinturas y objetos pintados, así como el extenso rango en calidad ha fortificado la visión, entre algunas personas, de que los pintores Tigua son artesanos más que artistas. Este tema es debatido con gran emoción entre los mismos artistas.

Cuando se les preguntó que determinaran lo que es una “buena” pintura, veintiocho artistas entrevistados, tanto en Tigua como en Quito, respondieron que las cualidades de una buena pintura son sus verídicas, originales y bien dibujadas figuras, el uso de las sombras y, todavía más importante, los temas que representen la cultura indígena y la naturaleza.

La Asociación de Pintores de Tigua-Chimbacucho define tres categorías o niveles para las pinturas: “A”, la más alta calidad; “B”, calidad media, y “C”, mala calidad. Las pinturas son juzgadas sobre el siguiente criterio: 1) la forma total y la composición de la pintura, la exactitud y el nivel de detalle en las figuras y el uso de la sombra; 2) el tipo de color utilizado -el uso exclusivo y la fuerza de la pintura de esmalte, colores primarios o iridescentes son considerados característicos

considered characteristics of lower quality paintings while the use of acrylic or oil paint and mixing the colors are deemed distinctions of higher quality paintings. 3) how well the painting represents the reality of indigenous life and culture as well as the originality of the theme - simple landscapes and repetitive themes like Corpus Christi are considered lower quality. 4) the quality of the leather canvas and the frame are also criteria - better quality paintings have well affixed canvases and smoothly sanded and securely nailed frames. The "A" category is reserved for the better known artists, the "B" category for moderately good or apprentice artists and the "C" category is applied to those painters whose level is definitely considered more craft than art.³¹

According to the above criteria, most Tigua paintings found in the street fairs and markets fall into the "B" and "C" categories. Charming as these paintings are, most lack originality in composition, are repetitive in theme (usually Corpus Christi or scenes of daily life) and often are mass produced. The colors are mostly bright, primary colors with little if any mixing. The figures all have the same rather stiff position and exactly the same faces. Sometimes they are produced so hastily that certain sections may not be painted, or body parts are missing from prominent figures. One may encounter 5 of the same exact painting sitting side by

de pinturas de baja calidad, mientras el uso de acrílico o pintura al óleo y las mezclas de colores son juzgados como distinciones de pinturas de alta calidad; 3) que la pintura también representa la realidad de la vida y la cultura indígenas, así como la originalidad del tema - paisajes simples y temas repetitivos, como el Corpus Christi, son considerados de baja calidad; 4) la calidad del cuero del lienzo y el marco también constituyen un criterio - pinturas de mejor calidad tienen lienzos bien asegurados y marcos suavemente lijados y ensamblados. La categoría "A" está reservada para los artistas más conocidos; la categoría "B", para artistas moderadamente buenos o aprendices, y la categoría "C" es aplicada a aquellos pintores cuyo nivel definitivamente es considerado más artesanal que artístico.³¹

De acuerdo con el criterio anterior, la mayoría de las pinturas de Tigua encontradas en las ferias de las calles y los mercados caen dentro de las categorías "B" y "C". Tan encantadoras como son estas pinturas, la mayoría carece de originalidad en la composición, son repetitivas en el tema (usualmente el Corpus Christi o escenas de la vida diaria) y muchas veces son producidas en masa. Los colores son principalmente brillantes, colores primarios con muy poca mezcla. Las figuras tienen, todas, la misma posición rígida y exactamente los mismos rostros. Algunas veces son producidas tan aceleradamente que ciertas secciones podrían no estar pintadas, o partes del cuerpo faltan en las figuras prominentes. Uno pue-

³¹It appears in this case that family relations play a part in the designation of the categories. If your last name is Toaquiza, the painting is more likely to receive a higher category regardless of objective quality.

³¹Parece que, en este caso, las relaciones familiares juegan una parte importante en la designación de las categorías. Si su apellido es Toaquiza, la pintura recibe una categoría más alta, sin importar la calidad objetiva.

side in a vendor's stall. On the other hand, there are others which are meticulously painted with lots of detail and pleasing color. Most paintings of this type are done with enamel paint. They also tend to be smaller in size as it is more "cost effective" to produce many small paintings. In response to market demand, and because they are less expensive to make, many of these artisans now produce paintings as small as 2 x 2 inches. Generally, such paintings are found in open air markets such as Parque Ejido or Mercado Mariscal in Quito, the Saturday market in Otavalo, the entry to Cotopaxi Park or other locations where tourists are plentiful.

Another genre of Tigua artists, however, create technically more sophisticated paintings with complex and balanced composition, realistic perspective and shadow as well as motion and fluidity. The figures are carefully and accurately drawn, often with exceptionally fine detail in the contours and expressions on the faces. (Artists known for the fine detail of their paintings are called by others Tigua artists the "*detalladores*," the "detailers"). The colors are harmonious and generally subtle, natural tones rather than the more strident colors used by others. The subject matter is often innovative or presented in an interesting or unusual way. These artists also use better materials such as acrylic or oil paints instead of enamel. Their canvases are more durable, commercially tanned hide or in some cases, even actual art canvas. They select only stable, well dried wood frames. They create unique, marvelously imaginative

de encontrar cinco de las mismas pinturas exactas, una al lado de la otra, en el puesto de un vendedor. Por otro lado, hay otras que están meticulosamente pintadas con montones de detalles y colores agradables. La mayoría de pinturas de este tipo están hechas con pintura de esmalte. También tienden a ser más pequeñas en tamaño, pues es más "efectivo al costo" producir muchas pinturas pequeñas. En respuesta a la demanda del mercado, y debido a que son menos costosas de hacer, muchos de estos artesanos ahora producen pinturas tan pequeñas como de 5 cms. x 5 cms. Generalmente, estas pinturas son encontradas en mercados al aire libre, como el del Parque El Ejido o el mercado Mariscal, en Quito; el mercado del sábado en Otavalo, la entrada al Parque Cotopaxi u otras locaciones donde los turistas están en cantidades.

