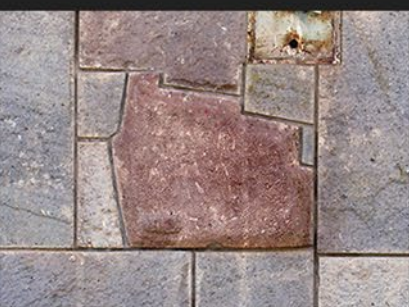


Giuliana Borea, editora

Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

Capítulo 38



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

306.47 Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--
A 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea
Asociación Gráfica Educativa).
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.
D.L. 2017-01193
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

BNP: 2017-0586

Arte y antropología
Estudios, encuentros y nuevos horizontes
Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193
ISBN: 978-612-317-227-5
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**ANTROPÓFAGOS CONTEMPORÁNEOS:
PARADOJAS Y LÓGICAS VISUALES EN LA PINTURA
AMAZÓNICA CONTEMPORÁNEA PERUANA**

María Eugenia Yllia Miranda

LA ESTÉTICA AMAZÓNICA Y LA INVENCIÓN DE LA OTREDAD

La configuración del conocimiento tradicional de los pueblos amazónicos, realizada desde la etnología y la antropología, se valió desde sus inicios de la cultura visual de estas sociedades para validar sus enunciados. Imágenes de hombres y mujeres con cuerpos pintados, objetos con diseños geométricos y dibujos hechos por los mismos indígenas los mostraban como seres lejanos, inmersos en espacios atemporales y sumamente exóticos; narrativas que contribuyeron a la invención de paradigmas sobre la alteridad y el mito del indígena primitivo e incivilizado, estigma que sigue presente en el imaginario social como una verdad que necesita continuamente ser refutada¹.

No obstante, paradójicamente, es desde la etnología y la antropología que las manifestaciones estéticas de los pueblos indígenas se dieron a conocer y las imágenes obtenidas forman parte importante de la historia de su visualidad (Krauss 2000-2001). Trabajos como el de Koch Grumberg², Levi Strauss y Reichel-Dolmatof, por citar algunos clásicos de la primera mitad del siglo XX, ponen atención al diseño geométrico amazónico y dan importantes aportes a la divulgación de las tradiciones estéticas de estas sociedades, dejadas de lado por la historia del arte.

¹ El papel de la imagen tuvo su mayor impacto político durante el *boom* del caucho, en el que el indígena representaba un defecto del ideal moderno de la nación, como se observa en las revistas ilustradas de la época (Cornejo & Yllia, 2009), y en las fotografías en las que aparecen como feroces caníbales (Chaumeil, 2009).

² Estudios fundacionales como *Inicios del arte en la selva*, de Theodor Koch Grumberg, en la región (Krauss, 2000 2001), permiten incluso ver el interés puntual por interpretarlos y, a través de ellos, construir hipótesis con valor científico sobre el nivel desarrollo cultural de las sociedades siguiendo la mirada positivista de la época.

No cabe duda entonces de que la imagen ha tenido un papel protagónico en el estudio de los pueblos indígenas amazónicos y su uso como herramienta de traducción cultural se ha mantenido hasta la actualidad³. En nuestro medio, un caso emblemático es el trabajo realizado por el investigador Luis Eduardo Luna y el pintor Pablo Amaringo en el libro *Ayahwasca Visions The religious iconography of a peruvian shaman* (1991). Si el diálogo entre el investigador y el informante introdujo nuevos paradigmas visuales al interior de las sociedades, un tema aún poco investigado, también despertó sensibilidades y la emergencia de talentosos pintores.

La exclusión de las manifestaciones estéticas de los indígenas de los sistemas oficiales de circulación como galerías o museos explica por qué algunos de sus miembros más jóvenes han adoptado un formato del arte occidental como la pintura, un tipo de arte que históricamente ha sido patrimonio exclusivo de las clases dominantes del país (Lauer, 2007, p. 18). Desde esta perspectiva, el surgimiento de la pintura contemporánea entre los miembros de los pueblos amazónicos encierra una gran paradoja: se trata de un tipo de representación diferente al desarrollado en su entorno tradicional de carácter efímero, es decir, los pintores rompen con su tradición para crear una nueva que les permita mayor representación y el ingreso a nuevos espacios de circulación. (Yllia, 2009). Esta acción, que puede ser analizada desde diversas perspectivas, a nuestro juicio es una estrategia que encaja con el de la antropofagia cultural, aludiendo a los modernistas brasileños. Creemos que si la construcción de la otredad del indígena amazónico tenía en la antropofagia su mayor estigma, por qué no utilizarla como metáfora del proceso cultural que se escribe desde la pintura y que parte del consumo de la cultura del otro para construir la propia.

