

AMAZÓNICOS:
UN ESTUDIO DE PINTORES AMAZÓNICOS ACTUALES
LILIANA CORTÉS GARZÓN

DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGIA
DEPARTAMENTO: DEPARTAMENTO DE ARTE Y MUSICOLOGIA
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA
Directora de la tesis: TERESA CAMPS
Tesis Doctoral

2015

ABSTRACT DE LA TESIS

Título:

AMAZÓNICOS:
UN ESTUDIO DE PINTORES AMAZÓNICOS ACTUALES

Autora:

Liliana Cortés Garzón

Directora de tesis:

Teresa Camps

Programa:

DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGIA
DEPARTAMENTO: DEPARTAMENTO DE ARTE Y MUSICOLOGIA
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA

Año:

2015

ABSTRACT

El presente trabajo de investigación analiza la pintura amazónica actual en las ciudades de Iquitos, Pucallpa, Pevás y Pucallpa en el Amazonas peruano; incluye una recopilación de pintores en la selva amazónica en los últimos diez años con un análisis de su trabajo artístico, sus biografías y parte de sus pinturas. El trabajo inicia con una contextualización histórica y geográfica de la región amazónica, luego hay una aproximación histórica a pintores amazónicos que han producido obra artística en la región desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX, para terminar con una clasificación de grupos de pintores que realizan pintura amazónica popular urbana en la actualidad en la región amazónica en Perú.

ABSTRACT IN ENGLISH

This research analyzes the current Amazon painting in the cities of Iquitos, Pucallpa, Pevás and Pucallpa in the Peruvian Amazon; includes a collection of painters in the Amazon jungle in the last ten years with an analysis of their artwork, their biographies and some of his paintings. The work begins with a historical and geographical contextualization of the Amazon region, then there is a historical approach to Amazon painters who produced artwork in the region since the late nineteenth century and throughout the twentieth century, ending with a classification of groups of painters Amazon performing popular urban painting today in the Amazon region in Peru.

Firma Directora de tesis
TERESA CAMPS

Firma Autora de tesis
LILIANA CORTES GARZON

AGRADECIMIENTOS

A toda mi familia, a Teresa Camps por la guía y a los Artistas Amazónicos por recorrer el viaje a mi lado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, 4

I. CONTEXTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DE IQUITOS Y DE LA AMAZONIA, 7

II. CONTEXTO HISTORICO REGIONAL DE LA AMAZONÍA, 11
CONQUISTA

- FRANCISCO DE ORELLANA: PRIMEROS REGISTROS DOCUMENTALES DE LA AMAZONIA
- LAS AMAZONAS: Imágenes de conquista
- IMÁGENES DE SIRENAS
- OTRAS RAZAS MOUNSTRUOSAS
- COLONIA
- Del siglo XVIII al Siglo XX

III. INICIO DE LA PINTURA AMAZÓNICA, 51

- PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XX : EN LA PINTURA AMAZÓNICA EN IQUITOS
- CESAR CALVO DE ARAUJO
- VÍCTOR MOREY PEÑA
- ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE BELLAS ARTES “VÍCTOR MOREY PEÑA” E INICIO DE LOS SESENTA
- ÁNGEL CHÁVEZ LÓPEZ
- YANDO RIOS
- EDUARDO MEZA SARAVIA
- CESAR CHING
- MAX LIMO
- NANCY DANTAS
- GINO CECCARELLI
- FRANCISCO GRIPPA

IV. PINTORES INDIGENAS, 96

- VÍCTOR CHURAY
- BRUS RUBIO
- REMBER YAHUARCANI
- ANDERSON DEBERNARDI
- PABLO AMARINGO

V. PINTORES POPULARES URBANOS, 194

- CHRISTIAN BENDAYAN
- LU.CU.MA: LUIS CUEVAS MARTINEZ
- ASHUCO: ASUNCION ARAUJO

VI. REFLEXIONES FINALES, 385

VII. BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación analiza la pintura amazónica actual en las ciudades de Iquitos, Pucallpa, Pevás y Pucaurquillo en el Amazonas peruano; incluye una recopilación de pintores en la selva amazónica en los últimos diez años con un análisis de su trabajo artístico, sus biografías y parte de sus pinturas. El trabajo inicia con una contextualización histórica y geográfica de la región amazónica, luego hay una aproximación histórica a pintores amazónicos que han producido obra artística en la región desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX, para terminar con una clasificación de grupos de pintores que realizan pintura amazónica popular urbana en la actualidad en la región amazónica en Perú, con un impacto regional amplio que tiene eco en Colombia, Ecuador y Brasil.

Mi interés por el arte amazónico se inició hace largo tiempo. Después de muchos viajes al Amazonas, encontré un grupo de artistas que daban un giro a la tradición de la pintura amazónica. Inicialmente en un viaje a Pucallpa, una pequeña ciudad amazónica peruana, por relatos de viajeros, conocí a Pablo Amaringo y su Escuela Usko Ayar. Realicé entrevistas con él, conocí sus estudiantes, artistas indígenas, mestizos y extranjeros que llegaban a la Amazonía. Con él terminé mi tesis de maestría en la Universidad Autónoma de Barcelona. Continué muchos años realizando investigaciones de campo, viajes a Iquitos, Pevás y Pucaurquillo, para continuar con mi tesis de doctorado. Fui descubriendo un medio artístico muy diverso y rico tanto de intereses como en tipos de pinturas, diferencias temáticas, técnicas y de realidades capturadas por las miradas artísticas de sus autores con una característica en común: la intención de dar a conocer la Amazonia.

Los pintores que hacen parte de esta investigación realizan sus pinturas con una clara intención de rescatar su identidad; son artistas que pertenecen a un contexto sociocultural que si bien tiene influencia de la globalización occidental, no se rige exclusivamente por la mirada artística establecida por occidente.

La pintura amazónica urbana presenta un mundo popular que integra una herencia indígena y un mestizaje propio de la historia del río Amazonas; su iconografía presenta mundos variados, desde el realismo de Bendayán, el más occidental de los pintores abordados, el arte visionario de Pablo Amaringo o Anderson Debernardi, el arte indígena

de Victor Churay o Brus Rubio y el arte popular urbano de Luis Cuevas Martínez, L.U.C.U.M.A o Asunción Araujo, ASHUCO. El arte amazónico contemporáneo es único de este lugar del mundo, aunque puede comparársele con producciones indígenas de otros lugares de América, sus características son particulares e irrepetibles y este trabajo de investigación realiza una clasificación de esta pintura e intenta explicarla a lo largo del texto.

La existencia de poca documentación sobre el arte amazónico y de su escasa circulación hace que el análisis del tema requiera producción de investigaciones más profundas y detalladas sobre un fenómeno artístico que si bien no es nuevo ya que la pintura amazónica cuenta con una historia de pintores que han producido pinturas muy variadas desde finales del siglo XIX, si ha sido poco estudiado. Esta carencia bibliográfica me llevó a realizar varios viajes para investigar libros, archivos y entrevistar a los artistas. Este es viaje que es largo y de difícil acceso para lograr tener acceso a la documentación y alguna mínima es posible comprarla via internet.

Los viajes los inicié desde Leticia, capital del Departamento de Amazonas en Colombia. De Bogotá a Leticia la única forma de ingreso es en avión. De allí tomé varios transportes para llegar a Iquitos. De Iquitos por río hasta Pevás y en canoa a motor hasta Pucallpa. A Pucallpa había viajado para realizar mi tesis de maestría en avión desde Bogotá, Lima y de Lima en Bus a Pucallpa. Fueron en total 7 viajes realizados para completar mi documentación de campo que recopilé en entrevistas, fotografías y un video. Este trabajo de investigación es producto de estos siete viajes y muchos años de trabajo, de encontrar artistas que me presentaron artistas, de hablar con ellos y llegar a escribir el texto final que considero es una primera aproximación al análisis iconográfico de los artistas seleccionados como una investigación detallada producida sobre estos artistas tomando como referencia toda la escasa producción bibliográfica reciente sobre este tema que tiene como metodología un trabajo de campo y el análisis posterior realizado sobre las pinturas de los artistas entrevistados.

La idea de presentar análisis crítico a las pinturas amazónicas, permite establecer relaciones comparativas entre pinturas y las culturas visuales como “enlaces” entre las diferentes transacciones sociales, como un repertorio de tópicos y plantillas que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos. Este escrito, aborda la historia de la pintura amazónica, su producción y circulación, sus entornos culturales y mediáticos que presentan productos culturales específicos a analizar en este escrito: las obras artísticas, entendidas como tal en el lugar en el cual son producidas. Abordar la obra de un pintor amazónico contemporáneo, contiene la producción de sincretismo cultural entre procesos de globalización como la presencia de mass media con unos parámetros de comercialización de productos culturales, que se ven transformados en el contexto cultural que los acoge y los transforma para hacerlos consumibles o bienes fungibles, para su ingreso en los mercados culturales, artísticos o contemporáneos en las últimas dos décadas que sin embargo mantiene una estética que logra escapar de occidente. Este escrito intenta dar respuesta a las preguntas ¿qué es lo amazónico?, ¿Cuáles formas de pintura existen en la Amazonía en la actualidad? que se presenta en este escrito a continuación.

I. CONTEXTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DE IQUITOS Y DE LA AMAZONIA

La Amazonía es una región geográfica al norte de Suramérica, que comprende la selva húmeda tropical de la cuenca del río Amazonas. En ella hay “áreas culturales” y agrupaciones sociales diferentes, que guardan características comunes en sus ideologías, formas de ver el mundo; comparten una historia en común caracterizada por el ingreso de conquistadores españoles y portugueses del siglo XVI al siglo XX y una resistencia ideológica que conforma imágenes y mitologías en común. Si bien durante el siglo XIX y XX, la región amazónica fue dividida entre: Brasil, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Surinam y Guyana; como región, sus habitantes tienen tradiciones indígenas y mestizas, que se interrelacionan entre sí, con costumbres y creencias comunes. En la actualidad, por el ingreso de grandes corporaciones que extraen materias primas y animales, llegan bienes culturales foráneos, conformando una región cultural permeable a la globalización cultural y económica.

Tiene centros urbanos importantes como Iquitos, Belén do Para y Manaos, urbes que surgieron como producto de unas incipientes colonias. Desde el siglo XVI, grupos de conquistadores y misioneros llegaron al Amazonas con el fin de encontrar nuevas tierras para extracción de materias primas, para evangelizar bajo la fe católica y para colonizar. Sin embargo por lo difícil de la tarea, la entrada masiva de colonos en la Amazonía se produjo durante el siglo XIX para la extracción del caucho, hecho que generó destrucción y sometimiento de sociedades indígenas y que se continuó durante el siglo XX con la extracción de petróleo y maderas, hechos que continúan en la actualidad.

La Amazonía es una región que no es homogénea. Es una región fragmentada, algunos espacios están urbanizados, otros están inmersos en la selva. Esta investigación se centra en la ciudad de Iquitos, en la Amazonía peruana, urbe que inicialmente fue una misión jesuita en el siglo XVIII. Fundada como misión, es solamente hasta el siglo XIX, que adquiere importancia por el “Auge del Caucho”, momento en el cual se construyen edificaciones y una infraestructura moderna, por el auge económico que permite la llegada de habitantes extranjeros, de migración de nuevos habitantes en búsqueda de empleo y la creación de un puerto fluvial para la llegada de grandes buques, en este momento Iquitos inicia un proceso de modernización, se instalan servicios públicos, luz eléctrica en las primeras dos décadas del siglo XX. Al mismo tiempo, debido al auge económico, la pequeña ciudad de Iquitos se interesa en las artes: arquitectura, pintura, escultura, que aunque incipiente, genera una producción pictórica, que se ha continuado en el tiempo hasta la actualidad y que es el objeto de esta investigación.



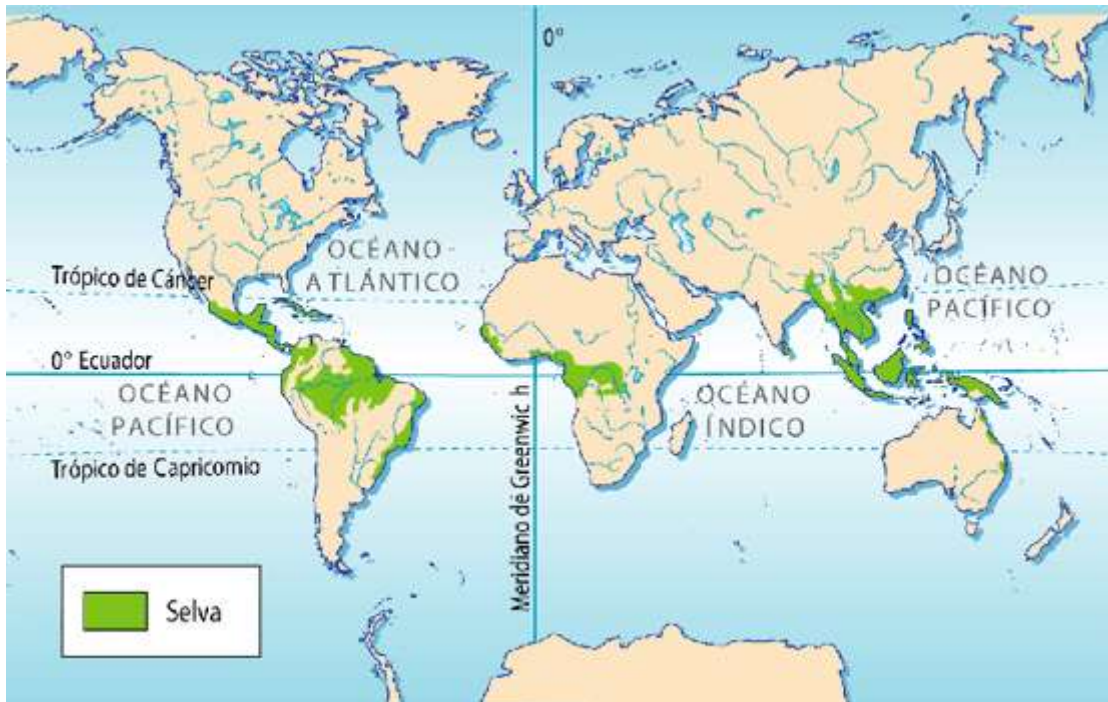
MAPA DE LA REGION AMAZÓNICA

“Amazonas es el nombre del río más largo y caudaloso del mundo, que nace en una quebrada al pie del Nevado Mismi, en los Andes peruanos, y desemboca en el Océano Atlántico tras recorrer 6.800 km. Y Amazonía se llama, por él, a la inmensa selva que se desarrolla en los territorios en que el río y sus innumerables afluentes vivifican extensísimas regiones correspondientes a seis países: Colombia, Perú, Ecuador, Bolivia, Venezuela y Brasil. El nombre de Amazonas se lo dio Francisco de Orellana, el primer europeo que logró navegar por el río hasta su desembocadura. La aventura de Orellana y del reducido grupo de españoles que le acompañaron se había iniciado en Quito, en la Navidad de 1541, con el propósito de atravesar los Andes y encontrar el famoso Eldorado”¹.

La Amazonía es la selva húmeda tropical más grande del mundo, al estar ubicada en la zona ecuatorial del planeta, tiene en África y Asia, otras regiones selváticas de similares condiciones climáticas y geográficas, sin embargo es la selva más extensa en territorio, lo que la convierte en la zona hídrica más grande del mundo por el río Amazonas a diferencia de la zona africana de selva del Congo, Indonesia y áreas de Indochina.

¹ Maximiano Trapero. AMAZONAS, PROBLEMÁTICA DE UN TOPÓNIMO DEL NUEVO MUNDO, publicado en: Libro colectivo Amazonía. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Elder, 2009, 13-17

VIII. SELVAS HÚMEDAS TRÓPICAS EN LA ZONA DEL ECUADOR



Las selvas húmedas tropicales en los tres continentes están en peligro de extinción. En la actualidad se han perdido casi la mitad de la superficie de selvas y la deforestación avanza en todos los frentes, dados los procesos recientes de colonización, comercialización de productos vegetales y animales. Esta franja de selvas que identifica la Amazonia en América del Sur, el Congo en África y las selvas en Indonesia, están desapareciendo.



Las zonas verdes delimitan las regiones de selvas húmedas tropicales en América del sur y África



Mapa de selvas húmedas tropicales en el sudeste asiático.

El peligro de extinción de la diversidad de especies animales y vegetales de las selvas húmedas tropicales es muy grande. La biodiversidad de fauna y flora es más del 50% del resto del planeta. Las regiones de selvas tropicales son de muy difícil acceso terrestre, se ha llegado a ellas por agua y por aire, este hecho de carácter geográfico ha permitido la conservación de culturas tradicionales, de la conservación de historias orales que transmiten mitos antiguos que se mantienen vivos en la actualidad. En la Amazonía, sin embargo, esta tradición cultural se ha visto influenciada por la presión ejercida por empresas madereras, caucheras, mineras y petrolíferas que han alterado el medio ambiente natural y cultural. En la última década, el ingreso de nuevos colonos, ha impactado culturalmente la región, con la fundación de nuevas ciudades y puertos para el comercio y la extracción de productos animales y de los materiales que se han extraído del corazón de la selva, las culturas amazónicas se han venido urbanizando.

Las sociedades indígenas, han sufrido el impacto del ingreso de estas grandes corporaciones y en muy pocos casos se puede hablar de pueblos que no hayan sido alterados en sus culturas y formas de vida. El fuerte impacto de la globalización comercial en la región amenaza con su destrucción. En la actualidad, subsisten tradiciones indígenas, con culturas populares urbanas que manifiestan un mestizaje cultural (En algunos casos aislados el gobierno de Brasil y Perú mantienen reservas naturales indígenas para conservar algunas sociedades indígenas tradicionales).

El crecimiento urbano amenaza la sobrevivencia de ecosistemas naturales. La deforestación de región amazónica afecta el funcionamiento natural de la selva húmeda tropical, altera las culturas locales al exponerlas a una mentalidad de extracción, poca conservación del ámbito natural y de las culturas indígenas que aún sobreviven al interior de los afluentes del Amazonas.

II. CONTEXTO HISTÓRICO REGIONAL DE LA AMAZONÍA CONQUISTA DEL AMAZONAS E IMÁGENES COLONIALES

Francisco de Orellana llegó en 1542 a la desembocadura del río Amazonas, narró los acontecimientos de la expedición en su obra *“Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana”* (partes de la *Relación* de Carvajal aparecieron en la *Historia general y natural de las Indias*”, de Gonzalo Fernández de Oviedo, escrita en 1542). “El padre dominico Fray Gaspar de Carvajal fue uno de los pocos que realmente creyó haber visto uno de los prodigios del mundo clásico: las auténticas amazonas de la leyenda”², como se lee a continuación:

“De esta manera íbamos caminando, buscando algún apacible asiento para festejar y regocijar la fiesta del glorioso y bienaventurado Juan Bautista, y quiso Dios que, en doblando una punta que río hacía, vimos costa adelante muchos y muy grandes pueblos que estaban blanqueando. Aquí dimos de golpe en la buena tierra y señorío de las Amazonas. Estos pueblos estaban avisados y sabían de nuestra ida, por lo que salieron a recibirnos al camino por el agua no con buena intención. Y, como llegaron cerca, el capitán quiso ir en son de paz, de modo que comenzó llamar y hablar; pero ellos se reían y hacían burla de nosotros: se nos acercaban y nos decían que anduviésemos, que allí abajo nos aguardaban y que allí nos habían de tomar a todos y llevarnos a las amazonas. Y con esto se fueron a dar la nueva de lo que habían visto. Nosotros no dejamos de caminar y acercarnos a los pueblos y, antes de que llegásemos, a media legua, había a trechos por la lengua del agua muchos escuadrones de indios, y, a medida que íbamos andando ellos se iban acercando y juntando sus poblaciones”.³

“han de saber que ellos son sujetos y tributarios de las amazonas, y al saber de nuestra venida, fuéronles a pedir socorro y vinieron hasta diez o doce, pues a éstas vimos nosotros; andaban peleando detrás de todos los indios, como capitanes, y peleaban ellas tan animosamente que los indios no osaban volver las espaldas. Al que las volvía, delante de nosotros le mataban a palos: ésta es la causa por la que los indios se defendían tanto. Estas mujeres son muy altas y blancas, y tienen el cabello muy largo y trenzado y revuelto en la cabeza: son muy membrudas, andaban desnudas, en cueros, y tapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, hacen la guerra como diez indios, y en verdad que hubo muchas de éstas que metieron un palmo de flecha por uno de sus bergatines, que hasta parecían nuestros bergatines puerco espín”⁴.

Además de estas crónicas que encendían la imaginación, los dibujos de mujeres Amazonas tuvieron un largo viaje de Europa a América. En grabados de ilustradores como

² Rodríguez Monegal, Emir. Noticias secretas y públicas de América. Ed Tusquets. 1998.

³ Gaspar de Carvajal. Relación del nuevo descubrimiento del famoso grande río de las Amazonas. Fondo Cultura Económica, México, 1955.

⁴ Ibídem, Pág. 44

Teodoro de Bry (de origen de los países bajos, 1528-1598, grabador e ilustrador de libros sobre la historia de América), se documenta mujeres amazonas de la antigüedad: su indumentaria, las características físicas (la carencia de un seno), su desnudez; con la diferencia que las sitúa en América.



Benzoni Girolamo, **AMERICA PARS QUARTA**. Sive insignis et admiranda historia de reperta primum Occidentali India a Christophoro Columbo anno MCCCCXCII, 1594

"... legiones de hembras, educadas desde niñas para la guerra y que, a la antiquísima manera de las amazonas, se cortan el pecho izquierdo para que no les entorpezca al disparar el arco. Sus armas son el arco y la flecha. Son buenas arqueras, a más de muy perseverantes e intrépidas."⁵

⁵ Benzoni Girolamo, America Parts Quarta Sive insignis et admiranda historia de reperta primum Occidental India a Christophoro Columbo anno MCCCCXCII, 1594



Benzoni Girolamo, **AMERICA PARS QUARTA**. Sive insignis et admiranda historia de reperta primum Occidentali India a Christophoro Columbo anno MCCCCXCII, 1594

IX. AMAZONAS

En su mayoría grabados que forman parte de libros de viajes, crónicas o bestiarios coloniales, presentan sociedades de Amazonas en América. Tanto en los textos como en el material visual producido como fuente con un sentido en ocasiones pedagógico, de crónica y relato, los relatos presentan Amazonas llenas de imaginación en ciudades de oro (el dorado). Por una parte aparece un “paraíso” original con frutos y vegetación abundante en un estado “original”, por otra aparece el “infierno” lleno de violencia, canibalismo y trasgresión moral y social.

En las obras indianas de los cronistas, “la violencia que despedaza y devora los cuerpos deviene en monstruosa como una forma de restituir la bestialidad a los sujetos indios y, por lo tanto, privarlos de la voz, en tanto operador político por antonomasia. La secuencia violencia-monstruosidad-(a)politicidad atraviesa a los cuerpos, permitiendo establecer una continuidad entre la fragmentación del cuerpo físico y la negación del cuerpo político. De este modo, la violencia intestina (extra jurídica) no sería un problema específico ni de los españoles (leyenda negra) ni de los indígenas (canibalismo), sino del espacio americano en sí”⁶

⁶ Rojas, Daniel Egaña. Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen indiana. En: Revista Chilena de Antropología Visual - número 16 - Santiago, Diciembre 2010



Imagen de canibalismo en América Teodoro de Bry, siglo XVI

La monstruosidad presenta la tortura, como forma de castigo y el ambiente de guerra con un espacio imaginado: belicoso y poco civilizado, desordenado y caótico. El enfrentamiento entre grupos armados por la defensa territorial que aparece en ambos casos sin vestigios de civilización, los caníbales de América en su desnudez, parecen mostrar los vicios de sociedades primitivas, su representación (de los caníbales y las mujeres amazonas) reunidos en una cena configuran una idea de canibalismo americano propio de la conquista y colonia en América. La Amazonia aparece como un lugar de frontera sin acceso a su territorio, una frontera límite de la imaginación colonial, como límite a la civilización, solo la frontera de lo desconocido puede ser una naturaleza que enfrenta un estado primitivo que configura una idea de territorio salvaje, caníbal.



Portada libro: Americae. Pars Quarta. Grabados de Theodoro de Bry. Siglo XVI.

En la portada del libro AMERICAЕ PARS QUARTA, Teodoro de Bry presenta un mapa de imágenes medievales: razas de hombres gigantes, el confín del mundo, un paisaje repleto de árboles de distintos tipos con frutos exóticos, el paraíso, el infierno: Los indígenas adoran un ídolo de raza monstruosa; la imagen del diablo. Las naves entran como carabelas a un mar turbulento, en un paisaje desconocido: es el portal de un nuevo mundo ajeno a la civilización europea.

La desnudez de los indígenas, el exotismo del nuevo mundo, contiene en su espacio vacío de moral, religiosidad y de política. Las imágenes de Bry marcan el espacio americano como un espacio por conquistar, un espacio si bien habitado como mostró al interior de sus crónicas, lo caracterizó el salvajismo, la barbarie, el culto a dioses profanos, la violencia al cuerpo físico, una resistencia al conquistador. La inserción del nuevo “hombre/mujer salvaje”, se circunscribe a un nuevo espacio imaginado, en territorios de “fronteras móviles” en la imaginación del colonizador en América. Los Cronistas de Indias dan cuenta de los naturales habitantes americanos, a principios del siglo XVI desde varias ópticas, que variaron desde los matices morales y paralelos mitológicos, hasta miradas más etnográficas en la descripción de costumbres y culturas originales.

Las descripciones de los indígenas americanos fueron comparativas; en algunas crónicas se establecieron relatos en los cuales, el indígena americano/a estaba circunscrito a su ambiente natural, sin prejuicios de índole moral o fantástica. Cronistas como Pero Vaz de Caminha, llegó al continente en el año de 1500, relató en su descubrimiento del Brasil, a los indígenas de manera más real, sin embargo sus cartas no fueron publicadas sino hasta el año de 1817, este hecho generó que se populariza las crónicas fantásticas, más que las etnográficas. En sus cartas dice, refiriéndose a los indígenas del actual Brasil:

“Son pardos, casi rojizos, con rostros regulares y narices bien hechas; van desnudos, sin nada que les cubra; tampoco se molestan con taparse con cosa alguna y en enseñar sus vergüenzas. En cuanto a eso, son tan inocentes como a mostrar el rostro”.⁷

En otros casos se buscó en el indígena americano/a influencias infernales que satanizaron, la “búsqueda de influencias infernales en las costumbres extrañas. El hecho de inscribir la maldad y la bondad en un sistema natural, no sobrenatural, fue un acontecimiento extraordinario de consecuencias duraderas. Podemos apreciar la gran diferencia entre considerar al extraño y al diferente como emisario de un proyecto satánico, a considerarlo-en el peor de los casos- como una bestia, un animal o una fiera bajo forma humana”.⁸

Las imágenes de las mujeres Amazonas en América describen las poblaciones descubiertas, pero más que etnográficamente de manera imaginaria. Una parte importante, su desnudez, las sitúa en un lugar sin civilización, ni moral. Tienen cuerpos musculosos (con uso de la perspectiva), cuya composición es renacentista, aunque las ideas son medievales. Estas mujeres desconocen la civilización occidental, se encuentran en un estado de primitivismo y aislamiento, que las sitúa en paisajes imaginados. Al asimilarlas a bestias salvajes, identifican al “otro” y lo exotizan. Las regiones selváticas se ubican en los confines del mundo, donde existen personajes aterradores y extraños. En

⁷ Vaz Caminha, Pero: *Los salvajes al natural*, en “Carta a Don Manuel, do descubrimiento da Terra Nova, 1500” Río de Janeiro, 1943. Textos de la revista Lemir, 2007

⁸ Bartra, Roger. *El mito del Salvaje*. Fondo de Cultura Económica México, 2012.

aquel espacio repleto de imaginación, todo orden es desarticulado y suspendido cuyo origen son los relatos exacerbados de los navegantes que llegaban de América. Amazonas, como región, se sitúa según el mapa medieval en el confín del mundo, las antípodas del occidente.



Guerrière de la Rivière de Amazones. Grabado en Cobre 22 x 16,2 Cm.

Guerre en la Riviera del Amazonas, presenta una mujer amazona con el arco y la flecha, un casco militar ausencia del paisaje parece representar la ausencia de la civilización o su desconocimiento y aunque mantiene los mismos atributos iconográficos las armas cambian, ya no hay escudo (que hablaría de un avance de la civilización), sino arco y flecha, una vestimenta más colorida y mantiene el caso de guerra.



Theodore de Bry "Amazon Indian 1528-1598

“Cuando se produce un encuentro entre culturas distintas, lo más probable es que las imágenes que una hace de la otra sean estereotipadas. El término “estereotipo” (originalmente la plancha a partir de la cual se grababa una estampa), al igual que la palabra clisé (término utilizado originalmente en francés para designar dicha plancha) constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental. El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras. Se ha observado, por ejemplo, que las imágenes europeas de los indios americanos eran compuestas, utilizando rasgos de indios de otras regiones para crear una imagen global simple”⁹.

⁹ Burke, Peter. Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico. Ed Crítica, Barcelona, 2005

X. SIRENAS

En la actualidad, las imágenes de sirenas en el Amazonas son muy comunes. Su historia regional se remonta a los viajeros que las trajeron en la proa de sus embarcaciones a América y en sus imaginarios al Amazonas. En muchas ciudades como Navarra, representaron en escudos y heráldicas, imágenes de sirenas, acompañaron el renacimiento español y fueron renovadas como mito en el Nuevo mundo. “En España hay representaciones de sirenas en las catedrales de Pamplona, Girona, León, Oviedo y Jaca (Huesca). Pero el lugar donde abundan más -sobre todo en escudos- es en Navarra. Su valle de Bertizarana conserva numerosas casonas con escudos de piedra como en Oyeregui, Sumbilla, Mugaire. En todos ellos están representadas sirenas, que allí llaman lamias, con un peine de oro en la mano derecha y un espejo en la otra. Entre las numerosas leyendas algunas hablan de que personajes importantes descendían de ellas y de cómo llegaron hasta aquí, río arriba, varias sirenas que lo eligieron como lugar de descanso. La historia cuenta que el primer escudo con sirena incluida, fue concedido por el rey Carlos III de Navarra en el siglo XV a Miguel de Bértiz para premiar una misteriosa y secreta misión diplomática”¹⁰.



Escudo en Navarra, España, Siglo XV, en el cual se representa una sirena como icono central.

¹⁰ Justel, César. Historias de sirenas. En: <http://fiestasytadiciones.bligoo.es/historias-de-sirenas-por-cesar-justel>



Miniatura rusa del siglo X en la que aparece una sirena representada a la manera de la Antigua Grecia, con cuerpo de ave y rostro de mujer.

Las representaciones artísticas más antiguas para el caso europeo, de las sirenas, están en Grecia. Se las muestra como aves con rostro o torso femenino, posiblemente por la asociación de las aves con el canto, así como al frecuente uso iconográfico de los seres alados para representar a los espíritus de los muertos. “Muchas de las huellas gráficas más tempranas de las sirenas están en monumentos y ofrendas funerarias, se deduciría así su vínculo con el Otro Mundo y la Muerte, un tema que hoy en día sigue siendo debatido por los expertos. En un principio, los griegos podrían haber visto a las sirenas como las encargadas de transportar las almas de los muertos al Hades”¹¹. Es importante resaltar que este mito de las sirenas no sólo se encuentra en el Mediterráneo, también en el norte de Europa y en oriente, especialmente en la antigüedad china.

Las sirenas que llegan a América en los barcos de Colón son representadas por Teodoro de Bry, de la siguiente manera:

¹¹ <http://www.esacademic.com/dic.nsf/>



Theodoro de Bry, Colón en los mares, siglo XVI

Este grabado realizado por de Bry, toma como fuente histórica el “Diario de Cristóbal Colón” de su primer viaje a América. Esto es lo que leemos en la página correspondiente al 9 de enero de 1493:

“El día pasado, cuando el Almirante iba al Río del Oro, dijo que vio tres sirenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara. Dijo que otras veces vio algunas en Guinea, en la Costa Manegueta”.

Colón describe seres míticos en una etnografía fantástica que surge de la imaginación de un “otro” asociado a un mundo que se desconoce y mitifica. De Bry toma esta descripción y realiza este grabado en el cual hay dos parejas de mujeres y un hombre mitad hombre mitad pez. Esta tipología de imágenes se va a reproducir en los mapas del siglo XVI en especial en las viñetas, con una iconografía propia del humanismo.



Sirenas representadas en grabado S.XVI Anónimo

Otros cronistas que tomaron como verdaderas las primeras versiones del diario de Colón, como Fernández de Oviedo citaba en sus escritos que marinos le contaron de la presencia de sirenas. Otro autor que también se hizo eco de la presencia de sirenas en el Nuevo Mundo fue Pedro Mártir de Anglería quien relató las historias orales de su momento, sin darles crédito, como verdad comprobable para su momento.

Dentro de estas representaciones es importante decir que los Bestiarios realizados por *Cronistas de Indias*, fueron tratados que estudiaron animales americanos, aunque en algunos de ellos sobreviven historias míticas su función era informar acerca de los animales que habitaban el territorio americano.

XI. OTRAS RAZAS MOUNSTRUOSAS

Convertir seres desconocidos en monstruos es común, por la tendencia de un pueblo de observar al otro como un extraño. “El ejemplo clásico-por ser típico y por ser de raigambre clásica- de este proceso es el de las llamadas “razas monstruosas”, que según creían los griegos, habitaban en lugares remotos tales como la India, Etiopía o el Catai. Entre estas razas estaban los “cinocéfalos” u hombres con cabeza de perro; los “blemias” que no tenían cabeza; los “escópodos”, que solo tenían una pierna; los “antropófagos” o caníbales; los “pigmeos”; las “amazonas”, esto es, la raza de mujeres guerreras que tenían un solo pecho, etc. La *Historia natural* del escritor romano Plinio el Viejo transmitió estos estereotipos a la Edad Media y de allí llegaron a nosotros. Por ejemplo, la alusión que aparece en Otelo a los hombres “Cuyas cabezas crecen por debajo de los hombros” se refiere claramente a los blemias.

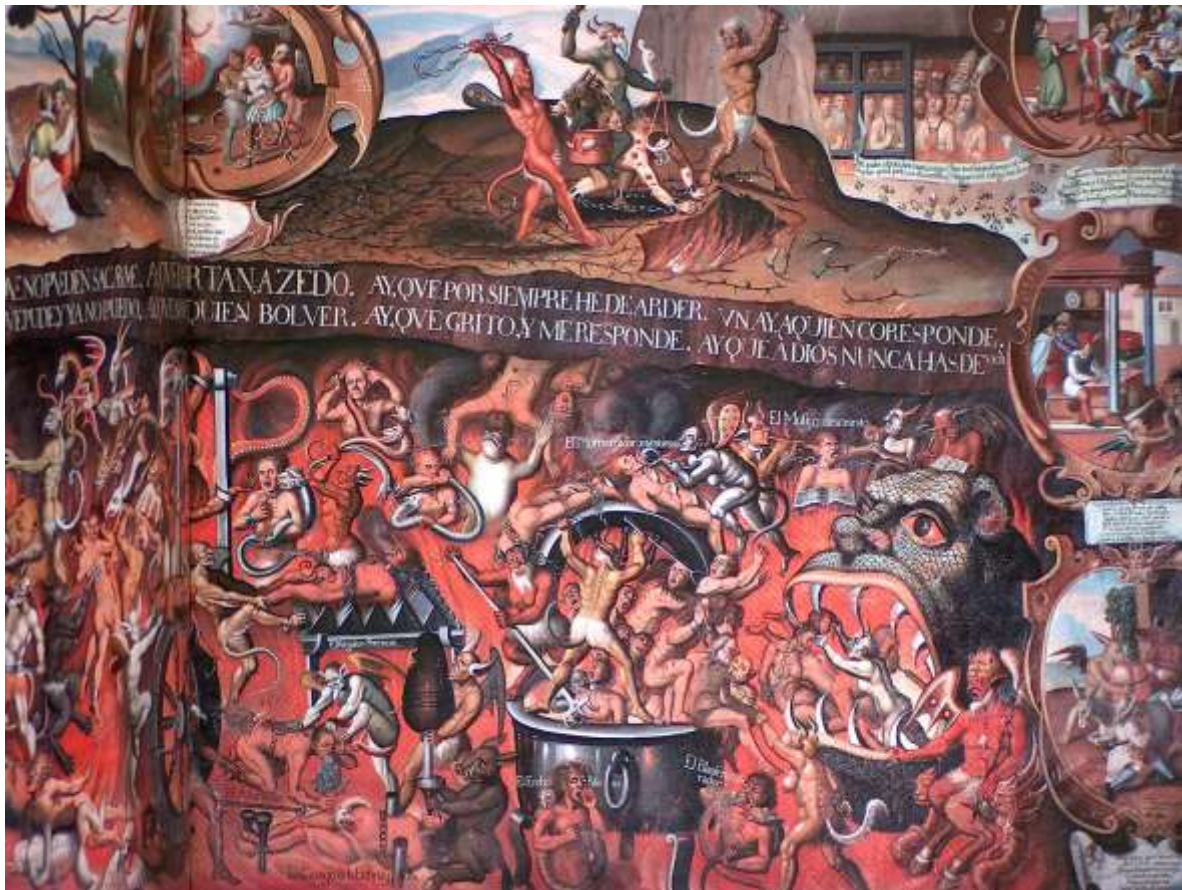
Las razas monstruosas quizá fueran inventadas para ilustrar las teorías en torno a la influencia del clima, dándose por supuesto que las gentes que viven en lugares demasiado fríos o demasiado calurosos no pueden ser plenamente humanas. No obstante, tal vez resulte ilustrativo considerar esas imágenes no sólo como pura invención, sino como un ejemplo de la percepción distorsionada y estereotipada de las sociedades lejanas”¹².

La etnografía mítica que se realizó en la conquista se reprodujo en imágenes de bestiarios en la época de la colonia americana, realizó un inventario de gente exótica, una taxonomía fantástica que difundía curiosidades de cuerpos algunos malformados, otros monstruosos que representaron vicios y virtudes en la época colonial; con el fin de crear nuevos cultos la iglesia católica para mover y despertar en el público a evangelizar sentimientos de devoción y temor al mundo celestial.

Las imágenes representadas en la religiosidad católica movían sentimientos y cumplían una misión educativa dentro el dogma católico. Los tratados de pintores coloniales representaron vicios, a través de cuerpos fragmentados, deformes o con características animales. En este caso, la herencia de seres monstruosos va ser una fuente importante para narrar enemigos de fe y sustentar así políticamente la evangelización a la fe católica. En especial, los animales fantásticos y monstruosos fueron utilizados en la representación del castigo divino frente a los vicios de los individuos no conversos a la fe católica. Se pueden observar seres mitad animal mitad hombre en las representaciones medievales del infierno que al ser comparado con el paraíso, presenta caos, desorden, mutilaciones corporales y monstruosidades.

Las imágenes de la colonia americana entre el siglo XVII y el siglo XIX, contaron con una reglamentación implementada tanto en tratados de pintura de la época, como una reglamentación dada por la Iglesia Católica. En estos siglos de producción e imágenes, los cuerpos barrocos sangrantes del sur de España fueron retomados y apropiados como imágenes de culto y de evangelización en territorios indígenas. Al ser asimilados por las comunidades indígenas, estas imágenes además de transmitir sentimientos, emociones y doctrinas católicas eran en si mismas objetos de culto. Algunas de ellas, las relacionadas con vicios retomaron iconografías de conquista y en las imágenes demonológicas que construyeron una historia del miedo y del castigo tanto terrenal como sobrenatural, como en esta imagen del infierno de la época colonial.

