

Sumaq Kawsay: Visualidades y epistemes descoloniales en la colección de Arte Popular y el Archivo de Dibujo y pintura campesina del MASM¹

Edwin Huancachoque Soncco y María Eugenia Yllia Miranda²

Resumen

Este ensayo identifica el concepto de *Sumaq Kawsay* o filosofía del buen vivir como una episteme descolonial presente en un conjunto de *illas* –pequeñas esculturas rituales de piedra– de la colección de Arte Popular así como en un grupo de pinturas del Archivo de Dibujo y pintura campesina del MASM. En estas piezas, procedentes del ámbito rural altoandino peruano, se hace tangible la noción de *Sumaq Kawsay* como una episteme descolonial que permite discutir las relaciones de dominación estética reproducidas a través del museo.

Palabras clave: *Illas*, *Sumaq Kawsay*, episteme descolonial, arte popular, escultura piedra, Archivo de dibujo y pintura campesina.

¹ Este trabajo surgió como resultado del proyecto “Seminario Getty – MUNTREF colección de colecciones” realizado el año 2022.

² **Edwin Huancachoque Soncco.** Historiador de arte y museógrafo del MASM. Bachiller en Arte por la UNMSM y egresado de la Maestría en Museología de la Universidad Ricardo Palma. Con amplia trayectoria en el diseño y montaje de exposiciones en instituciones públicas y privadas del país. Es conocedor de las artes rurales y campesinas del ámbito sur andino peruano y de la cosmovisión y la lengua quechua puneña.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. ehuancachoques@unmsm.edu.pe

María Eugenia Yllia Miranda. Historiadora del arte, curadora y museóloga. Candidata a doctora en Historia del Arte por la UNMSM y maestra en Museología por la Universidad Ricardo Palma. Docente en la Maestría en Arte con mención en Arte Latinoamericano en la UNMSM, la Maestría en Historia del Arte y curaduría de la PUCP y en la Maestría de Museología y Gestión Cultural de la URP. Sus investigaciones reflexionan en torno a las visualidades no occidentales, la construcción de las alteridades colonizadas en los imaginarios de la Amazonía y las tensiones entre el arte y la antropología.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Fecha de recepción: 03/04/2023 – Fecha de aceptación: 30/08/2023



CÓMO CITAR: Edwin HUANCACHOQUE SONCCO, María Eugenia YLLIA MIRANDA. “Sumaq Kawsay: Visualidades y epistemes descoloniales en la colección de Arte Popular y el Archivo de Dibujo y pintura campesina del MASM”, en: Revista Estudios Curatoriales, n° 17, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 9-29.

Abstract

This essay discusses the concept of *Sumaq Kawsay* or philosophy of good living as a decolonial episteme present in a set of *illas* –small ritual stone sculptures– from the Popular Art collection as well as in a group of paintings from Peasant Drawing and Painting Archive of the MASM. In these pieces, from the Peruvian high Andean rural area, the notion of *Sumaq Kawsay* becomes tangible as a decolonial episteme that makes it possible to discuss the relations of aesthetic dominance reproduced through the museum.

Keywords: *Illas*, *Sumac Kawsay*, decolonial episteme, Popular Art, stone sculptures, Peasant Drawing and Painting Archive.

La experiencia estética que encierran algunos conjuntos de objetos de la colección de Arte Popular del MASM, como las *illas* o pequeñas esculturas de piedra de uso ritual ganadero, han sido poco comprendidas desde la mirada canónica de la historia del arte, que aún en la actualidad carece de elementos metodológicos que permitan valorarlas en su justa dimensión. Estas mismas premisas y complejidades surgen también en torno al abordaje de las obras del Archivo de Dibujo y Pintura Campesina que, aunque responden a otros procesos creativos, tienen en común con las *illas* haber sido producidas por hombres y mujeres conocedores de las dinámicas económicas de las comunidades de altura.

Incorporadas al museo como arte popular, pintura campesina, arte indígena, arte etnográfico, entre otras denominaciones, la naturaleza formal y simbólica de las piezas analizadas en este ensayo colisionan con los marcos teóricos habituales de la historia del arte, tensiones que siguen siendo revisadas desde la historia del arte y la antropología (Bovisio y Penhos, 2010; Borea y Germaná, 2008; Yllia, 2017).

Como señala Escobar (2013), la noción de *arte*, “siempre fue problemática ya que se circunscribe a un modelo histórico (el moderno) occidental, descalificando o dejando fuera las expresiones que no se ajustan al canon” (p. 7). Sus orígenes, apariencia, uso, formas de circulación y distribución hasta antes de llegar al museo dan cuenta de técnicas y experiencias estéticas autónomas.

El presente estudio pretende brindar una alternativa de lectura para aproximarnos a estos objetos recogiendo los aportes planteados por la reflexión de la estética de(s)colonial (Mignolo, 2012) y la recuperación del concepto filosófico y político *Sumaq Kawsay* como marco de sentido. Conocer los fundamentos del *Sumaq Kawsay* permite identificar los valores y las lógicas que subyacen a las piezas y aproximarnos a su dimensión estética teniendo en cuenta que forman parte de otras epistemes y formas de concebir el entorno basadas en la relación con las deidades y los seres que habitan el medio ecológico del que dependen la vida de sus autores y autoras.

Sumaq Kawsay y la estrategia de la diversidad epistémica

En los últimos años, y principalmente en el escenario postpandémico del covid-19, se ha cuestionado con mayor fuerza el modelo neoliberal sobre el que descansa la pretensión de universalidad del conocimiento occidental. La lógica del capitalismo privilegió la explotación indiscriminada de los recursos naturales depredando e ignoró otras filosofías y formas más equilibradas de comprender y relacionarse con el mundo producidas en contextos indígenas y rurales, malentendidos como periféricos y subalternos.