Otro género de artistas Tigua, sin embargo, crea pinturas técnicamente más sofisticadas, con composiciones complejas y balanceadas, perspectivas realistas y sombras, así como movimiento y fluidez. Las figuras son cuidadosa y exactamente dibujadas, muchas veces con excepcional detalle en los contornos y expresiones de los rostros. (Los artistas conocidos por los finos detalles de sus pinturas son llamados por los otros artistas de Tigua los "*detalladores*"). Los colores son armónicos y generalmente sutiles, tonos naturales más que los estridentes colores utilizados por los otros. El tema en cuestión es muchas veces innovador o presentado en una forma inusual e interesante. Estos artistas también utilizan mejores materiales, como el acrílico o las pinturas de óleo, en lugar del esmalte. Sus lienzos son más perdurables, las pieles comercialmente curtidas, o, en algunos casos, incluso lienzos artísticos.

images. Much to their chagrin, their themes, colors and composition are often copied by others.

In an attempt to distinguish themselves from the painters who produce the "market art," some of the most successful artists have moved away from the typical canvas filled with scores of figures to painting a few larger figures with a central focus. They may paint portraits (usually only the head and face) of deities like Pachamama or Pachacama, important indigenous historical figures like General Rumiñahui or even the condor. Some use darker colors and often create images in a luminous, moon lit setting, while others have returned to the more subtle, pastel colors used by the earliest artists. They have also realized that decorated frames make the paintings more craft like. Thus they choose not to use such frames as a means of differentiating themselves from those they consider "mere" artisan. There is also a trend among some of the better artists towards using fabric canvas rather than the traditional sheep hide. Some of the paintings created by these artists are unique, evocative and technically sophisticated images that universally generate powerful emotional responses in the viewer and reflect the deeply personal and transcending experience of the artist - characteristics that define true fine art.

However, the same artists are also known to produce hastily crafted works of significantly lower price and inferior quality when the need arises for quick cash, claiming that "some tourists cannot tell the

Seleccionan sólo marcos de madera estables y bien secos. Crean imágenes únicas y maravillosamente imaginativas. Para su disgusto, sus temas, colores y composición son muchas veces copiados por otros.

En un intento por distinguirse a sí mismos de los pintores que producen "el mercado de arte", algunos de los más exitosos artistas han migrado del lienzo típico, lleno con un gran número de figuras, a pintar unas pocas figuras más grandes, con un enfoque central. Podrían pintar retratos (usualmente sólo la cabeza y el rostro) de deidades como Pachamama o Pachacama, importantes figuras históricas indígenas, como el general Rumiñahui o incluso el cóndor. Algunos utilizan colores oscuros y muchas veces crean imágenes en un entorno luminoso, de luz de luna, mientras otros han vuelto a los más sutiles colores pasteles utilizados por los primeros artistas. También han notado que los marcos decorados hacen de las pinturas más artesanales. Así que han decidido no utilizar esos marcos, como un medio para diferenciarse a ellos mismos de aquellos a quienes consideran "meros" artesanos. También existe una tendencia, entre algunos de los mejores artistas, a utilizar lienzos de fábrica en lugar de la tradicional piel de oveja. Algunas de las pinturas creadas por estos artistas son imágenes únicas, evocativas y técnicamente sofisticadas, que generan universalmente respuestas emocionales poderosas en el espectador y reflejan la experiencia profundamente personal y trascendente del artista -características que definen el verdadero arte fino.

Sin embargo, los mismos artistas también son conocidos por producir trabajos artesanales apresurados de arte fino vendidos por menor precio e inferior calidad cuando

difference between a good quality painting and a bad one". These individuals tend to sell directly to high end galleries, rather than outdoor markets or fairs.

Those who have had the good fortune to make their own contacts, sell directly to international dealers. They have established a significant returning clientele, so many do not bother selling their works in either the local markets or galleries. Consequently, some of the best artists have quite limited exposure within Ecuador.

Most of the painters described above define themselves as *artists* while claiming that those who sell in the markets are simply *artisans*. They view themselves as "category A," first class artists dedicated to creating high quality paintings, and constantly seeking to improve and innovate.

They disdain the intermediaries and perceive them as having lowered the quality of Tigua art and reduced it to artesanía. They fear that the acceptance of Tigua art as *art* is seriously compromised by the existence of so many commercially oriented painters whose works are truly "artesanía".

The debate over the definition of Tigua art as art or artesanía is not only among the artists themselves. Dealers and buyers also have strong opinions.

Some opine that the "better artists" have lost the fresh innocence, spontaneity and naiveté of the early paintings that is the primary appeal of folk art and have turned instead to creating contrived images which are neither folk art nor true art. Others claim that all Tigua paintings lack the innovation and universal perspective of fine art - that they

aparece la necesidad por dinero rápido. Justifican sus acciones al decir que "algunos turistas no pueden ver la diferencia entre una pintura de buena calidad y una de mala". Estos individuos tienden a vender directamente a galerías de alto nivel, más que a los mercados o ferias al aire libre.

Aquéllos quienes han tenido la buena fortuna de hacer sus propios contactos, venden directamente a distribuidores internacionales. Han establecido una significativa clientela que sigue comprándoles a ellos; algunos no se molestan en vender sus trabajos en los mercados locales o galerías. Consecuentemente, algunos de los mejores artistas tienen limitada exposición dentro del Ecuador.

La mayoría de los pintores antes descritos se definen a sí mismos como artistas, mientras afirman que aquéllos que venden en los mercados son simplemente artesanos. Se ven a sí mismos como de "categoría A", artistas de primera clase dedicados a crear pinturas de alta calidad, y buscan constantemente mejorar e innovar.