Como el sistema artístico y cultural excluyó de sus fueros las expresiones estéticas de sus pueblos de origen, desconociendo que responden a cánones y a lógicas de producción diferentes, las nuevas generaciones se han apropiado de sus códigos, dinámicas de circulación y consumo del arte occidental.

VÍCTOR CHURAY ROQUE: DE LA NARRACIÓN VISUAL AL AUTORRETRATO

La corta pero intensa trayectoria de Víctor Churay Roque o Ivá Wajyamú, (1972-2002) permite conocer detalles de cómo es asumido el papel de arte y el mito del artista dentro de una comunidad indígena y su proyección en la creación de lenguajes, estilos artísticos y discursos íntimos que subyacen en su obra (Yllia, 2009).

Nacido en la comunidad bora de Pucaurquillo (Mariscal Castilla, Loreto), Churay vivió en un medio marcado por el desarrollo turístico y aprendió la elaboración

³ El impacto que causaron los investigadores en la introducción de nuevos soportes como el papel y la configuración de patrones para objetivar el mundo es un tema aún poco explorado.

de artesanías en su entorno familiar. Su carrera como artista, sin embargo, se inició a partir de los premios de pintura amazónica sobre llanchama que obtuvo y le permitieron desplazarse hacia la ciudad de Lima. En 1995 y 1996 Churay presentó dos exposiciones individuales en la galería comercial Formas del distrito capitalino de Miraflores, algo poco usual para un artista indígena. Ese mismo año, en 1996, empezó a trabajar en el Seminario de Historia Rural Andina bajo la dirección del connotado historiador Pablo Macera. En ese espacio, Víctor fue el interlocutor de su padre y los investigadores del seminario y dio forma a relatos fiestas y leyendas que explican la historia de su pueblo. Inicialmente comenzó dibujando pinturas sobre temas de flora y fauna y posteriormente sus pinturas se fueron complejizando e incorporando narraciones de carácter etnográfico, mapas del cielo, tomas de ayahuasca, el maguaré, la maloca o la fiesta del pijuayo o memeba (Soria, 2001). En su amplio repertorio destacó el tema de la explotación del caucho, narrado a través del uso de viñetas, en las que recoge la memoria local y describe los nefastos acontecimientos desde la percepción indígena.

Luego de su trabajo en el Seminario de Historia Rural Andina, Churay comenzó a estudiar historia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La vida en la ciudad agudizó su espíritu crítico frente a los derechos vulnerados de los pueblos amazónicos.

Churay conoció la obra de Amaringo, presentada en Ayahuasca visions. El cromatismo de las pinturas visionarias cambió por completo la obra de Víctor que, por esos años, empezó a descubrir el potencial del acrílico. A partir de ese encuentro, Churay afianzó un lenguaje, enriqueció su paleta y jugó con contrastes y colores fosforescentes. Ello se observa en su *Autorretrato* (imagen 1) realizado en Lima en 2001. El cuadro cita casi exactamente la pintura el *Mundo de los yacuruna*, de Amaringo, para construir el fondo del cuadro. En ella el artista se presenta de perfil, con un pincel en la mano a partir de una fotografía tomada de un diario local. Pese a la auto-exotización de su propia imagen en la que aparece con una suerte de cushma hecha de puntos de colores, lejos está el artista del imaginario de los antiguos boras en los que aparecían desnudos. Churay tiene en sus manos el poder de representar a los bora.

El uso de un género occidental como el autorretrato para afianzar su identidad da cuenta de cómo el artista se apropia de él para construir su imagen y perpetuarse en la pintura. Churay recurre a un género del arte occidental para afirmar su etnicidad.

ELENA VALERA: BAHUAN JISBE

Como muchas mujeres de su pueblo, la pintora y bordadora perteneciente al pueblo shipibo-konibo del Alto Ucayali, Elena Valera Vásquez (Pucallpa, 1968), aprendió desde niña a bordar y a elaborar los kené, cuyo simbolismo ha sido desde hace muchos

años objeto de atención de diversos investigadores. Sin embargo, fue en el Seminario de Historia Rural Andina de Lima, laboratorio de investigación, cuando comenzó a introducir otro tipo de temáticas. La artista plasmó a través de las imágenes el conocimiento tradicional de su pueblo. Comenzó elaborando muestrarios taxonómicos de la flora y la fauna, desde los saberes shipibo-konibo y posteriormente, y siempre a base a tintes naturales, representó narrativas visuales más complejas que describían rituales importantes como el Aní Sheati.