El modelo moderno neoliberal capitalista no solo jerarquiza las sociedades originarias, también desconoce su capacidad de enunciar y producir epistemes, en una naturalización de su segregación. Como respuesta a ello, en el ámbito latinoamericano, en donde la mayoría de países viven la impronta de la colonización, desde la década de los 80 se fue fraguando el giro epistémico, que tiene como principal representante al peruano Aníbal Quijano, quien señala la urgencia de la crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad. Quijano plantea que el “Bien vivir” es, probablemente, la formulación más antigua en la resistencia “indígena” contra la “colonialidad del poder” (2014, p. 847). Identifica además que “en el Quechua del norte del Perú y en Ecuador, se dice *Allin Kghaway* (Bien Vivir) o *Allin Kghawana* (Buena Manera de Vivir) y en el Quechua del Sur y en Bolivia se suele decir *Sumac Kawsay* y se traduce en español como ‘Buen Vivir’” (Ibid.). La percepción crítica del sistema ha tendido el camino para redescubrir los conocimientos milenarios de los pueblos originarios e indigeneidades que han convivido con los seres que habitan su medio ecológico manteniendo una relación de reciprocidad. Estos fueron reconocidos como un modelo alternativo de conocimiento transmitido desde la oralidad por los abuelos y sabios a través de los mitos y relatos expresados en sus propias lenguas.

La noción indígena quechua del *Sumaq Kawsay* o “Buen vivir”, entendida como un conjunto de prácticas basadas en conocimientos de reciprocidad y respeto de los recursos del entorno que las sociedades andinas han conservado a través del tiempo, se resume en la práctica armoniosa entre el hombre, los animales y la naturaleza (Flores, 2019). El *Sumaq Kawsay*, que ha sido traducida también como espléndida existencia, identifica a todos los seres vivos –incluyendo los humanos– como hijos de la Pachamama (Rivadeneira, 2016), en sintonía con el *Allin Kawsay* o “vivir bien” en aymara. Este bienestar, como indica Yacasi (2017), no está basado en la acumulación de bienes materiales ni en los indicadores económicos más importantes de un país, sino en el apoyo mutuo, en aprender a convivir buscando el bien común.

Los pueblos andinos fundamentan su filosofía del *Sumaq Kawsay* en las relaciones horizontales, de parentesco, que mantienen con plantas, animales, ríos, cochas, entre otros elementos de la naturaleza a los cuales se les reconoce el sentido de humanidad y como tal son tratadas. Esta lógica milenaria define las relaciones de respeto a los seres que habitan su medio, lo que se traduce en el uso equilibrado de sus recursos. Desde su experiencia con comunidades textiles del departamento de Oruro, en los Andes bolivianos, Elvira Espejo la denomina la “crianza mutua” –*uywaña*, en aymara, y *uyway*, en quechua–. Contrario al concepto de domesticación o dominio del hombre sobre la tierra y la naturaleza, se trata de un término amplio que se despliega ampliamente (Espejo, 2022, p. 6).

El *Sumaq Kawsay* y el *Allin Kawsay* en el Archivo de Dibujo y Pintura campesina

El Archivo del Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina del MASM fue organizado desde 1984 hasta 1996 por el Centro de Comunicación IIIa y Servicios Educativos Rurales (SER), una red de instituciones que hicieron posible su continuidad durante diez años aciagos en los que el país vivió la violencia política. El acervo está compuesto por 3.500 dibujos, documentos y testimonios enfocados en temas como la conservación del medio ambiente, el trabajo comunal, el agua, el rol social de la mujer, la violencia política (Del Valle, 2018).³

La importancia de este concurso fue evaluada el año 2005 en la exposición *Imágenes de la tierra: Archivo de Pintura Campesina*. La muestra se dio al formalizar el donativo de Servicios Educativos Rurales (SER) al Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el aporte económico obtenido de Oxfam-GB y DFID para la puesta en valor, conservación y difusión del archivo. Las múltiples narrativas que generó dieron lugar a un interesante debate en torno al valor antropológico, sociológico y estético de las obras, así como el papel de otros agentes que articulaban en ese entonces a las ONG, las comunidades campesinas, la iglesia, los medios, las financieras, etcétera (Cánepa, 2006; Torres, 2006).

Desde la presentación pública del archivo, los dibujos del concurso generaron debates y opiniones divergentes en torno a la valoración antropológica y artística de la colección.⁴ Además de los temas representados, los materiales utilizados en su confección y el ingenio de los participantes, el poco o nulo conocimiento de sus autores llamó la atención de las ciencias sociales y el medio artístico local.

Las obras proveen valiosa información al tratarse de narrativas planteadas directamente a través de las imágenes desde las identidades rurales, quechua y aymara, entre otras. En las últimas décadas hubo un notable interés por conocer las memorias y testimonios visuales de la violencia política de pobladores y pobladoras de distintas regiones, tema presentado en diversas exposiciones.

³ Contaron el apoyo de una red de instituciones como Conservación Internacional, la Sociedad Peruana de Derecho Ambiental, el Instituto del Desarrollo del Medio Ambiente, la Coordinadora Nacional de Radio, la Confederación Agraria y las Confederaciones y Centrales Campesinas, entre otras redes que hicieron posible la cobertura y difusión masiva de las convocatorias para lograr la participación de los pobladores de todos los ámbitos geográficos.