Ellos menosprecian a los intermediarios y los perciben como que han reducido la calidad del arte de Tigua a artesanía. Temen que la aceptación del arte de Tigua como arte está seriamente comprometido por la existencia de tantos pintores comercialmente orientados, cuyos trabajos son verdaderamente "artesanía".

El debate sobre la definición del arte de Tigua como arte o artesanía no está sólo entre los artistas. Los distribuidores y compradores también tienen fuertes opiniones.

Algunos opinan que los "mejores artistas" han perdido la fresca inocencia, la espontaneidad y la simplicidad de las primeras pin-

are all *artesanía* and some are just better than others. While still others assert that naïve art should not be explained or interpreted, but simply enjoyed.

Whether or not some Tigua paintings constitute good folk art, *artesanía* or fine art ultimately is not really important since these are definitions created by critics who view the art through a culturally defined lens based on occidental classifications. "Western art has an egocentric, individualistic content," one scholar writes, "the artist is generally seen as someone outside the norm whose works are considered an exclusive inspiration. Tigua paintings are not just beautiful combinations of color but an entire semantic system" (Guerrero 1993).

What is important is that Tigua art is a vivid expression of the *cosmovisión*, the values and collective consciousness of indigenous people. The paintings have communicated to people in Ecuador and beyond the hopes and aspirations of the *pueblo indígena* and its perspective of contemporary politics and history.

The art is also a means of teaching culture and history to the next generation. For young people raised in the barrios of Quito, wearing jeans, tee shirts and headphones, painting is like a history lesson. Even if they are simply copying someone else's theme, they are still learning something about their past. For those young people who also sell their art, they have to be able to explain what is depicted in a scene of Corpus Christi or the legend of the Condor to the inquiring tourists.

turas, que es el atractivo principal del arte folclórico, y en su lugar se han tornado a crear imágenes artificiales que no son ni arte folclórico ni arte verdadero. Otros afirman que todas las pinturas de Tigua carecen de la innovación y la perspectiva universal del buen arte -que todos son *artesanía* y que algunos simplemente son mejores que otros, mientras otros aseveran que el arte no debe ser explicado ni interpretado, sino disfrutado.

Que las pinturas de Tigua constituyan o no un buen arte folclórico, *artesanía* o arte fino en última instancia no es importante, ya que éstas son definiciones creadas por críticos que ven el arte a través de una lente culturalmente definida, basada en clasificaciones occidentales. "El arte occidental tiene un contenido egocéntrico, individualista," escribe un estudioso; "el artista es generalmente visto como alguien fuera de la norma, cuyos trabajos son considerados una inspiración exclusiva. Las pinturas de Tigua no son sólo bellas combinaciones de color, sino un sistema semántico entero" (Guerrero, 1993).

Lo que es importante es que el arte de Tigua es una expresión vívida de la *cosmovisión*, los valores y la conciencia colectiva de los pueblos indígenas. Las pinturas han comunicado a la gente en el Ecuador y más allá las esperanzas y aspiraciones del *pueblo indígena* y su perspectiva de la historia y la política contemporáneas.

El arte también es un medio de enseñar la cultura y la historia a la próxima generación. Para la gente joven criada en los barrios de Quito, que usa *jeans*, camisetas y audífonos, la pintura es como una lección de historia. Incluso, si están simplemente copiando el tema de alguien más, están

How market forces will shape the future of Tigua art is an open question. Many gallery owners refuse to purchase paintings with any political content, indigenous symbolism (like images of Pachacama) or unusual themes preferring, instead, to promote colorful paintings of festivals and scenes of an idealized life in the páramo. The market and street vendors of Tigua art also prefer these themes. Copying is common. Competition is fierce among the artists - a number have stopped painting. Tourism is down and there are fewer buyers. Whether this situation will lead to greater "homogenization" of Tigua art or the emergence of new and different styles is a question for the future.

However Tigua art may evolve, it remains for now an eloquent, vibrant and colorful representation of the history, traditions and values of, and by, the indigenous people of Ecuador.

aprendiendo algo acerca de su pasado. Para aquellos jóvenes que también venden su arte, deben tener la capacidad de explicar lo que está descrito en una escena del Corpus Christi o la leyenda del Cóndor a los turistas que lo preguntan.

Cómo las fuerzas del mercado moldearán el futuro del arte de Tigua es una pregunta abierta. Muchos propietarios de galerías se rehusan a comprar pinturas con un contexto político, simbolismos indígenas (como imágenes de Pachacama) o temas inusuales, y prefieren, en su lugar, promover pinturas coloridas de festivales y escenas de una vida idealizada en el páramo. Los vendedores de arte de Tigua de las calles y los mercados también prefieren estos temas. La copia es común. La competencia es feroz entre los artistas -un gran número ha dejado de pintar. El turismo ha bajado y hay pocos compradores. Si esta situación llevará o no a una gran "homogeneización" del arte de Tigua o al surgimiento de nuevos y diferentes estilos, es una pregunta para el futuro.

Aunque el arte de Tigua podría evolucionar, permanece por ahora como una elocuente, vibrante y colorida representación de la historia, las tradiciones y los valores de, y por, los pueblos indígenas del Ecuador.

AUTHOR'S TALE

CUENTO DE LA AUTORA

People often ask me how I got involved with Tigua since my background was in science and most of my previous field work had been in Africa.

My first visit to Tigua was in the summer of 1990. Having seen Tigua paintings the previous year at Parque Ejido, I was determined to travel to Tigua to learn more about the artists and their homeland.

Since Tigua did not appear on any maps at that time, I took off in my rented car with only very vague directions about following the Latacunga-Quevedo road. I got myself to Pujilí where I began the steep climb towards the páramo. There were no other vehicles on the road. The landscape was the most dramatic and desolate I had ever seen – rolling hills covered by pale grasses waving in the wind and surrounded by jagged peaks and distant snow covered volcanoes.