¹² Burke, Peter. Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico. Ed Critica, Barcelona, 2005



Anónimo. El Infierno de Caquiaviri. La Paz, Bolivia

En esta imagen sobreviven muchos de los animales míticos y de la etnografía fantástica en la conquista americana. Mitad hombre-animal, rastreamos allí la presencia de sátiros, centauros, de animales serpiente y de monstruos de diverso origen. Como lugar de castigo este infierno presenta un lugar al margen de lo terreno, de Dios y de la doctrina católica, es un lugar de castigo y sufrimiento. Representa los vicios por los cuales los seres humanos fueron llevados a este lugar, torturas medievales, y castigos físicos.

El pintor debía *representar* la escena *Inventio* (composición, color, ornato). El discurso visual debía contar *historias* que educaban en la doctrina católica del buen comportamiento para llegar a ser una persona virtuosa y no llegar al infierno en el cual los castigos y torturas físicas eran interminables dados por los pecados del individuo.

XII. IMÁGENES COLONIALES

XIII. SIGLOS XVII-XVIII

Las imágenes producidas en la época colonial para la Amazonía, se usaban comúnmente con el fin de evangelizar a los indígenas, en misiones jesuitas y capuchinas. La actual ciudad de Iquitos fue fundada como misión jesuita en 1757 con el nombre de San Pablo de los Napeanos. La misión estaba situada a orillas del río Nanay hasta mediados del siglo XVIII. Luego de un traslado definitivo en 1764 a su ubicación actual con el nombre de

«San Pablo de Nuevo Napeanos», a fines del siglo XVIII, la población fue conocida como el «caserío de Iquitos».

Para el año de 1757, los jesuitas dividieron la región amazónica para su campaña evangelizadora. “Posteriormente el padre Bahamonte hizo una reagrupación en el año 1760. El nombre de Iquitos proviene de la etnia Iquito”¹³. La zona conocida como la Comandancia General de Maynas, fue adherida al Virreinato del Perú en 1802.

Posteriormente, con la independencia nacional del Perú, Iquitos hizo parte del departamento de Trujillo luego llamado La Libertad; para que finalmente en 1832, con la creación del departamento del Amazonas, se anexara la Comandancia de Maynas. Esto, a causa de la influencia brasilera que se venía viendo desde 1827 y que se totalizaría en 1831, con el acuerdo comercial que comprometería al Perú, a que sus relaciones económicas por ruta amazónica, fuesen únicamente con Brasil.

En 1853 se creó el gobierno Político Militar de Loreto, independiente del departamento Amazonas, comprendiendo el territorio del Amazonas y el Marañón desde los límites con Brasil. El 15 de abril de 1853 se da potestad total de navegación por el Amazonas a Brasil. El 22 de octubre de 1858 Brasil y Perú firmaron un tratado de libre comercio y para 1866 se le concedió permiso de navegación a USA y Europa.

En 1808 Monseñor Hipólito Sánchez Rangel, Obispo de Maynas, habla de esta población llamándole por su nombre actual, al decir que: “El veintiocho llegué al pueblo de Iquitos en una quebrada del río Nanay, que desemboca en el Marañón; lo visité y tomando conocimientos de otro nuevo pueblo del mismo río, en ambos mandé librar las diligencias necesarias, y volviendo a buscar el Marañón, seguí mi navegación arriba”¹⁴. Este mismo Obispo de Maynas, comunica al Papa Pío VII, en 17 de octubre de 1822, las nuevas parroquias, entre las cuales nombra a Iquitos y a Urarinas, San Regis, Omaguas, Nanaí, Orán, Pebas, Cochiquinas y a Loreto. Iquitos se acogió a la Constitución del Perú en el año 1828, pero no existe una constancia de su declaración de Independencia. Esta ciudad fue primero, una misión, después un municipio, posteriormente una gobernación, tenencia de gobernación, caserío y anexo, hasta que fue declarada capital del departamento de Loreto en 1897, con la ley del 9 de diciembre del mismo año.

En la historia de conquista de la Amazonia y de su posterior colonización, se produjeron otro tipo de imágenes además de las religiosas; las imágenes de los viajeros que entraron en la Amazonía con intereses científicos de documentar el territorio geográficamente. La intención política de reconocimiento de materias primas y nuevas especies, presenta una Amazonía en las relaciones de Historias naturales realizadas para el siglo XVIII.

Es el caso del científico Charles M. la Condamine quien recorrió, escribió y mapeó la Región Amazónica, en un principio levantando las coordenadas de la línea equinoccial. Luego, emprendió un viaje para cartografiar y analizar científicamente el río Amazonas,

¹³ Salas Francisco. Rasgos Amazónicos, Amazonas editores, 2002

¹⁴ RAIMONDI, Antonio. Apuntes sobre la provincia litoral de Loreto. Iquitos: Imprenta El Oriente, 1942. Citado por: Joaquín García. Del Nacimiento, Vida y Muerte de una Ciudad y un Río. Conferencia dictada en el marco de las actividades de la XXVI Semana Turística de Iquitos el día 21 de septiembre del año 2004.

sus primeras conclusiones fueron publicadas en 1745 en el libro *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América meridional* y un resumen fue presentado en el mismo año en la Academia de Ciencias de París. En este libro, presenta una medición y descripción del Río Amazonas, que en su gran mayoría es de carácter científico, aunque en ocasiones relata el uso de costumbres y culturas. En este relato, La Condamine habla de las culturas que observa en el Amazonas lo hace con desprecio y sin mayor interés. Resalta en su relato el trabajo de las misiones jesuitas y al referirse a Pevas dice: “la mayor parte de los nuevos habitantes de Pevas no son aún cristianos, son salvajes sacados recientemente de la espesura de los bosques. No se trata hasta ahora de convertirlos en civilizados, lo cual no es tarea insignificante”¹⁵. En varios pasajes del libro, el cronista relata las historias de la existencia de las Amazonas, de manera exagerada.

“El proceso de representación de la Amazonía en la segunda mitad del siglo XVIII, por parte de los ilustrados experimentó una serie de variantes en el discurso y las imágenes. La percepción de la frontera amazónica por ser geográficamente inaccesible y humanamente agreste fue asociada con la fantasía, la monstruosidad, la rusticidad y la barbarie y el salvajismo”¹⁶ que no hacían otra cosa que renovar una mirada conquistadora del siglo XVI.

Alexander Von Humboldt en sus viajes al continente americano, realiza una descripción detallada y comparativa del estado de las poblaciones, si bien para su momento histórico es de carácter científico, intenta establecer la “veracidad” de las historias narradas por los cronistas españoles sobre el *Dorado*, como producto de un sistema cultural de creencias, entre otros de los problemas que tiende a renovar un discurso de modernidad conquistadora.

A mediados del siglo XVIII el viajero y científico francés “Charles de La Condamine había decidido cruzar el Amazonas, haciendo el primer registro científico de una zona que ya empezaba a verse como una fuente de materia prima y riquezas. Uno de sus hallazgos fue el del árbol del caucho y las posibilidades de uso que éste podría traer.

Sin duda La Condamine no sospechó la barbarie que en nombre del progreso se realizaría a partir de ese descubrimiento más de 100 años después. Y es que las expediciones científicas eran también expediciones capitalistas e imperialistas. La Amazonía ya no seducía por sus mitos sino porque era un territorio no hollado por el capital, la ciencia o el comercio. De esta manera El Dorado se transfiguraba de mito y leyenda en riqueza natural y mercancía. Pero lo que nos interesa de las expediciones científicas y de los viajeros es el uso del arte, ya sea de acuarelas, pinturas, dibujos o grabados para registrar ese nuevo mundo. Es en el siglo XIX donde se incrementaría la presencia de viajeros científicos, los cuales recurrirían a grabadores para perennizar las imágenes vistas. Humboldt, Raimondi, Fry, Marcoy y Wiener entre muchos otros viajeros, acompañaron sus libros de viaje con obras de arte que nos retratan una Amazonía vista, no sólo con

¹⁵ La Condamine, M. *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América meridional*, Edición Madrid, 1921.

¹⁶ Peralta, Ruíz Víctor. *La frontera amazónica en el Perú del siglo XVIII. Una representación desde la ilustración*. CSCI Madrid, 2006.

interés económico o exotista, sino también estético. Vale mencionar la labor de Paul Marcoy, quien no sólo era novelista, sino también pintor y notable dibujante”¹⁷.



Grabado tomado de Charles Wiener, 1880 en el libro: Bendayán Christian, Villar Alfredo. Pintura Amazónica. El Milagro Verde. Ed. Impresión y pre-prensa: Forma e Imagen, Lima, 2013.

Las imágenes como los dibujos, grabados, litografías y fotografías a finales del siglo XIX, presentaron una nueva imagen de la Amazonía. Con la aparición de la fotografía, la producción de imágenes tuvo nuevos medios que fueron utilizados para sustentar teorías en algunos casos racistas de oposición entre civilización y barbarie. “las imágenes etnográficas han sido, en efecto, muy rápidamente, objeto de diversas manipulaciones, transformaciones, alteraciones o falsificaciones en función de su utilización (como tema de propaganda y de denuncia, como simple documento etnográfico o con otros usos). Procedimientos a los que se recurrió sistemáticamente como tentativa científica desde los inicios de la antropología, teniendo en cuenta por otro lado que pocos fotógrafos firmaban sus fotos antes de 1870. Su significación podría ser alterada por las leyendas, siendo frecuente la reutilización de una misma foto para servir de prueba a una situación diferente modificando simplemente la leyenda o el título”¹⁸. Según Chaumel las imágenes de viajeros, ilustradores o biólogos tuvieron un proceso de “cirugía de imágenes” que consistía en alterar las imágenes a partir del retoque, si bien se pudieron utilizar fotografías, al retocarlas se les agregaban nuevas características, se recortaban aspectos y se añadían otros, en algunos casos se recortaban motivos originales y se realizaban otros montajes en otros fondos.

¹⁷ Bendayán Christian, Villar Alfredo. Pintura Amazónica. El Milagro Verde. Ed. Impresión y pre-prensa: Forma e Imagen, Lima, 2013. Pág 16

¹⁸ Chaumeil, Jean Pierre. Los Primeros Clichés. Las tribulaciones del doctor Crevaux en la Amazonia. En: Pino Díaz, Fermín. Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena. CSIC España, 2009

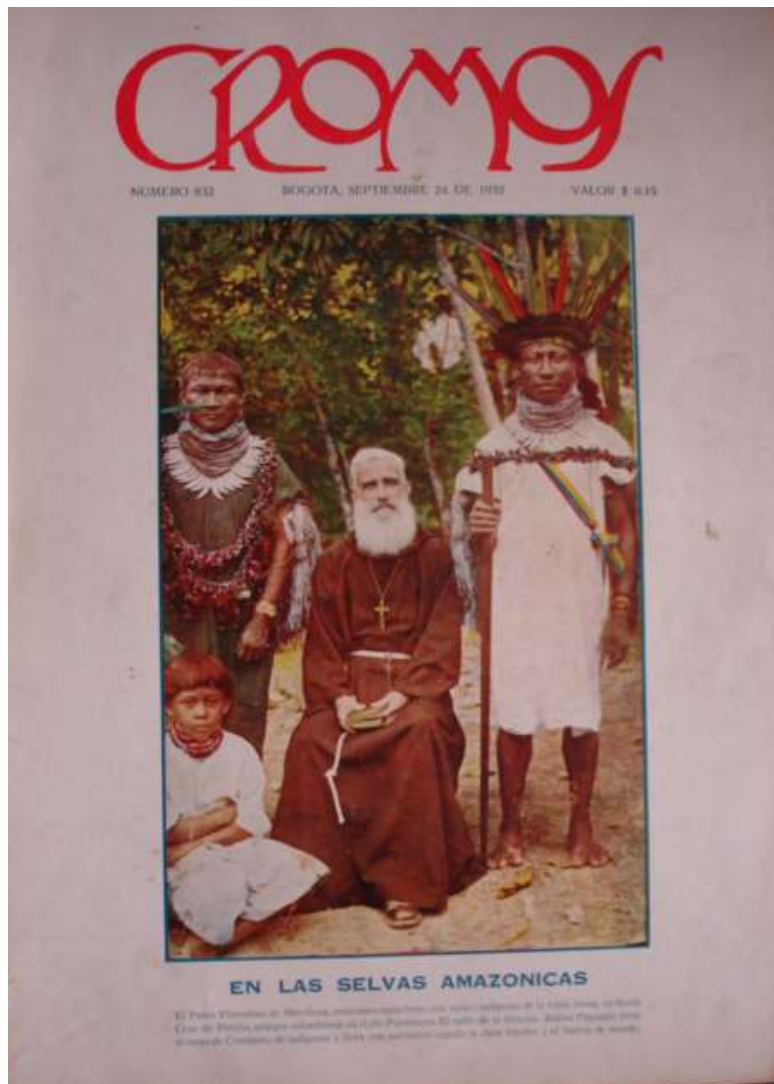
- **SIGLOS XIX y XX**

Los procesos de evangelización se reiniciaron a finales del siglo XIX, de la mano con la nueva comercialización cauchera realizada en la región Amazónica. Nuevas agrupaciones religiosas hicieron presencia en la región con el ánimo de “reagrupar a las sociedades indígenas; el papel que cumplió la creación del orfanatorio y los Internados indígenas, como espacio de socialización y la visión empresarial emprendida por los misioneros”¹⁹. La nueva evangelización iniciada a finales del siglo XIX y principios del XX, en la Amazonía, tenía elementos ideológicos que se sustentaban en la primera conquista: llevar la civilización a pueblos salvajes.

“Vamos a destruir el salvajismo y la barbarie. Corramos á evangelizar esos desgraciados, a cruzar de caminos las abandonadas regiones, a descuajar esas selvas. Volemos a alumbrar la borrosa línea de las fronteras con la antorcha de la fe, a defenderla con el antemural de la civilización y del progreso. Consumemos así la obra empezada hace cuatrocientos años por los conquistadores.”²⁰

¹⁹ FAREKATDE MARIBBA, Norberto. LA CULTURA DE TABACO Y COCA: Análisis crítico sobre su reconstrucción socio-cultural, después de la explotación Cauchera, Flacso, FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES – FLACSO SEDE ACADÉMICA DE ECUADOR, 2004.

²⁰ Palabras del Dr. D. Francisco Javier Zaldúa, Canónigo de la Iglesia Catedral de Bogotá, Presidente de la Junta Arquidiocesana Nacional de las Misiones en Colombia, el 4 de Octubre de 1911, cuando se refería a la propagación de la fe y la seguridad de las fronteras.” (De Montclar,1911:17)



Portada Revista Cromos. Colombia, Septiembre de 1932

El exterminio indígena causado a causa de la explotación del caucho, sometió a poblaciones enteras, con la Casa Arana, una compañía peruana de extracción del caucho que se instaló tanto en la selva amazónica peruana como en la selva colombiana.

“La casa Arana había dividido sus operaciones en dos grandes “distritos”, cuyas sedes principales se encontraban en el Encanto, sobre el río Carana-Paraná y La Chorrera, en el Igara-Parana. Allí se acopiaba el caucho extraído de diferentes sucursales y se embarcaba hacia Iquitos. Cada sucursal tenía bajo su jurisdicción un número considerable de indígenas; éstos pertenecían a diversos linajes, pero casi siempre hablaban la misma lengua. En ciertas áreas se difundió el huitoto como lengua franca. A la cabeza de cada barrancón se encontraba un capataz; sus utilidades guardaban relación directa con la cantidad total de achucho extraído. Generalmente existía una comisión de 15 a 20 hombres armados que se encargaban de amedrentar a la población nativa, neutralizar una eventual rebelión, perseguir a los indígenas fugitivos, castigar a los que no cumplían

las tareas de producción adecuadas o, incluso, enganchar compulsivamente nueva fuerza de trabajo.”²¹



Indígenas uitotas del Igarapará.
Pineda Camacho, Roberto. Holocausto en el Amazonas. Una historia social de la Casa Arana. Ed. Espasa, Bogotá, 2000. Archivo Roberto Pineda

• EL CAUCHO

La extracción del caucho en la Amazonía incentivó el comercio fluvial e incrementó el comercio regional. Una consecuencia directa del Auge del caucho fue el crecimiento de las ciudades amazónicas. Iquitos creció como puerto fluvial, ya que llegaban barcos de gran calado, se dio trabajo para migrantes y creció su población.

El italiano Antonio Raimondi, uno de los primeros viajeros del siglo XIX, que se enfoca en describir esta población de Iquitos en 1862, de una forma despectiva, la describe diciendo: “¿Quién que hubiera visto a Iquitos el año 1862 la conocería hoy? En donde existían pocos ranchos formados por palizadas, se ostentan hoy casas cómodas y aseadas; los pocos enseres caseros, como ollas, flechas, arcos, macanas, etc, que constituyen todo el caudal del salvaje morador de aquellas chozas, han sido remplazados por muebles a la europea que hacen la vida más cómoda y agradable, en donde se veían amarradas pequeñas y frágiles canoas, hoy se hallan anclados cuatro buques a vapor, un pontón”²².

²¹ Pineda, Camacho Roberto. Casa Arana, Ed Liber. 1992

²² Citado por: Joaquín García. Del Nacimiento, Vida y Muerte de una Ciudad y un Río. Conferencia dictada en el marco de las actividades de la XXVI Semana Turística de Iquitos el día 21 de septiembre del año 2004.

En Iquitos, se establecieron la Comandancia General, la Comisaria de Marina, un Arsenal, un Dique Flotante, una Factoría Naval y el Servicio Naval en 1864. Se inició una creciente migración de blancos, que a su vez degeneró un éxodo indígena que huía precisamente de estos nuevos pobladores. Muchas novelas literarias para la época narraron sucesos que ocurrían en la Amazonía. Julio Verne, quien nunca conociera Iquitos, la cita y describe en su novela *la Jungada* (1880): “La aldea de Iquitos se hallaba situada cerca de la orilla izquierda del Amazonas, poco más o menos sobre el meridiano 74º, en la parte del gran río, que aún lleva el nombre de Marañón... Iquitos había sido fundado por los misioneros, como todas las casas, aldeas y lugarcillos de la cuenca del Amazonas. Hasta el año 1817, los indios Iquitos, que formaron por un momento su única población, estaban retirados en el interior de la provincia... Unas cuarenta chozas, bastante miserables, cuyo techo de bálago apenas les hacía dignas del nombre de cabañas, componían toda la aldea, aunque por otra parte se hallaban pintorescamente agrupadas en una explanada que dominaba las orillas del río a unos sesenta pies de altura. En Iquitos la vida era realmente muy rudimentaria, tanto como en la mayor parte de las pequeñas aldeas del Alto Amazonas.”²³.

La explotación del caucho en el Amazonas “impulsa el nacimiento de la ciudad de Iquitos y su crecimiento demográfico, mostrando cómo en 1851 tenía 300 habitantes, 2000 en 1874, 4000 en 1886 y más de 8000 para 1894”²⁴

Carlos Fermín Fitzcarrald y Julio cesar Arana, fueron dos caucheros que cambiaron la historia de la ciudad de Iquitos y de la región. Fitzcarrald es conocido como el iniciador del auge cauchero; su vida se ve marcada inicialmente por acusado de espionaje durante la guerra con Chile, por lo que no se vuelve a saber de él hasta 1888, cuando es reconocido como uno de los más importantes caucheros del río Ucayali. Entra a la ciudad de Iquitos a causa de sostener relaciones comerciales con Manuel Cardozo Da Rosa con quien se asoció después de casarse con su hijastra. Entre 1893 y 1895, Fitzcarrald realizó un proceso de conquista de varios territorios, remontando el río Serjali hasta el Mishagua, de allí pasó al Cashpajali, al Manu y al Madre de Dios, en este proceso se enfrentó a los nativos de la zona sometiénolos de forma violenta; para posteriormente vender a los niños y mujeres por 200 y 400 soles cada uno, mientras que a los hombres adultos lo empleaba como peones de las caucheras. Carlos Fitzcarrald siguió su avanzada en la explotación del caucho cuando se asoció con Nicolás Suárez y Antonio Vaca Diez, ya que este cauchero peruano podía arruinarlos con facilidad porque podía obtener mercancías de Iquitos a mitad de precio.

En 1897 Carlos Fitzcarrald muere ahogado al tratar de ayudar a su socio Antonio Vaca Diez; su muerte significó el fin de su empresa, pero su ejemplo dió paso a la construcción del imperio cauchero de Julio Cesar Arana en la zona del Putumayo. Este hombre nacido en Rioja, comenzó su vida laboral vendiendo sombreros a los caucheros que llegaban a la región; posteriormente en el año de 1886 inauguró un puesto comercial en la ciudad de Tarapoto, desde donde organizó incursiones por los ríos Yavarí, Purús y Acre, en donde negociaba con los caucheros a cambio de látex.

²³ Verne, Julio. *La Jangada*. Madrid. Ed. Najera, 1984.

²⁴ Guido Pennano, “El caucho en el Perú”, en: *La Economía del Caucho*. Ed. CETA. Iquitos, Perú. 1988.

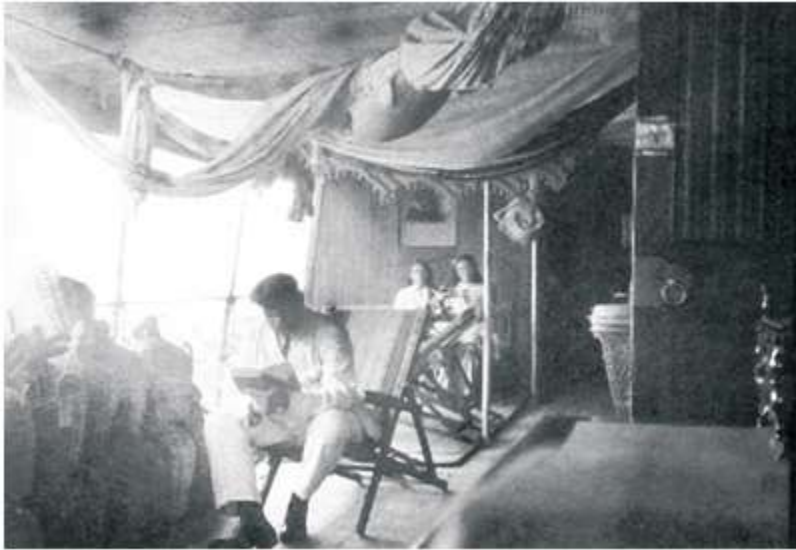


Foto de Fitzcarrald en Lima tomada del AGL, Lima Perú

“El sueño de Fitzcarrald era construir un ferrocarril en todo el tramo del Istmo que lleva su nombre, tanto así que ya se habían emprendido los primeros pasos, el avance se daba cuando el 1 de mayo de 1897 partió desde Iquitos el vapor “Adolfito” con mercadería y los rieles con los que se empezaría el tendido del ferrocarril, pero la fatalidad se interpuso en todo lo planeado. El 9 de julio la nave se dispuso a atravesar uno de los rápidos del Alto Urubamba, en el pasaje conocido como Shepa. Estaban a punto de lograrlo, pero en la maniobra se rompió la cadena del timón y la corriente estrelló el barco contra las rocas. En medio de la confusión, Carlos Fermín Fitzcarrald vio que su socio boliviano Vaca Díez estaba ahogándose y acudió en su auxilio, pero las aguas lo envolvieron. Ambos murieron, sus cuerpos fueron arrastrados por la corriente y aparecieron en la isla Guineal”²⁵.

Arana, para el año de 1896, ya poseía en Iquitos un respaldo financiero de 40.000 libras esterlinas, ese mismo año se instaló en esta ciudad definitivamente y constituyó su empresa “J.C. Arana y Hermanos” con sucursales en Lisboa, Nueva York y Londres. En 1899 aprovecha la oportunidad de descubrir tres cuartas partes del río Putumayo y su riqueza cauchera, conjunto a que este territorio de 200.000 millas cuadradas no era controlado por ninguno de los gobiernos de Colombia o Perú, que habían estado negociando el control de este territorio y que por orden del Papa Pío X con el acuerdo “Modus Vivendi” ninguna de las dos naciones podía intervenir sobre el territorio, lo que facilitó el trabajo de Julio Cesar Arana; que para obtener el control total de la zona, compró las propiedades de algunos caucheros colombianos, terrenos que se calcularon en 12.000 millas cuadradas por 116.000 libras. Roger Casement, diplomático británico, que militó en la causa de la Amazonía; ingresa en Iquitos y realiza denuncias constantes sobre los abusos de la Casa Arana con los indígenas, llevando a la Casa Arana a su cierre.

En 1907 Arana propone fundar la “Peruvian Amazon Rubber Company”, logrando hacer una empresa donde estaría Henry Read, Sir John Lister Kaye, el Barón de Sousa Deiro,

²⁵ Lagos, Ovidio. Arana, Rey del Caucho, Ovidio Lagos. Título original The Devil's Larder: “La Despensa del Diablo”. Emecé Editores, 2003.

Henri Bonduel, Abel Alarco y por supuesto Julio Cesar Arana. Empresa que obtendría grandes ganancias hasta que fue atacada por dos grandes frentes: la competencia de producción cauchera en colonias inglesas y el escandaloso descubrimiento del maltrato y abuso ejecutado por la empresa cauchera de Julio Cesar Arana, que terminó por cobrar entre treinta mil y cincuenta mil vidas de los nativos de la zona. Esto hizo que el gobierno inglés se fijara en las acciones de la Peruvian Amazon Company, haciendo que se le cerraran los créditos bancarios, lo que causaría la liquidación de esta empresa el 27 de septiembre de 1911.



Afiche del Film Fitzcarraldo

En: <http://pmcdn.priceminister.com/photo/affiche-fitzcarraldo-realise-en-1982-par-werner-herzog-avec-klaus-kinski-claudia-cardinale-format-ressortie-60x80cm>



Peruvian Amazon Company Foto web: www.bouncing-balls.com

La caída de la Peruvian Amazon Company estuvo acompañada de la instauración de factorías caucheras en diferentes colonias inglesas como Malacia o Singapur, pero la caída de la economía cauchera marcaría tajantemente la caída de Iquitos, como ciudad preponderante de la Amazonía, y traería consigo una nueva etapa de pobreza, que solo mermó con el inicio de la explotación petrolera en la zona y la solicitud de caucho amazónico de los aliados durante la Segunda Guerra Mundial.

La segunda mitad del siglo XX, sitúa a Iquitos como una ciudad que es centro comercial, lugar de inmigración de grupos culturales muy diversos. La ciudad durante estas décadas crece y se desarrolla, aunque las diferencias sociales se aumentan, empresas petroleras y grandes corporaciones hacen su ingreso en la región.

Para la década del setenta se refuerza la explotación petrolera, que contrata a una gran cantidad de mano de obra indígena y ribereña. Esto trae consigo la problemática de la invasión territorial en la periferia urbana. Para la década del setenta se presenta una expansión física, de servicios públicos como la electrificación, y sociales tales como la educación, así como también de la infraestructura de transporte con la construcción del Aeropuerto Internacional y se amplió el Puerto Fluvial de Iquitos. Iquitos tiene un alto índice de crecimiento demográfico. El factor más importante que explica esta alta tasa de crecimiento es la migración, el desplazamiento de estratos sociales hacia un centro industrial que provee trabajo. "En la década del 70, los factores que tuvieron mayor incidencia en el crecimiento urbano de Iquitos han sido los relacionados con las limitaciones del espacio dentro de los factores físicos (naturales e infraestructurales) y a explosión demográfica por efecto del "Boom" petrolero dentro de los factores socio económicos"²⁶

²⁶ Rodríguez Achung, Martha. "El crecimiento urbano de la ciudad de Iquitos en la década del '70". En: Crecimiento urbano de Iquitos: condicionamientos estructurales en la década del 70 y sus perspectivas

La región de Iquitos produce petróleo, maderas y cultivos como la palma, arroz, frijoles. Es sin embargo el comercio, el principal capital de ingresos regionales, las ventas callejeras de frutas, artículos de aseo, cafeterías ambulantes nutren a la población local. “Su población se caracteriza por alto grado de movilidad geográfica debido a la calidad estacional de los trabajos ofrecidos a sus habitantes y que en buena parte de su población educada migra hacia otras regiones del país y del exterior buscando mejores opciones de desarrollo profesional. La ciudad de Iquitos depende en gran manera de la importación de productos alimenticios e industriales provenientes de Lima y del exterior. Paralelamente Iquitos es un importante receptor de flujos migratorios provenientes de las poblaciones ribereñas y del medio rural andino atraídas por el mito de las ubérrimas riquezas escondidas en el corazón de la jungla”²⁷.



Aviso publicitario de productos

amazónicos Manaus Brasil

Para finales del siglo XIX, hay un conjunto de representaciones que dan una idea del Amazonas en mitad de un “Boom” económico que da lugar a la arquitectura y la pintura en las ciudades amazónicas. La pintura académica en Iquitos, resaltó el paisaje, el costumbrismo (como tema central en las pinturas amazónicas del siglo XIX y primeros cincuenta años del siglo XX) y las culturas indígenas (en especial). En casos minoritarios se representó el ingreso de la modernidad en la Amazonía, con especial énfasis en avances técnicos, mostrando un presunto progreso dentro de un discurso internacional que permeó gobiernos latinoamericanos para principios del siglo XX. Los hilos conductores principales en la producción plástica amazónica han sido las representaciones de la naturaleza, y las costumbres de carácter tradicional (indígenas) o de carácter costumbrista.

Agrupaciones de artistas locales como Cesar Calvo de Araujo, trabajó la temática regional: el Arte Amazónico desde sus paisajes, retratos y su lenguaje pictórico en un arte occidentalizante en el mercado, exhibición y circulación artística para las primeras décadas del siglo XX.

²⁷ Fuller, Norma. Masculinidades, cambios y permanencias Varones de Cuzco, Iquitos y Lima. Ed Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Pág 49

En las ciudades de la selva a principios del siglo XX, marcadas por las caucherías y la extracción de diversos materiales, el interés por el progreso y una industria que ingresa al Amazonas, además de “civilizar” a los nativos con procesos de evangelización, son los principales sucesos, frente al surgimiento minoritario de pequeños grupos pequeños de pintores que dan clases de dibujo en Iquitos. Es importante resaltar que en la década del cincuenta y del sesenta la pintura amazónica en la crítica de arte, va a esbozar la idea del “arte primitivo”, exótico y exuberante que vende por la construcción misma de su momento artístico, que continua con una percepción decimonónica de alejamiento regional mezclado por un interés etnocéntrico que si bien se mantiene en la mayor parte del siglo XX tiene cambios a finales del siglo, con el reconocimiento político de los derechos indígenas, con una cierta autonomía en búsqueda de nuevos materiales y diversos soportes, con el origen de varias escuelas de arte étnicas y con el surgimiento de un movimiento propiamente amazónico en la ciudad de Iquitos, con sujetos de Pebas, Pucaurquillo y Pucallpa, que se mantiene en la actualidad vigente en esta región amazónica.

- **SIGLO XXI**

Agentes generadores de lenguajes visuales en Iquitos

Iquitos es una ciudad de frontera en la Amazonía peruana. Su historia marcada por una fuerte colonización económica foránea a la región en sí misma, genera un boom económico de extracción de diversas materias primas. Este Boom económico, da lugar a un espacio de creación artística, que tiene varias fuentes marcadas por los sucesos sociales que se viven en su territorio. Aunque al interior de la Amazonía hay diversidad no solo cultural, económica y social, Iquitos es una síntesis del proceso global que enfrenta el Amazonas. En ella, la producción artística local integra varios aspectos. Por una parte, la defensa de los pueblos indígenas de su patrimonio cultural inmaterial que lleva implícito una defensa del medio ambiente y de sus territorios, por el desplazamiento con el ingreso de grandes petroleras y corporaciones internacionales; proceso de auto reconocimiento que surge a partir de la década de los años ochenta en poblaciones cercanas a Iquitos, dada la llegada de antropólogos a la región, de un incremento del turismo y de la búsqueda de las comunidades indígenas de vender sus productos para mantenerse económicamente, hecho que ha dado a conocer a comunidades indígenas al exterior de sus comunidades o reservas en centros urbanos Iquitos y recientemente en Lima.

Por otra parte, la producción artística que produce en la ciudad de Iquitos, cuyo tema central en el arte más tradicional de la ciudad es el paisaje amazónico, en las periferias aparece la representación de cuerpos y textualidades de sectores sociales marginales. En las últimas décadas, la inserción de nuevos capitales culturales en la ciudad, dados por migraciones o desplazamientos, agrupaciones religiosas, comercios y nuevas formas económicas como tráfico ilegal (narcotráfico, tráfico de animales, de pieles, entre otras) identifica la producción de sus imágenes recientes. En la ciudad, se construyen nuevos sujetos con diversos referentes culturales. Las procedencias y memorias, que van desde el colono que llega y se instala en la Amazonia creando una nueva élite de miembros sociales como propietario de tierras durante el siglo XIX, instaurando otros sistemas productivos, los grupos indígenas que han tenido fuertes procesos de sometimiento, aunque en la mayoría de los casos han conservado memorias y

sentimientos culturales de sus ancestros, los grupos de géneros inmersos en su autoconstrucción que se ha visto aceptada e integrada en la sociedad iquiteña, plantean un panorama muy amplio de realidades al interior de una Amazonía en mitad rural, en mitad con una vivencia rural y urbana. Prácticas corporales que dependen de la agrupación social a la cual se pertenece, son representadas en un auto reconocimiento cultural que se crea como producto social.

Iquitos en su historia reciente, presenta procesos en los cuales las dinámicas entre grupos recién asentados, con otras formas de pensamiento mitad rural, mitad urbano regulan cambios y nuevas relaciones en los regímenes de poder que se observan en las imágenes que se presentan en la iconografía de la ciudad, en las calles, en el imaginario colectivo que se representa en cada cuerpo, de la mujer, el hombre, el travesti, cada sujeto construye su realidad inmediata. Las representaciones corporales en Iquitos son muy importantes. La representación de culturas, híbridos y mestizos culturales es evidente, parece identificar en el tropicalismo una forma de identidad. Los cuerpos representados en las artes populares iquiteñas, en sus comercios, en la iconografía religiosa, inscriben en su relato una forma de actuar y de funcionamiento en su ordenamiento social y de su situación en este orden. Si bien hay muchos relatos visuales, la corporeidad se identifica desde relatos de género y en relación con la naturaleza, ya que lo animal, lo anatómico y lo natural se entiende como un producto cultural.

La creación de una imagen amazónica que propende por buscar las raíces de su identidad traspasa los roles sociales, reglas y multiplicidad de creencias religiosas, espirituales y místicas. Es claro que en un alto porcentaje tanto imágenes entendidas en esta investigación como artísticas, publicitarias o políticas en el Amazonas urbano dentro de la selva se asocian a su determinación de género, aluden a la eroticidad en la Amazonía, en este caso, peruana, pero que se ve en Colombia, en menor grado o en Brasil o Ecuador. En Iquitos, la cantidad de imágenes en relación a la sexualidad es mayoritaria. Se presentan mujeres desnudas, hombres con bellezas mestizas y con cuerpos exuberantes.

Por otro lado, “la experiencia erótica rebasa los códigos culturales y puede enfrentarse a las prácticas institucionales y la los instrumentos de coerción que se les imponen. La sexualidad es potencialmente desordenada y, de hecho, más potencialmente perturbadora que otras formas de resistencia o conformidad. Por ello, el estudio de las representaciones de sexualidad exige que se recupere la galería de prácticas eróticas existentes y que se la entienda no solo como el campo donde se juega la represión sino donde se articula la resistencia, tanto de la dominación de género, cuanto entre masculinidades hegemónicas y subalternas”²⁸.

En Iquitos la masculinidad, la feminidad y la homosexualidad se acentúan como parte de la cotidianidad, que parece relacionada con una sexualidad que no es determinada por conductas sociales muy rígidas. En el caso de las masculinidades, en Iquitos, las imágenes resaltan estereotipos del deseo, lo varonil, la promiscuidad en las periferias: la prostitución, la homosexualidad marginal.

²⁸ Fuller, Norma. Masculinidades cambios y permanencias. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002

Aunque el temor a que el desorden sexual conlleve a la marginalidad, las imágenes de travestis o prostitutas en Iquitos, como imágenes de marginalidad social son continuas. En el caso de su relación con lo religioso, el discurso masculino propone una dicotomía entre lo humano y lo sagrado. La sexualidad humana se inserta en el mundo de la reproductividad de iconos religiosos que a su vez se convierten en publicitarios. La imagen religiosa se vuelve publicitaria. La “belleza” amazónica utiliza artilugios como la peluca, el maquillaje, los zapatos muy altos, como una estética artificial.



mundo, Lima, 2009

Bendayán, Christian. “Recuerdo de Iquitos”, Estruendo

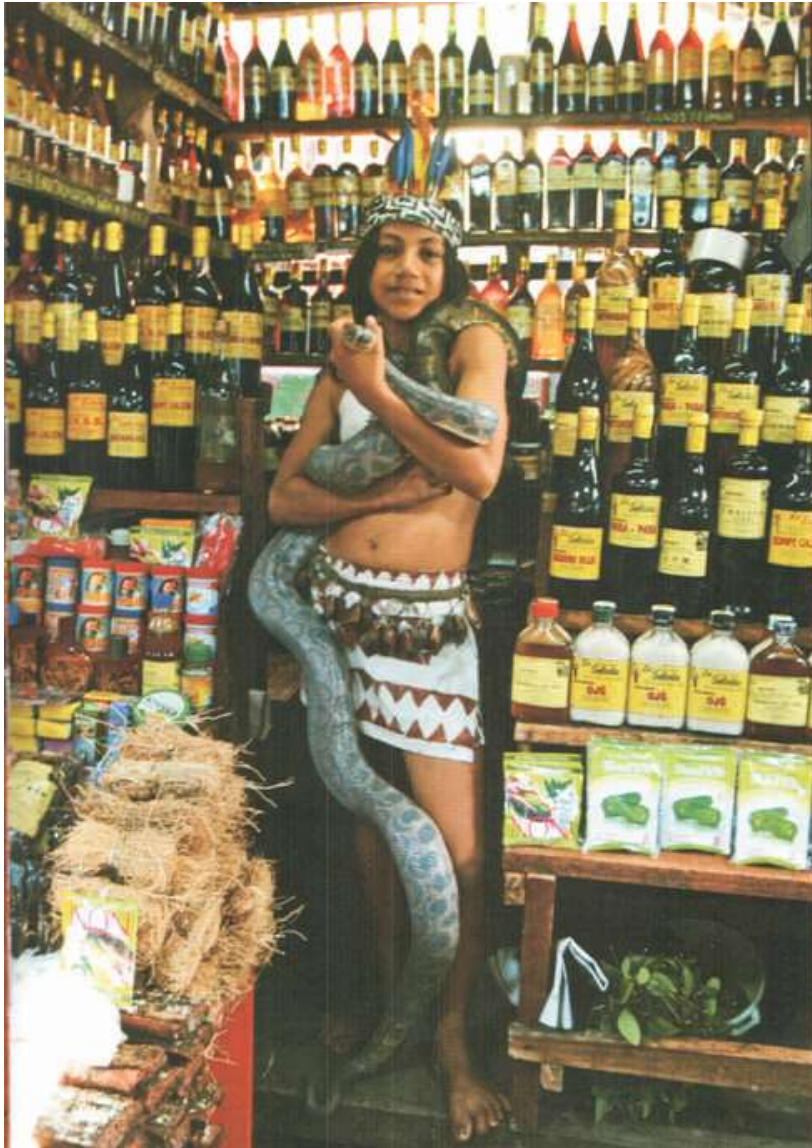
La sexualidad es muy diversa. La diferencia entre prácticas sexuales en el Perú contemporáneo, admite en Iquitos, un amplio rango de posibilidades entre lo masculino y lo femenino. Referencias a imágenes medio hombres medio mujeres existen en la mentalidad católica del Nuevo mundo desde sus orígenes hasta la actualidad. Un ejemplo de ello en época colonial, lo constituyen los arcángeles que están entre un hombre, una mujer, un adolescente y que finalmente terminan sin una sexualidad definida, como lo estipulo la iglesia en su momento. La idea de una sexualidad ha cambiado mucho en las últimas décadas al interior de la Amazonía, si bien en comunidades indígenas el homosexualismo es permitido y el travestismo aceptado sin reproche social, en las urbes el proceso de aceptación de diferentes tipos de sexualidades ha sido más lento.