⁴ En el marco de la exposición se hizo una mesa en la que se debatió la calidad estética de las piezas y si debían ser consideradas arte.

***Uywa pagapu* o los rituales de pago a los animales. Yachaqs comparten sus saberes sobre cuidado y respeto al medio ambiente**

Uno de los temas presentes en los registros del Archivo de Dibujo y Pintura Campesina del MASM, de importancia para este estudio, es el *Uywa pagapu* o pago a los animales –principalmente a los camélidos–, un ritual de carácter social, económico y productivo fundamental en la vida de los comuneros. En ellos se advierte que la participación *colectiva ancestral* es una obligación moral porque la ejecución de estas acciones beneficia a todos y todas.

En países como el Perú, donde el multilingüismo es una de las problemáticas más resaltantes, las narrativas visuales que forman parte de este archivo, realizadas por sociedades rurales históricamente subalternizadas, como las quechuas y aymaras del área andina, adquieren fundamental importancia. Las pinturas se convierten en formas para mostrar los procesos de conocimiento.

Vemos dos dibujos que relatan aspectos de la crianza de camélidos, actividades vinculadas en los *Uywa pagapu*. En el dibujo de Santos Huamani Martínez (Fig. 1) se advierte en el fondo una serie de nevados y sobre ellos un gran cóndor, elementos que sitúan esta actividad por encima de los 4.000 y 5.000 msnm. Se trata de animales muy bien adaptados a las inclemencias de la cordillera, estos camélidos son el único sostén de las familias dedicadas a dicha labor. Llama la atención la estancia y la mujer complementando el pastoreo con el hilado de lana.

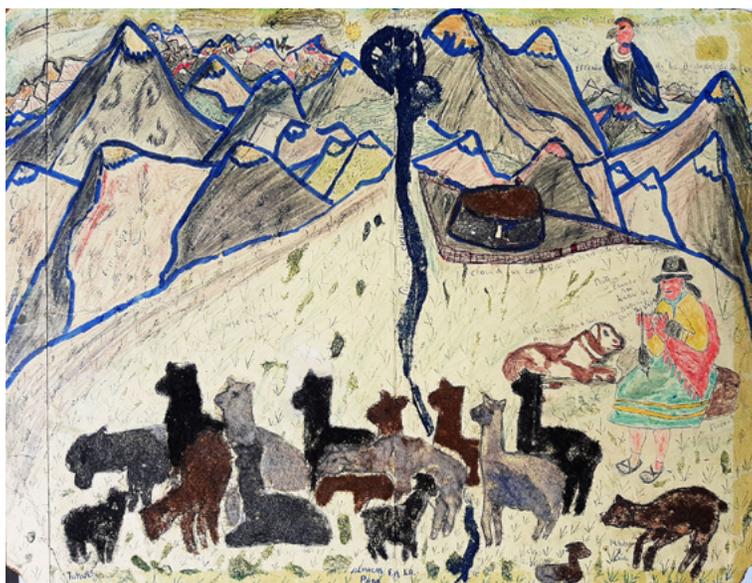


Figura 1. Sin título. Santos Huamani Martínez. CC San Miguel de Mestizas. Código: 86 44 APU. ADPC/MASM

Los dibujos y pinturas de Armando Casilla Casilla (Sicuani), Alberto Cama Ccama, (Macari) y David Sucasaca (Coata) (Figs. 2, 3 y 4) muestran desde distintas perspectivas y lenguajes la cadena de actividades que demanda la crianza de camélidos, el pastoreo y el ritual del *Llama Rutuy* y el *Pacchocha Rutuy* o trasquila de llamas y alpacas respectivamente. Esta acción se suele realizar dos veces al año, así es como obtienen la materia prima para los aguayos o tejidos.

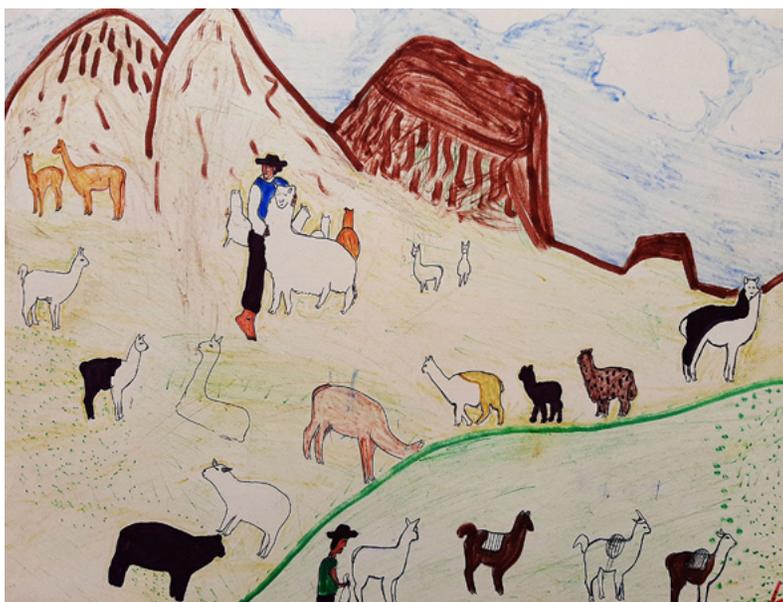


Figura 2. *Crianza de animales.* Armando Casilla Casilla. CC Sicuani.
Código: 90 039 PUN. ADPC/MASM



Figura 3. Sin título (detalle). Alberto Ccama Ccama. Sayna, Macari, Melgar.
Código: 96 053 PUN. ADPC/MASM