There were no road sign or any signs of other human beings. Eventually I came upon a small church and a collection of red tiled houses by the road. The village seemed more prosperous than the others I had passed. It was Tigua-Chimbacucho, the original art community. I visited some of the artists and bought several paintings. That was the first of many visits.

I was struck by the attitude of many Ecuadorians who saw no value in the art and seemed to dismiss it as unworthy, simply because it was created by indigenous people. That attitude made me more

La gente muchas veces me pregunta cómo me involucré con Tigua, ya que mi formación fue en ciencias y la mayoría de mi campo de trabajo previo había sido en el África.

Mi primera visita a Tigua fue en el verano de 1990. Al haber visto las pinturas de Tigua el año anterior en el Parque El Ejido, estaba determinada a viajar a Tigua para aprender más sobre los artistas y su tierra.

Ya que Tigua no aparecía en ningún mapa en esa época, salí en mi auto rentado con muy vagas direcciones sobre para seguir la carretera Latacunga-Quevedo. Me encontré a mí misma en Pujilí, donde comencé a trepar hacia el páramo. No había otros vehículos en el camino. El paisaje era el más imponente y desolado que había visto –largas colinas cubiertas por pálidas pajas que se mecían en el viento y rodeadas por puntiagudos picos y distantes nieves que cubrían los volcanes.

No había letreros en el camino ni ninguna otra señal de seres humanos. Llegué a una pequeña iglesia y a una colección de casas con baldosas rojas en la carretera. La aldea se veía más próspera que las otras que había pasado. Era Tigua-Chimbacucho, la original comunidad de arte. Visité a algunos de los artistas y compré varias pinturas. Ésa fue la primera de muchas visitas.

Fui golpeada por la actitud de muchos ecuatorianos, quienes no veían valor en el arte y parecían desearlo como despreciable, simplemente porque

determined to help promote the art, convinced that acceptance outside of Ecuador would eventually engender greater recognition within Ecuador.

In 1994, I obtained a grant to mount the first US exhibition of Tigua art at the Organization of American States in Washington, DC. The grant included travel support for two artists. The exhibition was sponsored by former Vice President Blasco Peñaherrera who was then ambassador to the OAS. It was a heady experience for all of us - spending 12 hours a day in one of Washington's most gorgeous rotundas with ambassadors and VIPs from every country in the Americas stopping by to view and ask questions about the paintings. One of the highlights for the artists was the opportunity to visit the major monuments comfortably seated in the ambassador's chauffeur-driven car. The OAS exhibition was followed by an exhibit at the Hearst Museum of Anthropology at my home institution at University of California at Berkeley.

These years were also when the indigenous movement was gaining more power and a new indigenous political party, Pachakutik, was formed. We were thrilled when Luis Macas, from Saraguro, was elected to be the first indigenous national representative to Congress in 1996. The same year, a major earthquake wrought considerable damage in Tigua. Help from the authorities was very slow in reaching Tigua, so my husband, Bharat, and I flew down from San Francisco to distribute blankets, tents and building materials with funds our friends had donated. Later, we helped raise funds to install the first electrical line in Tigua and over the years brought many types of educational materials for the school.

In 1997, I obtained another grant - this time to mount an exhibition at UNESCO headquarters in Paris, France. With moral support from Mauricio Montalvo, Hernan Crespo-Toral and Ambassador Juan Cueva, over 100 Tigua paintings graced the walls of UNESCO for 3 weeks. The artists and I passed each day meeting many wonderful people from all over the world at the exhibit and then rushed off in the late afternoons to visit the Louvre, the Musee D'Orsay, Versailles, an evening boat trip

era creado por gente indígena. Esa actitud me hizo más determinada a ayudar a promover el arte, convencida de que la aceptación fuera del Ecuador eventualmente engendraría mayor reconocimiento dentro de Ecuador.

En 1994, obtuve una donación para montar la primera exhibición en los Estados Unidos de Arte de Tigua en la Organización de los Estados Americanos, en Washington DC. La donación incluyó apoyo para el viaje de dos artistas. La exhibición fue patrocinada por el ex vicepresidente Blasco Peñaherrera, quien entonces era embajador en la OEA. Fue una experiencia muy especial para todos nosotros, que gastamos 12 horas al día en una de las rotundas más hermosas de Washington, con embajadores y personas VIP de todos los países de las Américas, que se detenían a mirar y a hacer preguntas sobre las pinturas. Uno de los hechos resaltables para los artistas fue la oportunidad de visitar los más grandes monumentos confortablemente sentados en el auto del embajador y conducido por su chofer. La exhibición de la OEA fue seguida por una exposición en el Museo Hearst de Antropología, en mi institución de la Universidad de California en Berkeley.

En esos años fue cuando el movimiento indígena estaba ganando más poder y un nuevo partido político indígena, Pachakutik, fue formado. Estábamos emocionados cuando Luis Macas, de Saraguro, fue elegido como el primer representante nacional indígena para el Congreso, en 1996. El mismo año, un gran terremoto causó daños considerables en Tigua. La ayuda de las autoridades fue muy lenta en llegar a Tigua, de manera que mi esposo, Bharat, y yo volamos desde San Francisco para distribuir cobijas, tiendas y materiales de construcción con fondos que nuestros amigos habían donado. Posteriormente ayudamos a levantar fondos para instalar la primera línea eléctrica en Tigua y, con los años, traer muchos tipos de materiales educativos para la escuela.

En 1997 obtuve otra donación -esta vez para montar una exhibición en las oficinas de la UNESCO, en París, Francia. Con apoyo moral de Mauricio Montalvo, Hernán Crespo Toral y el embajador, Juan Cueva, más de 100 pinturas de Tigua agraciaron las paredes de la UNESCO durante tres semanas. Los

on the Seine and of course, a dinner of French frog legs - much to the terror of the artists who thought they would be eaten raw. After Paris, we had exhibitions at the Museum of Man in San Diego, California and various other venues in the US.