Por otro lado, la realidad que ofrece el mundo del transformismo, cuyo ingreso en la Amazonía, en Iquitos es desde la década de los años noventa, es un entorno paralelo al de la heterosexualidad tradicional, ya que se juegan con muchos parámetros similares, como son Reinados de belleza, imitación de presentación de artistas, los roles dentro de los bares, que aluden a la conquista, seducción de un hombre por una mujer en una representación colectiva que es aceptada por todos los involucrados, que se lleva a las

calles de Iquitos, pero en especial a lugares festivos que producen imágenes publicitarias, imágenes que artistas locales van a usar dentro de la pintura, como representación local de un entorno cultural cotidiano, allí la imagen toma otro matiz en su uso, ya no solo es un objeto de venta de una realidad paralela, sino que a su vez es parte del entorno artístico.



Artículo de prensa citado en el libro de Campuzano Giuseppe. Museo Travesti del Perú. Centro de Cultura de España, 2008



Bendayán, Christian. Recuerdo de Iquitos, Estruendo mundo, Lima, 2009

La mezcla entre estas dos miradas tan radicalmente opuestas genera híbridos que se representan en zonas periféricas de Iquitos. La imagen de la mujer indígena y su relación erótica con la naturaleza se evidencia desde la niñez y adolescencia. Al revisar las imágenes insertas en la sociedad comercial, en las culturas que viven en Iquitos, existe una repetición de la niña, la mujer y la serpiente, en fotografías, afiches, calendarios, etc. Las representaciones de las mujeres son duales. Por una parte está el icono de la mujer virgen/madre como creadora del hogar y su guardiana, que la relaciona como un icono religioso, la que guarda su familia y entorno doméstico. Por otra parte, la mujer devoradora, que se relaciona al exotismo de la selva y su entorno que rebasa el comportamiento doméstico para salir a su entorno de fiesta y caos, la mujer sexo y el objeto corporal, una mujer que es erotizada y que se presenta como un icono sexual. Ambas miradas relacionan los roles de mujeres dentro de la sociedad iquiteña, mujeres festivas, mujeres sagradas que presentan mujeres que se relacionan con lo sagrado como gracias o vírgenes intocables, ambas imágenes plantean los roles, son miradas

etnográficas a una realidad muy diversa con códigos quizás menos restrictivos frente a lo moral o a lo ético que en centros hegemónicos de capitales latinoamericanas.

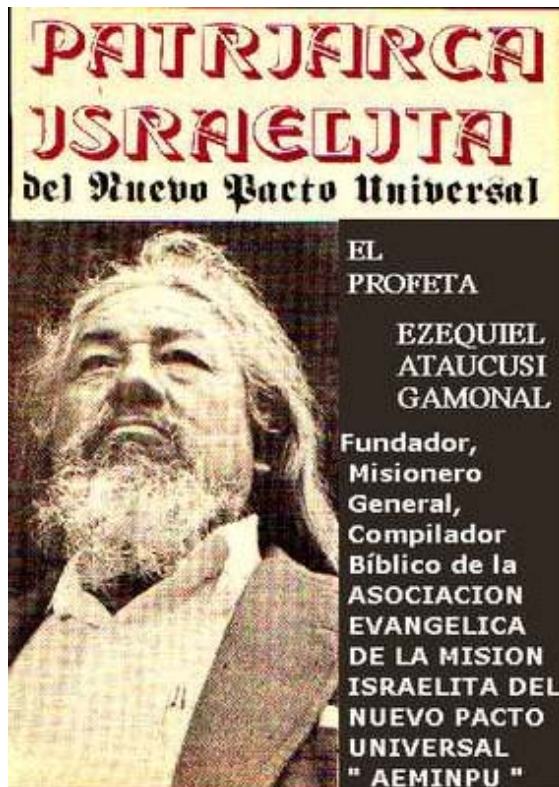
El ingreso de nuevos agentes en la región incluye una segunda oleada de agrupaciones religiosas muy variadas entre sí, agrupaciones como el Instituto Lingüístico de Verano, agrupación de Educación bilingüe y de corte evangélico que con grandes presupuestos patrocinados desde Estados Unidos ha realizado un estudio detallado de las lenguas indígenas, ha traducido gran cantidad de publicaciones para educar a las poblaciones indígenas en escuelas primarias y de educación media. “En este sentido, el Instituto Lingüístico de Verano firmó un convenio con el Estado para hacerse cargo de esta capacitación. Al primer curso realizado en 1953 asistieron 15 participantes de seis distintos grupos étnicos y aprobaron los cursos 11 de ellos. La mayor parte de los participantes no tenían educación formal, recibían cursos de educación primaria y recibieron metodologías de enseñanza bilingüe. Como resultado, estos maestros consiguieron atender a 170 alumnos que se matricularon en las primeras escuelas bilingües oficiales en la selva peruana. En 1964 los cursos de capacitación recibieron a 154 postulantes elegidos por sus comunidades. En 1969 la capacitación ofrecía a los maestros bilingües indígenas cursos de secundaria para los que quisieran continuar su formación”²⁹.

La situación en vísperas del inicio de la extracción petrolera en el oriente ecuatoriano y cuando ya se había iniciado en el bajo Putumayo en Colombia hacia mediados de 1960 es descrita por Trujillo: “Para mediados de la década de 1960, la era del petróleo se había iniciado en el país. Más de 27 compañías extranjeras pugnaban por tener acceso a los recursos petrolíferos de la región amazónica y de otras áreas del país. Detrás de algunas de ellas, la compañía Texaco manejaba los tenues pero poderosos hilos de la diplomacia política para afianzar sus posiciones de privilegio a nivel del Gobierno. En 1964 comenzaron las actividades exploratorias en la región amazónica; fue cuando se desenmascaró el ILV, pues los geólogos realizaron sus tareas con el apoyo incondicional de los misioneros del Instituto Lingüístico de Verano”³⁰

La llegada a la región amazónica y a Iquitos de otras agrupaciones religiosas, como los *Nuevos Israelitas*, ha colaborado a transformar el paisaje natural, con la tala de árboles para cultivar y formar poblados. El origen de esta agrupación religiosa está en la zona andina peruana y ha llegado al Amazonas en la última década con costumbres urbanas, cultos propios que incrementan la distancia cultural con las culturas indígenas regionales.

²⁹ Ibídem, Pág. 75

³⁰ P, Jorge. Los oscuros designios de Dios y del Imperio, el ILV en el Ecuador. Publicaciones Ciese (Centro de Investigaciones y Estudios Socioeconómicos). El Conejo, Quito. 1981.



Patriarca Israelita, guía de la comunidad los Nuevos israelitas del pacto universal. Poster publicitario, 1999.

- **MALOCA**

El espacio tradicional milenario de reunión en una casa comunitaria se denomina en la selva amazónica: una Maloca, hay diferentes tipos de malocas depende de la comunidad indígena. Como espacio simbólico, es una construcción de carácter multifamiliar, representa el eje de la vida socio cultural y ritual. La maloca se utiliza como habitación de familias; en la actualidad, son usadas como lugar de encuentro con la palabra y las historias de origen, también en las últimas décadas como centro de congregación que atrae el turismo a la región. En ella, se desarrollan bailes y ceremonias realizados con el fin de prevenir enfermedades, propiciar la buena cosecha y garantizar la cohesión del grupo, en el caso de los poblados de la Amazonía peruana, las malocas son utilizadas también como lugar de reunión política o de comunicación de asuntos comunitarios.



Maloca Huitoto en la Amazonía, fuente: <http://etnia-uitoto.blogspot.com/2012/05/etnia-uitoto.html>



Foto John Mayshash

“La maloca es el eje de la vida social y ceremonial; tiene, generalmente, dos entradas y se halla -como se dijo- orientada hacia el este. La parte central de la misma está delimitada por los estantillos mayores; en los costados se encuentran los hogares; en el centro, hacia la parte delantera está situado el mambeadero o lugar ceremonial masculino, donde se reúnen los hombres a mascar coca y lamer el ambil (tabaco semilíquido). En la parte delantera de ciertas malocas, al lado derecho o izquierdo, se hallan colgados los tambores llamados manguarés. En otras ocasiones, el costado masculino se encuentra delimitado por un gran tronco o palo de danzar denominado tusi por los Andoque, o sea "palo multiplicador".

Toda maloca tiene una historia particular, íntimamente ligada al ciclo doméstico y la carrera ceremonial del dueño de la misma. Los Huitoto³¹ distinguen la maloca Murui de la maloca Muinane. La primera se encuentra en la región del río Caraparaná, mientras que la casa Muinane es característica del Igara Paraná. Los Andoque, Ocaina, Muinane y Bora poseen una construcción similar a esta última con algunas variantes.

³¹ Comunidad indígena de la región amazónica

La maloca Murui es semejante a un cono recubierto hasta el piso con hojas de palma; se identifica con el hombre y partes del cuerpo. La Muinane está asociada al cuerpo de la mujer. Los Bora la consideran como una mujer acurrucada, cuyas entradas representan el sexo; su interior se asocia al útero y los habitantes se designan como "los hijos".

La maloca Murui posee una vara, asciende desde el mambeadero (lugar de preparación de la hoja de coca) hasta el techo de la casa. Esta simboliza la capacidad del numaira (dueño de la maloca) para "sostener" la gente de la maloca o de la comunidad. El tipo de tejido del peine representa el pene del personaje mitológico Jutsiñamui. La cumbre de la maloca simboliza el camino del Sol; un conjunto de vigas horizontales -situadas en la parte anterior y posterior de la casa representan el arco iris. El entramado de la casa se interpreta como el caparazón del armadillo. El mambeadero está localizado cerca de los estantillos anteriores, en el centro de la casa. Esta maloca se inaugura con determinado tipo de canciones.

La maloca Muinane Huitoto tiene un tipo de peine cuya forma abultada simboliza los senos. El mambeadero está localizado hacia un costado de la casa. Además de los mencionados peines existen otros tipos de tejidos: peine venado, peine murciélago, peine mojoy, peine lluvia. Estos tienen una función protectora contra la brujería de otras gentes o de animales"³².

• LA MALOCA Y EL TURISMO

La maloca en diferentes comunidades indígenas del Amazonas, es un lugar que atrae el turismo. Antes lugar sagrado de unión alrededor de mitos, lugar de reunión de la comunidad para asuntos sociales, lugar de reunión para danzas y celebraciones tradicionales, su significado ha ido perdiendo su sentido original. En la actualidad muchas comunidades indígenas cercanas a Iquitos mantienen sus malocas como lugares que generan pequeños comercios para venta de objetos artesanales, como lugar llamativo que genera un turismo regional. En algunos poblados como Pucaurquillo, poblado que tiene varios artistas indígenas como Brus Rubio o Víctor Churay, las malocas son lugares que han sido usados también como galerías, lugares de exhibición de pinturas realizadas sobre el soporte de la Llanchara.

"El impulso del turismo no solo generó dependencia económica entre los miembros de estas sociedades sino que modificó su relación con el entorno, pues vendía la idea de la selva como espacio virgen, salvaje, paradisíaco y exigía que sus miembros se auto representaran, como seres incivilizados, deformando su realidad histórica y socio cultural (Baca, 1981). La presencia de turistas en la Amazonía incentivó la auto exotización del indígena, pero también desde la perspectiva indígena, la exotización de sus visitantes "occidentales" (Muratorio 2001, Cánepa, 2007). Este convencimiento de la alteridad, así como la atemporalidad de sus miembros serán rasgos visibles en sus narraciones pictóricas"³³.

³² Pineda Roberto. " Introducción a la Colombia amerindia" En:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/amerindi/witoto.htm>

³³ Yllia, María Eugenia. "De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos en la Amazonia Peruana" En: Illapa Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Año 6 No 6 del año 2009.

- **AYAHUASCA**

El Ayahuasca es una planta originaria del Amazonas, con efectos psicosomáticos que generan visiones en los individuos que la toman. Su uso se enmarca en rituales místicos, de curación y religiosos por diferentes comunidades indígenas amazónicas, entre ellas los bora y huitotos. Es utilizada por los pueblos amazónicos como “planta maestra” porque da visiones al que la utiliza. Su uso es ampliamente difundido más allá de las selvas amazónicas, en ciudades como Bogotá y Lima. Tradicionalmente ha estado en manos de un chamán como un camino para llegar a los mundos espirituales.



Foto de la plata de Ayahuasca en la selva amazónica.

www.narom.org

Ya para el siglo XVI, el uso y tráfico de plantas alucinógenas, era de uso común entre diversas regiones del planeta. “La circulación de las plantas medicinales no sólo establecía lazos, vínculos entre Europa occidental y la América española. Otros saberes y otras plantas llegaron a Lisboa desde las tierras asiáticas. En 1563, García d'Orta publicó en Goa su obra maestra, *Coloquios dos simples e drogas he cousas medinais da India*. El texto se difundió rápidamente en Castilla. Cuatro años después, en 1567, Charles de Lescluse publicaba una versión latina en Amberes. En 1593 otra versión del texto de Garcia d'Orta salió de las prensas flamencas, acompañada por el texto de la obra de Nicolás Monardes. Así pues, en el corazón editorial de la Monarquía católica, encontramos reunidos los nuevos saberes oriundos de la América española y de la Asia portuguesa”³⁴. Existen algunos documentos de archivo que hablan de las interconexiones regionales en la circulación de plantas como el Ayahuasca que circulaban por la región Andina

³⁴ Gruzinski, Serge. Mundialización, globalización y mestizajes en la Monarquía católica EAFIT, Medellín, 2004

durante el siglo XVII y XVIII, como planta medicinal para el tratamiento de algunas enfermedades de la gente de “la montaña”. En los documentos históricos se menciona su uso entre los indígenas amazónicos desde el siglo XVI, cuando sacerdotes jesuitas comentaron la existencia de “pócimas diabólicas” hechas de lianas por los indios peruanos. “En el nuevo mundo, desde muy temprano, los españoles identificaron a los chamanes, como aquellos herejes que mantenían contacto con los demonios, similar al que en Europa las brujas tenían con el demonio”.³⁵ La conquista de territorios amazónicos fue muy violenta y generaba para los españoles “un espacio de terror, un espacio de muerte, en el cual volvían a sus mentes imágenes y vivencias de la cultura popular de la España del siglo XVI a la cual se hallaban ligados por su historia y su cultura, especialmente aquellas que se internaban en la genealogía del mal, trazada por el demonio.

Para encontrar las raíces de la interpretación de los modos de vida salvajes y demoníacos que los sacerdotes y españoles, en general, veían en los indígenas, basta hojear el libro *Malleus Maleficarum*, escrito coincidentalmente a finales del siglo XVI, por Sprenger y Kramer, dos sacerdotes dominicos. Este libro contiene un espejo de la atormentada imaginación alucinada de Europa sobre Europa, el cual fue uno de los más utilizados para mirar América”³⁶

Las pócimas o bebidas elaboradas por las “brujas” medievales, muchas de las cuales eran infusiones de hierbas para sanar alguna enfermedad, en su función como sanadoras, más que como brujas evocadoras del demonio, fueron asimiladas a las bebidas alucinógenas indígenas en el Amazonas. A los chamanes se les asimiló a los brujos y sus rituales se identificaron como rituales al demonio. Para el siglo XVI y XVII, los misioneros y conquistadores prohibieron el uso de estas plantas y adoctrinaron a indígenas en misiones de diversas órdenes religiosas a las sociedades del piedemonte andino, con mayor continuidad que aquellas al interior de la selva. El nororiente peruano se vio influido por este proceso, que como consecuencia tuvo hasta bien entrado el siglo XIX una resistencia “pasiva” y una docilidad que mostraba una fuerte identidad cultural arraizada.

“La docilidad andina era aparente. Porque no consistía solamente en validarse ante el imaginario del otro, siguiendo sus reglas y sus discursos. Consistía también y por encima de lo anterior, en producir sentido al interior del territorio que se estaba peleando. El lenguaje oficial, las relaciones oficiales guardadas con la sociedad colonial, eran indudablemente estratagemas para conectarse con el “exterior”.

Pero al “interior”, aunque su territorio fuera reducido en sus márgenes iniciales o trasladado, sobre él se continuaba marcando cultura... Al “exterior”, las iglesias, el pueblo réplica española, como una escenografía impuesta y resignificada. Al “interior”, se bebía incansablemente de

³⁵ Pinzón, Carlos E., Garay, Gloria. “¿Quiénes son los Inga y los Kamsa? ¿De dónde provienen?” En: Geografía humana de Colombia. Tomo IV. Vol III. Banco de la República. Bogotá. 1999.

³⁶ Ibídem. Página 123

fuentes de otra historia: las lagunas sagradas, el espacio ecológico, el sol, la luna, sus energías, constituyéndose todo esto en un universo escondido, pero vivo”.³⁷

Por otra parte, terminado el ciclo colonizador y completado el sincretismo cultural entre la visión del conquistador, del indígena y del mestizo, el interés por el Amazonas volvió a generarse con la entrada del mundo occidental a las expediciones científicas por el mundo, durante el siglo XIX y el interés botánico por el descubrimiento de nuevas especies vegetales.

Es solamente hasta la mitad del s. XIX, que el botánico británico Richard Spruce inició estudios de la fuente vegetal más importante, que denominó *Banisteria Caapi*, hoy más comúnmente conocida como *Banisteriopsis caapi*³⁸. “En 1858 el geógrafo ecuatoriano Manuel Villavicencio reportó la primera experiencia por un no-indio, de la que se tienen datos, sobre los efectos máximos de la pócima. En los subsecuentes 140 años, se han publicado más de cien estudios botánicos, etnográficos, químicos y farmacológicos sobre la ambrosía amazónica. Sabemos que las pócimas de ayahuasca (conocidas también como yagé y caapi y por docenas de nombres más) fueron usados desde el Panamá costero y la cuenca del Orinoco hacia el sur de Bolivia; desde el Brasil a través de la vasta cuenca amazónica hasta las laderas de los Andes; incluso en la parte costera de Colombia y Ecuador (Naranjo, 1983)”³⁹

El ayahuasca es una planta conocida y utilizada continuamente en el Amazonas. Hay noticias de su uso para el actual territorio colombiano, ecuatoriano, peruano y brasileño en épocas precolombinas según la tradición oral de la región. El nombre científico del yagé o ayahuasca, conocido en toda la región amazónica, es el *Banisteriopsis Caapi*. Es un enteógeno, palabra que significa en griego “entheos, literalmente “Dios adentro”, y es una palabra que se utiliza para describir el estado en que uno se encuentra cuando está inspirado y poseído por ese Dios, que ha entrado en su cuerpo. Se aplicaba a los trances proféticos, la pasión erótica y la creación artística, así como aquellos ritos religiosos en que los estados místicos eran experimentados a través de la ingestión de sustancias que eran transustanciales con la deidad. En combinación con la raíz *gen*-que denota la acción de devenir, esta palabra compone el término que estamos proponiendo: enteógeno”⁴⁰.

La planta, por si sola, no es un alucinógeno o enteógeno, es la mezcla de varias plantas lo que produce los efectos alucinatorios de esta planta. Como tal, la planta se usa como ritual de las sociedades indígenas, cuya importancia cultural sobrevive y se extiende desde el Amazonas al mundo urbano en las últimas décadas.

³⁷ Ibídem. Página 154.

³⁸ *Banisteriopsis* sp.(Malpigiaceae) Bejuco originario de la selva amazónica, con propiedades alucinógenas

³⁹ Ott Jonathan. Ayahuasca y sus análogos. Los Enteógenos Pangéicos del Nuevo milenio. Entebotánica y Cultivo. Kennewick, W.A. 1994.

⁴⁰ R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck. El camino de Eleusis. Colección Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

“El término Ayahuasca, proviene de los conceptos quichuas: *aya*, “cuerpo muerto” o simplemente “muerto” y *huasca* que significa “cordel gordo” y “soga”. Según el Diccionario de lengua Quichua del P. Diego Gozálvez, publicado en 1952 por el Instituto de Historia de Lima (Perú), la expresión literal “cuerpo muerto” en quichua es *Aya huañuk uccu* y “muerte” es *Huañuy*, por lo que *Aya huasca*, viene a significar “la sogá (liana) que permite ir al lugar de los muertos”⁴¹.

El Ayahuasca, es una planta medicinal del Amazonas, que ha sido utilizada por las sociedades indígenas a lo largo de su historia referenciada desde sus relatos de origen, que de manera oral contienen una narración constante del uso y efectos del ayahuasca, tanto en la selva amazónica, como su representación en la memoria urbana de ciudades latinoamericanas y desde la década de los años ochenta, en ciudades de países industrializados, a los cuales ha llegado el ayahuasca, como una práctica ritual de conocimiento interior, a partir de una resignificación de rituales milenarios cuyo punto de origen es el Amazonas, y que evidencia el retorno a una búsqueda interior propia de finales del milenio, en una época actual que resiste la globalización económica con un resurgimiento de tradiciones populares que al ser resignificadas crean nuevos circuitos alternativos de conocimiento del mundo exterior, en prácticas circunscritas a las terapias alternativas, en algunos casos, o a nuevos rituales más allá de fronteras nacionales como el Santo Daime⁴², a analizar más adelante.

En primer lugar, abordaré el uso y significado del Ayahuasca en las sociedades indígenas del Amazonas. “El Yajé (o Ayahuasca) es una bebida psicotrópica, hecha de un bejuco selvático del mismo nombre y plantas complementarias. Ha sido usado tradicionalmente por distintas comunidades indígenas de la cuenca amazónica como una sustancia tanto curativa como mágica empleada en ceremonias chamánicas. Mediante las visiones que produce, les permite a sus curanderos localizar y exorcizar las causas ocultas de las enfermedades, las cuales se les atribuyen a intervenciones desde el mundo de los espíritus. También lo utilizan para la búsqueda de animales de caza, vengarse de sus propios enemigos o de los de la comunidad, encontrar objetos perdidos, atraer la lluvia, predecir el futuro, etc. Esas visiones conocidas como “*la pinta*”, toman la forma de imágenes mentales de múltiples colores que oscilan entre los vívidos retratos de plantas, animales, seres míticos hasta escenas de nuestra propia vida.”⁴³

El pensamiento indígena, utiliza las plantas medicinales como parte integral de su cultura. En este, “las energías vitales de los animales y de las plantas se encuentran en las personas según el tipo de alimentos que éstas consumen. Esta concepción se encuentra en la base de varios rituales y de prescripciones y prohibiciones alimenticias”⁴⁴. Como proceso histórico, el uso del Yajé o Ayahuasca, está dado en el origen mismo de los indígenas amazónicos, en sus prácticas rituales propias del conocimiento chamánico, como una práctica de conocimiento del mundo que les pertenece y les rodea. Prácticas

⁴¹ Citado por Fericglá, Josep. Al trasluz del ayahuasca. Ed liebre de marzo, Barcelona, 1997.

⁴² Iglesia brasileña que incluye sincretismos religiosos de principios del siglo XX

⁴³ Weiskopf, Jimmy. Yaje El Nuevo purgatorio. Ed Villegas, Bogotá, 2002.

⁴⁴ Cavalier Franco, Inés. Plantas amazónicas, caminos y relaciones. En: Chamanismo y sacrificio. Fundación de Investigaciones arqueológicas Nacionales. Banco de la República. Bogotá, 2005.

de pensamiento, de palabra y de creación de rituales, como eje filosófico de entendimiento del mundo.

El lenguaje visual amazónico creado por artistas como Pablo Amaringo, artista indígena muy representativo para la región amazónica, quien trabajó el Ayahuasca para la creación artística “convencido de que los espíritus se expresan a través de las imágenes, comenzó a pintar sus visiones y los asombrosos, incomprensibles y muchas veces aterradores efectos que produce en la percepción humana. Sus pinturas, difundidas a través del libro “Ayahuasca Visions The religious iconography of a peruvian shaman”, realizado en coautoría con Luis Eduardo Luna, desarrollaron un imaginario iconográfico compuesto por paisajes y arquitecturas fantásticas que describían insólitamente diversas regiones y culturas del mundo, seres zoomorfos, personajes híbridos; dioses y elementos mitológicos diversos y principalmente el despliegue de un cromatismo sicodélico, de colores rutilantes”⁴⁵. Amaringo en su experiencia como chamán con el uso del Ayahuasca creó un lenguaje artístico y con él un legado heredado por los artistas indígenas más jóvenes en la región que continuaron con el uso, la profundidad en las temáticas de las visiones con el uso de la planta y un estudio detallado del universo mítico amazónico en pinturas realizadas en diferentes materiales: óleo o la llanchama (corteza natural).

⁴⁵ Yllia, Maria Eugenia. “Pintar lo invisible, Pablo Amaringo (1943-2009)” En: Illapa Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Año 6 No 6 del año 2009

III. INICIO DE LA PINTURA AMAZÓNICA

El interés por la región amazónica parte de una búsqueda de nuevas plantas, animales y un territorio desconocido a Europa y Estados Unidos por el cierre de España y Portugal al conocimiento del Amazonas durante la época colonial del siglo XVII al XIX. Al abrir la región amazónica en la segunda mitad del siglo XIX, los nuevos países recién fundados a los países europeos, se inició un interés en una serie de expediciones de carácter científico, acompañadas por un interés etnográfico con el fin de describir poblaciones, culturas existentes en la Amazonía. La documentación de la región para su explotación comercial y económica incluyó la fotografía, el dibujo, el grabado, y la pintura. Este hecho, para el siglo XIX, enriqueció la producción de imágenes amazónicas e incentivó un interés en la Amazonía en especial, por el comercio y exportación de caucho.

Las expediciones científicas iniciadas por gobiernos europeos parten de intereses económicos y comerciales; acompañadas por registros visuales, algunos de ellos de carácter artístico. Las expediciones como la de Humboldt, Raimondi, Fry Marcoy “acompañaron sus libros de viaje con obras de arte que nos retratan una Amazonía vista, no sólo con interés económico o exotista, sino también estético”⁴⁶. Las expediciones llevaron artistas dibujantes, grabadores, acuarelistas; Iquitos como capital de la región amazónica peruana, tuvo un esplendor que se reflejó en la fastuosidad de su arquitectura, un florecimiento y un interés por las artes que incentivó la activación de agrupaciones de artistas, arquitectos, dibujantes y pintores que iniciaron a mostrar su trabajo artístico, constituyéndose como la primera generación de Arte Amazónico. A Iquitos se le fotografía y se pintan paisajes del río, de los atardeceres, de la selva. El género más trabajado es el paisaje y las técnicas varias del óleo a la acuarela.

⁴⁶ Bendayan Christian, Villar Alfredo. “Pintura Amazónica El Milagro Verde” municipalidad de Magdalena del Mar, Lima 2013 Págs. 199



Fotografía de Iquitos siglo XIX



Los Barcos que arribaban al Amazonas durante el siglo XIX

Las temáticas que se pintan tanto por pintores locales de Iquitos como por viajeros muestran las costumbres, el tráfico de navegación, los paisajes del río, los usos y costumbres de carácter comercial que existen en ese momento en la ciudad. Uno de los pintores aficionados que deja dos obras importantes de Iquitos en ese momento es Otto Michael. "Cada barco, cada casa está pintada con dedicación y amor de quien sabe que la realidad es más real si está atravesada por una voluntad de verdad y belleza. Michael nos retrata esa vista del Amazonas. El nacimiento del esplendor de una ciudad pero también de sus contradicciones. De modo que las casas lujosas del malecón contrastan con las

pequeñas chozas que se ven en los extremos del cuadro. De esta manera la pintura de Michael oscilará siempre entre lo académico y lo autodidacta, entre lo formal y lo popular⁴⁷.

Otto Michael pinta la diversidad en las naves, barcos y buques de Iquitos. Realiza pinturas de un esplendor en mitad de la Amazonía, una ciudad a lo lejos con prosperidad económica. Para la década del veinte, una nueva generación de artistas como Cesar Calvo de Araujo, Manuel Bernuy o Víctor Morey inician exposiciones artísticas, cada uno de ellos con una historia personal que inicia en la selva y que marca viajes y sus recorridos pictóricos posteriores.



Otto Michael. Puerto de Iquitos 1898 Acuarela sobre papel 48 x 102 cm. Colección Museo Naval del Perú

En la pintura "Puerto de Iquitos" Otto Michael muestra una acuarela sobre papel muy detallada. Presenta una ciudad porteña muy idealizada, no existe en esta pintura ni pobreza, ni casas tradicionales. Hay una clara intención de mostrar un "progreso" de una ciudad que tiene alto nivel de navegación, tráfico de diferentes barcos y una arquitectura muy optimista en mitad de la selva, que desaparece de la representación; la ciudad de Iquitos parece que no tuviera selva alrededor, sino una amplia sabana con árboles que la acompañan.

Para inicios del siglo XX, en Iquitos llegaban obras artísticas de otras ciudades amazónicas como Manaos. Muchos artistas comenzaron a llegar a la Amazonía, la mayoría de ellos autodidactas. En este escrito se abordan algunos de los artistas más representativos de las primeras décadas del siglo XX en el Iquitos amazónico, sus diferentes momentos, técnicas y temáticas que entrelazan el interés artístico con las publicaciones seriadas y el inicio de un movimiento intelectual que aunque periférico, es representativo para la región amazónica.

⁴⁷Ibidem pág. 13

- **PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XX
EN LA PINTURA AMAZÓNICA EN IQUITOS**

- **CESAR CALVO DE ARAUJO**
Yurimaguas 1910 - Lima 1979

“Recuerdo que cuando yo era niño y acompañaba a mi padre en sus viajes por los diferentes ríos de la Selva Amazónica, me detenía en las tribus salvajes, en las que encontraba obras de arte, tales como cerámicas, tejidos, flechas y arcos labrados primorosamente[...] Veces hubo en las que deseaba quedarme con los salvajes y no continuar con mi “viejo”, atraído por el mensaje artístico de esos hermanos nuestros con quienes prontamente hacía amistad, a fin de conocerlos y entenderlos mejor, auscultándolos más íntimamente para saber cómo eran, quienes eran. Y con ellos, a su contacto, nació en mí la inclinación por la pintura.

Primero se suscitó en mi la admiración por dichas obras, luego el deseo de imitarlas, de dibujar, de pintar. Mis viajes se repetían y los días que pasaban en tan gratísima compañía los aprovechaba pintarrajeando objetos de arcilla, con tinta y tierra de colores que mis amigos conseguían en el bosque”⁴⁸

“Calvo de Araujo retocaba fotos en un estudio, labor que continuó al parecer, toda la década siguiente pues en 1946 se le ubica dirigiendo la Galería Artística Foto Brasil. Aquellos años fueron fecundos debido a una abundante producción pictórica que expuso en muestras individuales y colectivas con pintores reconocidos. Su primera participación fue con Los Independientes en diciembre de 1940 en la que incluyó siete obras, según el catálogo son –a excepción de un retrato del Presidente Manuel Prado- paisajes y escenas costumbristas de la Amazonía: *Aguajal* (Iquitos), *Papayal* (Iquitos), *Canoeros* (Río Pastaza), *La Humisa* (Iquitos), *Pushando* (Río Amazonas), *Orcoshpa-Rumu* (Muyuy-Iquitos) y *Sinfonía en violeta*. Ésta segunda muestra de los Independientes reunía a un “grupo ecléctico de diferentes tendencias”⁴⁹

Cesar Calvo de Araujo nació en Yurimaguas, Loreto en Perú en el año de 1910 y murió en Lima en 1970. Estudió en Lima en la Escuela de Bellas Artes para 1942 realizó una muestra de 47 lienzos de motivos amazónicos en la cual recibió buena crítica a su trabajo artístico. Expuso posteriormente en Belem do para y Río de Janeiro.

Desde los inicios de su carrera los temas de Calvo de Araujo fueron amazónicos. “Fecundidad amazónica”, pintura patética y cruda creación de Calvo, causa la sensación en Belem. Acerca de ella, Souza de López de “Folha Vespertina”, acierta a decir: “Fecundidad amazónica”, en la inmensa obra del pintor peruano Cesar Calvo, ocupa un lugar aparte. Hay en ella muchos motivos que la diferencian de sus otras telas.

⁴⁸ Solorzano, Mónica. Cesar Calvo de Araujo pintor de la selva, Universidad Nacional de San Marcos, 2006

⁴⁹ Ibídem, Pág. 34

Entretanto, como en las otras, allí está la sensibilidad de Cesar Calvo, allí está todo su arte. Lo que hace el cuadro diferente y lo separa de su obra, es la poesía. La poesía que fácilmente encontramos y sentimos en otras telas de César Calvo- como por ejemplo: "Cuando llega alguien", "Viene la lluvia", "Mujeres con cantaros", y algunos paisajes típicos del Perú y de su Selva, inclusive sus acuarelas de las ruinas- en su nuevo cuadro "Fecundidad Amazónica", presenta un motivo cualquiera de bárbaro, de terrible, de primitivo"⁵⁰.

Las ciudades de la selva a principios del siglo estaban marcadas por la presencia de caucherías y el interés por el progreso con industrias que empiezan en el Amazonas; además "civilizar" a los nativos con procesos de evangelización; surgen pequeños grupos de pintores que dan clases de dibujo en Iquitos y se insertan en un ámbito educativo que busca modernizar la vida intelectual y artística de sus habitantes.

"Para el año de 1927, Mario Andrade, poeta y crítico de arte brasileño, visita la ciudad y se relaciona con algunos pintores locales. Esta figura relevante para su momento en las Artes Plásticas de su región; autor de "O movimiento modernista" (1922), propugnaba la "estabilización de una conciencia creadora nacional", según Jorge A. Manrique crítico de arte peruano, prueba del contacto que estableció Andrade con pintores en Iquitos es la acuarela realizada por Víctor Morey. Así como Morey, es posible que César Calvo haya conocido al intelectual brasileño y sus ideas". Quizás más allá de lo que el mismo Andrade supuso con su visita a Iquitos, el medio local se vio impulsado por el encuentro. Sin embargo, la región entró en un periodo entre guerra de Colombia y Perú, en 1930, en la cual Cesar Calvo de Araujo se establece en Lima en donde ingresa a la Escuela de Bellas Artes y se retira muy prontamente.



Foto Cesar Calvo de Araujo en www.calvodearaujo.blogspot.com

Para la década de los años cuarenta, se da en Lima una exposición individual de Calvo de Araujo "denominada "Motivos de la Selva Amazónica". Presentó entonces sesenta óleos, algunos con los siguientes títulos: "Tarrafeando", "Charapeando", "Bucilando", "Pushando" y "Lloviendo". Los lienzos mostraban animales de la región (serpientes y

⁵⁰ Navarro, Luis. Pintores de la Amazonia peruana, Talleres gráficos Barea, Iquitos-Lima 1975.

tortugas), así como los característicos paisajes y habitantes (cazadores, pescadores y caucheros) en faenas cotidianas. Las notas de prensa de diferentes diarios revelan el interés que la muestra causó debido a la temática no difundida en el medio artístico limeño.

Su importancia no solo consiste en evidenciar que las temáticas y el interés presente en la pintura desde la década del cuarenta, sino en llamar la atención de la crítica sobre la pintura amazónica, que va a ser una continuación en la actualidad en la percepción sobre la producción plástica. “En el “Ensayo Sobre la Pintura Peruana Contemporánea” (1942), uno de los textos más antiguos donde se encuentran algunas referencias, el pintor y crítico Raúl M. Pereira lo ubica dentro del grupo de pintores que “inciden también en el indigenismo” al margen de la Escuela de Bellas Artes; y señala además, su “insistencia no muy afortunada” en la temática amazónica”⁵¹.

La década del cuarenta es una época especial para Iquitos, ya que en 1942 el presidente Manuel Pardo decide celebrar oficialmente un nuevo centenario del descubrimiento del Amazonas y le da el encargo de secretario general del evento al intelectual e historiador Raúl Porras Barrenechea. “En Lima, se organiza un fastuoso concurso de pintura amazónica donde intervienen los pintores más prestigiosos del momento, como Sérvulo Gutiérrez, Manuel Ugarte Eléspuru, Carlos Quizpez Asín, entre otros. La exposición se realiza en 1943 y significa un punto de partida que vitaliza el interés por la pintura de tema amazónico, no sólo en Lima sino también en la misma Amazonía.

Es así que en esta década encontramos a nuevos artistas, la gran mayoría de ellos autodidactas, dedicándose a la pintura amazónica, como Eugenio Espinar, Tito Pinedo Lazo, Juana Ubilluz, Helena Raygada, Américo Pinasco y César Calvo de Araujo. Américo Pinasco Mendoza es hijo de una de las primeras familias inmigrantes europeas que llegan al Iquitos cauchero. Nace en esta ciudad en 1906 y por decisión familiar y personal se va a Italia a estudiar pintura en la academia de la ciudad de Urbino. Catorce años dura la estancia de Américo Pinasco en Europa; a su regreso a Iquitos ya es un pintor maduro pero que enfrenta un gran reto: retratar un paisaje, una gente y unas costumbres que son ajenas a los modelos europeos. Pinasco resuelve esto dejándose envolver por el paisaje amazónico y también compartiendo intereses y propuestas estéticas con su gran amigo César Calvo (con quien expondrá el año 1947 en una bipersonal realizada en la biblioteca pública de Iquitos). Es así que Pinasco comienza a retratar la Amazonía con una pincelada impresionista de trazo intenso y pastoso tanto como sutil, capa tras capa de color se van agregando sobriamente en una pintura que está en gran parte extraviada pero que queda rescatar de colecciones privadas, oscuros desvanes y del polvo del olvido”⁵².