Figura 4. Sin título, (detalle). David Sucasaca. CC Carata, Coata.
Código: 96 011 PUN. ADPC/MASM

A través del término aymara *Uywa uywaña*, o crianza mutua de los animales. Elvira Espejo (2022) lo explica a través del textil “yo te cuido como un ser vivo más de este territorio y tú me vas a cuidar a mí también porque yo voy a vestir tu lana. Yo voy a dar la mejor parte de mí y respeto me vas a dar a mí. Yo te doy y tú me das, por eso son cuidados mutuos” (p. 7)

Otra importante ceremonia está plasmada en *Uywa señalacuy* o marcación del ganado, de Erasmo Apaza Condori (Fig. 5). Esta costumbre probablemente se remonta hasta las culturas preincas, donde las comunidades andinas adornaban a sus llamas y alpacas para su fácil identificación. La marcación consiste en hacerle una señal en las orejas a los auquénidos y luego estas son adornadas con borlas de colores y cintas a modo de aretes que simbolizan abundancia y fertilidad. En la actualidad esto se hizo extensivo a todo tipo de animales en los Andes.

En las comunidades altoandinas, todos los acontecimientos importantes van precedidos de un “pago a la tierra”. Estas ceremonias las realiza un *pampamisa-yoc*, una especie de sacerdote andino de menor jerarquía que un *altomisayoc*. La relación del dios *Illapa* o rayo se remonta hasta tiempos inmemoriales y podemos leerlas en crónicas, leyendas, cuentos. *Illapa* siempre ha estado visitando a los hombres como rayo o como el Amaru, provocando el ciclo elemental del

agua. Se lo asocia a las *Qochas* o lagunas y a los *Wamanis*, que son deidades de la fecundidad. Y está en comunicación directa con el *altomisayoc*. Este es un personaje que tiene el don de poder comunicarse directamente con el dios y los espíritus de los Apus, por su peculiaridad de haber sobrevivido al impacto de un rayo. Vemos dos escenas de tal figura, la primera realizada en lápiz, obra de Rufina Tito Ajahuana, en la que aparece el *altomisayoc* recibiendo el don (Fig. 6), y la segunda de Hugo Mamani en pleno diálogo con Illapa (Fig. 7).



Figura 5. *Uywa señalacuy*. Erasmó Apaza Condori. CC Llicllca, Pucacancha José Domingo Choquehuanca. Código: 94 029 PUN. ADPC/MASM

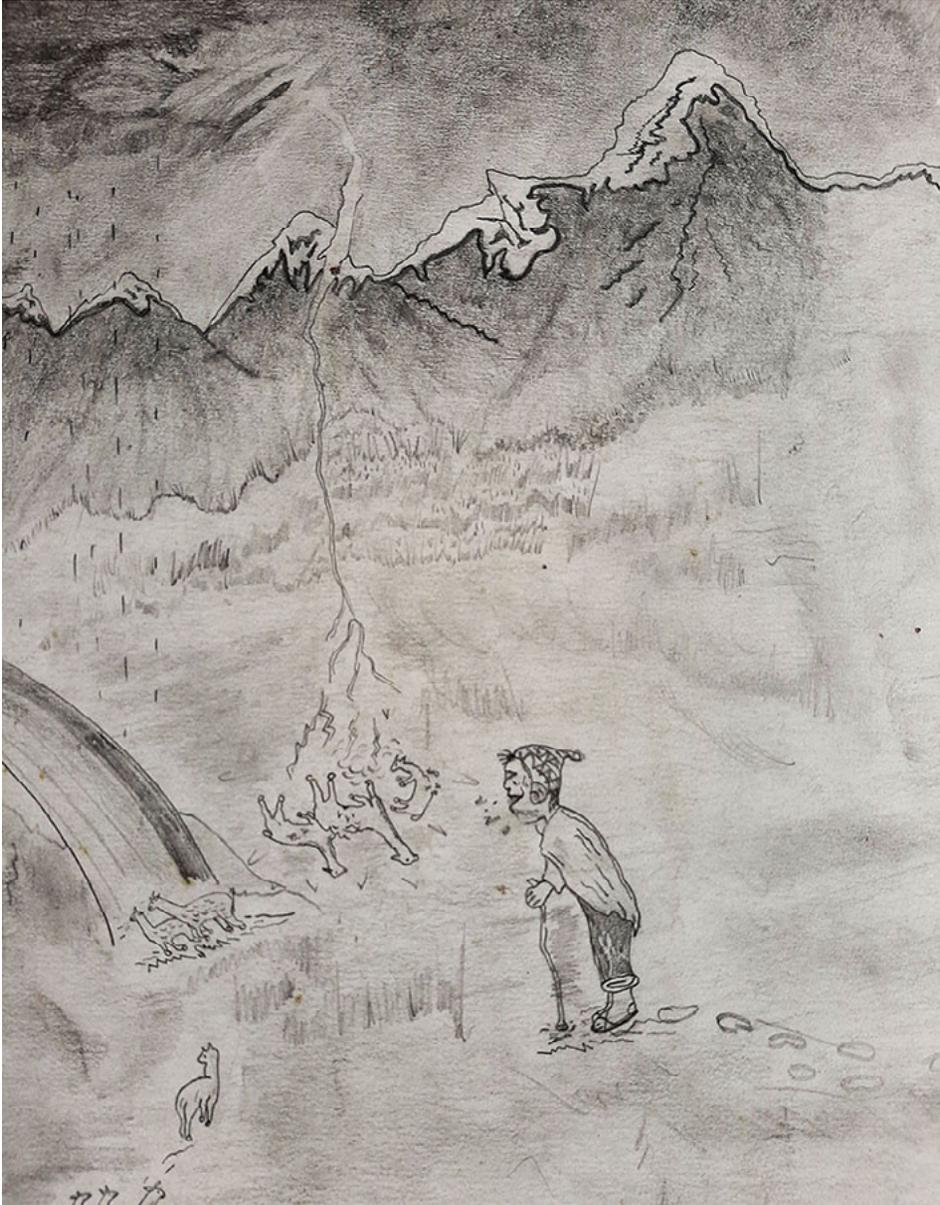


Figura 6. Sin título, (detalle). Rufina Tito Ajahuana. Tumapirhua, Cojata, Huancané.
Código: 94 006 PUN. ADPC/MASM