En este proceso, Valera incorpora a su expresión tradicional elementos ajenos a su universo visual, creando un nuevo estilo de pintura sobre tela. Cabe destacar que al igual que Churay, la artista firma y pone fecha a sus pinturas, con lo cual, como otros artistas, se inscribe dentro de los cánones de la historia del arte occidental y peruano.

Migración (imagen 2), otra obra de Elena Valera, muestra el camino que han seguido muchos hombres y mujeres de su pueblo al tener que dejar sus comunidades de origen para llegar primero a Pucallpa y después a la ciudad de Lima. La composición presenta diversas temporalidades. En una primera se ve su comunidad y las actividades tradicionales que hacen las mujeres de su pueblo: el cuidado de la chacra y de los animales, la preparación de masato y la elaboración de cerámica. Se observa además la escuela niños y el río como elemento conector. En el lado contrario presenta los cerros que coronan la ciudad de Lima, edificios y diversos elementos con los que articula en la ciudad así como objetos que representan la modernidad como la computadora y el internet. Vemos elementos que forman parte de su «yo» y su «ahora», como el cerro San Cristóbal que denota el espacio en el que se enuncian las imágenes, en este caso, Cantagallo en la Lima. El uso del chitonte en las mujeres del campo y la ciudad, alude a su identidad shipibo-konibo.

El lenguaje híbrido de las pinturas de Elena Valera, que utiliza el kené y otros elementos de representación, le ha permitido acceder a espacios antes impensados para un artista de raigambre indígena, como el Museo de Arte Contemporáneo en Barranco (Germaná, 2013).

REMBER YAHUARCANI

Rember Yahuarcani (Ancón Colonia, 1985) encarna otro importante caso de la pintura contemporánea amazónica y permite advertir cómo en el proceso el artista ha negociado elementos visuales que en la actualidad componen su repertorio. Al igual que los artistas mencionados, su obra inicialmente se abocó a representar el universo mitológico, personajes y héroes culturales huitotos y luego fue complejizándose con nuevas temáticas.

En *Cosmovisión Femenina*, el artista cita una famosa fotografía del fotógrafo español Manuel Rodríguez Lima (Chaumeil, 2009) que circuló durante el *boom* del caucho y que en la pintura refuerzan la «autenticidad» del ritual mencionado (Cornejo & Yllia, 2009). Esta obra en particular nos permite reflexionar en torno a la circulación y consumo de imágenes visuales y cómo las nuevas generaciones de artistas hacen uso de ellas resignificándolas.

Yahuarcani no solo hace uso de nuevos soportes y pigmentos, como la pintura acrílica, sino que dialoga con otros lenguajes, acaso más globalizados, virando hacia formas sofisticadas que abandonan la explicación que casi siempre acompañaba a las pinturas, otorgando mayor protagonismo al tratamiento estético de las imágenes, como se ve en sus últimas exposiciones. No es gratuito que sus pinturas formen parte de un circuito mayor a nivel latinoamericano.

La trayectoria de Yahuarcani ha concitado la atención de diversos investigadores quienes le han dedicado entrevistas y ensayos (Belaunde, 2010; Borea, 2010), y su potencial como narrador y escritor lo ha empoderado como un destacado intelectual indígena e investigador de la memoria del clan Aymen+.

BRUS RUBIO

El artista huitoto Brus Rubio Churay (Pucarquillo, 1984), al igual que los anteriores, no solo desarrolla un género artístico redimensionado fuera de su contexto, sino que su repertorio también se ha enriquecido en los últimos años con imaginarios, personajes y elementos que dan cuenta de la dinámica cultural en la que está inmerso.

Haciendo gala de su audacia como cazador visual, Rubio ha consignado en sus recientes obras detalles de su cartografía personal. Lima y París, lugares que conforman su itinerario artístico son escenarios de situaciones, encuentros y confrontaciones estéticas llevadas a la pintura. En *Pasaporte Amazónico* (imagen 3), una osada composición que exotiza el paisaje parisino al rodear la Torre Eiffel de un paradisíaco y exuberante entorno amazónico. Un elemento clave y recurrente de sus obras es la inserción de su autorretrato en la que se presenta con vestimenta occidental y corona de plumas de guacamayo, objeto tradicional que alude a su etnicidad huitoto-murui que lleva con orgullo como su verdadero pasaporte al mundo. El mestizaje de la ropa es una analogía de la heterogénea identidad de los indígenas contemporáneos quienes simbólicamente entran y salen de la modernidad de según las circunstancias afrontadas.