In 2000, I received a grant from the Fulbright Commission to further my study of Tigua art. I lived for four months in Tigua-Chimbacucho. Each day was a new adventure. The first few nights, I hardly slept at all, aroused by every new sound - from the tree branch knocking the roof of my house to the scurrying of tiny field mice who delighted in the vast array of foodstuffs I had brought. Nights are cold in Tigua. I piled heaps of blankets on my bed and warmed the sheets with a hot water bottle. I got up at dawn, welcoming the slow rise of the sun and the warmth it brought.

As the only person with a car, I was frequently asked to transport people every which way for all kinds of reasons. At first I willingly obliged, but then because of financial and time constraints, I became more discerning. Every Saturday was market day in Zumbagua. I loved to see the bustling market with its distinct sections for llamas, sheep, pigs, potatoes of all sizes and colors and a host of other vegetables and fruits brought in on rickety trucks from *la costa*, the fertile, tropical zone only a couple of hours down the west side of the mountain. As soon as I started the car's engine, people would emerge from their houses to pile into my car for the 10 kilometer journey - kids in the back and women and men sitting on laps. One time we managed to get fourteen people in a space intended for a maximum of five.

I met many more people in the community including the teachers who came from outlying towns each day to teach over 90 students in the 5 room primary school with its broken windows and missing floor boards. Inspired by their perseverance, I managed to obtain donations of computers, pens, papers and books to supplement the meager materials they had. Enduring freezing nights with no heat; lugging water 30 feet away from a tank that

artistas y yo pasamos cada día reuniéndonos con mucha gente maravillosa de todo el mundo en la exhibición y luego nos apresurábamos al final de la tarde para visitar el Louvre, el Musée D' Orsay, Versailles, y un viaje nocturno en bote sobre el Sena y, por supuesto, una cena de ancas de rana francesas -para terror de los artistas, quienes pensaron que las comerían crudas. Después de París, tuvimos exhibiciones en el Museo del Hombre, en San Diego, California, y varios otros lugares en Estados Unidos.

En 2000, recibí una beca de la Comisión Fulbright para continuar mi estudio del Arte de Tigua. Viví durante cuatro meses en Tigua-Chimbacucho. Cada día fue una nueva aventura. Las primeras noches, muy difícilmente dormí, alertada por cada nuevo sonido -desde la rama del árbol que golpeaba en el techo de mi casa hasta el chirrido de pequeños ratones de campo que se deleitaban en la vasta cantidad de comida que había comprado. Las noches son frías en Tigua. Apilé cobijas en mi cama y calenté las cobijas con una botella de agua caliente. Me levantaba al amanecer, y le daba la bienvenida a la lenta aparición del sol y al calor que traía.

Como la única persona con un carro, era frecuentemente solicitada para transportar gente en todas las vías y por todo tipo de razones. Al principio lo hice como agradecimiento, pero luego, por motivos financieros y de tiempo, me volví más selectiva. Cada sábado era día de mercado en Zumbagua. Amaba ver el bullicioso mercado con sus distintas secciones para llamas, ovejas, cerdos, papas de todos los tamaños y colores y una variedad de otros vegetales y frutas traídas en destartados camiones desde la costa, la fértil zona tropical a apenas un par de horas. Tan pronto como encendía el motor del carro, la gente salía de sus casas y se apilaba en mi auto para el viaje de 10 kilómetros -niños en la parte de atrás y mujeres y hombres sentados en sus regazos; una vez llegamos a colocar catorce personas en un espacio destinado a un máximo de cinco.

Conocí mucha gente en la comunidad, incluidos los maestros, quienes cada día venían de pueblos de las afueras para enseñar a más de 90 estudiantes en las tres habitaciones de la escuela primaria, con sus ventanas rotas y sus tabloncillos faltantes en el piso.

often went dry because the pipe high above the village had broken or someone diverted it to their own fields; having to journey 10 kilometers to have access to a phone; watching women and their small children digging out potatoes with their hands and dragging 100 pound sacks down the mountain side; planting a small garden and seeing it destroyed by a sudden burst of pea sized pellets of hail all gave me a new appreciation for the challenges of life in the páramo.

It saddened me to learn how many people, including artists, had already left my village to seek jobs in urban areas. These families had abandoned their houses to live in cramped quarters in Latacunga, Pujilí or the south of Quito. I visited many of these artists in their city dwellings, often single rooms in the back of someone else's concrete enclosed compound. I often wondered if they were depressed by the surroundings and missed the open spaces, clear air and spectacular countryside they continued to paint.

Tigua politics and the interactions among the artists surprised me. Based on my experience working with a Kichwa community in the lowlands of Napo province, I had assumed that Tigua operated on a similarly communal basis. I was disturbed to learn that Tigua communities are quite hierarchical and power often resides for years at a time in the hands of one individual or one family - a situation which lends itself to exploitation.

The fierce competition and considerable rancor among the artists also stunned me. I learned that members of the different Tigua artist associations were in constant battle over which artist should be permitted to display in a particular location. There was substantial bitterness towards certain artists who were deemed to have achieved their success through trampling the opportunities of others and claiming they represented all Tigua artists when in fact, they represented only themselves. When I initiated an exhibition of Tigua art at the US embassy, naively inviting most of the artists with whom I had conducted interviews, other artists refused to attend.

Inspirada por su perseverancia, me dediqué a obtener donaciones de computadores, esferos, papel y libros para suplir los precarios materiales que tenían. Enfrenté las heladas noches sin calefacción; acarree agua desde un tanque a 10 metros de distancia, que muchas veces se secaba porque la tubería en la parte alta de la aldea se había roto o alguien la había desviado hacia sus cultivos; tuve que viajar 10 kilómetros para tener acceso a un teléfono; vi a mujeres y sus pequeños niños desenterrar papas con las manos y arrastrar sacos de 100 libras montaña abajo; sembré un pequeño jardín y lo vi destruido por una repentina explosión de granos de granizo del tamaño de una arveja. Todo esto me dio una nueva apreciación de los retos de la vida en el páramo.