Figura 7. *Puno azotado*, (detalle). Hugo Mamani. Ayaviri.
Código: 86 01 PUN. ADPC/MASM

El *Uywa Camayoc* o encargado de la crianza (*Uywa qamani*, en aymara, y *uywa qamayux*, en quechua), es a decir de Espejo un especialista que determina, evalúa y piensa en el territorio, los pastizales, el agua y el ciclo de vida del animal. Esta actividad es tan esencial en las familias altoandinas pues solo dependen de ella para su subsistencia, por lo tanto, aprovecharán al máximo y con sumo cuidado los beneficios implícitos que las recuas puedan dejarles, como carne, lana y transporte (2022, p. 15).

De las historias contadas visualmente podemos determinar dos tipos de rituales a *Illapa*, uno de día para ofrendar sacrificios en agradecimiento –de ahí el término *pagapu* o pago– y el otro nocturno para solicitar benevolencia y bienes. Es elocuente una de las imágenes donde el *altomisayoc* grita *tayta wamani tapurikusaykiiii*, que en español significa “padre montaña, quiero hacerte consultas”, como el dibujante Edilberto Soto de la Cruz plasma en su pintura (Fig. 8).

Existe un dibujo en el que se señala algunos elementos que conforman la mesada; las ofrendas a los *Wamanis*, a la *Pachamama* o al *Amaru* (vale decir *Illapa*) deben contener hojas de coca, una o más *illas* obtenidas de lugares sagrados, *cutis* o huayruros, *Llampu*, *Mullo* o *Spondylus*, cigarrillos, chicha, vino, flores, frutas, cintas de colores, golosinas, los cuales se colocan sobre una manta colorida para constituir la mesada del ritual, el oficiante o *altomisayoc* principal entonces canta en quechua acompañado de dos tocadores de *waqrapuku* o cuerno (Fig. 9). La presencia de textos que refuerzan la transmisión del significado de los elementos descritos deja ver el contexto del concurso en el que fue realizado el dibujo y la intención didáctica de su autor, en este caso anónimo.

En *Alpaca T'inkay* de Jesús Huarilloclla Ayqui de Puno (Fig. 10) se presenta uno de los rituales más difundidos, el *Inti Raymi* o fiesta del sol, donde se ofrece en sacrificio a una llama, alpaca o vicuña para que los dioses por reciprocidad fecunden a los camélidos, es decir llamas, alpacas y también vicuñas de la correspondiente comunidad. La presencia de los tocadores de *pinkullo* y *tinya* revela su ancestral origen precolonial.

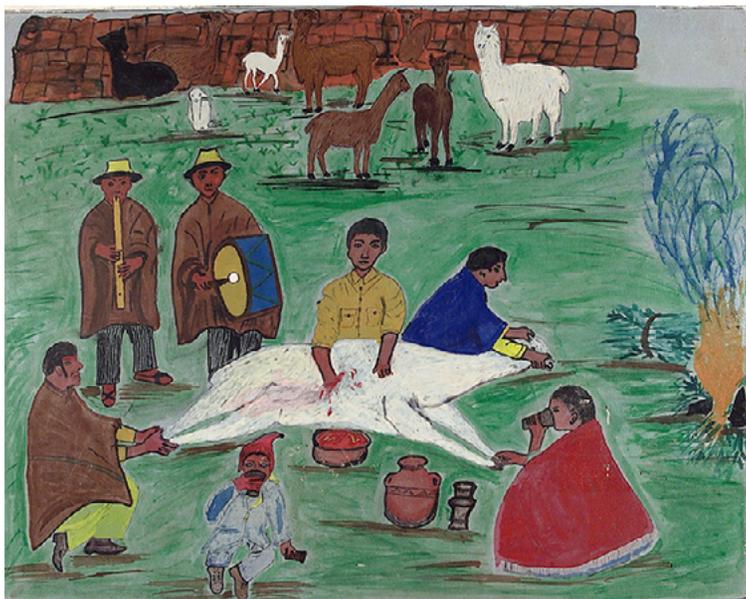


Figura 10. *Alpaca T'inkay*. Jesús Huarilloclla Ayqui. Puno.
Código: 89-106-PUN. ADPC/MASM



Figura 11. *Marcaja*. (detalle). Benigno Aguilar Paucar. Sihuayro, Juli.
Código: 85 187 PUN. ADPC/MASM