⁵¹ <http://calvodearaujo.blogspot.com>

⁵² Ibidem, Pág 25



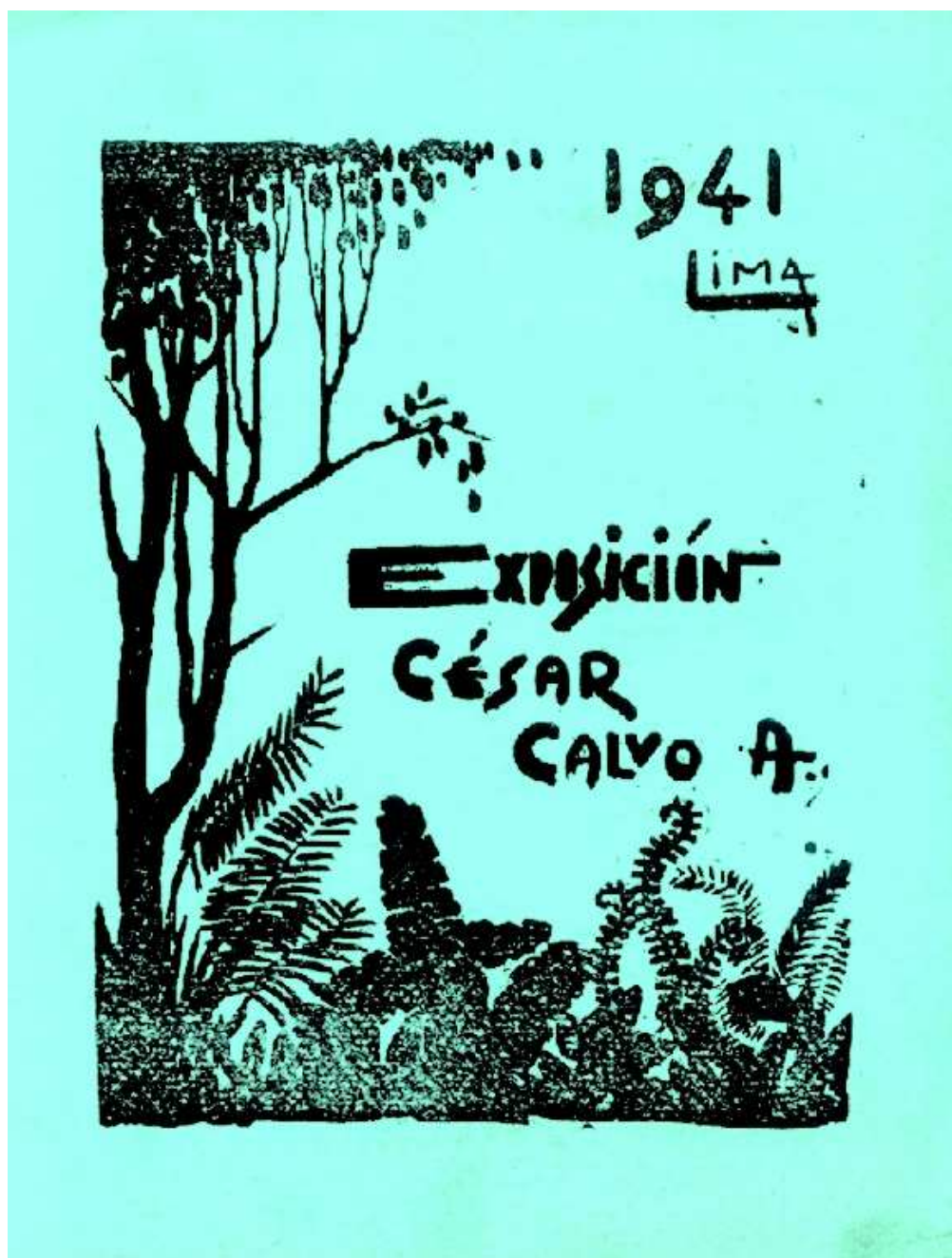
Entorno cultural de la época en Iquitos para la década de 1940 (Perú). En:<http://ccaa.elpais.com/ccaa>

Calvo de Araujo, va a entrelazar su profesión de pintor con la del sentido social de su trabajo. “Sus cuadros –dice están orientados más que nada a exhibir la exuberancia del paisaje amazónico, impresionante y magnífico, a dar a conocer la miseria del nativo y el “desgarrante primitivismo de sus costumbres”⁵³. El artista se ocupa de los habitantes amazónicos, trata escenas sencillas y cotidianas de las minorías étnicas y de los mestizos ribereños y los habitantes de la ciudad. “Esta preferencia por los pueblos apartados perdura hasta los últimos años de su vida cuando incluso opta por el aislamiento en el interior de la selva”⁵⁴.

⁵³ Ibidem Pág 3



Calvo de Araujo en "La Crónica" Viernes 28 de Febrero del 1941 en La Exposición Pictórica de César Calvo de Araujo en la Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú. Imagen tomada de <http://calvodearaujo.blogspot.com/2011/08/cesar-calvo-de-araujo-exposicion.html>



Cartel de la Exposición "Motivos de la Selva amazónica", Lima 1941 En: <http://calvodearaujo.blogspot.com>



Catálogo de la Exposición Cesar Calvo de Araujo, 1944 Brasil (Rio de Janeiro)

En la prensa de la década del cuarenta se destaca la exposición realizada por el artista. En especial en el "JORNAL DO BRASIL" de Rio de Janeiro 21 de Junio de 1944, se dice: "La misión artística que trae hoy Calvo de Araujo al Brasil es una continuidad de esa política pan-americanista, que los magos de la paleta, actuando siempre en un clima puro e incorruptible, de sincera fraternidad humana, se desenvuelve auspiciosamente, removiendo y eliminando los obstáculos que se le puedan anteponer en el camino".



Cesar Calvo de Araujo. Grupo de indios Iquitos, 1953. Óleo sobre lienzo, 1.30 x 2.60 cm. Museo Amazónico, Iquitos

Esta obra, *Grupo de indios Iquitos* (1953) es probablemente la pintura más conocida. “Fue elaborada para un importante hotel de la ciudad de Iquitos, representa a un grupo de individuos de la comunidad étnica Iquito, que diera nombre a la más próspera capital de la Amazonía peruana. Se ubican frontalmente en el centro de la composición, captados de improviso al modo de una instantánea fotográfica. Entre todos ellos, que lucen escaso atuendo, resalta el que lleva camisa, pantalones y cabello corto; este detalle resulta muy importante para interpretar la obra pues, a través de él el pintor alude a las relaciones entre nativos en proceso de asimilación a la cultura occidental”⁵⁵.

El pintor es autor de la novela: “Paiche”, que publica en Arequipa a inicios de la década del sesenta; escribió poemas y artículos para algunos diarios en Iquitos y Lima, aunque su oficio principal es la pintura. Para 1963 pinta “El Descubrimiento del Amazonas”, obra en la cual representa la llegada de los primeros conquistadores al Rio Amazonas, de la mano de la iglesia, la conquista militar y evangelizadora del territorio amazónico.

⁵⁵ Solórzano, Mónica. César Calvo de Araújo. Pintor de la Selva Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima 2006.



Calvo de Araujo en 1963, dando los últimos toques al Descubrimiento del Amazonas en el Palacio Municipal de Maynas. En el Libro: Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura Amazónica El Milagro Verde. Ed. Forma e Imagen, 2013, 224 págs

“En 1964 César Calvo realiza sus dos últimas exposiciones en Lima con un frío recibimiento. Es entonces que, “hastiado de la civilización”, Calvo decide retomar los sueños utópicos de una sociedad sin clases de su novela y, arrastrado por sus ideales, opta por internarse en la Amazonia y fundar su propia comunidad de hombres y mujeres libres y trabajadores a la cual llamaría Shapshico (demonio del bosque), ya que según el pintor había demasiadas poblaciones con el nombre de santos. Como Rimbaud que abandona la poesía por la aventura, Calvo quiere ir más allá del arte y fugar hacia un reino de libertad donde la belleza y la vida, la estética y la ética sean uno solo. Este reino

para el artista no puede ser otro que la Amazonía. Pero el experimento no duraría tanto, a los dos años el artista empieza a enfermarse, sus energías ya no son las mismas y se sospecha que es el plomo en la sangre causado por la manipulación de pinturas lo que ha desatado su enfermedad. Y aunque Calvo está decidido a morir en la Amazonía, son sus hijos los que lo convencen de volver a la capital y buscar tratamiento; pero ya era demasiado tarde, la enfermedad había avanzado y César Calvo de Araujo fallece el 21 de octubre de 1970⁵⁶.



Foto de Iquitos, principios del siglo XX, Biblioteca de Iquitos

⁵⁶ Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed. Forma e Imagen, 2013

Es importante resaltar que en las décadas de los años cincuenta y sesenta, la pintura amazónica según la crítica de arte, va a esbozar la idea del “arte primitivo”, exótico y exuberante que vende por la construcción misma de su momento artístico, que continua con una percepción decimonónica de alejamiento regional mezclado por un interés etnocéntrico.

“Calvo de Araujo, coloca en segundo plano su profesión de pintor y muy en tanto menciona el 'sentido social' que inspira su labor. Sus cuadros –dice- están orientados más que nada a exhibir la exuberancia del paisaje amazónico, impresionante y magnífico, a dar a conocer la miseria del nativo y el “desgarrante primitivismo de sus costumbres”⁵⁷. El artista se ocupa de los habitantes amazónicos, trata escenas sencillas y cotidianas de las minorías étnicas y de los mestizos ribereños, sin mostrar interés por los asuntos urbanos y los habitantes de la ciudad. Esta preferencia por los pueblos apartados, perdura hasta los últimos años de su vida, cuando incluso opta por el aislamiento en el interior de la selva.

- **VÍCTOR MOREY PEÑA**

Yurimaguas 1900- Iquitos 1965

Víctor Morey nació en la ciudad de Yurimaguas el 5 de agosto de 1900 y falleció en Iquitos en 4 de agosto de 1965. Expuso en las ciudades de Trujillo, Buenos Aires, Lima y La Habana. Desde muy joven inicia su carrera como artista en el Perú y en Argentina. En Buenos Aires, expone en el Salón Chandler en el año 1924, con una buena crítica. Esta primera etapa de su trabajo está caracterizada por su representación del mundo indígena incaico. Como parte de su momento histórico, Morey Peña se une a la tendencia pictórica en búsqueda de su identidad nacional, que parte la influencia del muralismo mexicano e incluye gráficas urbanas y publicitarias.

Para la década de los veinte, el arte latinoamericano está marcado por el rescate de símbolos indigenistas apropiados en movimientos considerados modernos. La pintura como una de las prácticas artísticas más representativas de este momento, entra a plantear el rescate de un pasado histórico previo a la conquista de América, que incluye símbolos indigenistas, iconografías idealizadas y el ingreso a una modernidad con un pasado convertido en contemporáneo.

⁵⁷ Solórzano Mónica. “César Calvo de Araujo: El pintor de la Selva”. En: www.cybertesis.edu.pe



Periódico La Nación de Noviembre de 1924 Buenos Aires Argentina



La apertura de la Exposición Morey, en Buenos Aires. Al lado del artista aparece el ministro de Instrucción, D. Antonio Sagarna.

de Noviembre de 1924 Buenos Aires Argentina

Periódico La Nación



Periódico La Prensa 13 de Noviembre de 1924, Buenos Aires. Argentina

Víctor Morey trabajó en una nueva estética que presentó en muchos casos cuerpos desnudos o semidesnudos, con una iconografía en un inicio, que resaltó la herencia inca, en el Perú moderno, influenciada por el Art Nouveau, presentaba a unos indígenas activos, interactuando con su sociedad, en la construcción de una identidad nacional.

Morey entra en el tema del indígena amazónico para resaltar su presencia en el Perú. Utilizaba símbolos regionales (como la serpiente enrollada en un cuerpo con rasgos indígenas) que al mismo tiempo resaltaba un concepto de higiene propio de la década de los treinta (en el cual se incluía el concepto de higiene en la educación, en la idea del progreso y la idea de nación). Para La *Primera Exposición de Higiene* en Lima en 1933, Víctor Morey realizó el afiche promocional del evento:



Primera Exposición Internacional de Higiene, Lima. Diciembre 1933, por Víctor Morey



Ilustración realizada por Víctor Morey en el año de 1941, de la cual se publica en este texto un fragmento que resalta la Historia de América escrita por los grupos indígenas y no por los vencedores de la conquista.

En esta ilustración, Morey pinta un indígena que tiene una pluma, está encima de un libro de Historia de América, en una búsqueda por resaltar el papel histórico del indígena. El indigenismo, como un movimiento pictórico idealizó, en muchos casos, el pasado en ilustraciones, obras gráficas y obras plásticas, como resultado de movimientos intelectuales, que si bien realizaron un nuevo planteamiento al incluir la tradición indígena ignorada en décadas anteriores, abordaron paradigmas de una modernidad, que incluía la tradición y el aporte indígenas dentro de una nueva idea de progreso, de una nueva nación en la cual los valores tradicionales marcarán un futuro por construir.

La inclusión del indígena en primer plano tanto en ilustraciones como la que se observa en la página superior, como en pinturas, forma parte de un proceso artístico americano; se presentó en México, con los muralistas mexicanos, en Colombia con el movimiento Bachue, en Brasil con el movimiento artístico de los antropófagos, el indigenismo en el caso peruano.

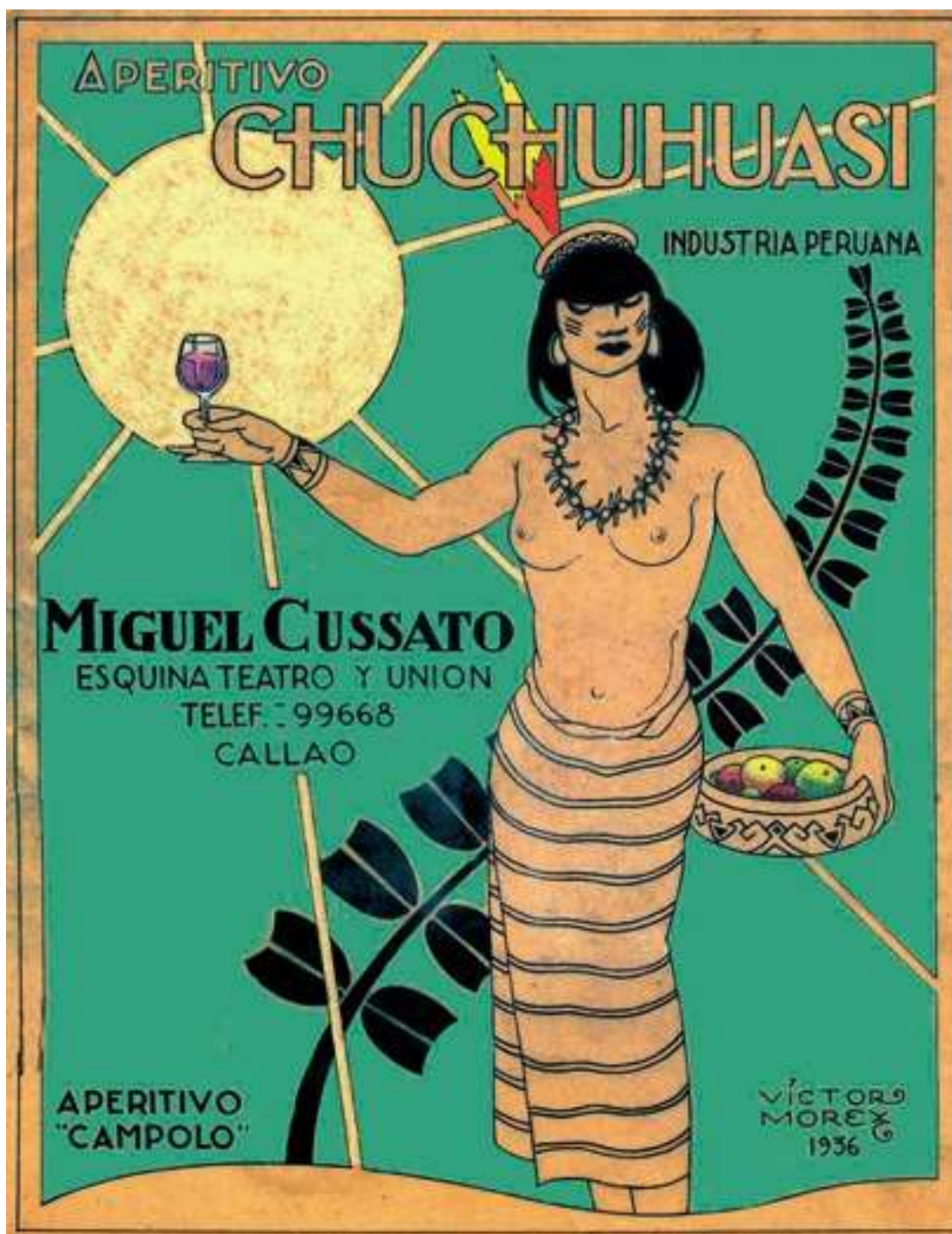


Ilustración *Aperitivo Chuchuhuasi* Industria peruana realizado por Víctor Morey, 1936

La serie de ilustraciones que realiza Morey para revistas y avisos publicitarios en la década de los años treinta, presenta indígenas y cuerpos idealizados que promocionan productos nacionales, una tradición cultural propia del mundo prehispánico; la ilustración "Aperitivo Chuchuhuasi" de la industria peruana de licores, utiliza el nombre de una planta medicinal tradicional para la Amazonia: El Chuchuhuasi, planta nativa de la región occidental de la selva amazónica (Perú, Ecuador, Colombia) caracterizada por sus hojas largas y por pequeñas flores blancas, además por sus atributos medicinales y afrodisiacos, se resalta el conocimiento natural y vegetal de las comunidades indígenas amazónicas en

una imagen gráfica y publicitaria, propia del mestizaje cultural; esta imagen publicitaria aborda el pasado milenario para promocionar su producto.

La crítica de los años cuarenta y cincuenta, habla del artista como sobresaliente en el ámbito regional. La prensa registra la obra pictórica y escultórica de Víctor Morey. En el diario *Loreto Gráfico*⁵⁸ de 1957 se dice: “el estudio del artista ha retomado con ferviente cariño la tarea de trasladar al lienzo paisajes selváticos, que a través de ese juego de colores que con maestría emplea, los anima de ese algo que como la vida descubren los ojos que escudriñan su contenido. La india que brinda en un pate el masato extraído de la mocahua sobre una pequeña barbacoa de ponas junto al arroyo y rodeada de exuberante vegetación; las lagunas de aguas quietas de Yarinacocha y paca, en los alrededores de Pucallpa, en particular en esta última resaltan las tonalidades disímiles, pero que se conjuncionan para ofrecer una perspectiva de alto mérito sobre el cielo y el follaje”⁵⁹. Esta crítica además de enaltecer la obra artística de Morey lo presenta como un artista interesado en representar la naturaleza y los intereses regionales, de igual manera, el artista tuvo opiniones y crítica política que configuró la vida además de artística intelectual. Escribió para la prensa crítica social y política frente a la situación de descuido que las autoridades centrales de Perú le daban al Departamento de Loreto (Amazonas peruano).

En su vida intelectual Víctor Morey escribió una Revista de Deportes denominada “*Index de Atletismo*” y dejó un libro: “El Motelo” publicado en 1958, una obra literaria que relata relatos e historias de la selva amazónica. Luis Navarro, crítico de arte, lo describe como un “Hombre independiente, que rehusó todo empleo del Estado por más ofrecimientos que se le hizo. Sólo al final de su existencia y eso porque se relacionó con su arte, aceptó uno. Más bien fue navegante incansable. Recorrió durante muchos años los ríos amazónicos al mando de los buques de su propiedad, viajes que le sirvieron para escudriñar el paisaje y captar motivos para trasladarlos al lienzo. Se dedicó, también, en escasos intermedios, a la política. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Iquitos y le dio su nombre”⁶⁰

Como artista “Morey haría uso siempre de su talento para las artes gráficas y publicitarias, y gracias a sus habilidades diplomáticas, comerciales y artísticas logrará exponer en Iquitos, Lima, Trujillo, Buenos Aires y La Habana, convirtiéndose de esta manera en el artista amazónico más célebre e internacional de la primera mitad del siglo XX. Poco a poco, mientras la sociedad aristocrática y oligárquica limeña se volvía cada vez más decadente y reaccionaria. Morey viaja cada vez más a la Amazonía; volvemos a tener noticias de él en los años cuarenta, cuando se encuentra nuevamente en Iquitos animando la movida cultural e interviniendo la ciudad con publicidad, anuncios de cine, dibujos, retratos, pinturas, literatura y todas las artes posibles.”⁶¹

El aporte a la Amazonia de Morey no consiste solamente en su trabajo pictórico. Como intelectual en su momento dio a conocer Amazonia dentro del Perú, incentivó la circulación artística en el medio peruano.

⁵⁸ Loreto Gráfico: Publicación serial periódica de Loreto años cuarenta

⁵⁹ Navarro, Luis. Pintores de la Amazonia peruana, Talleres gráficos Barea, Iquitos-Lima 1975.

⁶⁰ Ibídem, Pág. 30

⁶¹ Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed. Forma e Imagen, 2013



Víctor Morey junto a su pintura Vendedor de Frutas. Iquitos, 1963. Archivo ESBA Víctor Morey Peña, Iquitos. En el Libro: Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura Amazónica El Milagro Verde. Ed. Forma e Imagen, 2013, 224 págs.

- **ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE BELLAS ARTES
“VÍCTOR MOREY PEÑA” E INICIO DE LOS SESENTA**

La Escuela Superior de Formación artística pública de Bellas Artes “Víctor Morey Peña” se funda en Iquitos en 1962, considerado como un espacio que incentiva la educación en Artes y en Cultura en el departamento de Loreto. “Dos etapas sintetizan la historia del funcionamiento de la Escuela de formación pública de Bellas Artes Víctor Morey Peña, la primera desde su creación en el año de 1962, hasta 2003 en la que se emite el decreto Número 016-2003ED que cancela la autorización de funcionamiento institucional y de carreras profesionales de diversos institutos superiores pedagógicos y Escuelas de formación docente, suman 47 en total afectados por esta medida gubernamental, incluida la ESBAI, siendo la única institución pública frente a 46 instituciones privadas. Posteriormente la resolución directoral No 11-91-2003 ED del 9 de julio resuelve autorizar a la Escuela Superior pública de música “Loreto Luján Darjón”, la atención de los alumnos ingresantes hasta el año 2002 hasta la conclusión de sus estudios y posterior titulación. A partir del 2003 se inaugura el nuevo y moderno local de la Escuela Superior de Bellas Artes “Víctor Morey Peña”, obra ejecutada en su primera etapa por la municipalidad provincial de Maynas. Sin embargo las oportunidades para la reapertura de la Escuela se cierran ya que el Decreto 005-2004-ED del 24 de marzo considera: “Suspender hasta el 2006 la creación y autorización de funcionamiento de institutos superiores pedagógicos y Escuelas superiores de formación artística”⁶².

Paralelamente a estos hechos, se trabaja en el proyecto de reapertura y funcionamiento, concluida esta etapa se coordina con los congresistas de la República de Loreto, con el frente patriótico, con la CGTP-Loreto para lograr la cohesión y apoyo efectivo, contando con la población que busca apoyo de la ciudadanía en firmas. “Una comisión integrada por dos profesores y un representante del alumnado viaja a la ciudad de Lima para gestionar ante el Ministerio de Educación la reapertura. El 5 de julio del 2004, en un artículo publicado en el Diario El Comercio de circulación nacional da cuenta de una delegación proveniente de la ciudad de Iquitos. En la entrevista con el ministro Sota Nadal se cuenta con la presencia y apoyo del congresista Jorge Chávez Sibina y se logra el compromiso del ministro de Educación de reabirla, se firma la resolución ministerial No 560-2004 del 3 de Noviembre del 2004 con el fin de ofertar la Carrera artística profesional con especialidad en Artes Plásticas, con las menciones de pintura, escultura y Grabado con una duración de diez ciclos académicos, desarrollados en un lapso de 5 años de acuerdo a la Resolución Ministerial No 1039-2003 ED que propone el currículo Básico Experimental para las Escuelas de Formación artística”⁶³

El fundador y primer director de la Escuela es Víctor Morey, a continuación le sigue como director el pintor Ángel Chávez, quien inicia como director de la Escuela en 1965.

La importancia de la Escuela Superior de Bellas Artes “Víctor Morey Peña” radica en incentivar la educación artística de carácter superior para jóvenes de Iquitos interesados en las Artes Plásticas y Visuales, dibujo y grabado. Con anterioridad a su fundación no existía una escuela superior de artes en la región, así que los interesados en el arte tenían

⁶² Decreto 005-2004-ED del 24 de marzo 2003 Perú

⁶³ www.bellasartes-iquitos.net/ Escuela de Bellas Artes VICTOR MOREY PENA Iquitos

que viajar a Lima. La educación artística superior educa profesionales en las artes desde 1962, siendo la primera escuela regional que tiene como especialidad la enseñanza de las artes. Es la Escuela profesional más importante por la calidad docente, el número de alumnos y egresados, está dedicada a los artistas locales y regionales. De las 43 Escuelas superiores en formación artística existentes en la actualidad en el Perú, esta es una de las primeras que se fundó por el esfuerzo del artista Víctor Morey Peña y sus sucesores, que se mantiene vigente y con un gran número de egresados que trabajan como artistas profesionales, profesores de colegios y otras escuelas regionales.

- **ÁNGEL CHÁVEZ LÓPEZ**

Trujillo 1928 - Lima 1995

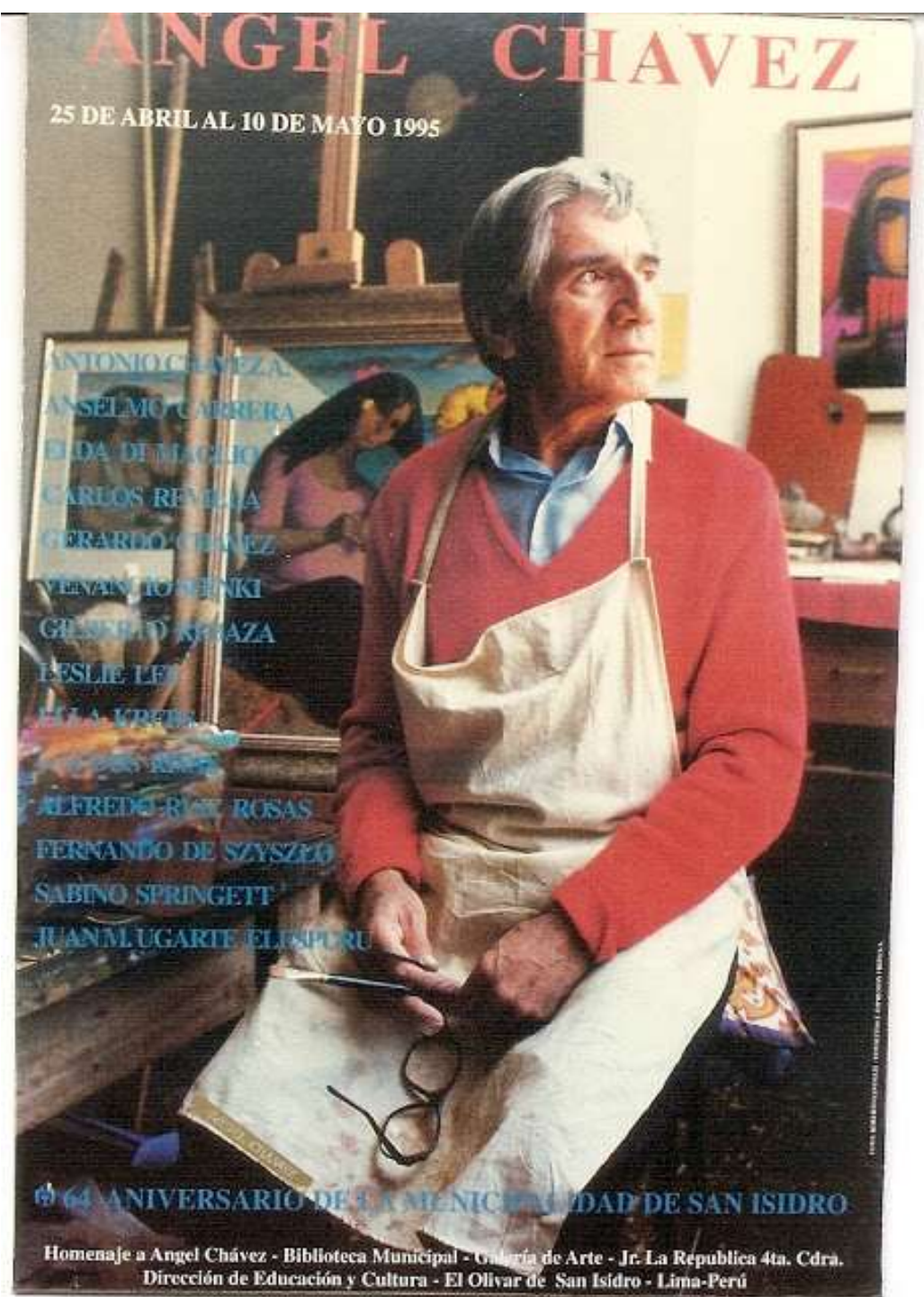
Ángel Chávez nació en Trujillo y vive sus años de infancia en la costa norte del Perú en donde empieza a pintar con fuertes coloridos. Queda huérfano muy joven y a cargo de su hermano menor Gerardo Chávez. Realiza múltiples trabajos para ganarse la vida, hasta el año 1945 entra a estudiar en la Escuela de Bellas Artes en Lima, su hermano Gerardo Chávez estudia arte, igual que él. Un hermano viaja a Europa y el otro se interna en la Amazonía. Llega a Iquitos en 1963 y su trabajo artístico cambia para convertirse en un pintor que tiene influencias de la Amazonia en sus pinturas.

“A pesar de la poderosa influencia amazónica el Chávez que arriba a Iquitos ya es un pintor de fuerte personalidad y lenguaje que había hecho varias exposiciones en Lima con suficiente éxito y reconocimiento, por lo que su presencia en Iquitos genera una gran motivación en el circuito cultural y un entusiasmo general en los jóvenes artistas que destacarán posteriormente, como Max Limo, Fernando Ríos y Nancy Dantas, entre otros.

Más allá del indigenismo pero íntimamente ligado a lo popular, la obra de Chávez opta por asimilar la abstracción pero dirigiéndola hacia lo figurativo. Chávez es un pintor de la tierra y sus colores tienden a ser intensos y profundos, en algún momento de su obra son los colores rojos los que priman, por lo cual alguna vez se lo llamo el “amo del berbellón”.

Poco a poco la fuerza y el colorido de la naturaleza amazónica se irán introduciendo en su obra y volviéndola más sutil y variada en el uso y la selección de colores, pero también en la pincelada que se vuelve más libre y expresiva”⁶⁴.

⁶⁴ Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed. Forma e Imagen, 2013 Página: 26



Fotografía carátula Ángel Chávez 25 de abril al 10 de mayo de 1995



Ángel Chávez. Mujer con frutas. S/A Óleo sobre lienzo, Colección particular.

La figuración con la que inicia sus pinturas, está acompañada de un fuerte colorido en el cual la mujer indígena tiene un primer plano. Las costumbres de la mujer campesina e indígena acompañan su primera parte del trabajo artístico, en el cual, inmerso en la “Generación del 50” con un grupo de jóvenes escritores, marginales hablan de la realidad peruana de pobreza y exclusión. Intelectuales como Mario Vargas Llosa, Carlos Eduardo Zavaleta y jóvenes pintores estuvieron bajo la influencia de Jorge Luis Borges, el joven escritor de esta generación, que hablaba y criticaba la situación social y política con maestría en las letras, influenciaron las Artes y su mirada crítica de su entorno. Chávez viajó a Iquitos en donde dirigió la Escuela Superior de Artes “Víctor Morey Peña” de 1968 a 1974.



Ángel Chávez, *Las Piojosas*, S/A Óleo sobre lienzo. Colección particular.

En la Obra “*Las Piojosas*”, Chávez plasma el color en su obra como un lenguaje propio del arte tropical del momento. Grandes volúmenes que pone enfrente del espectador, ocupan el espacio pictórico en donde los personajes indígenas están en un paisaje poco narrativo. “Sus primeras muestras individuales y colectivas presentadas en Nueva York, México y Santiago de Chile obtuvieron buenas críticas. Fue premiado en el concurso municipal de Lima por tres años consecutivos (1953, 1954, 1956). Este último año ganó el Primer Premio Nacional “Francisco Laso”⁶⁵.

Participó en la I y II Bienal de Trujillo (1983-1985). Representó al Perú en el Concurso de Pintura Latinoamericana en la OEA (Organización de Estados Americanos) con la obra titulada “*Cazadora de palomas*” (1993). Sus obras se encuentran en diversos museos y colecciones en Europa, América y Asia.

⁶⁵ Biografía Wikipedia



Ángel Chávez, *"Cazadora de palomas"* Óleo sobre lienzo, 1993

- **YANDO RÍOS**
Pucallpa, 1940 -

Hildebrando Ríos, pintor amazónico, produce su arte en su entorno, la Amazonía. "Hildebrando Ríos nace en Pucallpa en 1940. Es hijo de una familia de chamanes expertos en las tomas de ayahuasca, y ese universo mágico y científico a la vez será la raíz de su propuesta estética. De esta manera "Yando" (que era la manera como su hermanita menor podía pronunciar su nombre "Hildebrando") será un niño lleno de estímulos y con una imaginación desbordada que sólo podrá aliviar dibujando sin cesar sobre cualquier superficie que se le presentaba. Rumrill, crítico de arte peruano, cuenta que desde pequeños en la escuela "Yando" era el que ayudaba a aprobar a todos sus compañeros el curso de dibujo. Obsesivo por mejorar su educación artística Yando se va sin terminar sus estudios secundarios a Lima y en 1962 logra ingresar a la Escuela de Bellas Artes"⁶⁶. No termina sus estudios universitarios, continúa su camino artístico de manera autodidacta. Para 1965 Yando regresa a la selva amazónica, está entre Pucallpa e Iquitos, se interna en el mundo de las visiones de Ayahuasca con una pintura abstracta que aborda la selva amazónica y la convierte en trazos de color que si bien aluden a una realidad de las tomas de ayahuasca, se convierten en formas abstractas repletas de color.

⁶⁶ Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed. Forma e Imagen, 2013



Yando Ríos. Espesura de la selva .Óleo sobre cartulina 30 X 40 cm.

Roger Rumrill, crítico de arte peruano y artista dice que Yando Ríos “Rompe con el paisaje, hace una pintura expresionista, a partir de la experiencia de la toma de ayahuasca de su experiencia en visiones interiores”⁶⁷. Su obra nace y crece en la Amazonia. En la actualidad vive en California, desde finales de la década del sesenta. Su trabajo está inmerso en el entorno amazónico, como antecedente de pintores que siguieron los rastros de la ayahuasca.

En 1971 se instala en California USA, en donde vive en la actualidad, allí continua su trabajo artístico, dice: “mi pintura continua en una búsqueda por encontrar las razones que hacen entender a la gente que una era finaliza y todo final es violento, tanto de la naturaleza como en los humanos, se debe hacer conocer a la gente que la Nueva Era está aquí, ahora. La era que conocíamos finaliza y ahora estamos en el medio de un gran cambio. En el arte como haces una obra didáctica? Ahora en los sistemas de enseñanza no están cumpliendo su función allí es donde se debe enseñar esto, ahora no podemos dedicarnos a ser maestros, esa no es nuestra función, pero si vemos las cosas podemos alertarlas, para esto se tiene que ver qué está sucediendo en el mundo y porque. Mis obras están en el Museo Smithsonian en Washington, cuando llegué a Estados Unidos estaba en boga el movimiento psicodélico, luego el movimiento chicano, latino, pero tampoco entre allí. Yo he hecho exposiciones en Nueva York, en diferentes ciudades americanas. Ahora he ido trabajando en pintura de carácter abstracto”⁶⁸.

⁶⁷ Entrevista Roger Rumrill, Internet, Bogotá-Lima, Agosto12, 2011

⁶⁸ Entrevista personal con HILBRANDO RIOS Internet, 2011 20 min

- **EDUARDO MEZA SARAVIA**

Santa Elena de Masisea, 1948 - Lima 2001

“Eduardo Meza Saravia. Nacido en un poblado ribereño de Santa Elena de Masisea en 1948, Meza Saravia será el mayor poeta visual del Ucayali. Su pintura de paisajes trasfigurados y oníricos no sólo influirá en Hildebrando Ríos sino que dará origen e impulsará la vida pictórica en Pucallpa, ciudad en la cual promoverá la creación de una Escuela de Arte de la cual él mismo será director. Meza Saravia es un pintor de la selva profunda, que ha nacido, crecido y vivido en ella y que por lo tanto conoce las oscuras luces de la noche, como los colores más ocultos y sutiles del día y la naturaleza amazónica”⁶⁹. Estudió en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes en Lima. Trabajó como docente del Colegio “Faustino Maldonado” en la ciudad de Pucallpa, además de continuar con un interés que tuvo desde niño de pintar paisajes y la vida cotidiana de la gente en la Amazonia y al final de su vida decidió fundar una Escuela Superior de Educación artística en Pucallpa, posterior a la Escuela Usko Ayar (1988) en la misma ciudad e Pucallpa por el maestro Pablo Amaringo, con una mirada distinta de la formación artística. El interés del maestro Eduardo Meza al fundar su Escuela superior de formación artística fue el de acercar a los jóvenes a una formación tradicional en técnicas como pintura, dibujo, grabado, estudiar artistas clásicos internacionales y tener en cuenta el entorno desde una mirada académica.

“Es un maestro del color y la luz, ha evolucionado en su pintura, desde un tenebrismo paisajístico y psicológico, de una transparencia de colores hasta una perspectiva de planos y luces que en el maestro amazónico han producido esos paisajes mágicos que parecen colgados de algún árbol psicodélico, pintados en el alba del mundo. Encontró la profundidad de sus perspectivas y la luminosidad de sus azules estelares en el estudio, la comprensión y el influjo del mito amazónico. La identidad de su pintura es la identidad de su cultura. Sus retratos copiaban la naturaleza. Sus oleos actuales costumbristas dejados a la posteridad reinventan y recrean el paisaje amazónico. Es decir, similar a lo que las sorprendentes artesanías shipibas han hecho a través de los siglos; sintetizar la realidad exorcizándola a través de la metáfora y el símbolo”⁷⁰. La pintura de Meza Saravia aborda el paisaje amazónico real e imaginario, hay etapas en su trabajo artístico de pinturas muy oscuras pasa a la luz, su trabajo aborda un detallado estudio de la naturaleza, de la fauna amazónica. La mayoría de sus obras hablan de la fragilidad de lo humano frente a la inmensidad de los sueños del paisaje natural, aborda la noche (en sus primeras pinturas) y el día.

⁶⁹ Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed. Forma e Imagen, 2013, Pág. 32

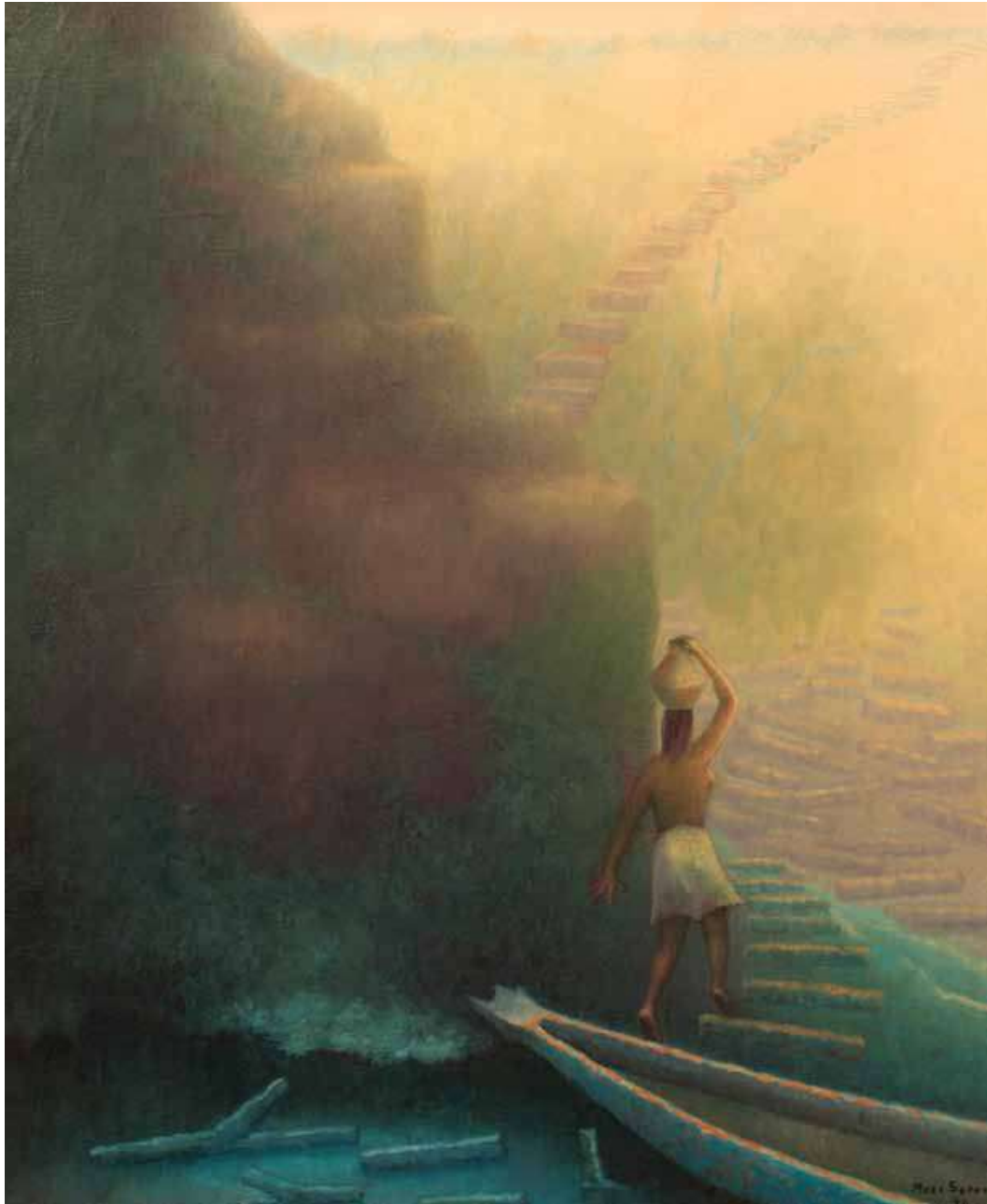
⁷⁰ Meza Edison, Biografía de Eduardo Meza Saravia en: <http://esfaems.blogspot.com.es>



Fotografía de la Escuela Superior de Formación artística "Eduardo Meza Saravia", Pucallpa Selva amazónica peruana.