Me entristeció saber cómo mucha gente, incluidos los artistas, habían dejado mi aldea para buscar trabajos en las áreas urbanas. Estas familias habían abandonado sus casas para vivir en apretados cuartos en Latacunga, Pujilí o el sur de Quito. Visité muchos de estos artistas en las ciudades donde vivían, muchos en simples cuartos en la parte de atrás de una construcción de concreto de algún propietarios. Muchas veces me pregunté si estaban deprimidos por lo que les rodeaba y por perderse los espacios abiertos, el aire claro y los espectaculares campos que continuaron pintando.

La política en Tigua y las interacciones entre los artistas me sorprendieron. Basada en mi experiencia al trabajar con una comunidad kichwa en las tierras bajas de la provincia de Napo, asumí que Tigua operaba en una base comunal similar. Me perturbó aprender que las comunidades de Tigua son jerárquicas y el poder muchas veces reside durante años en las manos de un individuo o una familia -una situación que se presta a la explotación.

La feroz competencia y el considerable rencor entre los artistas también me sorprendió. Aprendí que miembros de las diferentes asociaciones de artistas de Tigua estaban en constante batalla por sobre a cuál artista debería permitírsele exhibir en una locación en particular. Había una sustancial amargura hacia ciertos artistas, quienes fueron acusados de haber alcanzado su éxito a través de quitarles las oportunidades a otros y afirmar que representaban a todos los artistas de Tigua cuando, de hecho, se

There were also disturbing ethical issues. I learned that spousal abuse is common and even had to take one woman to a hospital after a brutal beating by her husband. I discovered that paintings I had exhibited in venues like UNESCO had been falsely signed and attributed to different individuals than the artists who created them and that funds from exhibitions I had organized were not always distributed to the artists who earned them.

The disintegration of the community from increasing migration was a major concern to all who remained there. Finding a way to keep people in the village was the topic of many conversations. We were all aware of the increasing number of cars and buses carrying tourists past Tigua en route to visit the crater lake at Quilotoa. At the time, there were only a few very rustic hostels for visitors in the region. We discussed the idea of building a community operated lodge to provide comfortable accommodations and good food for visitors while also offering training and new job opportunities to members of the community. After years of organizing and curating Tigua art exhibits, I now devoted my time to raising funds to build the lodge. My husband and I created a small foundation, the Share Foundation, to support these efforts. Happily, after 3 tortuous years of construction, *Hosteria Samana Huasi* (www.tigua.org) opened in 2005 and has already served an impressive list of national and international visitors. It's too soon to tell whether it will achieve the goal of minimizing migration, but at least it has provided new training and economic opportunities for the villagers, a center for educational activities and a comfortable place to stay for potential buyers of Tigua art and visitors to the area.

representaban sólo a sí mismos. Cuando inauguré una exhibición del arte de Tigua en la embajada de Estados Unidos en Quito invité a la mayoría de los artistas con los cuales había realizado entrevistas, algunos artistas se rehusaron a asistir.

También había temas éticos perturbadores. Aprendí que el abuso de la esposa es común y que, incluso, han tenido que llevar a una mujer al hospital después de una brutal golpiza de su esposo. Descubrí que las pinturas que había exhibido en lugares como la UNESCO habían sido falsamente firmadas y atribuidas a individuos diferentes a los artistas que las habían creado, y que los fondos de las exhibiciones que organicé no siempre fueron distribuidos a los artistas que se los ganaron.

La desintegración de la comunidad por la creciente migración era una preocupación mayor para todos los que permanecieron allí. Encontrar una forma para mantener a la gente en la villa se convirtió en el tópico de muchas conversaciones. Todos estábamos conscientes del creciente número de carros y ómnibus que llevaban turistas y pasaban Tigua en ruta para visitar el lago cráter del Quilotoa. En esa época, había solamente unos pocos hostales muy rústicos para los visitantes en la región. Conversamos sobre la idea de construir una hostería operada por la comunidad, que proveyera alojamiento confortable y buena comida para los visitantes, mientras también ofrecía entrenamiento y nuevas oportunidades de trabajo para miembros de la comunidad. Después de años de organizar y dirigir exhibiciones de arte de Tigua, dediqué mi tiempo a conseguir fondos para construir la hostería. Mi esposo y yo creamos una pequeña fundación para apoyar estos esfuerzos. Felizmente, después de tres tortuosos años de construcción, la *Hostería Samana Huasi* (www.tigua.org) abrió en 2005 y ha servido a una impresionante lista de visitantes nacionales e internacionales. Es muy pronto para decir si esto cumplirá la meta de disminuir la migración, pero por lo menos ha provisto de nuevas oportunidades económicas y de entrenamiento para los habitantes, un centro para actividades educativas y un lugar confortable de estadía para los potenciales compradores del arte de Tigua y para los visitantes del área.