Otro pasaje del rito está plasmado en *Marcaja*, obra de Benigno Aguilar Paucar (Sihuayro de Juli, Puno) (Fig. 11). En esta imagen se detallan los pasos para consumir una ofrenda. Sacrifican al animal, recolectan la sangre para combinarla con un poco de aguardiente. A continuación *el pampa misayoq* hace las *challas* –acción de rociar– a la pared con la mezcla, luego preparan la *coca kintu*, que es la selección de las mejores hojas, enteras y limpias, invocando a las deidades; paralelamente se sahúma con incienso y se expresan los deseos. Finalmente, la ofrenda se rocía con alcohol, se quema y se entierra en un lugar específico –generalmente el centro del redil, tal como lo describe el dibujo de Dionisia Ventura Huarcaya en el que se ve además el tocador de *wagrapuku* (Fig. 12). En este ritual están presentes las *illas*, que tienen un trato muy especial y generalmente no son expuestas, solo son manipuladas por el *altomisayoq*. Después de la parte sagrada del ritual, se comparte el fiambre colectivo y se danza alrededor del ganado, al son de las quenas, tinyas, cantos y la *kashwa*, como lo describe en imágenes Roger Umiña Ito (CC Llucco de Coata, Puno) (Fig. 13). En esta imagen observamos la presencia de las hojas de coca y la vigencia de su uso en los rituales del *pagapu* que se hace a las deidades tutelares del mundo andino.

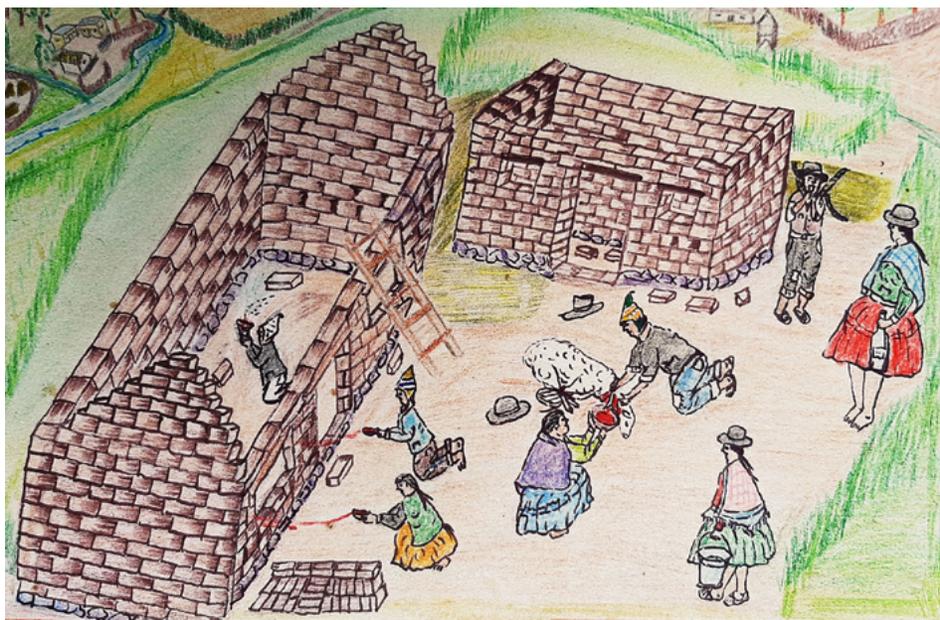


Figura 12. Sin título, (detalle). Dionisia Ventura Huarcaya.
Código: 92 118 PUN. ADPC/MASM

Tanto la *illa* como la coca, por su vínculo de relación entre los hombres y las divinidades andinas, fueron perseguidas y eliminadas en la colonia por los extirpadores de idolatrías, como se advierte en los documentos tempranos. Pese a ello, en las comunidades altoandinas, las etnografías del siglo XX señalan

que este rito precolombino aún se mantiene vigente y vuelve a incorporarse al *Sumaq Kawsay*.



Figura 13. Sin título (detalle). Roger Umiña Ito. CC Llucco, Coata.
Código: 94 027 PUN. ADPC/MASM

Las *illas* en el marco del *Sumaq Kawsay*

Las *illas* son pequeñas esculturas de alabastro, basalto y berenguela que, como vimos anteriormente, forman parte de los *Uywa pagapu*, rituales ofrecidos a los *apus* por los pastores de las sociedades altoandinas en rituales para garantizar la fertilidad del ganado.

El MASM alberga una importante colección de *illas* procedentes del sur andino. Estos objetos rituales empezaron a ser valorados como obras de arte desde la mirada ilustrada de los indigenistas y coleccionistas. Aunque se trata de piezas catalogadas como arte popular, las *illas* no son simples esculturas, sino objetos de carácter ritual que sirven de mediadores entre los hombres y sus deidades, en especial el *wamani*.

La importancia de las *illas* en la vida del hombre andino está consignada en el famoso Manuscrito de Huarochirí, transcrito en 1608 por Francisco de Ávila. Su vínculo con las entidades sagradas y su carácter propiciatorio está documentado en el *El Vocabulario de la lengva general de todo el Perv llamada lengua*

Qquichua o del Inca, del jesuita Diego González Holguín (Lima, 1608), quien registra la palabra y sus acepciones:

“Ylla, la piedra vezar grande, o notable como un huevo, o mayor, que la trayan consigo por abusión para ser ricos y venturosos. Ylla todo lo que antiguo de muchos años guardado. *Yllayoc runa*. El hombre muy rico y venturoso que tiene o guarda tesoro. *Yllayoc*. El que enriquecía presto o tenía gran ventura. *Ylla huasi*. Casa rica y abundante y dichosa que tiene *ylla*” (González Holguín, citado en Mendizábal, 2003, p. 156)

González Holguín además describe el significado “Yllarini. Resplandecer, relumbrar, relucir y alumbrar e Yllarik. Cosa resplandeciente” (Ibid.). Esto es sostenido siglos después por José María Arguedas, quien en 1958 describe con mayor detenimiento su significado polivalente:

“Illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de luna. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado, o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz, es también illa una mazorca, cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos, son illas los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todas las illas, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar una *illa* y morir o alcanzar la resurrección, es posible. (2006, p. 114)

Según la tradición oral, las illas altoandinas no tienen intervención humana en la configuración de sus formas, son objetos obsequiados por las entidades superiores a personas que tienen atributos especiales que los hacen capaces de officiar rituales en su nombre. Se entiende que *Illapa* “elige” a las personas y les deja las *illas* en su camino. Ordoñez (2013) relata cómo estas se aparecen luego de una noche de luna llena y en las cercanías de las fuentes de agua o *puquiales* en las comunidades. Las illas representaban el vínculo entre lo sagrado y el mundo cotidiano para garantizar la reproducción de los recursos en las comunidades andinas. Su función ritual es activada por los *yatiris* o curanderos, en donde son cubiertas de *llampu* o grasa de llama, enterradas y raspadas sobre los animales para garantizar su protección. Las illas integran diversas etnografías dedicadas a los rituales propiciatorios del ganado.

Si los relatos orales dicen que las illas originalmente no son tallas de piedra, ¿por qué las illas del MASM evidencian el trabajo humano al representar bóvidos, ovinos y motivos de arquitectura, a veces en combinación de ambos temas? (Figs. 14, 15, 16). Quizá la respuesta está en el término *Illanay*, que es la “iluminación de la mente”, como explica Javier Lajo (2012) citado por Rivadeneyra (2016).



Figura 14. *Illa-yunta*. Piedra berenguela. Puno. Siglo xx. Colección Arte Popular del MASM.



Figura 15. *Illa-mesa*. Piedra berenguela. Puno. Siglo xx. Colección Arte Popular del MASM.



Figura 16. *Illa-carnero*. Piedra berenguela. Sierra sur. Siglo xx. Colección Arte Popular del MASM.

Esto indica que en el universo de sentido donde circulan tales objetos están unidas la sensibilidad y la racionalidad. Es decir, se trata de la conjunción del sentir y el pensar, ambos actúan juntos, según la idiosincrasia de los pueblos andinos. En palabras de Espejo (2022), en las comunidades no hay esa racionalidad occidental que jerarquiza: “Es la interconectividad de sentir y pensar. No se pueden separar. El sentir y el pensar están juntos, es el sentipensante” (p. 9).

Por tanto, no es la illa/objeto en sí la responsable de la fecundidad de los animales, sino que el *Illayuk* o afortunado es quien lleva a cabo las buenas decisiones y acciones que garanticen la reproducción de los camélidos. Recordemos que en la investigación de Ordoñez se narra que las personas que encuentran una illa son los elegidos y venerados por su entorno. Son portadores de conocimientos superiores al resto de la comunidad. El autor relata sus experiencias con los pobladores de la comunidad campesina *Agüamiru* de la región altoandina de Huánuco Pampa. En dicho estudio se puede evaluar la evidencia y la continuidad de la práctica ancestral de las illas como elemento propiciatorio para la ganadería de camélidos.

Al igual que los rituales, estos objetos se han adaptado al tiempo y a las prácticas modernas y el significado de las illas y sus usos han variado. Las investigaciones de Borea (2008) y Pino (2010) han registrado y clasificado illas en comunidades altoandinas de Cusco y Puno. Las *illas-mesas* son pequeñas planchas de piedra con diseños geométricos incisos que representan de forma abstracta asuntos vinculados a la actividad agraria, como campos de cultivo, fuentes de agua y otros elementos centrales de la puesta en escena del ritual que otorga sentido a estos objetos. Otro tipo de piezas más elaboradas son las *illas-chacras*, que reproducen a escala el espacio en el que se desarrolla la crianza de los animales. En ellas, se hace un inventario del entorno agrícola a través de la representación de establos, corrales o animales en hilera. Muchas tienen un patio central o cancha, pozos de agua o cochas y mesas con diseños geométricos.

En la actualidad, también se han vuelto un objeto popular que las presenta como un amuleto a turistas nacionales y extranjeros, por lo que asumen nuevos valores que responden a las lógicas del capitalismo (Fig. 17).

En las comunidades altoandinas existe aún espacio para el culto mágico religioso de las *illas*, todavía conservan su valor ritual y de culto, mientras que en las ciudades están más relacionadas al coleccionismo, a partir de su propia elaboración y adquisición en mercados artesanales.



Figura 17. Imagen tomada de La Casa del Corregidor (2017) Illas y Mollos. Catálogo. La Casa del Corregidor, Puno.

Conclusiones

El *Sumaq Kawsay* como marco de referencia para la interpretación de las *illas* u otros objetos que responden a lógicas de producción de sentido diferentes a la occidental plantea el reemplazo de paradigmas y cánones hegemónicos y excluyentes hacia otros que partan o integren las epistemes, sensibilidades, historias y estéticas de los ámbitos rurales.

Estas narrativas, enunciadas desde las indigeneidades, se presentan como estéticas descolonizadoras (Albán Achinte, 2012), ya que alientan a comprender la necesaria recuperación de los aportes ético-filosóficos desarrollados desde hace miles de años en diversas regiones para lograr el mayor aprovechamiento y distribución de los recursos para satisfacer el sustento de la vida de las comunidades.