El interés por formar una Escuela de Educación Superior en Formación artística en Pucallpa le surgió al maestro Eduardo Meza luego de su experiencia como docente en la misma ciudad. Estudió en Lima en una academia formal y de allí parte el interés por la educación formal. Es el mismo momento, en el que surge otra iniciativa con presupuestos muy distintos en Pucallpa, la Escuela Usko Ayar príncipe espiritual realizada entre Pablo Amaringo y Luis Eduardo Luna, una escuela que busca llevar al alumno a una íntima relación entre el conocimiento de la naturaleza, la relación del estudiante con el arte y las tradiciones indígenas milenarias. Sin el ánimo de ser una escuela de educación superior, la Escuela de Pablo Amaringo ha tenido una gran repercusión local y regional. La Escuela Superior de Formación artística "Eduardo Meza Saravia" fue fundada en 1992, en la actualidad "La Escuela forma profesionales artistas y docentes en Artes Plásticas, Teatro y Música, sustentada en el desarrollo de las capacidades y actitudes, la sensibilidad y la expresión creativa, los saberes artísticos y educacionales vigentes y la innovación permanente, así como la cultura de preservación del medio ambiente y conocimiento y expreso de la cultura e identidad regional"⁷¹.

⁷¹ <http://esfapems.blogspot.com.es/p/gesti.html>



Eduardo Meza Saravia. "Puente de troncos" CA. 1986 Óleo sobre lienzo 72 x 59 cm Colección Nania Calvo

Los universos míticos que inventa en brumas de amanecer y/o anochecer, son realidades en mitad de sueños. En la Obra "Puente de troncos", el artista estiliza e idealiza un entorno sin tiempo, ni espacio evidente. La mujer indígena semidesnuda que da su espalda al público, está ingresando a un espacio casi mítico que no se percibe sino en algunas horas de bruma en la selva, el color se difumina para hacer parecer el puente de troncos un camino sin retorno a otro universo. Busca la luz en sus obras y utiliza para lograrlo el recurso de no terminar el paisaje, de dejarlo en una especie de lugar imaginado. El maestro Eduardo Meza Saravia funda la Escuela Superior de Formación artística Eduardo Meza Saravia", dedicada a la formación de jóvenes interesados en realizar una carrera artística, en la actualidad esta escuela enseña teatro y danza, además de su interés inicial de enseñar Artes Plásticas y Visuales.

- **CESAR CHING**
Iquitos, 1949-



Fotografía Cesar Ching

“La obra de César Ching Ruiz aprovecha al máximo las lecciones del arte occidental, bajo una mirada profundamente amazónica. César Ching nace en Iquitos en 1949 y también estudia en la Escuela Regional de la ciudad. La vocación artística de Ching, como él mismo ha contado, proviene de familia: su padre de origen chino era un retratista que tiene que abandonar el oficio de la pintura por los negocios. Eventualmente en su infancia podía verlo pintando, convirtiéndose así ese mundo de colores y pinceles en el que más lo fascinaría en el futuro. (Es importante mencionar que Ching también es un gran conocedor de la tradición de la Pintura Amazónica y uno de los que más ha escrito sobre ella, continuando la labor iniciada por Navarro Cauper y Humberto Morey)

Siempre preocupado por el aspecto formal y técnico de sus pinturas, la obra de Ching es fina en su equilibrio entre figuración y abstracción, en su balance entre el tema social y la expresión individual, y es que en plenos setenta la urgencia de retratar el mundo amazónico de los de abajo era imperativa. Es por eso que la obra de Ching recorrerá de una manera muy fina la estela realista, aunque con un trabajo formal que la aleja del panfleto o la simple representación mimética.

Otro alumno de la escuela superior Víctor Morey, que después terminaría siendo su profesor y director sería Fernando Ríos, nacido en Iquitos en 1950. La obra de Ríos optará también por lo realista y retratará al poblador amazónico ribereño y trabajador. El mundo estaba cambiando y la Amazonía parecía permanecer en un estado de inmovilidad e injusticia desesperante e indignante.”⁷².

⁷² Ibídem, pág. 53.



César Ching Canoas en el puerto CA. 1984 Óleo sobre lienzo 60 x 80 cm Colección particular

La pintura de Cesar Ching aborda los costumbrismos mestizos que el mismo lleva en su sangre. Por una parte existe una Amazonía tradicional indígena. La “otra” Amazonia, de la que proviene Ching es la de los inmigrantes, que llegaron de diferentes lugares y apropiaron la región a sus formas de vida. Cesar Ching es hijo de inmigrantes, su padre aficionado al dibujo y la pintura se dedicó en Iquitos a los negocios aunque su gusto por el arte lo mantuvo durante toda su vida. Su vida entre letras y artes lo llevó a ser periodista y gestor cultural. Es docente actualmente de la Escuela Superior de formación artística “Víctor Morey Peña”, un hombre con una mirada crítica y letrada acerca de su entorno, como intelectual de Iquitos, es muy activo frente a las narraciones históricas en Iquitos. Ejemplo de ello es la redacción de un documento en el cual pide verificación de las autoridades de la narración histórica del Museo de Iquitos el 10 de Julio del año 2014.

- **MAX LIMO**

Lima, 1921- Lima, 1989

Max Limo es un artista que nació en Lima, aunque pasó largas temporadas de su vida en la Amazonía. Sus trazos fuertes y unos colores muy vibrantes muestran la fuerza de su trabajo artístico, muere en el año de 1989. “Sus colores y trazos pueden llegar a ser intensos e hipnóticos como en la pintura conocida como “Sol Rojo”. El primitivismo y el arte infantil son insuficientes para explicar la energía de este pintor que puede distorsionar la representación y las formas y aun así comunicar la realidad, la belleza y la vida desbordante de la Amazonía”⁷³.

⁷³ Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed. Forma e Imagen, 2013



Max Limo. "Atardecer en el río (Sol rojo)" Óleo sobre lienzo 67 x 67 cm Colección Haroldo Zegarra, 1968

Los colores fuertes que utilizó Max Limo en sus pinturas, los trazos visibles del óleo "Atardecer en el Río (Sol Rojo)", encuentran trazos extendidos que trabajan el contexto y el color. Los temas del artista son en su gran mayoría paisajes regionales que parecen salidos de la imaginación, de un sueño o una pesadilla, en una región, la Amazonia, llena de imaginación y color, su obra artística surge de este mismo contexto. El color como parte de la imaginación, del entorno y de una manera de ver el mundo propia de un artista que busca en el color y el juego con la textura un lenguaje amazónico con trazos de pintura occidental.

- **NANCY DANTAS**

Iquitos, 1950 -



Fotografía de Nancy dantas en la Reserva Forestal Hernán Dantas

Estudió Artes Plásticas en la Escuela Superior de Bellas Artes Víctor Morey Peña en Iquitos, y es su directora actualmente. “La obra de Nancy Dantas ha seguido más de un estilo y desarrollo (sus comienzos, por ejemplo, estuvieron influenciados por la obra de Meza Saravia), los resultados a veces pueden ser dispares, pero cuando la imaginación y el sueño fluyen con naturalidad somos nuevamente testigos de un arte insinuante y misterioso que puede pasar de lo abstracto a lo figurativo espectral y maravilloso. Hay que agregar que Nancy Dantas realizó en 1993 las primeras experimentaciones en el campo de la instalación en la Amazonía (en una obra de protesta contra la contaminación petrolera, exhibida en su retrospectiva en la Alianza Francesa de Iquitos)”⁷⁴. En la actualidad además de realizar su obra artística personal y dirigir la Escuela Víctor Morey Peña, lleva a cabo talleres de dibujo y pintura en San Juan Puritania, comunidad cerca de un área de conservación a la cual ha dedicado muchos de sus esfuerzos en una historia que nació con su hermano Hernán Dantas ecologista, después de muchos años, decidieron comprar un terreno en el KM 70 de la carretera Iquitos-Nauta, para conservarlo de la tala de árboles y la extinción del agua y con ella de los animales regionales, monos, aves a punto de desaparecer. Desde el año 2010 con el apoyo de la Sociedad Peruana de Derecho Ambiental (SPDA) logró ser reconocida como Área de Conservación Privada (ACP).

La crítica de arte peruano, coincide en considerarla de las pocas mujeres que viven y trabajan en la Amazonia; en Iquitos su trabajo no solamente artístico, sino de conservación del medio ambiente. Incentiva la educación formal y no formal en artes, es un esfuerzo continuado que no ha dejado atrás. Ha vivido fuera de la región y del país.

“Radicada muchos años en París, no solo es una pintora de un color extraordinario, en sus diversas etapas, sino también, desde sus “Interiores y exteriores de Belén”, una artista de su tiempo, que denuncia la destrucción de la Amazonía por las empresas

⁷⁴ Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed. Forma e Imagen, 2013, Pág. 47

petroleras y mineras, sin perder la magia y la belleza de sus imágenes. Con un colorido espectacular en sus primeros cuadros, ha profundizado su trabajo para mostrarnos la importancia del arte en los conflictos sociales y las necesidades expresivas de nuestra sociedad”⁷⁵.



Nancy Dantas, “Rio Corrientes” 2007 Óleo sobre Yute y tejido 65 x 92 cms Colección particular

Su trabajo artístico empezó con series de pinturas que fue cambiando a diferentes técnicas. En la obra “Rio Corrientes” realizada en el año 2007, la artista incluye en la pintura materiales regionales que hablan de la conservación del medio ambiente, el exterminio de los animales, los peces en este caso que la artista sitúa en primer plano, frente a una explotación petrolera que arrasa con la fauna regional. Con una gran carga política, de crítica y acción, la artista propone al espectador situarse en alguna postura, no son obras ingenuas, al contrario, el contenido crítico que avala una conservación del medio ambiente en la Amazonia acompañan su trabajo.

⁷⁵ <http://rvirhuez.wordpress.com/page/9/>



Gino Ceccarelli. "Caimitos". Óleo sobre tela, 1.40 cms x 1.50 cms, 2008

- **GINO CECCARELLI**

Iquitos, 1960 -

Gino Ceccarelli de ascendencia italiana, nació en mitad del Amazonas peruano. Estudió en la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos, en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, en el taller de Cristina Gálvez, en el Corcoran School de Washington D.C., y en talleres de Grabado y Pintura en París. Dirigió el Instituto Nacional de Cultura de Loreto, 4 años, lo que le permitió viajar y conocer a la gente de diversos caseríos de la selva peruana. Su obra durante 30 años, aborda la selva amazónica, sus mitos y leyendas. Toma desde su técnica en óleo, historias de origen de diversas etnias, la huitoto, la chayahuíta, entre muchas otras. "A diferencia de los mitos occidentales, en los que los personajes tienen muy claras estructuras psicológicas, en la Amazonía los mitos son muy dispersos y abiertos. Un duende, que puede ser bueno en el río Ucayali, en el Marañón resulta malévolos. Imagínate: hay 42 etnias en la Amazonía, 42 cosmogonías de la creación del universo. ¡Tendría que pintar millones de cuadros para interpretarlas! Son culturas enormes, riquísimas. Lástima que mucho de ello se esté perdiendo"⁷⁶.

Uno de sus temas principales es la sensualidad. "La exuberancia y sencillez de la mujer amazónica es signo de sensualidad. Hay una manera de vivir muy sensual que trato de reflejar en mi trabajo. En los Andes, por ejemplo, hay muchas cosas con alto nivel de sacralidad, el sol, la pachamama⁷⁷, los lagos. En la Amazonía eso no se da tanto, predomina más la magia. Hay una armonía con la naturaleza, claro, pero sin sacralizarla.

⁷⁶ Entrevista personal con Gino Ceccarelli, Internet 2012 10 min.

⁷⁷ Pachamama: La *Pachamama* o Mama Pacha es una deidad incaica.

Hay un magma mágico que se mueve tanto en las ciudades como en la selva, y que basta un poquito de sensibilidad para descubrirlo. En los últimos años, es visible cómo pintores de origen amazónico han entrado al circuito limeño reflejando la sensibilidad e iconografía popular de la selva”⁷⁸.

Según el crítico Carlo Trivelli, Ceccarelli nos revela en su obra exóticas historias de seres fantásticos cargadas de erotismo, sí, pero también señas de un ámbito real en el que dichas historias tienen lugar. En otras palabras, una mitología viva, que se contrapone con la fuerza de su autenticidad a las mistificaciones urbanas de la publicidad, el mercado y la política. Mitos que nos llevan de vuelta al reencuentro con los valores básicos de lo humano.

La mujer mítica que Ceccarrelli plantea, rescata mitos regionales, que convierte en pinceladas repletas de color; en un mismo plano toma un punto central en su composición y lo llena con espíritus, sirenas, seres del interior del río que instala en una misma composición como en su obra “El Casamiento” del 2010.



Gino Ceccarelli. "El casamiento". Óleo sobre tela. 1.20 x 1.00 cm. 2010

⁷⁸ Ibídem Pág. 1



Gino Ceccarelli. "Warmilluvia", óleo/tela 1.62 x 1.14 cm, 1996

En la obra de Ceccarelli, uno de los temas principales es la mujer y los mitos en la selva como las "Runamulas" según el mito, son mujeres que tienen relaciones extramaritales, con curas, o incestuosas, y, en noches de luna, se convierten en centauros.

"Mi pintura es netamente amazónica, hay un lenguaje que sigo trabajando. La Amazonía es un universo, hay una inevitable presencia del paisaje, es ineludible, por ello hay grandes paisajistas en la Amazonía y luego la presencia de la humanidad en su seno que siente a la madre naturaleza. En la Amazonía hasta los grises son luminosos, llena de color, de luz, en la Amazonía el color es muy importante. Hay una relación con el color muy fuerte, hay una relación con el verde, nosotros vemos pocos tonos, los amazónicos ven muchos tipos de colores, miles tipos de verdes. Hay olores, climas, tipos de sensaciones, te sientes totalmente erotizado en la Amazonía. Cuando descubres lo que hay detrás del mundo mítico, mágico, es vital. Yo creo que la Amazonía es el último rincón mágico del planeta. Yo siento que aún sigo rasgando la superficie, todavía hay

mucho que hay debajo del río y me gustaría pintar las historias que hay allí abajo, los árboles, en la salvia de los árboles, hay muchas cosas, es que la Amazonía es inacabable”⁷⁹.



Gino Ceccarelli. "Luna delfín". Óleo sobre tela. 1.50 x 1.50 cm, 2010.

⁷⁹ Entrevista Gino Ceccarelli. Doc dogs. <http://www.youtube.com/watch?v=1-YVX6YmVGA>



Gino Ceccarelli, "La novia". Óleo sobre lienzo. 1.62 x 1.14 cm. 1999



Gino Ceccarelli. "Ocho lunas". Óleo sobre lienzo, 1.20 x 1.60 cm. 2000

"El tema de la luz y la oscuridad en mi obra aborda varios problemas de la Amazonía. La oscuridad hace parte de la relación con la naturaleza, es parte de un cotidiano, en las noches se siembra, es más tranquilo caminar en las noches. Son diversas relaciones de interactuar con la naturaleza. La gente se levanta a las 4 de la mañana a trabajar en el día descansan, hace calor. Esa manera de ver el mundo es muy diferente, y si no encaja se le aplica el prejuicio, de no son civilizados, son salvajes, es una manera de ver el mundo diferente, hay muchas connotaciones negativas que se les da"⁸⁰

⁸⁰ Entrevista Gino Ceccarelli. Doc dogs. <http://www.youtube.com/watch?v=1-YVX6YmVGA>



Gino Ceccarelli. "Serenata de chullachaquis". Óleo sobre tela, 1.30 x 1.60 cm. 2001

Ceccarelli vive en Lima, tiene un taller lleno de luz, ha realizado más de treinta exposiciones individuales a nivel nacional e internacional desde los ochenta: Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, en la Galería Arver-Space, Francia, en la Galería del Banco de Comercio, Perú, entre otras. De su obra, destaca sus pinturas murales, sus óleos de gran tamaño.

Este artista tiene la intención de crear un instituto de Investigaciones de la Amazonía, al igual que incentiva la creación artística en la región. Es un artista que integra no solamente la creación artística, sino también la investigación de culturas vivas que corren riesgo de desaparecer por la fragilidad económica en que se encuentran, las etnias amazónicas no acceden a espacios culturales representativos; para Ceccarelli, es importante escuchar a los indígenas, Ceccarelli es un artista e investigador interesado en impulsar culturas y su conservación, teniendo en cuenta los dirigentes indígenas.

- **FRANCISCO GRIPPA**

Tumbes, 1942-



Fotografía Francisco Grippa en Su taller pintando

Francisco Grippa nació en Tumbes, en el año de 1942. En la actualidad vive en la Amazonía, después de viajes a Estados Unidos y Europa. Para los años noventa denomina: “grippisimo” a su estilo artístico. Empieza a darse a conocer dentro y fuera de la Amazonía. En el pueblo de Pevas tiene un taller en el cual pasa temporadas anuales, allí impulsa el turismo en la región y da a conocer su arte. Los principales temas de su obra artística son animales y la naturaleza que expresa con fuerte colorido en trazos amplios que tienden a la abstracción.

“Estados Unidos me dió la educación en las artes, Europa me da la libertad en el arte y la selva me da el espíritu, estas son las tres épocas de mi vida artística. Cuando me voy a Europa, saqué una beca en la Escuela de San Jorge en Barcelona, vi a Miro y a todos ellos, estuve como dos años en Europa estudiando, pero aquí espiritualmente es la selva que me ha dado mi fuerza. La Amazonía es una orgia de colores es una prostituta, una hermosa prostituta. El cariño que le tengo a la Amazonia es inmenso. Ahora estoy con un “gripisimo” es un estilo de Grippa, una orgia de colores, exploto con la obra. Así como salen otros movimientos artísticos, ahora sale el “grippisimo”. Pinto mi vida, como veo las cosas, he encontrado la libertad de expresarme como lo quiero hacer, yo vivo enamorado de la vida”⁸¹

⁸¹ Entrevista en Iquitos con Francisco Grippa, 2010.



Francisco Grippa. "Piraña". Acrílico sobre lienzo. 150 x 200 cm. Colección particular



Francisco Grippa. "Casa de Grippa", S/A Acrílico sobre lienzo, 60 x 80 cms.

IV. PINTORES INDÍGENAS

- **VÍCTOR CHURAY**
BIOGRAFIA

Pucaurquillo 1972 - Lima 2002



Fotografía de Víctor Churay. Pintor de Pucaurquillo, poblado en la rivera del Río Amazonas

Víctor Churay nació en 1972 en Pucaurquillo, un poblado peruano ribereño de la Amazonía. Estudió historia en la Universidad de San Marcos en Lima, aunque desde temprana edad aprendió de manera autodidacta a dibujar sobre materiales naturales. Participó en concursos y realizó exposiciones artísticas en las cuales difundió la defensa de las culturas indígenas amazónicas y la conservación del medio ambiente. Fue reconocido regionalmente y en la capital peruana como un joven talento indígena.

Impulsó una nueva generación de jóvenes indígenas artistas tradicionales en su pueblo, en búsqueda de su identidad. Víctor Churay fue un joven indígena que inició su trabajo artístico con pinturas en el material de la Llanchara (corteza de árbol) en una experiencia estética que reivindicó e intentó rescatar la cultura “Bora-Huitoto”, los mitos de creación, las tradiciones etnográficas, las circunstancias políticas de desplazamiento y violencia. Murió quizás muy pronto, en Lima, bajo extrañas circunstancias no aclaradas por la justicia.

“Los concursos fueron las plataformas que le dieron la posibilidad de llegar y exponer en Lima a Víctor Churay. Como hijo de artesanos –perteneció a la generación que vivió la

tensión entre lo ancestral, lo artesanal y lo moderno— y afrontó los retos de convertirse en un artista fuera de su comunidad. Esto nos lleva a pensar en las diversas relaciones, adopción de hábitos y demás efectos que ocasiona la migración de los indígenas a las ciudades, principalmente entre los más jóvenes. En el caso de Churay esta circunstancia fue gradual, la primera influencia la recibió de Pebas, el centro comercial más importante de la zona, luego Iquitos, ciudad que centraliza, fusiona y codifica los elementos simbólicos y visuales de los grupos étnicos amazónicos y mestizos en la cultura popular urbana, y finalmente de Lima, en donde inició su contacto con galerías, instituciones, intelectuales y artistas, así como su participación en proyectos culturales y posteriormente en el fuero universitario. En el contexto limeño fue de suma importancia en la obra de Víctor Churay su participación en el *Proyecto Amazonía / Cuentos pintados del Perú*, realizado por el Seminario de Historia Rural Andina, que investigó y registró textual y gráficamente sobre *llanchama* la memoria colectiva del grupo étnico Bora del Ampiyacu”⁸².

Este joven indígena comenzó a pintar de manera autodidacta, viajó a Lima y se acomodó a vivir de alguna manera como un nómada sin casa propia por las difíciles situaciones económicas que tuvo que pasar en estos años de la década de los noventa. “Estuvo viviendo en casi todos los distritos de Lima, ahí donde alguien le diera un espacio o donde le alquilaran un cuarto acorde con su economía de guerra, la que incrementaba vendiendo cada cierto tiempo “una llanchamita” como él llamaba a sus cuadros. Su cuerpo estaba acá pero su mente seguía en la selva, por eso sus cuadros- los que ahora pintaba rodeado del sonido de carros y bocinas- seguían teniendo como elemento central sus bosques, su historia y su cultura.

Otra cosa que lo caracterizaba era su amor por la fotografía y las imágenes en general, a todos lados iba con una camarita retratando amigos. Además, con el premio ganado en el concurso de pintura compró un televisor y un VHS que llevó a su pueblo, los primeros en Pucaurquillo. Las fiestas, el fútbol, eran parte de su conversación, pero también los eventos académicos y exposiciones artísticas, todo aquello que tuviera color para él y que llenara sus múltiples dimensiones de nativo, de artista, historiador, bohemio, deportista, político: con su metro y medio, para nosotros era el popular y alegre *Chato Vitín*, como lo llamaban en su tierra.

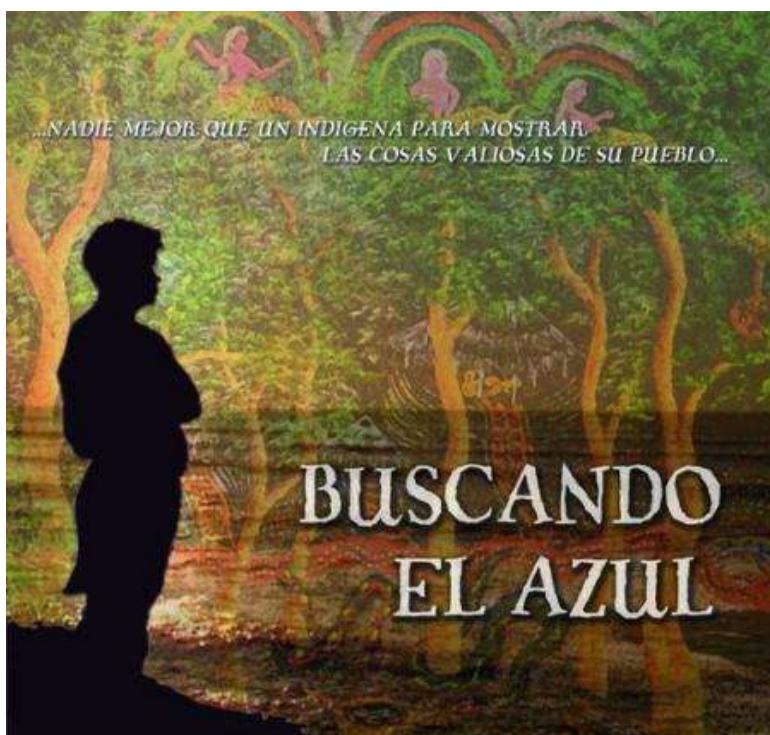
Siempre contaba cosas coloridas y pintorescas con su particular humor, como aquellas experiencias junto a amigos de Pebas con quienes acudía a tomar ayahuasca cada vez que deseaban ver en la mareación a simpáticas boritas desnudas. Así decía entre risas.

En el 96 surgió la idea de hacer un documental sobre las expediciones de Víctor con su padre Wahcayu buscando el tinte azul natural en el bosque y sobre su intención de mostrar la cultura de los Bora al mundo. *¡Buscando el azul!*, sugirió Mónica esa tarde de septiembre en una reunión de amigos en Lince, así se llamaría el documental”⁸³.

⁸² Yllia, María Eugenia. De la maloca a la galería: La pintura sobre *llanchama* de los boras y huitotos de la Amazonía peruana. En: Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, Año 6, Nº 6, diciembre de 2009

⁸³ Valdivia, Fernando. Víctor Churay a diez años de su partida. En: Diario de IQT.

<http://lamula.pe/2012/04/13/victor-churay-a-diez-anos-de-su-partida/pacobardales/>



Fernando Valdivia, Buscando el Azul, DVD, Cortometraje, Perú 2003

El documental se realizó sobre la vida de Víctor Churay, es un recorrido que realiza su director por el río Amazonas, documentando la vida indígena desde la mirada de un artista, su búsqueda por el color azul, usando tintes naturales y soportes de cortezas de árboles. El documental resalta los valores indígenas, el uso del arte como expresión cultural de las comunidades que viven en el Amazonas. “El 14 de Abril del 2002, Víctor Churay Roque, el indígena Bora del Clan Pelejo, fue encontrado sin vida al pie de un acantilado de San Miguel, en Lima. Las circunstancias poco claras de su muerte pintaron un nuevo escenario de leyendas urbanas donde los culpables eran adversarios políticos de la universidad, pintores celosos de sus logros y hasta un probable suicidio. A pesar que las investigaciones policiales no lograron resultados; durante años su familia continuó investigando y tras interrogar a quienes estuvieron presentes en la reunión social donde se le vió por última vez, lograron establecer plenamente lo sucedido. Durante la última visita que hice a Pucaurquillo, en marzo del 2012, abrieron cuidadosamente un viejo folder plástico y me mostraron la foto del culpable de su muerte, imagen tomada en la fiesta donde Víctor habría sido agredido. Lo dijeron con mucha calma y sosiego, como si se hubiese cerrado el círculo de incertidumbre que por años no les permitió vivir con tranquilidad. Víctor tenía 29 años y había iniciado su tercer año en la universidad. *“Temporalmente se quedó en silencio lo que era el arte de la pintura indígena”* nos dice Iginio Capino, pintor bora que sintió hondamente la pérdida del artista”⁸⁴.

⁸⁴ Perú: Víctor Churay a diez años de su partida en : <http://servindi.org/actualidad>



Fotografía de Víctor Churay en Pucaurquillo, Amazonia peruana 2000

Sin embargo, el interés en la obra de Churay en la capital prosiguió tras su muerte. En agosto del 2003 la Universidad Ricardo Palma, con el impulso de Alfonso Castrillón y María Eugenia Yllia, expusieron sus obras y proyectaron *BUSCANDO EL AZUL*, el documental que quedó inconcluso y que -gracias al estímulo de María Eugenia- pudimos terminar para la ocasión. Paralelamente en la cuenca del Ampiyacu otros pintores fueron dándose a conocer y ganaron espacios. El Huitoto Santiago Yahuarcani ya pintaba cuando Víctor vivía, incluso cuenta que muchas veces fue visitado por él. Los mitos de su pueblo, narrados por su madre doña Martha López, tomaban vida en sus cuadros, especialmente el de *Fidoma*, el creador de los colores. Rember, hijo de Santiago, se sumó al trabajo del arte y hoy es un reconocido pintor que alista una próxima nueva exposición en Argentina. En Pucaurquillo surgió Brus Rubio Churay, sobrino de Víctor, quien también se ha ganado un nombre en la escena pictórica nacional y este año inició estudios universitarios en la carrera de Filosofía. Próximamente viajará a Francia gracias al concurso *PASAPORTE PARA UN ARTISTA* que logró ganar. Dennys Mosquera, bora también, ahora es profesor y un consumado pintor al igual que Jairo Churay - hermano de Víctor-, su sobrino Jander Collantes y Percy Díaz, autor este último de hermosos cuadros sobre aves”⁸⁵.

⁸⁵ Valdivia, Fernando. Víctor Churay a diez años de su partida. En: Diario de IQT.
<http://lamula.pe/2012/04/13/victor-churay-a-diez-anos-de-su-partida/pacobardales/>

ANÁLISIS DE LA OBRA ARTÍSTICA DE VÍCTOR CHURAY

Víctor Churay, representa una cosmovisión del mundo en el contexto de su comunidad indígena de Pucaurquillo en una síntesis pictórica de dos tradiciones indígenas: Bora y Huitoto, en tres principales líneas temáticas. Las reivindicaciones culturales, son reafirmadas por Churay, en el momento en que describe etnográficamente los usos de plantas alucinógenas que son utilizadas en rituales tradicionales indígenas como el *Ayahuasca*, en especial, representado en las visiones que produce la planta. Presenta animales y plantas, los rituales y sus relaciones chamánicas entre indígenas y la relación intrínseca entre el mundo natural y espiritual. Su interés por la historia se ve reflejado en su pintura de procesos políticos y sociales que han tenido que vivir los artistas indígenas, desplazados y violentados en sus tierras, en una segunda línea estética, y las cosmovisiones tradicionales de las sociedades amazónicas en relatos que se apoyan en el uso de viñetas para explicar su contenido al público que lo observa. Su trabajo artístico fue innovador en las técnicas que utilizó sobre cortezas naturales; su contribución al mundo artístico al impulsar a artistas indígenas de pequeños poblados amazónicos y su reivindicación del medio ambiente en una postura política de defensa del medio ambiente.

“Churay fue uno de los primeros artistas de Pevás en ser conocidos y reconocidos. Fue uno de los discípulos predilectos del historiador Pablo Macera y su obra, rápidamente expuesta, logro impacto desde dos vías: la antropológica (por todos los mitos, tradiciones y costumbres de su pueblo expuestos) y en el espacio meramente estético, pues logró abrir una nueva vertiente en el arte popular general nacional, no urbano, no kitsch, no sensacional (como se le había intentado rotular a las manifestaciones pictóricas amazónicas de ese entonces)”⁸⁶.

Conforme lograba el ritmo de su obra, fue escapando de la temática costumbrista y adentrándose en un fresco social, donde primaron las denuncias contra la explotación, la contaminación ambiental, la discriminación que sufrieron los pueblos originarios, así como su denuncia puntual e implacable del genocidio indígena durante el apogeo de la explotación cauchera en la Amazonía. Churay era muy idealista, además de ser uno de los líderes más importantes de su comunidad.

En quechua *ayahuasca* significa 'soga de muerto' por su etimología *aya* 'muerto, difunto, espíritu' y *waska* 'soga, cuerda', ya que en la cosmovisión de los pueblos indígenas, el ayahuasca es la soga que permite que el espíritu salga del cuerpo sin que este muera. El yajé es de uso común en la Amazonía y presenta los rituales que están a cargo de chamanes, sus diferentes tradiciones, por una parte, ampliamente registrada por Pablo Amaringo, desde una estética antropológica y detallada, que Víctor Churay va a copiar y por otra también presentada por Amaringo las visiones de la planta alucinógena que comenzó a representar como influencia de la presencia de antropólogos como Luis Eduardo Luna. Esta influencia de antropólogos en la zona también se presenta en el caso de Churay, como enuncia Pablo Mancera en sus investigaciones sobre el arte amazónico.

⁸⁶ Bardales, Paco. “Pevás: Arte para entender la cosmovisión amazónica”. En: <http://lamula.pe/2011/09/17/pevas-arte-para-entender-la-cosmovision-amazonica/pacobardales/>

Churay toma de Pablo Amaringo la misma estructura compositiva. Divide la obra en planos horizontales que delimita con líneas y figuras geométricas que establecen espacios en relación y diálogo pero también de manera independiente pueden entenderse como espacios simbólicos que la comunidad vive en un mundo espiritual.

En la obra “Autorretrato”, realizada en el año 2001 por Víctor Churay, tiene relación directa con la obra Pablo Amaringo “El Mundo de Yakuruna” realizada en 1986, en la cual tanto en la estructura, las temáticas, los espacios y colores buscan hacer un símil entre el rostro de Churay y la obra de Amaringo. Un esfuerzo de copia y de homenaje realizado de manera más rustica, menos acabada, pero con la intención de replicar este trabajo de arte del maestro Amaringo.



Víctor Churay Autorretrato. Técnica mixta sobre llanchama 90 x 1.20 cm, 2001. Colección Marjorie Crossman



Pablo Amaringo Mundo de Yakuruna Gouache sobre papel 50 x 70 cm, 1986 Colección Particular

En 1998, “Churay presenta su trabajo artístico elaborado en llanchama en dos exposiciones individuales: la primera en el Banco Central de Reserva, llamada “Llanchamas bora”, en la cual mostró llanchamas, algunas con técnica mixta entremezclando el tinte natural con la pintura industrial. La exposición diseñaba una metódica etnografía que nos presentaba al Pueblo bora con mapas y planos de la comunidad, sus símbolos y clanes, sus cosmovisiones, fiestas, relatos e historia”⁸⁷.

Este interés etnográfico por la comunidad Bora, habla del mundo espiritual y su influencia en el mundo terrestre material, por la influencia de los espíritus que si no se apaciguaban, podían causar enfermedades y peleas entre la gente. El centro de la cosmovisión Bora se da alrededor en la Chagra (o tierra de cultivo de la yuca, en especial). El folklore Bora dice que el Dios maligno del trueno utilizó el rayo para partir árboles de arriba abajo y plantó la vida de un nuevo animal en el suelo. De esa manera se crearon los animales salvajes y peligrosos de la selva. Se creía que muchos animales, especialmente el jaguar, eran dioses menores; por eso no los mataban ni comían su carne, los tigres como animales sacros y guardianes del bosque, como los presenta el artista en la obra: “Cosmovisión Bora” simplificada del 2001.

⁸⁷ Bendayán Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed Forma e Imagen, Lima, 2013



Víctor Churay Cosmovisión bora simplificada, Técnica mixta sobre lanchama, 1 x 1.36 cms , 2001

Los procesos de exterminio de la mano de la extracción del caucho en la selva amazónica disminuyeron a la población bora y su territorio, debido a las enfermedades y los abusos de los patrones del caucho, en un proceso de desplazamiento territorial de Colombia al Perú y Brasil, además los recientes abusos de petroleras de usurpación territorial, llevó a una violencia generalizada contra el pueblo bora, que ha sido también muy expuesto a evangelización de iglesias tanto católica como protestante; estos abusos pintados de manera crítica por el artista Víctor Churay y más recientemente por su primo el artista Brus Rubio, defienden la cultura, la vida en comunidad y la conservación del medio ambiente.

“Los relatos históricos de la explotación del caucho (tema olvidado en el arte amazónico y que recién en los últimos años será retomado por otros artistas indígenas arte amazónico y que recién en los últimos años será retomado por otros artistas indígenas: Brus Rubio, Santiago Yahuarcani e Iginio Capino). Lo interesante de estas lanchamas es que Víctor ha optado por dividirla en “viñetas” utilizando la “narrativa secuencial” del cómic, valorada sin duda más por los campesinos y artistas populares que por los críticos de arte, pero mucho más efectiva en sus resultados pedagógicos”⁸⁸.

Las temáticas de sus obras (desde el punto de vista histórico) son:

- La explotación cauchera y la violencia ejercida contra los pueblos indígenas
- La penetración petrolera en territorios indígenas
- El sometimiento indígena a agentes externos (evangelización, colonos)

En la obra “Castigo a los Boras” el artista presenta una historia que relata la dominación violenta ejercida por colonos a los pueblos indígenas, además de un fuerte sometimiento a las tierras y al trabajo forzado de agentes externos, por el vestido y la iconografía relata el proceso de sometimiento indígena a los colonos caucheros y los castigos corporales practicados continuamente contra la población indígena en este momento en la región

⁸⁸ Bendayan Christian, Villar Alfredo. Pintura amazónica. El milagro verde. Ed Forma e Imagen, Lima, 2013.

de los boras y huitotos, un trauma colectivo que se mantiene vivo en el recuerdo de los indígenas en la actualidad. La obra de un fuerte carácter político presenta una división esquemática de planos en partes que son explicadas con el uso de una tipografía básica, como se presenta a continuación:



Víctor Churay. Los castigos a los boras, Técnica mixta sobre llanchama. 80 x 72 cm, 2001

En una narración de viñetas Churay muestra la llegada de los colonos que cambian costumbres de los indígenas Bora, los desplazan, les cambian el vestido y finalmente les queman sus territorios. Es una pintura sobre llanchama que narra el exterminio de una sociedad.

- **BRUS RUBIO**
BIOGRAFIA
Pucaurquillo, 1984 -

Brus Rubio es un pintor que nació en Pucaurquillo un pueblo indígena Huitoto y Bora en el distrito de Pevas, en la selva amazónica peruana. Su vida ha estado marcada la situación social frágil, en la cual los indígenas han presenciado la llegada de multinacionales y grandes corporaciones extractivas a sus territorios. Antes que él, su comunidad ha visto a otros jóvenes artistas que incursionaron en el ámbito limeño como Víctor Churay quien murió en Lima en el 2002 y quien influenció notablemente los inicios de la obra de Brus.

Es un pintor indígena huitoto, que resiente los efectos de la globalización, su trabajo artístico es de carácter político. Por una parte, el artista entra en su interioridad para expresar el sentimiento de sus ancestros, de sus tradiciones casi pérdidas por el avance de la occidentalización en la selva y por otra, busca revalorar una íntima relación entre el ser humano y la naturaleza.

Su vida ha transcurrido en mitad del río, de su comunidad. A diferencia de artistas como Bendayán, LU.CU.MA o Ashuco, Brus Rubio nació en la selva, no en una ciudad en mitad de la selva, sino en una comunidad que vive en el Río Amazonas. Su vida ha transcurrido en mitad de un poblado que si bien está aislado (en muchas ocasiones el celular no tiene cobertura y el uso de la luz tiene un horario establecido ya que funciona con planta eléctrica), hay entrada y salida de comunicaciones que poco a poco afectan más a las comunidades que rodean los ríos, a sus jóvenes y a la cultura que parece desvanecerse con el paso del tiempo y sus efectos en los abuelos que desaparecen rápidamente de estas últimas generaciones que con ellos, ven desaparecer el conocimiento ancestral.

El compromiso con la lucha de la defensa del medio ambiente, la supervivencia de la selva, se ha visto reflejada en algunos artistas de la región impulsados por antropólogos como Jurg Gasché quien lleva a Brus Rubio a su primera exposición en el año 2004. Luego Christian Bendayán invita a Brus a participar en la exposición: "La sogá de los muertos" luego en la exposición colectiva "Poder Verde" y su primera individual "La Selva Invisible" en Iquitos en el año 2010. En el año 2011 recibe el segundo puesto en el premio "Pasaporte para un artista".

Brus Rubio crítica para concientizar a los actores que intervienen la selva; establece una nueva relación entre el arte y política, con el fin de hacer conocer al "otro" una realidad que implica una conservación natural de los territorios, de manera que se comprometa con su realidad regional a los niños y jóvenes para conservar y retornar a las culturas que forman parte de su historia y a los agentes mismos que intervienen en el Amazonas.