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAFÍA

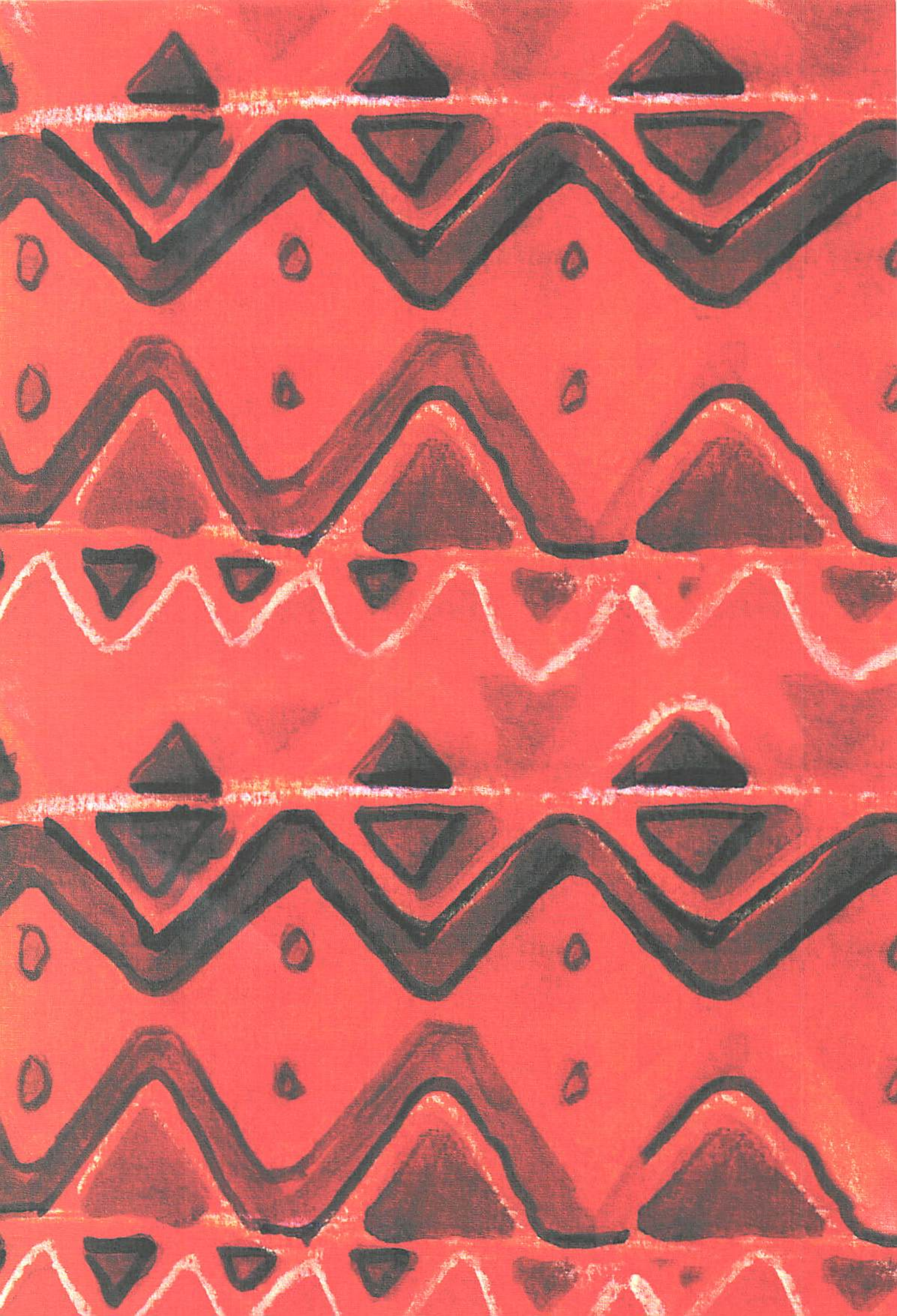
- 1929 Archivo de Palacio Legislativo. Quito.
 1945 Registro Oficial.
- Anonymous
 2002 "La Mama Negra tuvo otro rostro". *El Comercio* (newspaper in Quito). 2 de noviembre, pp.D6
-
- 1979 Catalog from *Tercer Concurso Nacional de Artes Plásticas* sponsored by the Banco Central Quito.
-
- 1982 *Catalog for Guanguaje church restoration*. Banco Central.
- Bielenberg, Aaron
 1995 *Los Pintores de la Laguna: La Comunidad de Quilotoa, Pintura y Sostenibilidad*. Thesis for Dept of Anthropology. Brown University, Providence RI.
- Bleggi, Mauro
 2004 Personal interview.
- Carvalho-Neto, Paulo
 1964 *Diccionario del Folklore Ecuatoriano*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito
- Collaredo-Mansfield, Rudi
 2001 "Artesania, competencia y la concentracion de la expresion cultural en las comunidades andinas". *Ecuador debate* #52. Quito (Available on the internet at: www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate114.htm)
- 2002 "An Ethnography of Neoliberalism: Understanding Competition in Artisan Economies" *Current Anthropology*, 45:115-157.
- 2005 *Tiguan Migrant Communities and the Possibilities for Autonomy among Urban Indígenas*. *Millennial Ecuador*, Norman Whitten, Jr, ed. Pp 275-295.
- Colvin, Jean
 2001 *Pintores de Tigua*. Catalog for exhibition at Presidential Palace. Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito.
- Colvin, Jean and Toaquiza, Alfredo.
 1994 *Pintores de Tigua. Indigenous artists of Ecuador*. Catalog for exhibition at the Organization of American States, Washington, D.C.
- Crespo Toral, Hernan
 2004 Personal interview.
- Cruz, Ivan
 2000 Personal interview.
- Cuvi, Pablo
 1994 *Artesanías del Ecuador*. DINEDICIONES. Quito
- Cuyo Cuyo, Francisco
 2004 Personal interview.
- Cuyo Vega, Jose
 2000 Personal interview.
- Davila Vasquez, Jorge
 1991 "La Pintura Popular de Tigua". *Artesanías de América*. CIDAP, 55:215-222.
- Diaz, Carlos
 1999 "El Corpus Christi". *Revista Ecuador*. pp 41-48.
- Fiallo, Celso
 2000 Personal interview.
- Fisch, Olga
 1985 *El Foldor que yo vivi*. CIDAP, Cuenca.
- Gallegos-Donoso, Magdalena
 2000 Personal interview.
- Goyeneche, Marcel
 2000 Personal interview.
- Guerrero Arias, Patricio
 1995 *El Sabor del Mundo de los Condores*. Ediciones Abya Yala. Quito