En ese marco crítico descolonial, el *yanak uywaña* o crianza mutua de las artes propuesta por Elvira Espejo (2022) ofrece una alternativa de sentido que nos permite conocer valores como el sentipensar presente en el mundo andino y generar análisis que contemplen todos estos aspectos para tener aproximaciones más completas de las colecciones del MASM que provienen de contextos rurales. El *Sumaq Kawsay* da cuenta de que las *illas* no son simples esculturas, son objetos de carácter ritual que tienen agencia. En ellas la dimensión estética y ritual funcionan como una unidad inseparable, allí radica su valor artístico.

Referencias bibliográficas

- ALBÁN-ACHINTE, A. (2012). Estéticas de la re-existencia: lo político del arte. En Mignolo, W. y Gómez, P. P. (comps.), *Arte y estética en la opción decolonial II*. Bogotá: Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- ARGUEDAS, J. M. (2006). *Los ríos profundos*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana. <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/SPANLL110/Los-r%C3%ADos-profundos--Arguedas%2C-Jos%C3%A9-Mar%C3%ADa.pdf>
- BONILLA, J., CARRILLO, H., PLAZA N. et al (1990). Imágenes y realidad a la conquista de un nuevo lenguaje. Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina. Lima: Comisión Coordinadora Nacional del Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina.
- BOREA, G. (2008). Motivos y puesta en escena de las illas, illas-chacras y mesas. Buscando la abundancia en un ecosistema de alta variabilidad. En *Del Mediterráneo a los Andes* (pp. 52-63). CAM. Obras Sociales.
- BOREA, G., GERMANÁ, G. (2008). Discusiones teóricas sobre el arte en la diversidad. En *Grandes maestros del arte peruano. Mérida, Rojas, Urbano, Sánchez* (pp. 12-21). Lima: TGP.
- BOVISIO, M.A. y PENHOS, M. (comp.) (2010). Introducción. En *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Córdoba: Encuentro Grupo editor/Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Colección Con-textos Humanos 3.
- CÁNEPA KOCH, G. (2006). Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual. En *Imágenes de la Tierra. Archivo de Pintura Campesina* (pp. 8-15). Lima: UNMSM.
- DEL VALLE et al. (2018). *Dibujo y pintura campesina. Una lectura visual* (pp. 29-36). Lima: MASM.
- ESCOBAR, T. (2011). Arte indígena: el desafío de lo universal. En Jiménez J. (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz: MEIAC. Madrid: Turner. <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>
- ESPEJO, E. (2022). *Yanak Uywaña. La crianza mutua de las artes*. PCP – Programa Cultura Política. Bolivia.
- FLORES, M. (2019). Filosofía intercultural y el Allin Kawsay, Vivir bien andino. En *Diálogo de Razones* (p. 182). Lima: Editorial San Marcos. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-3762021000100313
- LALANDER, R., LEMBKE, M. (2021). Reflexiones decoloniales sobre Sumak Kawsay y justicia social. En Aguirre Bermeo, A.; Eguiguren, M. B.; Maldonado Ordóñez, J. y González Malla, J. (ed.), *Libro de Acta de Memorias del Congreso Internacional Ciencias Jurídicas, sociales y políticas* (pp. 98-124). Loja, Ecuador: Universidad Técnica Particular de Loja/UTPL.
- MENDIZÁBAL, E. (2003) [1964]. La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas. *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano, dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano* (pp. 104-180). Lima: URP, ICPNA.
- ORDÓÑEZ, C. (2013). El culto a las yllas de Huánuco Pampa: entre la luna y el puquial. En *Arqueología y Sociedad*, n° 26, pp. 385-394.
- PINO, A. (2010). La tradición de los mollos o illas puneños. En *Revista del Museo Nacional*. Ministerio de Cultura, Tomo L, pp. 247-270.

- _____ (2011). Alasita. En *Revista de Difusión Cultural*. Suplemento de la Revista Radial de Cultura Popular *Puno, Capital del Folklore Peruano – Pachamama Radio*, n° 12, mayo, edición Extraordinaria, pp. 8-9.
- RIVADENEIRA, G. (2016). *Sumak Kawsay - Espléndida existencia - Buen vivir*. Ecuador documents. <https://fdocuments.ec/document/sumak-kawsay-esplendida-existencia-buen-2016-12-7-introduce-este-saber.html?page=10>
- MACERA, P. (2009). El amaru-teja. Nueva ascensión de un dios andino. En Pinto, M. (comp.), *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- MIGNOLO, W. y GÓMEZ, P. P. (comps.). *Arte y estética en la opción decolonial II*. Bogotá: Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (p. 246). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- _____ (2014). Bien vivir: entre el “desarrollo” y la des/colonialidad del poder. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- ROJAS SOTELO, M. (2019). En adelante el pasado: oralidad y visualidad, acto y evento en las prácticas artísticas del mundo indígena contemporáneo. En *Revista Kaypunku*, vol. 4, n° 1, junio 2019, pp. 521-591. www.kaypunku.com
- TORRES, J. (2006). Organización y conflicto en las imágenes. En *Imágenes de la Tierra. Archivo de pintura campesina* (pp. 82-93). Lima: UNMSM.
- WALSH, C. (2009). Interculturalidad crítica y educación intercultural. Seminario *Interculturalidad y Educación Intercultural*, organizado por el Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, La Paz, 9-11 de marzo.
- YACASI, F. (2017). *Allin Runa Kay: rescatando el fundamento de la moral andina*. [Tesis para optar al Bachillerato en Filosofía]. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela profesional de Filosofía. <http://repositorio.unsa.edu.pe/bitstream/handle/UNSA/5735/FLYaccf.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- YLLIA, M. E. (2017). Arte popular tradicional. En *Conexiones*. Catálogo de colecciones del MUCEN. Banco Central de Reserva del Perú.