Desde lo cultural, Rubio incentiva la relación entre una nueva comunicación, educación, arte y cultura, para mantener la selva. Parte de la acción que realiza en su comunidad,

hablar de educación para formar a los individuos, el efecto político de su acción artística y el efecto que logre fuera de ella. La obra del artista, tiene un interés político de influir a partir de la educación en la formación de una nueva generación de jóvenes que conserven el medio ambiente, sus recursos y culturas.

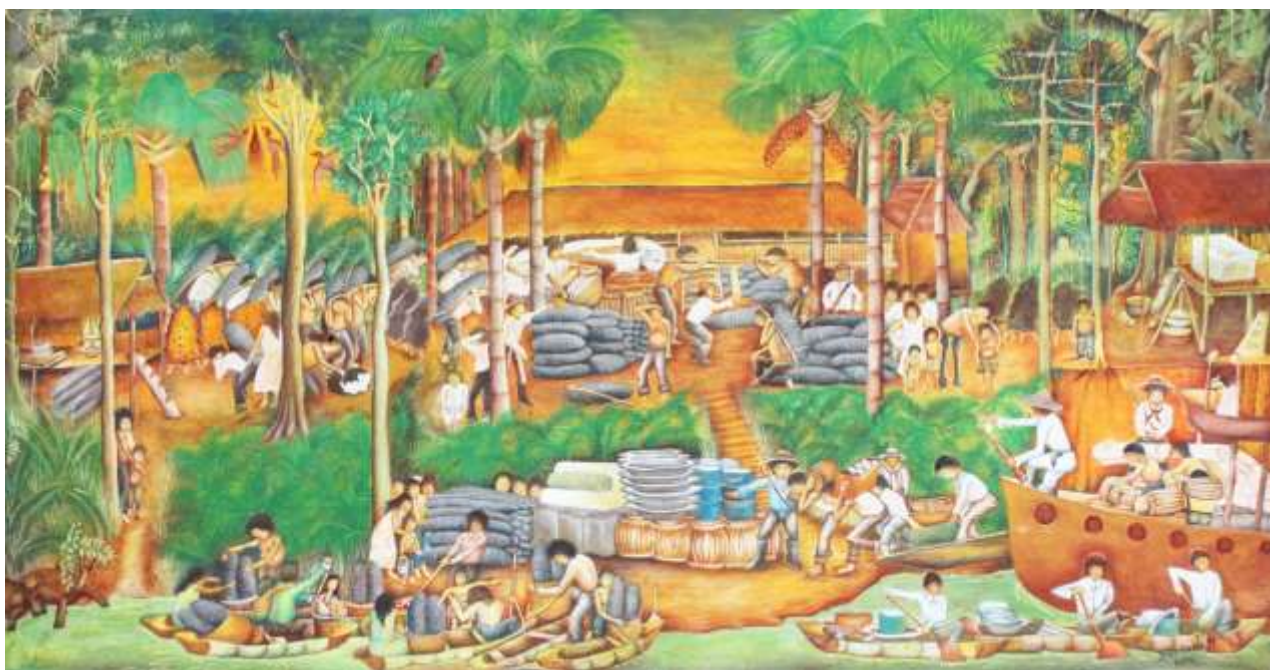
La crítica para la conservación, es uno de sus mensajes en sus obras artísticas, llamar la atención a agentes externos de la Amazonía para tener en cuenta a los habitantes de la región: Los antropólogos, las ONG's, los funcionarios del estado.



Brus Rubio. La Autonomía Negada, tintes naturales sobre Llanachama, 1.30 x 1.50 cms, 2007

“Yo hice un cuadro aquí nosotros estamos en un área de conservación regional, que no ha interactuado por los pueblos indígenas, porque el estado no nos tiene en cuenta. Aparecen en la obra, porque el estado mantiene su círculo de trabajo y nosotros como pueblos vamos a cumplir de arriba hacia abajo así que he hecho un cuadro en el cual los gringos, los antropólogos y su botella de whisky, dando la suerte de los pueblos indígenas y abajo dos indígenas con cabeza de calaveras con las plantas bora y huitoto sin consciencia pero cuidando las plantas. En la parte izquierda de la obra, al fondo, los investigadores sacando información, pisando la cabeza, están los indígenas manejados como marionetas y la gente muy aburrida porque no se puede hacer nada, detrás de una reja, encarcelado, en la parte de adelante están los artesanos, los artistas están mendigando que le promuevan su arte, hay que estar rogando para que te den apoyo, recién te estás ahogando en tus lágrimas, te apoyan. Yo estoy afuera mirando lo que están haciendo, como el artista, esta es mi reflexión sobre arte y política”⁸⁹.

⁸⁹ Brus Rubio, 2010



Brus Rubio. La Explotación del Caucho en Pucaurquillo. Tintes naturales sobre llanchama. 1.60 x 1.80 cms, 2008.

En la obra, “La explotación del caucho en Pucaurquillo”, Brus Rubio representa como los pueblos Bora y Huitoto comparten como agrupaciones culturales desplazamientos, por la conquista del caucho en la región, la violencia y esclavitud que tuvieron que vivir, hizo que llegaran a principios de los años treinta a los ríos Ampiyacu y Yahuaryacu. Referentes de los procesos violentos de la región, se tienen referencia en algunos escritos de Rafael Girard, quien describió costumbres que tienen afinidad con los mismos grupos en otras regiones, como el putumayo, Caquetá en Colombia. Para la década del treinta, se describe a la comunidad de Pucaurquillo con rituales de pintura corporal y diseños de carácter geométrico. En el caso de Pucaurquillo, para la década de los cincuenta, llega el “Instituto Lingüístico de Verano”⁹⁰, quienes influyen en las costumbres y usos en su vida cotidiana, registran la lengua, además evangelizan. Llegan también las escuelas que incluyeron cursos de arte para los niños de la comunidad.

Según Maria Eugenia Yllia, parece existir un consenso entre los investigadores en relación a que el origen de la pintura sobre llanchama entre boras y huitotos de Pucaurquillo está ligado al desarrollo del turismo y a la relación que estas sociedades han tenido con el mercado exterior a partir de la producción y venta de sus artesanías.⁹¹ Este proceso de inserción en el mercado comercial, impulsa una reivindicación cultural por tradiciones culturales que se venían extinguiendo. El surgimiento de la reconstrucción de Malocas, manguares y instrumentos de las malocas tradicionales, en Pucaurquillo en la década del setenta, buscan para la década del ochenta volver a una reivindicación cultural que se mezcla con las tradiciones occidentales de ingreso a la occidentalización, la lectoescritura y los procesos inmersos en la educación estatal.

⁹⁰ Instituto Lingüístico de verano: Institución cristiana evangelica que se dedica a estudiar lenguas nativas para la traducción de la Biblia y la evangelización de pueblos nativos.

⁹¹ Yllia, María Eugenia. De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonia Peruana. En: Revista Illapa Universidad Ricardo Palma, 2009

Es importante resaltar que si bien estos procesos artísticos se generan del resultado de la reivindicación cultural, de la búsqueda por consolidar sus raíces, son resultado de un proceso de un reconocimiento político de sus derechos sociales. “El caso de Víctor Churay ilustra esta dependencia: sus padres fueron miembros de la FECONA (Federación de comunidades nativas del río Ampiyacu), institución multiétnica creada el año de 1987 compuesta por boras, huitotos, ocainas y yaguas, que les dio personalidad jurídica y representación ante el Estado en la defensa de sus territorios y derechos civiles”.⁹² Si comparamos su caso como hijo de dirigentes políticos con Brus Rubio, quien es hijo también de un líder y representante social, vemos una generación de jóvenes que están cerca de la política, desde diferentes puntos de vista, es claro que los artistas de Pucaurquillo están mediatizados por las motivaciones sociales de su comunidad, son producto de estas discusiones políticas, decisiones comunitarias y hechos colectivos al reivindicar sus derechos sociales.

“En este contexto de logros sociales por parte de los indígenas se desarrollan importantes concursos de arte realizados por las ONG: El concurso de Dibujo y Pintura campesina realizado a nivel nacional de 1984 a 1994 por SER (Servicios Educativos Rurales) e Illa y el primer concurso de pintura nativa sobre corteza de Llançama, Mitos y leyendas de la Amazonia, 1985, organizado por ProArte. Los convocantes con la finalidad de estimular el fortalecimiento de las tradiciones, establecieron los criterios de calificación dirigiendo las temáticas y las técnicas, como el uso de colores o tintes naturales. Inducidos por estas temáticas al repertorio inicial conformado por la representación de animales, mariposas, peces y elementos aislados se van a “incorporar escenas narrativas de fiestas, mitos y actividades cotidianas en lo que los indígenas van a dar forma a un modelo cultural imaginario y abstracto en el cual será evidente la tendencia a antropomorfizar los fenómenos naturales, una característica muy observada entre los indígenas amazónicos, que sin duda responde a su propio discurso mitológico y percepción del mundo”⁹³.

Otros factores, además del sociopolíticos enunciados, como la reivindicación de organizaciones sociales indígenas, el auge del turismo, el apoyo al arte campesino e indígena de organizaciones no gubernamentales, está también en la década de los años setenta, hasta hoy en día, la llegada de un pintor Francisco Grippa, quien comerciaba con arte abstracto, y generó un fuerte mercado. El artista, insertó su arte en mercados de buques a extranjeros en Pevás, cuando había un turismo de extranjeros más fuerte en los años ochenta y noventa, se instaló en la ciudad más grande cerca, a veinte minutos, de Pucaurquillo y mantuvo un comercio artístico casi dos décadas. Este éxito del artista puede relacionarse con el tipo de negocios que llevo a cabo aparte de los puramente artísticos, que no son del todo claros, pero que llamó la atención de sus vecinos indígenas y mestizos, aunque fueron los indígenas aquellos que se dedicaron a la pintura en soportes naturales como la Llançama.

Aún su gran casa en pevas está habitada por el artista y su esposa bora y su familia, aunque Grippa abrió un nuevo taller más cerca de Iquitos, su gran casa museo, muestra

⁹² Ibídem, pág 17

⁹³ Ribeiro, Berta. “ A mitología pictórica Dos dessana” En: Grafismo indigene Estudios de antropología estética Luz Vidal. Ed. Universidad de Sao Pablo, Brasil, 1992.

el interés que generó hace una década y los ingresos que llegó a manejar en los cuales la pintura era uno de estos factores de progreso económico regional.

El ingreso de artistas indígenas/mestizos amazónicos, en las galerías en Lima fue abierto por Pablo Amaringo en la década del noventa, sin embargo la pintura de Amaringo aparecía ya para este momento en una gramática totalmente occidental: los materiales de las obras, la técnica, inclusive las temáticas muy influidas por su relación con los antropólogos, como Luis Eduardo Luna, quienes le guiaron en las temáticas llamativas para un público internacional, le ayudaron de igual manera en ingresar sus obras en Lima y en mercados internacionales, hasta que llegó a vender obras en Japón, Estados Unidos y Finlandia entre otros lugares. Hay una gran diferencia con la pintura de Víctor Churay, quien ingresó al mercado del arte limeño por su participación en concursos regionales con su trabajo sobre la Llanchama. En 1997, trabajó en el proyecto “Quilca Llanchama” auspiciado por el INC, pintando y narrando una selección de cuentos bora. También realizó estudios de Historia en la Facultad de Ciencias Sociales de la UNMSM. Víctor Churay falleció el año 2002.

En el caso de otros pintores jóvenes como Rembert Yahuarcani, huitoto, se han acercado a la relación entre el ser humano y la naturaleza, la influencia del ayahuasca al inicio de su pintura, y su posterior cambio hacia Lima, con lo cual ha cambiado su manera de pintar, materiales e iconografía.



Brus Rubio, "La Explotación del caucho y la resistencia de Pucaurquillo", 2.28 x 1.98 cms Tintes naturales, y acrílico sobre llanchama, 2012.

En esta obra Brus relata en un plano central los elementos de elaboración de la coca y el manguare, son instrumentos para fiestas tradicionales, la bolsa de coca, los mitayos, la corona y un ramillete de flores. "Es una representación simbólica de los materiales que se traen para una fiesta, materiales que se traen en una maloca. Están sentados sobre el mundo porque sin cultura el mundo sería un espacio vacío, el mundo está lleno de pinturas para que se vuelva a recordar la naturaleza. En la parte izquierda de la obra se muestran los recuerdos de esclavitud de los indígenas por la explotación del caucho"⁹⁴



Brus Rubio, Vibración. Tintes naturales sobre llanchama. 1.40 x 1.60 cms, 2009.

⁹⁴ Entrevista Con Brus Rubio, 2012.

Si bien una de las estrategias para conservar la naturaleza de parte de las comunidades fronterizas del Amazonas, con el ingreso del comercio, el turismo y la circulación de diversos actores en la región, ha sido la auto exotización de las costumbres indígenas, exagerando el conocimiento del indígena y su cultura, “se vendía la idea de la selva como un espacio virgen, salvaje, paradisiaco y exigía de sus miembros que se autorepresentaran como seres incivilizados, deformando su realidad histórica y sociocultural. La presencia de turistas en la Amazonía incentivo la auto exotización del indígena, pero también desde la perspectiva indígena, la exotización de sus visitantes “occidentales”. Este convencimiento de la alteridad, así como la atemporalidad de sus miembros serán rasgos visibles en sus narraciones pictóricas”⁹⁵

Las temáticas de Brus Rubio, vuelven a pensar la tradición como símbolo de identidad, volver al origen, mantiene un interés por el presente. Una de sus representaciones es el Manguare. Instrumento utilizado por las comunidades indígenas del Amazonas para anunciar algunas ceremonias o como medio de comunicación para reuniones dentro de la maloca⁹⁶. Es un instrumento cuyo sonido puede ser escuchado hasta a 20 kilómetros de distancia. En la actualidad aún se utiliza para algunas festividades cada día, más escasas, en el Amazonas. Como instrumento, tiene un significado ancestral. “El manguaré se compone de dos troncos. O sea, un par cuantos, uno es el macho que más delgado el otro es la hembra que es el más grueso. Los golpes del manguaré, se hacen por medio de unos mazos hechos de madera, pero la punta más gruesa tiene que ser envuelta por una cinta del caucho negro y encima tejido una redecilla para poder mantener al jebe y que sirve para no ofender al mismo manguaré. Cada cosa tiene su canción, como el jebe o caucho, la redecilla, el mismo mazo, el hueco del manguaré, la máscara de los disfraces, el mismo manguaré etc. Cada tipo de baile huitoto tiene cientos de canciones para sus danzas, y aquí escribo una de estas canciones que cantan para el manguaré”⁹⁷

“Hay dos obras que hice: Una es la Vibración y otra es la Dicomotización del manguare. Yo pensé en dibujar el manguare, tú sientes esta fuerza y la naturaleza que se convierte en una onda. Tengo que hacer como estas ondas van tan lejos y hice este manguare, en el cual todo el lugar se hace como gelatina, es así, cuando golpeas el manguare sientes un sonido muy natural, es como que se estremece el suelo. Es como un poema. En la actualidad se pierde mucho la cultura, pero poco a poco estamos en construcción de nuestra cultura.

⁹⁵ Yllia, María Eugenia. De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonia Peruana. En: Revista Illapa Universidad Ricardo Palma, 2009

⁹⁶ Maloca: casa indígena del Amazonas de varias comunidades indígenas huitotos, tikunas, entre otros. Antiguamente vivían en una maloca varias familias relacionadas principalmente por el parentesco, especialmente de manera patrilineal, se repartían el espacio interior y hacia las paredes de la maloca, las familias de los hijos de una pareja principal, los "maloqueros", compuesta generalmente por los más viejos, padres y abuelos del resto de los habitantes de esta gran casa.

⁹⁷ González, demóstenes. Vida de la selva caminos que nunca terminan. Ed. Tarapoto, Perú, 1999.



Brus Rubio. Dicotomización del Manguaré. Tintes naturales sobre llanchama. 1.20 x 1.80 cms, 2010

Hay otro manguare, “La dicomotización del manguare”, para enseñar a los jóvenes. En mi mundo actual, esta comunicación en la actualidad casi ya no significa nada al sonido del manguare, ahora yo dije que esta pintura sirva para enseñarle a los demás, en este momento su historia, la historia del manguare, está dividido, nuestro pensamiento está mediatizado, dividido pero que significa y representa un conocimiento chamánico de la selva”⁹⁸

El manguare, no es solo un instrumento, es para la comunidad huitoto un símbolo de unión entre lo femenino y lo masculino, el encuentro entre la llamada de la tierra y su enlace en la maloca, como visión huitoto del universo.

“Antiquísimos relatos orales contados por los mayores a sus descendientes, describen al manguaré como un instrumento de comunicación sacralizado desde el momento en que el jefe decide su construcción. En el pueblo Murui, el illama, en una de las consecutivas reuniones que se inicia en las últimas horas de la tarde y termina en el alma de la medianoche, lo anuncia mediante un breve discurso nutrido de metáforas y símbolos.

Es el inicio de una larga ceremonia que involucra fases tradicionales que va desde la solicitud de permiso del bosque para el uso de un almendro o palo de sangre, la dulce reciprocidad simbólica donde las mujeres rompen vigorosas piñas sobre el árbol en pie,

⁹⁸ Brus Rubio, Entrevista personal con Brus Rubio en Pucaurquillo julio 2011

cantan y danzan sobre el árbol caído y mujeres y hombres intercambian sensuales ironías que desembocan en risotadas y alegres gestos, mientras fabrican el manguaré.

Dentro de la Maloka y solamente en las noches, los hombres amistan con el espíritu del fuego mediante oraciones ancestrales a fin de lograr su eficiencia en las laboriosas tareas de perforación o excavación de las piezas de madera. Los sabedores y ayudantes insuflan la potente llama que despide el carbón de semillas de shapaja (*Attalea phalerata*), que por la dureza de su estructura hace demorar su ardiente influjo y como una legión de carcoma corroen con avidez el corazón del madero de almendra o palo de sangre.

Si la administración del fuego para formar la cavidad interior de resonancia fuera mediante el soplo directo habría serios problemas, pues, se realiza a través del conducto del peciolo de hoja de papaya o del tallo muerto de una pequeña *chontilla*, previamente preparada.

Durante el día, nadie tocaba ninguno de los dos maderos (mujer y varón) que durante la noche son trabajados con esmero y perseverancia. La profanación de los códigos legendarios causa castigo irreversible, según los relatos, inhibiendo la aptitud sonora del instrumento. La advertencia, de incuestionable cumplimiento, mantenía muy alto el orgullo de la estirpe, cuando las percusiones del manguaré se oían con nitidez y convicción hasta los confines de la jurisdicción, donde habitaban pueblos o clanes amigos⁹⁹.



Tocando el manguaré. Fotografía tomada de: Manguaregira

⁹⁹ Perez, José. El manguare y sus misterios En: <http://servindi.org/actualidad/78915>



Brus Rubio, "Los Antropólogos", tintes naturales y acrílico sobre llanchama, 238 x 171 cm, 2011

En esta obra, "Los antropólogos", destaca por el uso del color sobre la llanchama. En esta obra, el artista decide plasmar la llegada de los antropólogos a su comunidad, en la obra de Rubio existen preguntas acerca de la relación entre el occidental que llega a los poblados de la selva amazónica, una mirada que escribe y relata costumbres un poco entremezcladas entre los recuerdos del pasado y un presente un poco mestizo, un poco indígena que se resiste a morir.

La composición de la obra mezcla primeros planos con imágenes pequeñas que salen de la tierra, intenta reivindicar la cultura indígena frente a la llegada de científicos extranjeros. La herencia de los caucheros, la huellas dejaron recuerdos de maltrato. En la actualidad las comunidades indígenas comparten sus conocimientos para ser registrados en historias escritas.



Brus Rubio, Comunicación, Tintes naturales sobre llanchama, 1.10 x 1.30 cms 2010

En esta obra la comunicación está rota, hay una búsqueda muy simbólica por rastrear la descomposición del humano frente a un manguare destruido por el mismo movimiento del instrumento, de la maloca. En esta obra, el artista presenta un cambio en la composición. Hay un trabajo técnico que entra en un mayor grado de abstracción, impacta la idea de la desintegración casi que en un cubismo desintegrado, apropiado para dar movimiento a la temática que presenta. El movimiento dentro de las imágenes, también descomposición, pero una fragmentación del mismo indígena a su interior en una sociedad que lucha por encontrarse. La imagen central: "El Manguaré" simboliza la comunicación ancestral Huitoto-murui, pero hoy en día, este trabajo se ha desviado en las comunidades y la pérdida de los valores. La nueva generación se somete a la influencia extranjera y un pensamiento de distancia, alienada y confundida, la descomposición que insinúa el cuerpo central de la imagen y del manguare roto, casi cubista, alude al simbolismo de la destrucción de una cultura milenaria y su progresivo fin, en un color oscuro que se denota al interior de una maloca.



Brus Rubio. Hijas de la cabeza, Tintes naturales sobre llanchama. 90 x 80 cm 2011

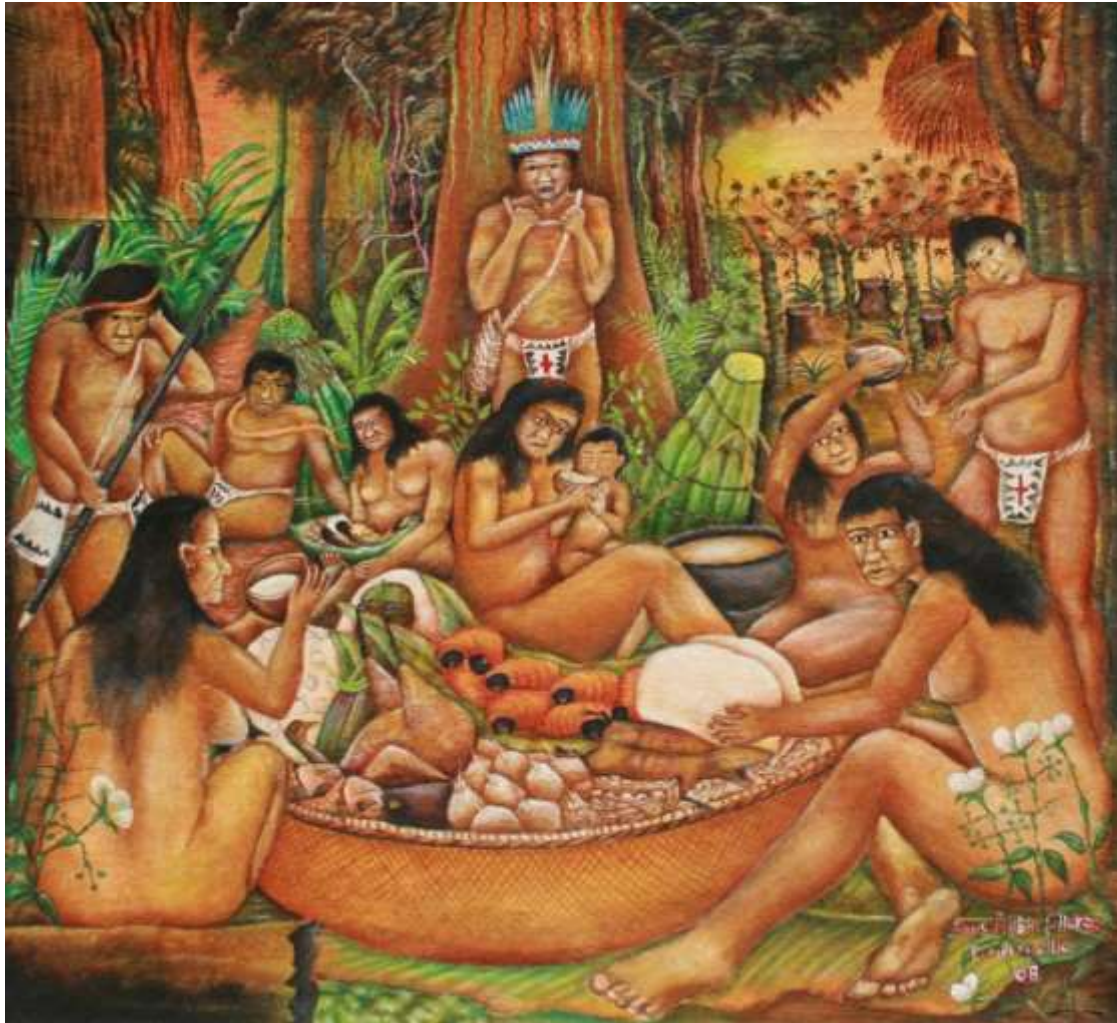
“Hijas de la cabeza” están preparadas para recibir a los invitados, los príncipes, el hijo del curaca de invitados. Ellas son amables para conquistar a los jóvenes visitantes, pintando sus cuerpos están elegantemente con diseños tradicionales, especialmente elegidos para la Jornada, sus dibujos tradicionales, la pintura corporal recuerda los usos tradicionales de los tintes sobre el cuerpo humano. Las tres mujeres que recuerdan a la composición de las tres gracias se vuelven hacia el espectador, mostrando a la vez sus cuerpos y sus culturas aborígenes.



Brus Rubio. Cosmovisión Huitoto. Tintes naturales y acrílico sobre llanchama. 1.70 x 1.50 cms, 2011.

En esta obra: "Cosmovisión Huitoto" se nota la influencia en la composición y temática de Víctor Churay, e inclusive en las fuentes en Pablo Amaringo. Representa el origen y vida cotidiana de los huitotos. La pintura tiene una narración mítica de origen del mundo en la cual se muestra la unión entre lo femenino y masculino del manguaré, dentro de una casa indígena o maloca. Esta la vida material y cotidiana del trabajo en la chagra¹⁰⁰, la división entre mujeres y hombres, los animales y el mundo espiritual que divide en el mundo terrenal y el mundo de espíritus de aire, de tierra y de agua que busca el color verde y azul como los principales tintes, principales colores en la pintura. Es más figurativa que otras pinturas, e intenta tener un sentido didáctico al representar mitos y leyendas del origen del mundo místico huitoto.

¹⁰⁰ Chagra: terreno cultivado al lado de la maloca en donde se producen alimentos para la comida diaria de los habitantes de la maloca.



Brus Rubio, La Minga, Tintes naturales sobre lanchama. 1.30 x 1.20, 2008

La minga en el Amazonas es el trabajo comunitario que se comparte con toda la comunidad, desde la recolección de la Yuca, la pesca y las actividades que se realizan colectivamente, bajo la autoridad del curaca o chamán que el artista representa en la parte central de la composición, como el título de la obra: "Minga". Aunque colectivamente las mujeres de la comunidad de Pucaurquillo se visten en la actualidad, las abuelas de la comunidad aún permanecen con el torso desnudo, no es raro verlas desnudas, aunque si lo es en las jóvenes de la comunidad. El artista representa recuerdos del pasado de los abuelos, en esta obra no se reactualiza el trabajo comunitario sino que se representa el uso realizado en el pasado, las costumbres que aunque de manera relativa se mantienen hoy en día, no presentan una mirada actual a su comunidad. La desnudez de los cuerpos femeninos y la poca ropa tradicional en el caso de los hombres representados no se usa actualmente, solo de manera esporádica, no general, en festividades o casos especiales. La obra está llena de imágenes y pequeños detalles del trabajo colectivo, se enmarca en dos flores regionales y la imagen central es un curaca o chamán tradicional que dirige el grupo de personas representadas.



Fotografía de Brus Rubio, 2011. Pucaurquillo, poblado ribereño del Amazonas

Su pintura la realiza con materiales de la selva como la llanchama y los tintes vegetales, como el achiote o el huito, que son semillas cerca de mi casa. **La Lllanchama es una corteza que se extrae del árbol de ojé que se encuentra más dentro de la selva, en el monte. Primero, se pela sacándole todas las cascaritas que tiene encima y se empieza a golpear utilizando el filo del machete, teniendo cuidado de que no se rompa, con el fin de amortiguar la corteza. Una vez suelta del palo, se le empieza a golpear con más fuerza para que la tela se vaya ensanchando, se lava, se seca al sol y queda lista. Todo demora de tres a cuatro horas. Son semillas muy delicadas y si no se cuidan bien, ya no sirve para la pintura.** Los materiales para la pintura son tintes naturales que salen de las pepas del huito o del “huitillo”, que se extrae un tinte natural, golpeando la cascarilla que te da un tono violeta, pero cuando es cantidad y se le hace hervir hasta que no quede nada de agua, se obtiene un tinte recontra negro. “Los otros colores salen del “achiote”, se le machaca hasta pulverizarlo y sale un color bien rojito; el color verde se obtiene de la hoja del “pijuayo”, a cuyas hojas se le procesa hasta obtener un color verde claro, se le agrega la resina de la “leche caspi” para darle consistencia y pueda pegarse a la corteza de la

llanchama, mientras que el color amarillo se extrae del “guisador”¹⁰¹. O el achiote para sacar el marrón y para combinar uso el uitoto para el color negro, a veces utilizo el pincel de la ciudad o a veces utilizo pinceles naturales de árboles de la selva. En la ciudad no pinto porque mis materiales son cerca de mi casa, en la huerta.

“Yo tenía esa facilidad de dibujar desde niño, y tenía también valor mi papa es un artesano, para utilizar los colores. Yo quiero hacer una academia de arte, porque el niño se identifica con su realidad que lo que lo rodea, su alegría, del niño es ir a pescar, mi alegría es estar aquí. Y si somos un grupo social, como un gremio frente al arte, yo estoy haciendo esta iniciativa. Ahí otros lugares, la idea es hacer arte y difundir y que todos seamos equilibrados en este mundo, ya estoy haciendo la casita de arte, que cuesta mucho esfuerzo, yo siento que como artista se puede enseñar a los niños, y no me avergüenzo de lo que hago ni de mi aspecto físico, mi necesidad es hacer arte y difundir, a veces uno se piensa hacer profesional pero los medios no apoyan. He descubierto que es una falsa posición frente a este mundo, el ignorar a tu propia madre y padre del cual vienes, esta no es la forma correcta. Yo soy huitoto y bora. En mi hay una esencia que nadie me puede quitar, por medio de la pintura, tengo que difundir los valores, los cantos, aunque no se puede cantar muy fácilmente y como joven te vas imaginando para entrar en tu mundo”¹⁰².



Brus Rubio. Mujer Perezosa, tintes naturales sobre llanchama, 1.60 x 1.80 cms 2010.

“Mis temáticas favoritas en mis pinturas son las míticas, los cuentos, los mitos a veces me inspiro basado en las tradiciones y costumbres de mi pueblo, porque veo que éstas van

¹⁰¹ Ibidem, 2010

¹⁰² Ibidem, 2011

desapareciendo, por ejemplo, el empleo de la coca y el “ampiri” (bola de tabaco) ya casi no se usa como lo hacían nuestros antepasados. Yo soy de origen bora-huitoto, mi padre es huitoto y mi madre es bora, por lo que me encuentro en medio de ellos, en medio de ambas tradiciones: La juventud actual de mi pueblo no valora lo que es nuestra cultura, por eso yo trato de plasmarla en mis pinturas para demostrar que no está muerta. La inspiración viene de mi mundo interior, como protesta, como un acto rebelde. Trato de recoger la visión de mis antepasados que tenían una visión clara, limpia, sana, no perjudicada de la vida”.

Como parte de una agrupación de jóvenes indígenas que pintan sobre llanchama, la representación de costumbres y defensa del legado étnico, ha sido insertada en galerías y museos en Lima, Arequipa y Cuzco. Brus Rubio empezó diseñando animales, poco a poco su horizonte se amplió a través de los diálogos con los ancianos de la comunidad, profundizando en la historia ancestral, redefiniendo los mitos y leyendas, graficando la visión personal de Pucaurquillo.

“La crítica, en general, considera que el nivel de detalle, la complejidad del mensaje y el desempeño de colores nos permite estar hablando de un artista de imaginación desbordante y talento natural para a través de los trazos permitirnos recrear mundos paralelos o interiores. Un verdadero especialista en el trabajo sobre llanchama”¹⁰³. Durante el año 2010, bajo la curaduría de Christian Bendayán, Rubio presentó la exposición individual denominada “La selva invisible”. La exposición reunió obras realizadas en la técnica de Llanchama, en Iquitos. Reunió aspectos etnográficos de Pucaurquillo y de la región de Pevas, la vida cotidiana, los mitos de origen huitotos mezcladas con la política y actualidad del mundo amazónico. La pintura de Rubio no es reduccionista, ni pretende mostrar una selva imaginada e idealizada, muestra las tradiciones que se pierden día a día y la situación política en obras como la “Autonomía negada”, que retrata la situación política después de la Amazonía (hace poco, también fue protagonista del filme *El Perro de Hortano*, que satirizaba las visiones que sobre la selva se tienen en varios espacios).

¹⁰³ Solo, Nadar. Brus Rubio, Artista amazónico del porvenir. En: Periódico Pro&contra, Perú. Noviembre del 2011.

La Región

Diario del Distrito Judicial de Loreto

Año XVII Edición 6678 - Región - Loreto
Iquitos, Jueves 10 de Junio del 2010
Director: Oscar Giovanna Saklaña

e-mail: laregion_iquitos@yahoo.com
laregion_iquitos@gmail.com
Pag. web: www.diariolaregion.com
Dirección: Raymond N° 239
Teléfono: (065) 221306 / Prensa: (065) 243122

PRECIO S/0.50

INC inaugura muestra pictórica de notable artista plástico indígena, Brus Rubio



Frustran robo en la posta de Salud de Masusa



Jhony Flores Sandoval

CNI sólo pudo empatar 1-1 con Sport Huancayo



“LA SELVA INVISIBLE” EN EL IRAPAY

OJO VERDE
DE LUNES A VIERNES DE 10:00 a 11:00 pm
Por la mejor señal  **79** Señal abierta CANAL 19 TVS CANAL 82 Con la Conducción: **HERCILIA DEL AGUILA**

Será hoy en la galería del centro cultural Irapay a las 7:30 de la noche

INC- Loreto inaugura muestra pictórica "La selva invisible" de Brus Rubio



Preparándose para la fiesta - "Los hijos del curaca"

La Dirección Regional de Cultura de Loreto presenta la exposición "La Selva Invisible" del artista plástico Brus Rubio, que comprende su serie más reciente de pintura, la misma que se inaugurará hoy a las 7:30 de la noche y estarán para su apreciación en las instalaciones de la galería del centro cultural Irapay, ubicado en la calle Ricardo Palma 192, hasta el sábado 26 de junio.

Un poco sobre el artista...
Brus Rubio es un artista de orígenes huliato - murui y bora, nacido en 1984 en la comunidad de Pucaurquillo, en los márgenes del río Ampiyacu, desde donde ha desarrollado una obra que se alimenta de la tradición cultural de su pueblo, la mitología, la historia y la vida cotidiana. Es así que en sus pinturas podemos reconocer una preocupación por el destino cultural y político de los pueblos indígenas, como a la vez una búsqueda y rescate de los orígenes de estos a través de los mitos y leyendas populares.

La pintura amazónica más reciente encuentra en Brus Rubio a uno de los jóvenes artistas de mayor talento, que con una mirada crítica renueva nuestra presencia cultural no sólo en esta región, sino tam-



La explotación del caucho en Pucaurquillo

bién en Lima, Buenos Aires, y ciudades de EEUU, donde ha exhibido sus obras en los últimos años. Su trabajo realizado a partir de tintes naturales extraídos de hojas, tubérculos, frutos, semillas y tierras sobre corteza de llanchama, nos acerca a un conocimiento ancestral que antiguamente se transmitía de modo oral y que ahora, a través de la pintura de Brus, toma forma y color convirtiéndose en poderosas imágenes que nos recuerdan nuestra identidad y nuestra responsabilidad como amazónicos.

Obras como el "Bodegón huliato", "La fiesta de la boca" y "Las hijas del curaca", representan momentos de la vida cotidiana de los huliato - murui, mien-

tras que "Elevación de Jitar" su bandicón" y "Padre y madre del árbol de la abundancia", tratan los mitos sobre los orígenes tanto del sol como de alimentos particulares de la parte de la selva. Sin dejar lado las preocupaciones (aquejan a nuestros pueblos indígenas, Brus representa en "Autonomía negada" la manera que los polílicos engañan abusando de los parais amazónicos, del mismo modo que ponen en riesgo el equilibrio de su ecosistema.

Es preciso indicar que la muestra "La Selva Invisible", comprende también un documental realizado por el Colectivo Mercado Central, sobre la vida de Brus. (MIP)

SOMOS TU SOLUCIÓN

DIAGNOSTICO ELECTRÓNICO
PARA TODO TIPO
DE VEHÍCULO CON
TECNOLOGÍA COMPUTARIZADA



BOULLOSA MOTORS S.R.L.
Av. Requena 361-363
Telf.: 60-1057 / RPM : *204310

SE NECESITA

**MENSAJERO PARA
LA CIUDAD DE LIMA**
DEJAR CURRÍCULUM VITAE
DOCUMENTADO CON
FOTO RECIENTE
EN PUTUMAYO # 579 HASTA
EL SABADO 12 DE JUNIO
EN HORARIO DE OFICINA



Terapéutica

Especialistas en Rehabilitación Infantil

La más alta tecnología en rehabilitación para niños y adultos
con los mejores profesionales a su servicio

- Terapia de audición, voz y lenguaje
- Terapia física y rehabilitación
- Problemas de aprendizaje
- Estimulación temprana
- Intervención temprana
- Psicología

Atención:
Lima y Sábado
8:00 a 12:00 m. / 2:00 a 5:00 pm.
Moore Nº 1543
Telf.: 7883 19 / 965796402



Lima

Dos vuelos diarios
Consulta con tu agencia de viajes o llámanos:
Reservas: 231074

QUITOS - LIMA
30kgs. de equipaje

Desde **US\$ 99** o **S/. 287**
ida y vuelta



PERUVIAN AIRLINES
Tan peruana como tú

En este tarifa "0", todas vigentes hasta el 30 de junio. Aplica cambio de fecha sin penalidad si se encuentra sujeto en la misma tarifa. No aplica descuento para QRO. Aplica 12% de descuento para INF. Asientos disponibles. 140 asientos tarifa no permite cambio de nombre iv de sala.



Brus Rubio. Preparándose para la fiesta, los hijos del Curaca. Tintes naturales sobre llanchama, 1.20 x 1.40 cms, 2010.

“La historia de Rubio y Pucaurquillo interesó particularmente a la dupla de documentalistas Carlos Sánchez Giraldo y Sofía Velásquez, ahora parte de la productora Mercado Central. Miembros fundadores del famoso Documental Independiente Peruano, un colectivo de realizadores y cineastas que instauró las llamadas “Caravanas Documentales”, recorriendo diversas zonas del país, Sánchez y Velásquez decidieron crear un espacio que reflejará y motivará el arte amazónico. La dupla contactó con Brus Rubio en la mega exposición colectiva Poder Verde y lo comprometieron inmediatamente a ser protagonista de un documental, producido por Promperú y la Universidad Católica.