- Johnson, Grace
1994 "Mama Negra". *Aboard Magazine*. 20:4:61-66
- Licita, Hugo
2000 Personal interview.
- Macas, Luis and Ortiz-T, Pablo
1997 Ecuador's Indigenous People: 'We seek true participation'. *Cultural Survival Quarterly* 21:2:36-37.
- Martinez, Carmen
2004 Interacción entre la utopía andina de los misioneros salesianos y los campesinos quichuas en Cotopaxi. Paper at LASA section on Ecuadorian Studies, Quito.
- Meisch, Lynn
1998 *Costume and Identity in Highland Ecuador*, ed. Ann Pollard Rowe. University of Washington Press. Seattle. pp 44.
- Moreno, Segundo
2000 Personal interview.
- Moya, Alba
1997 *Ethnos: Atlas Etnográfico del Ecuador*. Proyecto de Educación Bilingüe Intercultural, Ministerio de Educación y Cultura, Quito.
1999 *Ethnos: Atlas Mitológico de los Pueblos Indígenas del Ecuador*. Proyecto de Educación Bilingüe Intercultural, Ministerio de Educación y Cultura, Quito.
- Muratorio, Blanca
1999 *Etnografía e historia visual de una etnicidad emergente: El caso de las pinturas de Tigua en desarrollo cultural y gestión en centros históricos*. FLACSO.
- Muratorio, Ricardo
1981 *A Feast of Color: Corpus Christi Dance Costumes of Ecuador*, Catalog for Exhibition of Olga Fisch Collection, Organized by Smithsonian Institute, Washington, DC.
- Ribadineira de Caseres, Mayra
1990 *Tigua: Arte primitivista ecuatoriano*. Quito, Centro de Arte Excedra.
2004 Personal interview.
- Rodriguez, Marco
2004 Personal interview.
- Salomon, Frank
1981 *Killing the Yumbo: A ritual drama of northern Quito. Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador*. ed Norman E. Whitten, Jr. University of Illinois Press.
- Taxo, Alberto
2004 *Los Paramos y las Lagunas Desde la Cosmovisión Andina. Páramo*, 14:63-69. Grupo de Trabajo en Páramos del Ecuador(GTP), Quito.
- Toaquiiza, Alfonso
2002 *Kuntur kayashkamanta, The Condor who Fell in Love*. Quito, Imprenta Mariscal.
- Toaquiiza, Alfredo
1996 Personal interview.
- Toaquiiza, Bernardo
1998 *Division Territorial y Social de Quilba*. Colegio Tesis.
2000-2004 Personal interviews.
- Toaquiiza, Julio
2000-2004 Personal interviews.
- Ugsha, Rodrigo
2004 Personal interview.
- Umajinga, Baltazar
1995 *Zumbahua. Identidades Indias en el Ecuador Contemporáneo* ed by Jose Almeida Vinueza, Ediciones Abya Yala, Quito.
- Villacis, Rodrigo
1991 "Artesanía de Tigua". *Revista Diners*. v. 50 Diners Ediciones. Quito.
- Webster, Susan
1999 *Daily Life and Popular Devotion in the Andes: Painting from Tigua, Ecuador* Catalog for exhibition at University of St. Thomas, Minnesota.
- Weismantel, Mary
1988 *Food, Gender and Poverty in the Ecuadorian Andes*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
1997 *Corpus Christi: Masculinity, Ecology and the Calendar in Andean Ecuador*. *J. Steward Anthropological Society*. V.25, pp 96-122.
- Weismantel, Mary
2005 *Mothers of the Patria. Millennial Ecuador*, Norman Whitten, Jr., ed, Pp 325.
- Whitten, Dorothea Scott
2005 *Actors and Artists from Amazonia and the Andes. Millennial Ecuador*, Norman Whitten, Jr., ed, Pp 242-274.
- Whitten, Dorothea S. and Whitten, Norman
1999 *From local to cosmopolitan: The transformation of an Ecuadorian Art Form*. Paper presented at the American Anthropological Association., Chicago.

LIST OF ARTISTS
(IN ORDER OF PAINTINGS)

LISTA DE ARTISTAS
(EN ORDEN DE LAS PINTURAS)

Julio Toaquiza Tigasi	Marco Toaquiza
Bernardo Cuyo Vega	Maria Toaquiza Toaquiza
Humberto Latacunga	Rodrigo Toaquiza
Julio Toaquiza Vega	Alfredo Toaquiza Ugsha
Manuel Toaquiza Vega	Fausto Toaquiza Cuyo
Bernardo Toaquiza	Francisco Toaquiza
Jose Manuel Toaquiza Tigasi	Gustavo Toaquiza Ugsha
Jose Vega Cuyo	Francisco Cuyo Cuyo
Augustin Cuyo Cuyo	Daniel Chusin
Manuel Ugsha	Juan E. Ugsha Ilaquiche
Francisco Cuyo Vega	Francisco Chugchilan
Alberto Toaquiza Tigasi	Targelia Toaquiza
Cesar Cayo Vega	Francisco Vega
Juan Luis Cuyo	Luis Toaquiza
Alfonso Toaquiza Ugsha	Wilson Toaquiza
Juan Cuyo Cuyo	Jose Cuyo
Rodrigo Ugsha	Humberto Chugchilan
Gustavo Quindigalle	Luis Millingalli
Serafin Cayo	Jose Luis Toaquiza
Victoria Toaquiza	Rodrigo Toaquiza Cuyo
Lorenzo Cuyo	





Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson
Casilla 17-12-719 - Quito-Ecuador
Teléfonos: (593-2)2506247/
(593-2)2506251
Fax: (593-2)2506267
e-mail: editorial@abyayala.org
Web: www.abyayala.org

ISBN-9978-22-481-5