En *Invitación*, (imagen 4) la presencia de tres niños huitotos que literalmente sobrepasan los límites de los marcos zigzagueantes, deja ver un tema que siempre le ha interesado como creador: la pintura como vehículo de representación y las exposiciones como espacios de encuentro social y legitimación de los artistas.

La alusión a la nación es elocuente a través de la bandera peruana y el escudo cuyos elementos han sido reemplazados por otros de índole amazónica: una corona huitoto y una cornucopia de la que salen no monedas sino pescados, lo cual alude a otro tipo de riqueza. La pintura está sostenida por pueriles atlantes en los que una vez más el artista se apropia de convenciones del arte occidental. Acompañan al conjunto una mujer que mira al espectador sosteniendo una copa y un fotógrafo que captura la escena, personajes típicos de las inauguraciones de arte que Brus captura en el lienzo. La vegetación que inunda las paredes de la galería así como los símbolos geométricos que se desplazan en el piso conforman una metáfora de lo que sucede desde el arte contemporáneo y la posibilidad que tienen los artistas de subvertir la noción de periferia.

Las trayectorias de los artistas presentados muestran con elocuencia no solo los cambios estéticos que el proyecto de modernidad genera en sus sociedades de origen sino también cómo cada uno de ellos ha sabido aprovechar su circunstancia personal en la conquista de nuevos espacios. En una suerte de antropofagia cultural, Churay, Valera, Yahuarcani y Rubio han negociado códigos y elementos simbólicos para tener voz y representación en el sistema artístico peruano y mundial.



Imagen 1: *Autorretrato*, Víctor Churay Roque. Técnica mixta sobre llanchama, 2001. Colección Marjorie Crossman - CAAAP; Foto: CAAAP.



Imagen 2: *Shipibas migrantes en Cantagallo*, Elena Valera. Acrílico sobre tela, 2010. Colección César Ramos; Foto: César Ramos.



Imagen 3: *Pasaporte*, Brus Rubio Churay. Acrílico sobre tela, 2013. Foto: Brus Rubio.



Imagen 4: *Invitación*, Brus Rubio Churay. Acrílico sobre tela, 2014.

Colección del artista. Foto: Brus Rubio.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaringo, Pablo & Luis Eduardo Luna (1991). *Ayahuasca Visions. The religious iconography of a peruvian shaman*. California: North Atlantic Books.
- Belaunde, Luisa Elvira (2010). Las once lunas de Rember Yahuarcani. *Mundo Amazónico*, 1, 333-348.
- Borea, Giuliana (2010). Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene. *Revista de Antropología Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, 2(2), 67-87.
- Cornejo Chaparro, Manuel & María Eugenia Yllia (2009). Percepciones, representaciones y ausencias: narrativas e imágenes de la época del caucho. En A. Chirif y M. Cornejo Chaparro (eds.), *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*, pp. 169-201. Lima: CAAAP, IWGIA, Universidad Científica del Perú.
- Chaumeil, Jean-Pierre (2009a). El comercio de la cultura: el caso de los pueblos amazónicos. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, 38(1), 61-74.

- Chaumeil, Jean-Pierre (2009b). La guerra de las imágenes del caucho. En A. Chirif y M. Cornejo Chaparro (eds.), *Imaginarios e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*, pp. 37-73. Lima: CAAAP, IWGIA, Universidad Científica del Perú.
- Churay, Víctor & María Belén Soria (2001). *Fiestas tradicionales de los boras*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina.
- Germaná, Gabriela (2013). *Entornos reconfigurados. Tránsitos artísticos en la nueva contemporaneidad limeña*. Arequipa: Centro Cultural Peruano Norteamericano/ MAC Lima.
- Krauss, Michael (2000-2001). Comienzos del arte en la selva. Reflexiones etnológicas sobre el arte indígena a principios del siglo XX. *Société suisse des Americanistes. Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft. Bulletin*, 64-65, 183-192.
- Lauer, Mirko (2007). *Introducción a la Pintura Peruana del Siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Soria, Belén. (2001). *Fiestas Tradicionales de los Bora*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina UNMSM.
- Yllia, María Eugenia (2009). De la maloca a la galería. La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía Peruana. *Illapa. Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas Universidad Ricardo Palma*, 6(6), 95-107.