El documental fue estrenado en el famoso programa “Las partes del todo” de canal (á) de Argentina en el 2009. Con innegable talento, Sánchez Giraldo narra visualmente el trabajo de creación de los tintes naturales (de huito, achiote, pijuayo, leche caspi y guisador) con los cuales Rubio trabaja su pintura, así como su relación con el entorno, con la sociedad, con los problemas latentes que se suscitan en su distrito. A través de sus 25 minutos, las escenas, montadas con una música incidental inédita e imágenes de los cuadros del artista, retrata una selva real, menos exótica, pero siempre alerta, donde

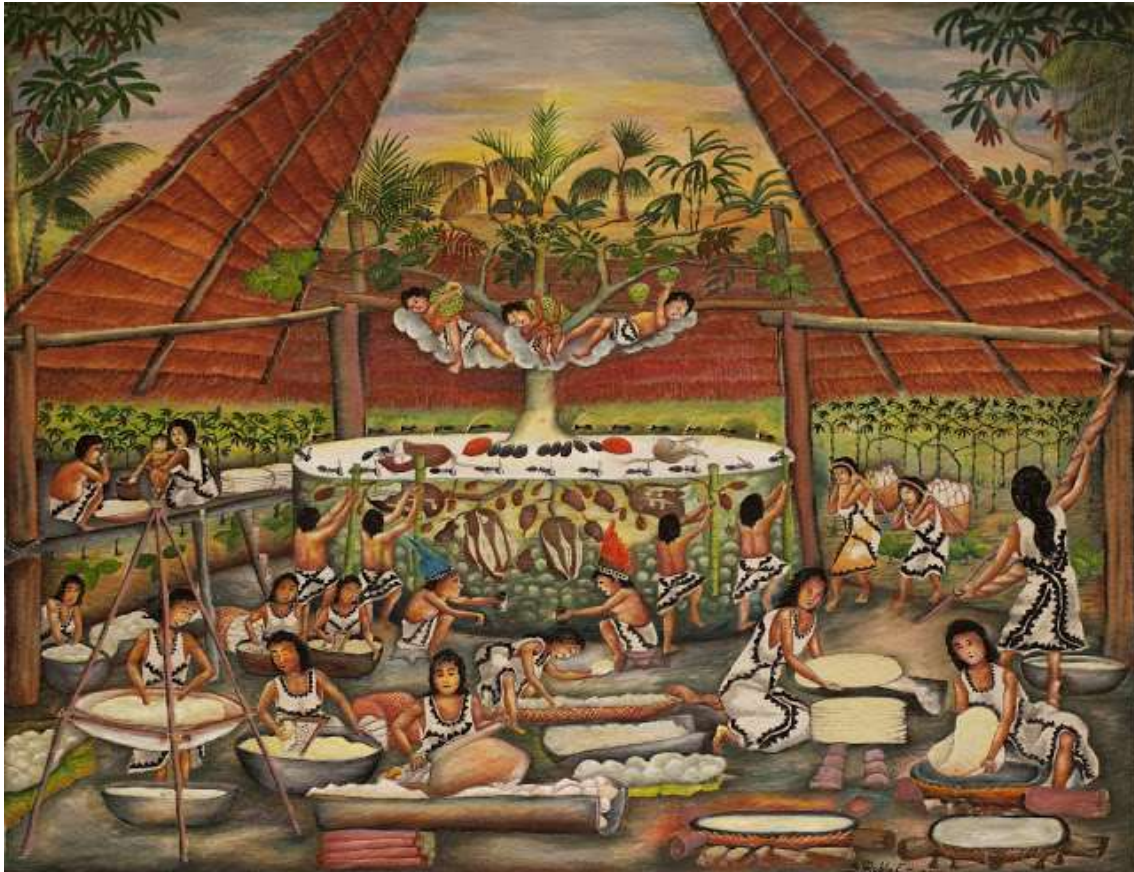
suceden problemas pero donde se genera un magma de pasión y vida, en el cual se muestran artistas populares como José Asunción Araujo Guerra “Ashuco”, rey del divertimento fácil y la inventiva plástica.”¹⁰⁴.

Brus Rubio ganó en Octubre del 2011, el 2º puesto en el Concurso Pasaporte para un Artista, organizado por la Embajada de Francia, que anteriormente han ganado pintores entre los cuales está Christian Bendayán. La última exposición de Brus Rubio y otros artistas amazónicos en Lima es la muestra Amazonía: “La Visión Transparente” en el Parque de la Exposición, entre el 20 octubre y el 24 de noviembre del 2011 en Lima.



Brus Rubio, La saga, tintes naturales sobre llanchama 100 x 120 cms, 2012

¹⁰⁴ Bardales, paco. Pucaurquillo y el arte visual de nuestros orígenes en: Diario ITQ Noviembre del 2009



Brus Rubio, El Origen del Casabe. Tintes naturales sobre llanchama 100 x 120 cms, 2012

En La obra: "Origen del casabe" Brus Rubio representa el mito de creación del casabe y su forma de fabricación al interior de una maloka. En la obra se presenta la unión de Buinaima y Nonnallapiriza (el Dios de la Tierra y de la Mujer de la Aurora) que nació del árbol de la abundancia, cuya raíz es la madura casabe de yuca con la que producimos (pan de yuca).

La víspera de una fiesta tradicional, las mujeres se reúnen dentro de la maloca donde extraen la masa de yuca y se preparan para hacer el pan de yuca en abundancia, la principal comida étnica Huitoto Bora y Ocaina. La tradición de la preparación del casabe se mantiene en la comunidad huitoto y bora de Pucaurquillo, aunque no el uso de estos vestuarios, si se narran historias de origen a los niños de la región.



Brus Rubio, COSECHA Uvilla, Tintes naturales sobre llanchama, 83 x 117cms, 2012

La obra actual de Brus Rubio se adentra en los rasgos culturales más tradicionales de su comunidad para conservar en su pintura una forma de vida que se recordara en el futuro, si bien sus pinturas actuales no hablan de su momento no son de carácter etnográfico, aunque la mayoría retratos políticos o de costumbres, reflejan un pasado que se vivió y ya no existe, en la obra Cosecha de Uvilla se muestra una comunidad femenina que recoge la fruta en el trabajo colectivo, aunque en la actualidad el trabajo se mantiene colectivo, la representación del artista no es contemporánea, sino que corresponde a vestidos y desnudeces que ya no se observan en su comunidad en la actualidad.

- **REMBER YAHUARCANI**
BIOGRAFIA
La Colonia, 1985

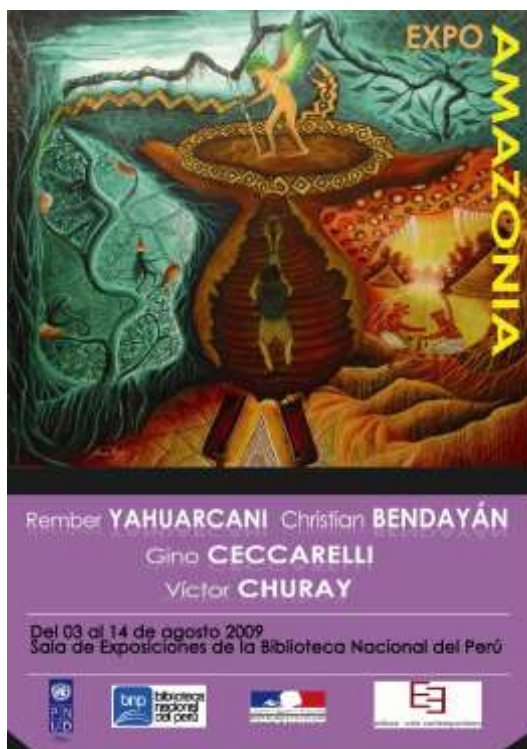


Rembert Yahuarcani, Visión a los dioses uitotos. Tintes naturales y acrílico sobre llanchama, 2007



Rember Yahuarcani López nació en La Colonia, Loreto, Perú en 1985. Actualmente vive entre Pebas, Loreto y Lima. “Ha presentado diecisiete exposiciones individuales. Recientemente *Desde el Amazonas* en el Museo de Bellas Artes de Salta y en el Paseo Castro Barros, La Rioja, Buenos Aires, Argentina (2012); *Rafue: Padre del Conocimiento* en el Centro Cultural Inca Garcilaso, Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú; *Ruño* en la Sala de Arte de Viajes El Corte Inglés (2011); *Once Lunas* en la Galería de Arte Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima (2009); *Horizontes sin memorias* en el Museo de Arte de San Marcos (2009); *Llanchamas: Sólo Piel* en la Galería de Arte 80m2 (2008); *Sueños del Creador* en la Galería de Arte del Banco Continental de Iquitos (2008), entre otras.

Ha participado en importantes exposiciones colectivas en Brasil, México, Ecuador, Dinamarca, Polonia, Suiza y Perú. Entre ellas, la Primera Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporáneas, México; Arte Peruano en los Siglos XIX–XX, Colección UNI; Bazarte Feria de Arte Contemporáneo de Fundación Euroidiomas (2011 y 2012); Noche de Arte, Embajada de EE.UU (2010); II Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario, invitado como Artista Residente, Quito- Ecuador (2008); “El Ojo que Cuenta”, exposición Itinerante en Museo Kunstsenteret Silkeborg, Dinamarca (2006).



Fue finalista del Concurso PACA Premio de Arte Contemporáneo Amazónico organizado por el Museo de Arte de Lima y Cementos Lima (2012). Ha sido ganador del Primer Concurso Nacional de Literatura Infantil y Juvenil “Carlota Carvallo de Núñez” (2010) y de la Segunda Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario, Quito, Ecuador (2008)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ <http://cdapc.org/p=10010>

ANÁLISIS EN LA OBRA ARTÍSTICA DE REMBER YAHUARCANI

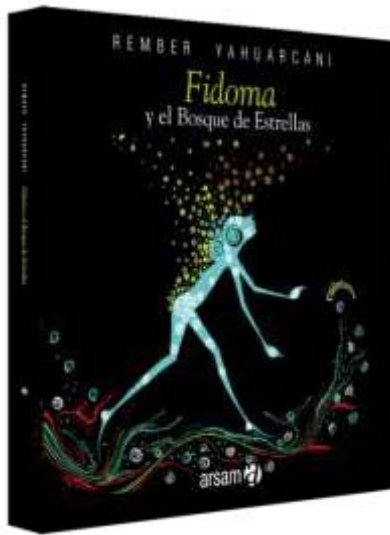
El inicio de su trabajo artístico está marcado por la influencia de Santiago Yahuarcani, su padre. Con él, inició a dibujar al interior de su comunidad indígena de Pebas, la mayoría de su trabajo artístico de su primer momento, son obras realizadas sobre llanchama. Trabajos figurativos de contrastes en las imágenes, trabajo que en la actualidad ha cambiado a ser más fino en los trazos, casi que llegando a la abstracción.



Rember Yahuarcani, Aima, tintes naturales sobre llanchama 120 x 100 cms, 2004

Desde inicios de su trabajo artístico escribe literatura y ha publicado algunos de sus cuentos originales y publicado libros de su autoría, como "Fidoma". Fidoma era un niño de 6 años que nació en medio de la gran Amazonía. Se sabía muchas historias increíbles de la selva que le habían contado sus abuelos. Sin embargo, una noche muy oscura, Fidoma caería dormido entre la espesa y verde alfombra de la selva, con la cara hacia el cielo. Entre sueños, aquella vez, conocería a Úcudu, la más grande, brillante y sabia de las estrellas que habitan en el firmamento. Es así que Fidoma descubre la vida que se esconde en esos brillantes y lejanos cuerpos, llamados estrellas, por boca del propio

Úcudu, quien le relata la más apasionante historia de una civilización que solo puede albergar un cielo tan límpido e inmenso como el de la Amazonía, en ella los árboles y animales y los hombres más conectados con la Naturaleza son sus eternos espectadores.



Libro: Rember Yahuarcani. Fidoma y el bosque de las estrellas, Ed Arsam, Lima Perú 2011



Rember Yahuarcani, Buiñaiño, tintes naturales y acrílico sobre Llanchama, 2005

Su primera parte del trabajo artístico está realizado en llanchama, posteriormente en los últimos años, está trabajando sobre otros materiales. "Rember es el artista nativo que más visibilidad ha logrado dentro del exclusivista sistema artístico limeño, donde ha expuesto y publicado libros y reconocimiento en el extranjero donde ha ganado concursos internacionales de arte indígena.

En un mundo competitivo y veleidoso Rember ha construido y es consciente de hacer una carrera sólida, a la vez de ser un artista en constante búsqueda de estilos y formas. A los 19 años Rember realiza su primera exposición individual "Lágrimas de Piri-piri" y su estilo por aquel entonces sigue la ortodoxia indígena legada por el padre: llanchama con tintes naturales. Rember logra grandes resultados con estos materiales.

Para su segunda exposición "La visión de comuillama" los tintes naturales se van a mezclar con los industriales, nuevos matices aparecen en su pintura cada vez más densa y ambiciosa, sobre todo en complejas cosmovisiones como las que realiza en "la Creación del mundo" Con "Los hombres del cielo" exposición realizada en el año 2007, Rember va a estilizar cada vez más a sus personajes y los verdes y celestes industriales van a primar otorgándoles un aura fantasmal más que carnal.

Rember irá de alguna manera "desmaterializando" y espiritualizando esa corporeidad salvaje de los seres míticos de su pueblo. Eso se puede observar ya en su exposición: "Horizontes sin memoria" donde los personajes han cobrado una ligereza entre angelical y onírica¹⁰⁶



Dice del arte amazónico: "Se puede cambiar la forma de pintar, vestir, hablar, pero uno nunca deja de ser de un lugar. Lo Uitoto-Amazónico lo llevo en mis venas y en la sangre. Tener como techo el firmamento, nadar en el río más caudaloso del mundo, es un privilegio que no todos pueden darse. Hay que educar a la gente para que le cuiden y

¹⁰⁶ Bendayán Christian, Villar Alfredo. "Pintura amazónica. El Milagro Verde", 2013

tener bien en claro que el río Amazonas es de los AMAZÓNICOS, y nosotros como dueños de casa sabemos mejor que es lo necesitamos.

Donde hay historia está el arte. El Arte siempre está en la historia. “Arte y Cultura son inseparables”, dice José María Salcedo. Si hay cultura e historia debe haber arte. Solo que cuando se habla de culturas amazónicas siempre lo asociamos con Antropología, Historia y Etnografía, conceptos totalmente excluyentes, discriminadores y equivocados. Las mal llamadas “culturas primitivas” tenemos también ciencia, filosofía, arte, etc. Yo soy un “salvaje” con cultura, historia, ciencia, filosofía y arte.

Vivo en la Amazonía y sobrevivo en Lima. Como todo está centralizado en Perú, el arte no escapa de ese paraguas. Decidí estar en Lima porque es la única forma de mostrar mi trabajo y compartir el pensamiento de una de las tantas naciones amazónicas, por la necesidad de una presencia amazónica más fuerte en este país. El hombre es cosmopolita. Llega a adaptarse a cualquier lugar. Si una especie no se adapta simplemente muere. Yo no soy la excepción. Sobrevivir en un espacio diferente al mío me exige tomar nuevas herramientas y formas de vivir, en este caso nuevas formas de expresarme. Mi pintura ha evolucionado y ha tomado conceptos nuevos, no sé si llamarlo urbano o contemporáneo, pero en esencia e identidad sigue siendo la misma, que es lo que más importa¹⁰⁷.

En cuanto a su forma de pintar dice “ Pinto sobre corteza con tintes naturales y resina. También estoy incursionando en nuevos soportes y materiales como la madera, la cerámica, la tela y pintando con óleo y acrílico. Cuando estoy en la selva pinto unas 5 a 6 horas. Cuando tengo que seguir pintando lo hago con la luz del lamparín a kerosene y la compañía sinfónica de los animales nocturnos. A veces sueño, algunos los he pintado y a otros no, de acuerdo como llega la inspiración, si llega en el momento hay que hacerlo, pero si llega en sueños mucho mejor, así también formas parte de la historia y de la obra. No realizo dibujos preparatorios. Como mis temas son cuentos historias, mitos, leyendas y todo el universo Uitoto; lo que hago es visualizar el cuento en su totalidad, tener un principio y un final me ayuda a estar en el medio y partir por donde yo quiero¹⁰⁸.

¹⁰⁷ <http://diariodeiqt.wordpress.com/2009/08/28/rember-yahuarcani-artista-amazonico-indigena-cosmopolita/>

¹⁰⁸ <http://entrevistascircuito.blogspot.com.es/2008/02/las-visiones-de-rember-yahuarcani.html>



Yember Yahuarcani. Hija del tabaco, acrílico sobre lienzo, 110 x 120, 2008.

Las pinturas de Rember en su última etapa de trabajo artístico son más estilizadas y abstractas, aunque no abandona la idea de los espíritus de la selva, los mitos y las historias de la cosmovisión huitota. En esta obra, la "Hija del tabaco", la tradición huitota como una etnia indígena del Amazonas colombiano y peruano habla del tabaco como una planta femenina sagrada, cuyo origen está en la selva, el aire y el agua le dan vida y entran en la planta sagrada del tabaco que va a convertirse en tabaco que acompañe las noches a los hombres en las malocas para darles las historias de creación del mundo, la sabiduría y el conocimiento.

Cultural



ARTE PURO. Hermosa pintura de Rember Yahuarcani. Las que están a ambos lados, míticas, son de Santiago, su padre, quien lamentablemente no ha podido llegar a Lima.



PINTOR UITOTO REMBER YAHUARCANI EXPONE JUNTO A SU PADRE SANTIAGO

"La selva es una mujer"

Artistas amazónicos inauguran la muestra "Rafue" hoy a las 7 pm en el C. C. Garcilaso de Cacería.

Pedro Escribano. Hace seis años, bajo el fuego del sol en la ciudad, crucé la avenida Abancay para ver qué actividades culturales había en la Biblioteca Nacional. Ingresamos de sol a sombra. Encogido, poco a poco recuperaba la visión, cuando advertí de pronto frente a mí un otorongo que me estaba mirando. Sí, era un otorongo pintado con colores fuertes. Era expresivo, casi vivo. Averiagué quién era el pintor y se presentó un joven uitoto llamado Rember Yahuarcani López. No dudé un segundo, llamé un fotógrafo y lo entrevisté para nuestra página. Rember tenía 19 años.

Desde entonces, Rember ha pasado por muchas galerías e incluso ha hecho muestras en el extranjero. Pero esta noche inaugura

PINTO PARA QUE cambien la percepción de la selva, porque hay quienes piensan que vivimos desnudos.

otra exposición que ha denominado "Rafue, padre del conocimiento", en realidad expone con su padre Santiago Yahuarcani. La cita es en el centro cultural Inca Garcilaso de la Cacería (Jr. Ucayali 391, Lima), a las 7 pm.

Según Rember, "Rafue" significa "cuento, conocimiento ancestral". Y justamente todo eso constituye la muestra del padre e hijo pintor.

Santiago y Rember son artistas de origen popular que pintaban en talleres en su pueblo Pevás, a orillas del Ampiyacu, río que des-



PINTOR DE BOSQUE ADENTRO.

Rember Yahuarcani posa junto a dos de sus obras. Al lado, la danza de las ranas, pintura de su padre, Santiago, y que recrea una fiesta amazónica.



EL DATO

SANTIAGO YAHUARCANI. Padre de Rember vive en Pevás. "En su pintura habitan seres poderosos de espacios ocultos o mundos paralelos, frente a los cuales los hombres deberían interceder para lograr el equilibrio con la naturaleza".

emboca en el Amazonas. Pero ahora, ambos son verdaderos artistas sin perder su don natural de plasmar visualmente sus mitos y costumbres.

¿Cómo nace tu pintura?

En la mitología, en el cuento, en la historia, la leyenda. Ahí nace todo, aunque en estos últimos tiempos he cedido a la imaginación, sobre todo dándole valor a las plantas.

¿Acaso ecológico?

Si te das cuenta, el mundo amazónico es totalmente ecológico. Uno de los objetivos de esta muestra es eso.

¿Por qué tus pinturas están pobladas de mujeres?

Primero, porque he estado influenciado por las mujeres, mis abuelas, mi mamá. Siempre estoy cercano a las mujeres. Y mira, en Lima, los que más me han ayudado y acercado a mi obra son las mujeres. El mundo uitoto está sostenido por las mujeres, la educación, la crianza, la alimentación. La selva es una mujer, la naturaleza es propiamente femenina.

Por otro lado, Rember comenta que desde que se creó la República para el Estado pareciera que la selva no ha evolucionado. "Si, el Estado ha inmovilizado mucho la amazonía. Además, la percepción que se tiene desde la ciudad sobre la selva es a veces falsa: hay quienes piensan que en la selva vivimos desnudos o con taparrabos. Yo pinto para desmentir eso. Es verdad, mi padre y yo éramos artesanos, ahora somos artistas, hacemos pintura", concluye Rember.



Rember Yahuarcani, Encuentro de la Mujer Hoja y la Mujer Escorpión. Acrílico sobre tela, 120 x146 cm, 2009.

En esta obra el artista presenta “el mundo del Agua, la mujer se ve representada por la Anaconda (esposa del Creador, Buinaima); ella toma el nombre de Buiñaiño, o diosa de todos los seres del agua. Por otro lado, en el mundo de la Tierra la mujer aparece representada como la tierra misma, en la chacra, en los sembríos de maní, en la planta del aguaje, como sustento y dadora de vida. En el mundo del Espacio, la mujer se ve reflejada en El Arco Iris, el que cumple la función de sostén del cielo, como soporte y protectora de toda forma de vida”¹⁰⁹.

A diferencia de otros artistas de la Amazonía, Yahuarcani deja amplios espacios vacíos en los cuales experimenta con tonalidades suaves, sus personajes (muchos mitos o espíritus de la selva) en planos centrales no desbordan las obras, aparecen en siluetas abstractas que como hilos se desvanecen en las obras con fondos que evidencian un manejo del color. Esa búsqueda del vacío, permite observar en detalle los seres místicos que el artista dibuja, a comienzos de su trabajo artístico, el pintor aglutina elementos y atiborra espacios. En la etapa actual, en la cual entra aproximadamente hace 6 años, el artista propone llenar menos los espacios y dejar las imágenes flotando en el espacio pictórico.

¹⁰⁹ <http://arteenlared.com/latinoamerica/mas-de-latinoamerica/pinturas-recientes-del-artista-rember-yahuarcani.html>

MUESTRA ■ Individual de Rember Yahuarcani

Un artista del Clan del Cielo

★ "DILUVIO" ES LA DECIMOQUINTA EXPOSICIÓN INDIVIDUAL DE ESTE ARTISTA AUTODIDACTA DE LA ETNIA HUITOTO QUIEN, ADEMÁS, FUE EL GANADOR DEL PRIMER CONCURSO DE ILUSTRACIÓN CARLOTA CARVALLO

*** Marianne Blanco

"Cuando estoy en Pebas, en mi casa, no hago bocetos, voy y pinto de frente en la 'llanchama'. En Lima me toma más tiempo ordenar mis ideas y recurro a los bocetos para que no se vayan de mi mente", explica Rember Yahuarcani, artista autodidacta del Clan del Cielo de la etnia huitoto, que nació en 1985 en el distrito de Pebas, en Loreto. A sus 25 años ya ha participado en 24 exposiciones colectivas y ha realizado 15 muestras individuales. Él aprendió el arte de sus padres y abuelos, quienes con la pintura plasman la historia y cosmovisión de su pueblo. Muchos creen que Rember pinta sus visiones de ayahuasca, pero no es así. Sus obras representan mitos, historias, seres y dioses de su etnia. Además, en su pueblo no toman ayahuasca, sino que usan el ampiri (esencia de tabaco mezclada con sal del monte), pero solo para curarse.

Empezó en Pebas pintando con tintes naturales sobre corteza de árboles ('llanchama'), pero una vez en Lima aprendió a usar el lienzo y los acrílicos, técnica que no puede emplear en la Amazonia. Desde sus primeras visitas a la capital aprendió a discernir lo que es mejor hacer en cada lugar. En esta muestra llamada "Diluvio" presenta cuadros realizados con las dos técnicas.



LESLIE SEARLES

ARTE AMAZÓNICO. El artista frente a uno de sus cuadros que interpretan el mito huitoto-ayemnu del diluvio, expuesto en Bruno Gallery.

Desde que lo conoci hace algunos años, cuando presentaba una de sus primeras muestras en Lima, su arte ha evolucionado en cuanto a técnica, pero no ha perdido su esencia ni ha dejado de lado su objetivo principal: dar a conocer el arte amazónico. "Yo quiero que mi pintura llegue a la gente, que despierte emociones y visiones. Quiero mostrar que la selva no solo significa recursos por explotar, sino que también en ella habitan personas que tienen una historia y una manera de ver el mundo",

explica el artista, cuya mirada penetrante y transparente felizmente no ha sido vulnerada por su contacto con la modernidad.

El que ha visto sus cuadros una vez reconocerá su estilo y sus personajes en cualquier lugar del mundo donde los vuelva a encontrar (ha expuesto en Argentina, Ecuador, Brasil, Dinamarca y Polonia). Sus cuadros son ingeniosos, auténticos, están cargados de significado ancestral, sus colores son vibrantes y maneja pinceladas delicadas.

Pero su arte ha ido más allá: Rember ilustró el libro "El sueño de Buinaima", con el que ganó el Primer Concurso de Cuentos Ilustrados Carlota Carvallo de Núñez y que editó el grupo Santillana. Fue presentado ayer en la Feria del Libro de Lima. ■

MÁS INFORMACIÓN

LUGAR: Bruno Gallery, dirección: Calle Francia 565, int. B, Miraflores. HORARIO: de lunes a sábado de 10 a.m. a 1 p.m. y de 5 a 9 p.m. www.remberyahuarcani.com

En esta nota de prensa el artista dice: "Yo quiero que mi pintura llegue a la gente, que despierte emociones y visiones. Quiero mostrar que la selva no solo significa recursos por explotar, sino también en ella habitan personas que tienen una historia y una manera de ver el mundo". El artista expresa la defensa de la identidad frente a la selva amazónica, su trabajo artístico, de ilustración y escritor de cuentos para niños y jóvenes abre sus perspectivas como un artista dirigido a nuevos públicos.



Rember Yahuarcani, Hijas del Sol. Acrílico sobre tela, 100 x100 cm, 2010

“Además una temática ya familiar en donde nos aparecen personajes ligados al entorno natural amazónico, una suerte de guardianes y protectores de recorren un mundo espiritual, vital, en ondulados y estilizados movimientos. En obras como Agua, tierra y aire, Hijas del arco iris, Después de la lluvia o en la serie de obras en honor a las féminas protectoras de la liana, la piña o el diluvio, Rember Yahuarcani nos muestra su compenetración con la mitología y el entorno, que para el habitante amazónico constituye algo más que su hábitat, este se transforma en la madre protectora y proveedora de vida. A través de su obra nos sentimos ligados a esta idea: hombre y la naturaleza deben convivir armónicamente; la naturaleza no pertenece al hombre, el hombre pertenece a la naturaleza”¹¹⁰



¹¹⁰ <http://artenlared.com/latinoamerica/mas-de-latinoamerica/pinturas-recientes-del-artista-rember-yahuarcani.html>

En la obra "Jitoma a través de los árboles" realizada por el artista en el año 2012 presenta momentos idílicos, paisajes inventados que llenan el espacio de la obra de color, se realiza una obra centrada en la apertura del universo a partir de un árbol, un universo mágico y espiritual que abre en medio de la oscuridad latente del interior de la tierra. Seres místicos y míticos que rodean el universo amazónico, cotidianamente rodeado de oscuridad por los árboles gigantes que oscurecen la vida cotidiana de sus habitantes.

La última etapa de la obra de Yember Yahuarcani está marcada por una búsqueda más cosmopolita de su pintura, transforma los mitos en un acercamiento abstracto del mito para otro mundo ciudadano. Sus relatos literarios y una imaginación muy creativa hacen que su trabajo artístico este en un cambio vertiginoso descubriendo nuevas formas de plasmar los lenguajes pictóricos que aborda.



Rember Yahuarcani, "Jitoma a través de los árboles", Acrílico sobre lienzo 80 x 150 cm, 2012

- **ANDERSON DEBERNARDI**
BIOGRAFIA
Orellana 1968 –

Anderson Debernardi nació el 12 de junio de 1968 en Orellana (Distrito de Vargas Guerra) un pequeño pueblo cerca del río Ucayali en la selva amazónica peruana. Cuando tenía cinco años su familia se trasladó a Iquitos. Anderson comenzó la escuela primaria en Teniente Luis Clavero ya los 11 años toda la familia se trasladó de nuevo a Pucallpa. Asistió a la escuela secundaria y se graduó en 1987. Entró a la Escuela Usko Ayar, creada y dirigida por Pablo Amaringo. Además de estudiar pintura, fue administrador financiero y posteriormente maestro. En 1992 fue invitado junto con Pablo Amaringo y otros dos

miembros de la Usko Ayar a Tampere en Finlandia. En 1995, pintó un gran mural de 20 metros cuadrados para la American Building Sur del Zoo de Helsinki.



Anderson Debernardi, "El Adán" Acrílico sobre lienzo, 2011

Posteriormente pintó 16 murales en el edificio de América del Sur y África a lo largo de 5 años. Este trabajo ha sido presentado muchas veces en Finlandia. Junto con numerosas exposiciones en Perú, en las instituciones culturales y los círculos diplomáticos, su obra también se ha demostrado en los Estados Unidos. También ha participado en diferentes ediciones de la Noche de Arte en Lima, organizado por USAFIS. Su actividad internacional es bastante conocida en Washington, Wyoming (Cheyenne), Colorado (Denver), Japón, Inglaterra, Noruega, Suecia, Finlandia y Colombia. Ha asistido a festivales Internacionales como Cóndor Festival águila en Brasilia, al BOOM Festival en Portugal, al Evento Tribu en Panamá, al Rainbow Serpent Festival 2014 en Australia.



Fotografía del artista Anderson Debernardi junto al maestro Pablo Amaringo

Las Pinturas de Debernardi, “se han utilizado en las publicaciones científicas, como la Guía de Campo de las Aves de Perú, por los doctores James Clements y Noam Shany. También fue el ilustrador de un libro patrocinado por las Naciones Unidas, la Embajada de Finlandia y el Banco Central de Reserva del Perú. Ha producido ilustraciones para la editorial, Inner Traditions que se utilizaron para las portadas de; 'Inner Caminos hacia el espacio ultraterrestre "escritos por: Rick Strassman MD, Slawek Wojtowicz MD, Luis Eduardo Luna y Ede Frecska, y el libro' Psicotrópicas Mind 'escrito por Jeremy Narby, Jan Kounen y Vincent Ravalee”¹¹¹. En la actualidad trabaja en Lima y en Wasiwaska un centro de investigación con Luis Eduardo Luna ex fundador de la Escuela de pintura Usko Ayar en Florianopolis en Brasil. Sus inicios en la pintura visionaria fueron al lado de don Pablo Amaringo desde niño. Tomó Ayahuasca también en su infancia y allí empezó un camino de búsqueda espiritual y artística que mantiene en sus pinturas, al igual que en su forma de vida.

En la actualidad, el maestro Anderson Debernardi es uno de los pintores más relevantes en el Arte Visionario, que logró salir del Perú, aprender inglés, entrar en un circuito internacional; desde el cual trabaja difundiendo activamente la defensa del medio ambiente, la conservación de la Amazonia y la producción artística que da a conocer en el mundo con un gran compromiso social y con una gran pasión; aunque alejado del actual rumbo de la Escuela Usko Ayar que marcó sus inicios, la recuerda y hace mención a ella en los eventos en los cuales se presenta a nivel internacional.

¹¹¹ www.andersondebernardi.com

ANÁLISIS DE LA OBRA ARTISTICA DE ANDERSON DEBERNARDI



Anderson Debernardi, Trance Chamánico, 39.5 x 31.5 acrílicos sobre lienzo, 2010.

Entrar en la obra de Debernardi es realizar un viaje que inició don Pablo Amaringo con sus visiones y que continúa de una nueva manera, con formas y cuerpos muy terminados, el uso de perspectiva y el acabado técnico van más allá de su maestro Amaringo. Aunque Debernardi recorre caminos pictóricos que Amaringo abrió con anterioridad, al ser uno de los primeros alumnos de la Escuela “Usko Ayar”, sus obras artísticas toman nuevos caminos de representación. Debernardi mantiene una composición aglutinada de elementos; a diferencia de Amaringo, pinta detalladamente de manera más realista, plantas, animales o rostros. Su pintura tiene una perspectiva muy acabada, da la sensación de entrar en un mundo místico, muy real.

La composición que por una parte es muy simbólica y por otra conjuga un manejo del color fuerte en contrastes, mantiene los espacios repletos de elementos, que en términos de composición siguen la línea marcada por Amaringo: grandes diagonales que separa con el uso de serpientes, en algunas pinturas un punto central con un rostro místico acompañado de grandes ciudades o palacios fluorescentes. En términos compositivos la pintura de Debernardi mantiene estructuras pictóricas creadas con anterioridad por

Amaringo: Grandes pinturas repletas de elementos geométicos como un gran entramado que hace alusión al mundo cósmico, a un universo que mantiene una malla de tejidos universales; grandes diagonales que atraviesan las obras señalizadas por serpientes o lianas de Ayahuasca (Otros árboles también); rostros de seres místicos humanos y míticos en un plano central de la composición; la reiteración del poder de lo femenino y la frecuencia de la mujer, que usa para sus composiciones centrales; las viñetas geométricas con las cuales llena espacios vacíos en sus pinturas. Usa un recurso de Amaringo: las ciudades o palacios extraterrestres, nuevos planetas y mundos esótericos en los fondos de sus pinturas. Su obra artística se divide en dos grandes temáticas: Las visiones y los Paisajes y animales amazónicos; su obra pinta y reactualiza mitologías que Amaringo planteó para la década de los años noventa, con una mejor técnica pictórica y un mayor grado de realismo y detalle.

Visiones

La primera temática de su trabajo artístico son las *Visiones de ayahuasca*; una serie de pinturas en las que el artista representa mundos espirituales que puede observar una persona que consume el Ayahuasca como planta sagrada de la Amazonía. Este amplio trabajo difundido en países de Europa del Norte y en Estados Unidos, mencionan su trabajo como parte del **Arte Visionario**, una tendencia artística relacionada con la Nueva Era y un nuevo tipo de espiritualidad.

La crítica artística peruana, lo cataloga así mismo como un artista visionario, pinta visiones de la ayahuasca en las cuales el bebedor de la planta ingresa a mundos mágicos, misteriosos y maravillosos, son visiones, recuerdos del pasado y del futuro del espíritu humano que viaja al Amazonas y ve seres míticos, fantásticos que se presentan como espíritus de la selva, a partir de beber la planta sagrada, el Ayahuasca.

El **Arte Visionario** es la rama del arte que propone trascender el mundo físico y retratar una visión más amplia del conocimiento,¹¹² incluyendo temas espirituales o místicos, o que se encuentra basado en tales experiencias. En esta tendencia se sitúan artistas muy diversos, si bien existe el interés por la espiritualidad humana en diferentes lugares y épocas, el interés por la espiritualidad y su relación con el uso de plantas psicoactivas es relativamente reciente, uno de sus exponentes más visibles en la contemporaneidad es Alex Grey quien dice: "Para encontrar el reino visionario, utilizamos la visión interior intuitiva: El ojo de la contemplación, el ojo del alma. Todas las ideas que tenemos como artistas se originan allí"¹¹³

En las Visiones de Ayahuasca del maestro Debernardi, los mundos espirituales son a la vez universos energéticos con imágenes universalizantes como mitologías de creación de la Amazonía. Las visiones que presenta en sus pinturas se asimila a trabajos visionarios de artistas como el de Alex Grey en algunos aspectos iconográficos como son: El entramado

¹¹² Definición Arte visionario, Wikipedia.

¹¹³ WWW.ARTEVISIONARIO.COM

en los fondos de sus pinturas que parecen redes, los filamentos luminosos, la filigrana, las auras, las espirales, los ADN, entrelazados con túneles y vórtices siempre interconectándose en mitad de fractales en pantallas holográficas.

Las temáticas centrales de sus trabajos artísticos son personajes místicos rodeados de seres míticos amazónicos: el delfín rosado del Amazonas, la serpiente que aparece en cada visión como símbolo de la Amazonía, princesas celestiales, sirenas, la presencia de un ojo místico que permite la entrada y salida de mundos celestes.

La pintura amazónica que realiza Debernardi, plantea experiencias psicodélicas de viajes a mundos alternativos, abre un mundo nuevo a la imaginación y al efecto de los alucinógenos en la mente y la percepción humana. Podemos encontrar paralelos con la pintura psicodélica es "el arte inspirado por la experiencia inducida por drogas alucinógenas como el LSD, el peyote u otras. El término "lisérgico" hace referencia a la denominación química del LSD. El término "psicodélico" fue acuñado por el psicólogo británico Humphry Osmond y significa "manifestando el alma"¹¹⁴.

El artista toma la idea de los fractales, diseños orientales y los pone en los fondos de las obras artísticas, usa colores fuertes, algunos fosforescentes que remiten a la experiencia visual de la toma de ayahuasca, hay muchos detalles en las pinturas, cada espacio es lleno de imágenes, de circuitos geométricos.

Como su maestro Pablo Amaringo, los fondos y las composiciones en diagonal que delimitan los espacios interiores de cada pintura, establecen composiciones que en una misma obra separa temáticas, momentos temporales y espacios. En este sentido, las pinturas de Debernardi, al igual que las del maestro Pablo Amaringo, en cada obra plantea diferentes temáticas. Como las mismas tomas de Ayahuasca, tienen el efecto en un bebedor de la planta, de llevarlo a ver visiones llenas de contenidos simbólicos, dirigidas por un chamán. Pueden cambiar de espacios geográficos en una misma pintura se puede hablar de la Amazonía, como incluir iconografías de edificios orientales.

Las pinturas funcionan como túneles del tiempo, que muestran al espectador los diferentes espacios, momentos y mensajes que puede brindar la planta de la Ayahuasca, al ser ingerida por un ser humano. El pintor usa el lienzo para trasladar al espectador a un mundo que según la tradición indígena chamánica, existe en mundos espirituales. En este sentido, lo que pareciera una pintura de imaginarios, repleta de imaginación, se convierte en una ventana a mundos espirituales que son relatados por las historias tradicionales de la selva amazónica. Casi que una etnografía de un mundo invisible, que puede ser vista por los ojos de un tomador de Ayahuasca. Aquí se denota la herencia de Amaringo, quien al relatar las temáticas de su trabajo artístico, mencionaba estas realidades como verdaderas en un mundo espiritual, develadas con el Ayahuasca. A estas experiencias místicas se les ha trabajado desde la antropología y otras ciencias, se habla de "estados

¹¹⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_psicod%C3%A9lico

alterados de conciencia”, usualmente producidos por el uso de sustancias psicodélicas, o el que está influido estéticamente por éstos.



Anderson Debernardi, Mitologías Amazónicas, 50 x 48 cms. 2012

En la obra “Mitologías Amazónicas” el artista divide la pintura en espacios que se interrelacionan entre sí. Las serpientes rodean los espacios y al mismo tiempo los dividen, para dejar un nicho que relata una historia mítica de la Amazonía. Pinta: Mito del Bugeo o delfín rosado del Amazonas, el momento de transformación del hombre en delfín bugeo rosado, remite a la historia mítica del río Amazonas, según se cuenta en historias orales, el delfín rosado fue un joven guerrero indígena, pero uno de los dioses le envidió sus atributos masculinos y decidió transformarlo en delfín y con esto condenarlo a vivir en los ríos y lagos de la Amazonía, desde donde sale de día como delfín rosado y de noche se puede transformar en hombre que seduce a jovencitas en las riberas del río.

En otra parte de la pintura, aparece una imagen central de las sirenas míticas, en el Amazonas peruano se les conoce como "Yakurunas" mujeres mitad pez, mitad humanas que salen en las riberas del río Amazonas. Siendo avistadas por muchos testigos oculares que cuentan de su existencia.

Dividiendo cada espacio de la obra, esta otro ser mítico, la gran serpiente conocida como la sachamama es una serpiente boa gigantesca y solitaria, que vive en los pantanos de la selva profunda. Llega un momento en su vida, quizá después de mil años, que incrementa su peso; de tal manera, que ya no puede reptar. Entonces busca un lugar para vivir permanentemente. Consigue, con su poderosa cola, un espacio lo suficientemente amplio; donde pone su cabeza y ahí espera. El gran poder de atracción que ejerce acerca a sus víctimas hacia su territorio, marcado y vigilado adelante de su cabeza, un mito que se puede observar en la selva de la Amazonía.

En la parte inferior derecha de la obra aparece un Chullachaqui como un pequeño duende o diablillo. En lo profundo de la selva posee chacras donde cultiva sus alimentos, que resultan ser plantas venenosas similares a la papa, la yuca y otros vegetales alimenticios.

En la parte media de la obra está un hombre joven montando a caballo, el hombre perdido en la selva que se pierde así mismo, acompañado en la parte inferior con un chamán o curandero en la sesión de ayahuasca que guía a un tomador rodeado de ondas que simbolizan el campo energético del ayahuasca. Al fondo acompañando la parte central aparecen espíritus de la selva que transportan seres espirituales a unas ciudades celestiales, muy orientales, acompañadas del gran ojo de dios que todo lo ve en el mundo espiritual y terrenal. Una nave espacial, recuerda a las naves de las obras de Pablo Amaringo en sus obras, de sus explicaciones de los seres místicos del universo presentes en las visiones del Ayahuasca.

En cuanto a la composición de la pintura, está llena de elementos geométricos, con un espacio central que muestra un azul fuerte, un cielo que al descender entra en la selva mística poblada de seres míticos. En detalles el artista habla de plantas sagradas como el Ayahuasca, pinta los bejucos, los seres acuáticos, espirituales y terrestres según las mitologías de la Amazonia peruana (en la mayoría de casos, se extiende a la región amazónica).



Anderson Debernardi. "Curación Ayahuasquera". 24 x 18.5 cms, 2010

En la pintura "Curación Ayahuasquera", el artista pinta un chamán vestido con diseños de los indígenas shipibo, de la Amazonía peruana, curando a un paciente que en su interior muestra los circuitos vitales que se mueven por la ingestión de la planta del Ayahuasca, las serpientes y en especial la obra presenta varios rostros de mujeres que aluden al principio femenino en el universo espiritual, espíritu protector que sana a los enfermos de sus crisis. Los entramados geométricos que aluden en la parte superior de la obra a los mandálas místicos como puertas de universos paralelos que abren la conciencia humana, las más conocidas son las mandálas usadas por los budistas e hinduistas en rituales cotidianas en el hogar o de manera colectiva, sin embargo al interior de las comunidades indígenas amazónicas las mandálas son vistas en visiones de plantas alucinógenas y representan el centro del universo como espacios sagrados.



Anderson Debernardi. Warmi-Bobinzana, 110 x 220 cms, 2009.

Paisajes y animales de la selva amazónica

El maestro Debernardi es un firme defensor de la preservación de la selva tropical y ve a las plantas medicinales y visionarias como un regalo de la naturaleza. Tiene la esperanza de ver la cultura evolucionar hasta el punto en que el bosque no sea simplemente visto como tierra a ser "desarrollado", sino más bien como un recurso sagrado que debe ser protegido.

Su pintura captura una amplia serie de animales, loros, pájaros, micos, jaguares que detalla en su anatomía y detalle una gran observación de la naturaleza, disciplina creada desde niño al observar el medio ambiente que le rodea. En la pintura el “Otorongo acechando” o en las series de papagayos volando, Debernardi captura los animales en su vida cotidiana en la selva. Retrata animales en movimiento, casi como fotografías que capta la esencia del interior del bosque. Su obra artística reflexiona sobre mundos espirituales que existen en la percepción del tomador del Ayahuasca; sus pinturas reactualizan conocimientos milenarios. Su obra está inserta en la Amazonía ya que su entorno, los mitos, los animales que pinta le son auctóctonos y aunque la mayoría de sus pinturas pertenecen al ámbito visionario, aquellas representaciones de paisajes son esfuerzos realistas por retratar el medio ambiente en vías de extinción.



Anderson Debernardi, “Otorongo Acechando”, 24 x 18. 5 cms, 2010.



Anderson Debernardi, “Papagayos Volando”, 24 x 18, 5 cms 2008

- **PABLO CESAR AMARINGO SHUÑA**

BIOGRAFIA

Tamaco 1938 - Pucallpa 2009

Nació en 1938 en Tamaco, ciudad de la provincia de Requena, Departamento de Loreto, Perú. De tradición indígena quechua por parte de madre, aprendió castellano desde niño. Siendo el séptimo de siete hermanos, trabajó temprano en diferentes oficios. “Mi padre tenía una bodega y un trapiche (molino de azúcar) para la extracción de la caña de azúcar, mientras que mi madre tenía ganado, cerdos y gallinas. Mi padre era gobernador y fundador de la Función Pública (Policía militar) guardia en Tamaco que todavía existe hoy en día. El y mi abuelo también tenían una iglesia, donde los fieles se reunían, la familia era muy religiosa cuando era pequeño. Desde niño me gustaba la caligrafía, la letra gótica, en especial. Cuando tenía diez años viaje a la ciudad de Pucallpa a terminar mi educación primaria y trabajé con mi tío en una fábrica de refrescos, allí lavaba botellas, ponía etiquetas, dando a algunos de mis ingresos a mi tía para la alimentación y manteniendo el resto porque tenía que pagar mis estudios. Crecí y trabajé en el puerto de Pucallpa, donde tuve diferentes responsabilidades. Un día tuve un fuerte dolor al corazón, soñé que unos ángeles venían y me llevaban al infierno, así que no volví a negar a Dios. Comencé a pintar retratos en lápiz, inicié con mi autorretrato en papeles viejos. Tenía apenas veinte años cuando comenzaron mis problemas con las autoridades. Éramos pobres y yo comencé a pensar como me pagaban en el puerto, con una serie de bonos con una caligrafía muy fina, yo comencé a pintarlos con mi pincel, era inocente y no pensé que era un crimen. Mi madre cambiaba los bonos sin saber nada. Un hombre me vio a través de una ventana y fue a buscarme para decirme que trabajara para él, yo aún me estaba recuperando de la enfermedad. Luego la policía descubrió al hombre y fueron a buscarme, estuve en la cárcel tres meses. Luego tenía que hacer el servicio militar obligatorio y deserté, escapé en la canoa de una novia que me ayudó. Con ella tuve dos hijos, una niña y un niño que murieron en un accidente. En ese tiempo me sentí enfermo y volví a Tamaco a ver a mi padre. El me sanó con Ayahuasca. Yo pensé que el Ayahuasca es una buena medicina porque ella trabajó para mí, vi visiones. Luego inicié a leer la biblia”¹¹⁵.

Desde 1967 hasta 1976 Amaringo “comenzó a estudiar las plantas medicinales del Amazonas y en especial el Ayahuasca, planta medicinal que le había curado de una afección al corazón”¹¹⁶, inicio su vida como curandero y médico naturista. Profundizó el conocimiento y utilidad de las plantas, su relación con la naturaleza y el proceso de

¹¹⁵ Amaringo Pablo, Howard Charing, Peter Cloudsley. “The Ayahuasca Visions of Pablo Amaringo” Ed Inner Traditions Rochester, Vermont, 2011, Pág 23.

¹¹⁶ Entrevista Pablo Amaringo, ciudad de Pucallpa 2011, 23 min.

sanación corporal en su trabajo como médico y chamán¹¹⁷. En su entorno indígena, trabajó como curandero, tomó Ayahuasca y experimentó con visiones de la planta que luego usó en sus pinturas, sin embargo su trabajo como chamán le atrajo enemistades con otros curanderos y tuvo varios enfrentamientos con ellos, así que decidió dejar el curanderismo por problemas que él denominó de “traición espiritual”. Amaringo inicia a ganarse la vida como pintor autodidacta que vende paisajes amazónicos a los turistas.

En 1983, Luis Eduardo Luna, científico, biólogo y antropólogo colombiano viajó a Pucallpa, ciudad en la selva amazónica peruana para recopilar y estudiar plantas de la región, en un estudio junto con Dennis Mc Kenna. La región era de interés para los científicos por su fauna y flora y su tradición de chamanismo y de plantas alucinógenas. En ese viaje el profesor Luna conoció a Pablo Amaringo, quien vivía con dos hijos adoptados, su madre y una amplia familia en la zona pobre de Pucallpa. En ese encuentro, Amaringo le mostró a Luna unos paisajes en acuarela, pinturas realizadas con mucho detalle. “Cuando le pregunté a Don Pablo cómo había aprendido a pintar, él dijo que bajo la influencia del Ayahuasca, él había visto en una toma, como combinar los colores y cómo crear atmosferas de las pinturas. Estas pinturas me recordaban las pinturas del *Yajé*¹¹⁸, visiones creadas por los indígenas tukano y recopiladas por el antropólogo Reichel Dolmatoff (1978). Sólo unos días después don Pablo pintó dos visiones para Dennis y para mí. Nosotros el prometimos ayudarle a vender sus pinturas en estados Unidos y Europa. Después volví a Finlandia y escribí a don Pablo preguntándole por el significado de algunos elementos de estas visiones, él me respondió explicándome en detalle cada pintura. Entendí que estas pinturas podrían ayudar a entender el chamanismo mestizo amazónico. Empecé a ayudarle con materiales de arte y financiándole sus pinturas para que continuara pintando sus visiones”¹¹⁹.

En 1988 fundó la Escuela de Pintura Amazónica Usko Ayar (príncipe espiritual en lengua quechua) junto a Luis Eduardo Luna (Doctor por el instituto de Religiones comparadas de la Universidad de Estocolmo, Premio Guggenheim 1986) y en colaboración con Sirpa Rasmussen (Finlandia).

¹¹⁷ Chamán palabra utilizada en la Amazonía para una persona que media entre espíritus y humanos, médico natural y curandero.

¹¹⁸ Yajé y Ayahuasca: Planta psicoactiva de la Amazonía, los dos términos son sinónimos

¹¹⁹ Amaringo, Pablo, Luna, Luis Eduardo. *Ayahuasca Visions. The Religious iconography of peruvian Shaman*, North Atlantic Books, Berkeley, 1991. Pág 16



Fotografía de Amaringo con alumnos/as en una pintura colectiva, en: <http://isztinfo.com/muraya/>



Fotografía primeros alumnos Escuela de Pintura Amazónica Usko Ayar. Fuente: www.yorokobu.es/pabloamaringo-el-color-del-ayahuasca

La Escuela abrió sus puertas a los niños de la región. Dice Luis Eduardo Luna: “Un día le dije a Pablo que dejase pintar a Denis Rengifo, un niño que vivía con él, cuenta su antiguo compañero. Las habilidades del chico llamaron la atención de algunos de sus amiguitos. Primero tres, luego cinco. Al final al centro que inauguraron para los niños pobres de Pucallpa asistían 300 muchachos para aprender a pintar al estilo del chamán. Muchos eran muy buenos, verdaderos artistas del Amazonas. Expusimos sus cuadros en Colombia, México, Europa, Estados Unidos, Japón. En Finlandia se acabaron todos los que

llevamos. La mitad del dinero se destinaba a la escuela, y la otra mitad, a las familias de los niños, explica el cofundador”¹²⁰.

La Escuela inició como iniciativa de don Pablo, en su casa, poco a poco en una visita de Luis Eduardo Luna en 1988, su casa se fue transformando en un taller de pintura. Los niños que vivían con Pablo iniciaron sus pinturas “Juan Amaringo un sobrino de Pablo, Dennis Rengifo, otro huérfano que ha vivido con Pablo varios años, Jesús Amaringo un sobrino y dos niños más”¹²¹ pintaron algunos paisajes. “En Junio de ese año compramos una botella de vino y declaramos que había nacido la Escuela de Pintura Amazónica Usko Ayar. Cuando fui de nuevo a Pucallpa seis meses más tarde, la casa de Pablo se había convertido en un lugar muy concurrido, donde había decenas de jóvenes, niños dedicados varias horas al día al dibujo y la pintura. Pablo enseñaba a sus estudiantes a visualizar internamente lo que iban a pintar, de la misma manera que él lo hace. Los resultados han sido asombrosos. Algunos de los estudiantes ya están produciendo hermosas obras de arte, que han sido exhibidas en varios países”¹²²



Pablo Amaringo con Anderson Debernardi, uno de sus discípulos. Fotografía Luis Eduardo Luna en el libro: AYAHUASCA VISIONS The Religious iconography of peruvian Shaman, North Atlantic Books, Berkeley, 1991. Pág. 29

En 1991, escribió junto a Luis Eduardo Luna el libro: “Visiones del Ayahuasca” (original en inglés: Ayahuasca Visions. The Religious iconography of peruvian Shaman. Amaringo

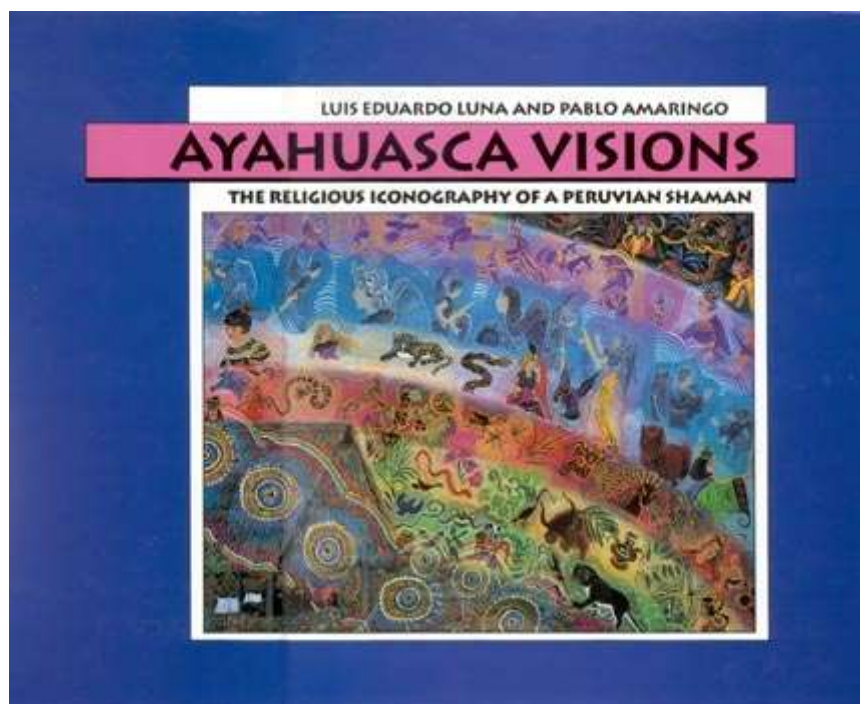
¹²⁰ Entrevista con Luis Eduardo Luna en: www.yorokobu.es/pabloamaringo-el-color-del-ayahuasca

¹²¹ Ibídem Pág. 2

¹²² Ibídem Pág. 2

Pablo y Luna Luis Eduardo. North Atlantic Books, Berkeley, auspiciado por The Society of the Study of Native Arts and Sciences).

Este libro relata las experiencias de sus autores frente a su entorno, a sus experiencias de vida y refiere a su trabajo como chamán y como artista. El trabajo artístico que llevó a cabo parte quizás “de su gran imaginación, un hombre con muchas inquietudes”¹²³, y con la colaboración de Luna, en su mirada occidental, al mismo tiempo que de trabajo colectivo, le llevaron a construir una iconografía muy propia y de alto impacto regional. El libro tiene entrevistas realizadas entre Pablo Amaringo y Luis Eduardo Luna, dice Amaringo: “Yo sólo pinto lo que he visto, lo he experimentado. Yo no copio o tomo ideas para mis pinturas de cualquier libro. Si yo estuviera inventando, me volvería loco. Las pinturas han llegado a existir por mi recuerdos como vegetalista”¹²⁴



Portada del libro AYAHUASCA VISIONS. The religious iconography of a peruvian shaman. North Atlantic Books, Berkeley, 1991. 160 Págs.

El libro “Ayahuasca Visions” es el primer texto publicado que realiza observaciones generales de las pinturas y el significado que el artista les da entre 1984 y 1990. “En Pucallpa e Iquitos existe una tradición de la pintura de paisajes amazónicos siguiendo patrones occidentales con una perspectiva central y el sabor romántico de la vuelta del siglo 20th. En restaurantes, hoteles y otros lugares públicos uno puede ver ejemplos de este tipo de arte, el amazonas peruano ha dado origen a pintores de gran talento como Cesar calvo de Araujo, Víctor Morey Peña, Manuel Pernuy, Eduardo meza Saravia, Yando

¹²³ Comentario sustentación de tesis maestría Pablo Amaringo, Universidad Autónoma de Barcelona de Josep María Fericglá

¹²⁴ Amaringo Pablo, Luna Luis Eduardo. AYAHUASCA VISIONS. The Religious Iconography of Peruvian Shaman, North Atlantic Books, Berkeley, 1991.

Ríos. Pero las visiones de Pablo Amaringo son algo nuevo temática y formalmente. Sin embargo, a pesar de la distancia evidente entre pinturas de Pablo y el arte indígena amazónico, hay una clara influencia de la rica tradición Shippibo que se encuentra en sus textiles , cerámica y pintura corporal, con esta policromía y diseños geométricos sofisticados; el amor Shippibo a la simetría, más o menos evidente en muchas pinturas de Pablo”¹²⁵.

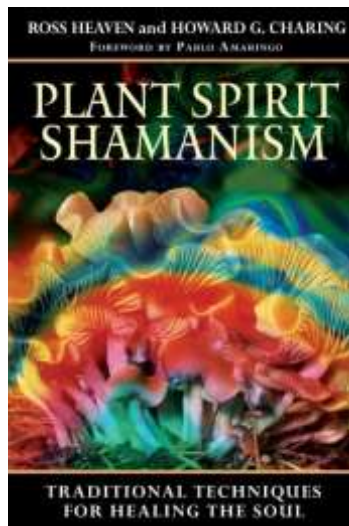
En este libro se analizan 49 pinturas de visiones, que son explicadas por don Pablo y el antropólogo Luis Eduardo Luna quien entrevista al artista. Don Pablo desarrolló su imaginación y creatividad en los universos que pintó. Interrelacionó las cosmovisiones amazónicas con las religiones universales, además describió mundos extraterrestres existentes en su mundo visionario.

Para la década siguiente, don Pablo Amaringo inició un trabajo de concientización frente a la conservación del medio ambiente. La Escuela Usko Ayar enseñó pintura a muchos niños/as pobres de la región, a través del arte inició un proyecto educativo en el cual hablaba de la importancia de la selva amazónica. Los estudios iniciaban con una observación detallada de las plantas y animales, con recorridos en la selva y con charlas acerca de la importancia de la conservación del medio ambiente; en una segunda etapa se iniciaban las clases de dibujo. Su trabajo como maestro en la defensa del medio ambiente le fue reconocido en 1992 con el premio instituido por el Programa para el Medioambiente de las Naciones Unidas (Global 500 Peace Prize).

Expuso y vendió sus pinturas en Lima y fuera del Perú. Realizó su página web en la cual la venta de pinturas y su trabajo con la Escuela se difundió de manera más global: <http://www.ayahuascavisions.com/pablo-amaringo-paintings-1.html>. Para la década del 2000, la Escuela Usko Ayar produjo artistas importantes como Anderson Debernardi, quien con el apoyo de Luis Eduardo Luna fue invitado a pintar un mural en Helsinki e inició una carrera reconocida en Estados Unidos, Europa y América. Algunos de sus exalumnos han tenido un reconocimiento internacional y han logrado insertar sus trabajos en mercados artísticos globales como lo hizo don Pablo.

En el libro: “Plant Spirit Shamanism”, con Howard Charing y Ross Heaven, Amaringo habló de las técnicas medicinales que lleva el conocimiento de la flora amazónica, realizado durante el 2003 al 2006.

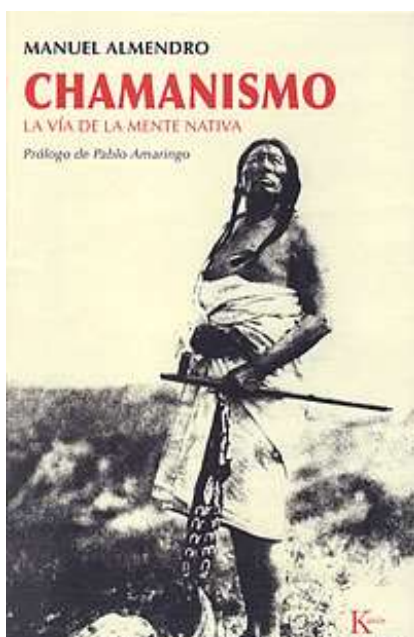
¹²⁵ Ibídem, Pág. 30



Charing Howard, Ross Heaven. "Plant Spirit Shamanism". Traditional techniques for healing the soul, Destiny, 2006. 250 páginas.

En este libro, don Pablo habló de su relación íntima entre la visión generada por la planta y su relación con la naturaleza. "Mis visiones me ayudaron a comprender el valor de los seres humanos, los animales, las plantas mismas, y muchas otras cosas. Las plantas me enseñaron la función que desempeñan en la vida, y el significado integral de toda la vida. Todos debemos prestar especial atención y deferencia a la Madre Naturaleza. Se merece nuestro amor. Y también hay que mostrar un saludable respeto por su poder.

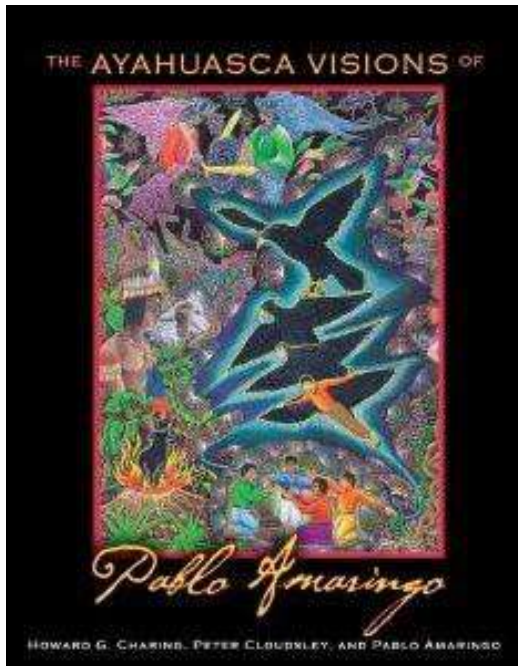
La conciencia de las plantas es una fuente constante de información para la medicina, la alimentación, y el arte, y un ejemplo de la inteligencia y la imaginación creativa de la naturaleza. Gran parte de mi educación se lo debo a la inteligencia de estos grandes maestros. Así que me considero ser el "representante" de las plantas, y por esta razón afirmo que si se talan los árboles y queman lo que queda de las selvas tropicales, es la misma que la quema de toda una biblioteca de libros sin haberlos leído"¹²⁶



En el año 2008, realiza el prólogo del libro de Manuel Almendro "Chamanismo La vía de la mente nativa" de la Editorial Kairós, incluye 21 pinturas de Pablo Amaringo en blanco y negro. En este libro Amaringo habla de sus experiencias chamánicas e introduce al lector a las visiones del Ayahuasca y al mundo indígena amazónico, dando paso a las reflexiones sobre el chamanismo en diversos lugares de Latinoamérica realizadas en los capítulos que le siguen al prólogo realizadas por Manuel Almendro.

Almendo, Manuel. "Chamanismo, La vía de la mente nativa". Prólogo de Pablo Amaringo, Editorial Kairós, 2008. 175 págs.

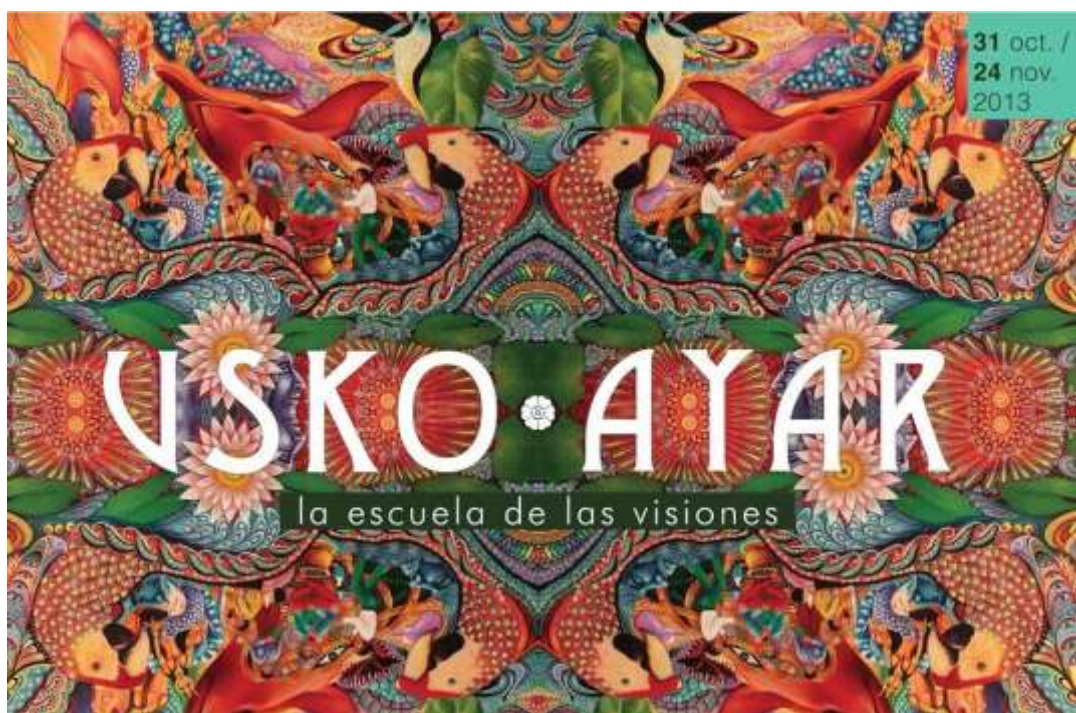
En el año 2009 finaliza el libro en conjunto con Howard Charing, Peter Cloudsley, "The Ayahuasca Visions of Pablo Amaringo" editado por Inner Traditions Rochester, Vermont, justo antes de su fallecimiento, libro editado en el 2011.



Howard G. Charing, Peter Cloudsley and Pablo Amaringo. "The Ayahuasca Visions of Pablo Amaringo". Inner Traditions, Rochester, Vermont. Toronto, Canadá, 2011. 177 Págs.

El libro se divide en una autobiografía realizada por el artista Pablo Amaringo, una serie de artículos de académicos y de amigos del artista; una segunda parte del trabajo artístico más reciente hasta su muerte, acompañado de una serie de explicaciones que realiza sobre sus obras. En este caso, divide sus pinturas en: El origen del universo, La Ayahuasca, Los espíritus de las plantas, Los animales, Los personajes míticos. En este libro similar en su estructura a "Ayahuasca Visions" don Pablo describe las temáticas de 47 pinturas realizadas en los últimos años de su vida realizadas en Óleo sobre Lienzo y Guache sobre Papel Arches.

Don Pablo Amaringo muere en Pucallpa el 16 de Noviembre del 2009 por una insuficiencia respiratoria y renal, acompañado de su familia.



Catálogo “Usko Ayar. La Escuela de las Visiones” Petróleos del Perú. PETROPERU, S.A. Christian Bendayán, Alfredo Villar Curador, 2013. 60 Págs.

Posteriormente a su muerte, se realizan eventos que celebran los 25 años de fundación de la Escuela en Pucallpa y en Lima. Se realiza la exposición “USKO AYAR LA ESCUELA DE LAS VISIONES” como un homenaje a los 25 años de fundación de la Escuela en la sala de exposiciones de PETROPERU en Lima. La exposición impulsada por Christian Bendayán y curada por el comisario Alfredo Villar, fue realizada del 31 de octubre hasta 24 de noviembre de 2013 en Centro Cultural PETROPERU, con la ayuda del actual director de la Escuela Juan Vásquez Amaringo; la exposición fue acompañada con el catálogo “USKO AYAR La escuela de las visiones”; en él se reúnen 38 pinturas, de las cuales 22 fueron realizadas por don Pablo entre 1993 y el año 2009 y 17 pinturas de exalumnos de la Escuela.



Cartel imagen de la exposición USKO AYAR ESCUELA DE LAS VISIONES, PETROPERU, 2013.

Sólo tres de ellas abordan el tema de las visiones: la pintura de Ener Díaz Núñez con el título “Las visiones de Pablo Amaringo” realizada en el año 2013, un acrílico sobre lienzo de 140 x 109 cms; pintura que contiene un gran retrato de don Pablo Amaringo vestido con un turbante rodeado de animales salvajes y seres místicos con ondas de Ayahuasca como lianas que contornean las figuras con un color fluorescente. La pintura “Sin título” realizada por Robert Montes Amaringo en el 2013, también un acrílico sobre lienzo de 80 cms x 60 cms; presenta el rostro de un indígena incaico rodeado por seres espirituales adornados con plumas, un fondo lleno de plantas místicas, lianas del Ayahuasca y animales de la selva como la guacamaya y la serpiente. La pintura de Juan Vásquez Amaringo “Sin Título” realizada en el 2013, un acrílico sobre lienzo de 79 x 60 cms; en la cual se muestra un indígena en colores fosforescentes que recoge una serpiente fluorescente que cae de árboles en la selva profunda acompañado de un águila y la mirada de un jaguar en la parte inferior izquierda de la pintura. Teresa Miranda la única pintora mujer seleccionada, con la pintura “Sin Título” del 2013, un acrílico sobre lienzo de 80 x 60 cms; presenta un atardecer en el río, la selva profunda oscura en tonalidades verdes y azules, con violetas y las raíces de un árbol en primer plano con tonalidades fluorescentes. Las demás pinturas son paisajes amazónicos, atardeceres y amaneceres repletos de color.

En diciembre del 2014, la Ministra de Cultura del Perú, la señora Diana Álvarez otorga un reconocimiento a la Escuela Usko Ayar “Como Centro Cultural Artístico Amazónico Nacional. Por ser la Institución Precursora del estilo de la Pintura "NEO-AMAZÓNICA" Y que Identifica y Diferencia a la Escuela de Pintura Amazónica "USKO-AYAR" como estilo único de las demás otras Escuelas de Bellas Artes del mundo”¹²⁷

¹²⁷ En Facebook: "USKO - AYAR" Amazonian School of Painting. 24 diciembre 2014

ICONOGRAFIA EN LA OBRA DE PABLO AMARINGO

Amaringo abarca una amplia gama de temáticas que se posicionan en un contexto que declara, evidencia y remite a la selva húmeda tropical. La Amazonía como entorno geográfico, presenta un ámbito cultural repleto de rituales y creencias que remiten a mundos espirituales que conjugan creencias indígenas y urbanas, rituales místicos y esotéricos en búsqueda de una comunicación entre humanos y seres espirituales que se unen en un solo universo. El mundo amazónico, presentado por Amaringo, abre una ventana para observar experiencias místicas, presentadas como visiones del Ayahuasca, en rituales realizados por chamanes y a los cuales, cualquier habitante común puede acceder. A partir de su experiencia como chamán, el estudio de las plantas medicinales y sus visiones, el artista propone una nueva iconografía que presenta situaciones místicas, narra historias y repleta sus pinturas de espacios que carecen de vacío.

El manejo de color y la composición, presentan un régimen de mirada propia de un entorno místico, profano y sagrado; la misma región marca unos parámetros de representación y de visualidad; el color y la iconografía, están estrechamente ligada a los mitos indígenas y a su entorno, presentes en todo el río.

A su vez valida iconográficamente la religiosidad popular mestiza amazónica: su obra representa la interacción entre el mundo espiritual (en las visiones del Ayahuasca) y la tierra, desde una perspectiva religiosa que expresa un sincretismo entre las tradiciones bíblicas, católicas y populares conjugándolas con las historias orales indígenas de creación y origen primordial del universo.

En su obra, repleta de color, el artista retrata experiencias indígenas y mestizas colectivas: historias de cuya memoria colectiva se nutren sus obras artísticas, se convierte en intérprete de un mundo particular en donde la tradición oral se representa visualmente. La iconografía de Amaringo, presenta un mundo mestizo, entre indígenas, colonos, mestizos, híbridos. Aborda la religiosidad popular: el catolicismo, las dualidades entre el *bien y el mal*, las influencias de nuevos movimientos "mileneristas" que entran en el Amazonas en las últimas décadas, como la renovación de la lectura del Antiguo Testamento y movimientos que evocan los tiempos dorados de la civilización occidental muy inspirados en la "nueva era", son recreadas y renovadas en sus pinturas, como obras artísticas, en primer lugar, y en segundo, como documentos históricos que relatan una mentalidad compleja que interactúa entre la modernidad y la tradición en la Amazonia peruana.

Su iconografía, conjuga imágenes de tradiciones culturales diversas; se constituye como una parte irremplazable del patrimonio cultural y visual de la religiosidad "mestiza", asumida dentro del sincretismo cultural de la región amazónica y algunos de sus elementos son utilizados por el artista en su recreación de los mundos espirituales que representa en su obra.

La obra de Amaringo aborda espacios sagrados, en la mayoría de sus obras. Dentro de su compleja red simbólica de representaciones, el artista alude a deidades indígenas propias de las sociedades quechuas peruanas, bolivianas y en ocasiones presenta sociedades orientales, persas, egipcias, del oriente. Dentro de ellas, aparecen reiterativamente los mitos de origen de las sociedades amazónicas, mestizadas con referentes incaicos, orientales e internacionales.

Es una iconografía pictórica relacionada con el paso de los humanos al inframundo, después de su muerte o en una muerte "transitoria", la muerte del tomador de ayahuasca, una muerte simulada que pretende ser un viaje entre mundos. Se simbolizan eventos celestes y los hechos que suceden tanto en el cielo como en la tierra. Las esquinas del cosmos, como puntos cardinales con su respectivo color: rojo el Este, negro el Oeste, blanco el Norte y amarillo el Sur; un quinto punto es el centro, identificado con el color verde-azul. El estrato superior e inferior está representado por diversas deidades por una arquitectura celestial de un mundo espiritual.

La defensa del medio ambiente es parte fundamental de su trabajo artístico. Al narrar historias de creación del mundo amazónico, el artista busca defender las creencias milenarias indígenas que aún subsisten en la Amazonía, a pesar de la fuerte occidentalización a la que se ven expuestos sus habitantes. El proceso de globalización económica que ha llegado a la Amazonía, intenta acabar con las tradiciones, rituales y sistema de creencias locales. Amaringo, consciente de este proceso crea una iconografía que retrata mundos celestes en sus tomas de Ayahuasca, como vegetalista o chamán. Sus pinturas remiten a estas visiones: Los colores, animales y plantas, el escaso espacio vacío en el que se vive, el manejo de la luz y los colores, los animales y la naturaleza. Un trabajo artístico que muestra la selva, sus habitantes, creencias y mitos que viven en cada habitante amazónico en la actualidad, repletas de sentidos.

- **ASUNTOS TÉCNICOS**

La pintura de Amaringo utilizó varias técnicas y tipos de soporte. Sus primeras pinturas realizadas con acuarelas sobre papel van a marcar el trazo y composición de sus pinturas posteriores. Su técnica mejoró con el paso de los años con el uso del Gouache y las pinturas fluorescentes. El óleo sobre tela en grandes formatos, manejó colores primarios básicos, que fue diversificando hasta en sus últimos trabajos, usar esmaltes que le brindaron fuertes contrastes pictóricos sobre telas en especial lienzos, aunque sin dejar atrás el papel o cartulina con los que inició. La tabla, soporte que no fue su preferido, dada la dificultad para la venta y lo complicado para el transporte, le restó interés al compararlo con los lienzos que manipulaba de manera más fácil.

Las pinturas realizadas con gouache o témpera le permitieron una pincelada corta y en ocasiones larga en los fondos en texturas lisas, sus pinturas en óleo le permitieron hacer fondos oscuros en su idea de mostrar universos dentro del gran cosmos, con gran detalle en el uso del punto, como una de sus características de sus fondos. Uno de los grandes aportes realizados en la pintura de Pablo Amaringo es la originalidad en la composición, el uso de las líneas, puntos y de los espacios. Si bien los espacios se dividen en diagonales; su obra no tiene una uniformidad en la composición, aunque muestra preferencia por el uso del círculo como forma central de muchas de sus pinturas que en términos de color dispone en colores fríos y cálidos en una misma composición. Pinta dibujos de seres con rostros en su mayoría humanos con volumen pero en una frontalidad que carece de una perspectiva corporal.

Las obras están atravesadas por unas líneas, en forma de lianas, que dividen las obras en escenas; en algunas ocasiones tienen conexión con otras y generan una sensación de movimiento, acompañadas por unas viñetas de puntos y líneas. La composición de las pinturas se distribuye de manera compleja; no hay espacios vacíos. En su pintura de la década del noventa, un gran número de sus pinturas tienen fondos de colores fríos, dando a parecer sus obras en el espacio sideral de la noche del cosmos. En esta primera parte de su trabajo artístico, las pinturas están divididas por diagonales que separan un universo terrestre de uno espiritual. En muchas de ellas el espacio selvático está representado en la parte inferior de la obra, mientras que en la parte superior se dedica al espacio de la visión chamánica, el espacio espiritual o el lugar de naves galácticas en mundos celestiales o imaginados.

Para la década del 2000, las pinturas de Amaringo tienen dos características nuevas para su trabajo artístico. La primera es el realismo y uso de perspectiva en las figuras humanas y animales en uno o dos personajes dentro de sus obras. Existe un esfuerzo por pintar de manera más tridimensional algunos personajes personas o animales. La segunda es el uso de colores cálidos que se extienden por toda la pintura sin dejar espacios para colores fríos. Estas últimas pinturas incrementan su barroquismo, el color fosforescente y son más aglutinadas de elementos que las anteriores.

- **UNIVERSO ESPIRITUAL AMAZÓNICO EN LA PINTURA DE PABLO AMARINGO**

I. EL ORIGEN DEL UNIVERSO Y PRINCIPIO DE LA VIDA

Las pinturas hacen referencia al principio de las galaxias y el cosmos, el momento de origen primigenio, en el cual se crearon también los espíritus de los seres humanos, animales, plantas. Simbolizan reinos cósmicos y entre ellos el reino humano como el reino superior. En este reino hay maestros, virtudes y tronos celestes que se conectan con reinos subterráneos; se pueden ver en sus pinturas representaciones de seres espirituales como Gnomos, los gnomos de la tierra, plata, oro y diamantes o piedras preciosas, según las visiones que Amaringo experimentó cuando trabajó como chamán.

En la pintura “El Principio de la Vida” realizada en el año 2003, Amaringo divide el espacio en diagonales. Presenta mundos que se entrecruzan en el instante mismo de la creación del universo. Galaxias, ciudades invisibles, seres humanos que generan vida, una mujer como símbolo del nacimiento alrededor de lianas y flores. Pinta animales como el jaguar y la serpiente y ondas místicas que rellenan la obra. En esta obra, el artista elabora grandes surcos en medio de los cuales, los seres espirituales transitan. En colores muy llamativos, brillantes y oscuros, pinta seres mitad humanos, mitad espirituales. El origen de la vida, del universo muestra chamanes que viajan por mundos celestiales y se encuentran con hadas, sirenas y animales terrestres y acuáticos.

“Esta pintura explora el principio místico de la vida, cosa que se puede acceder a través de la ayahuasca para beber. La parte superior de la pintura significa que exista la vida en todo el cosmos. Los universos dentro de universos, estrellas, cuerpos celestes, y puede inculcable número de palabras más pequeñas como la nuestra se puede encontrar en el plan cósmico. Es una jerarquía celestial y la energía dinámica que mueve al universo en su origen. Esta vida es eterna. El ser supremo se creó por primera vez en su conciencia y luego se manifiesta con una fuerza explosiva infinita, que fue el Big Bang”¹²⁸

¹²⁸ Howard G. Charing, Peter Cloudsley and Pablo Amaringo. The Ayahuasca Visions of Pablo Amaringo. Inner Traditions, Rochester, Vermont. Toronto, Canadá, 2011



Amaringo, Pablo. "El Principio de la Vida", Gouache sobre papel Archer, 57 x 77 cms, 2003

"Los humanos y los ángeles comparten un vínculo muy estrecho razón por la cual los ángeles van a cuidar de nosotros. Cada uno tiene un ángel de la guarda. Si nuestras acciones son incorrectas, los ángeles se apartan de nosotros, si no es así los ángeles nos acompañan y ayudan en nuestra vida espiritual. Las primeras formas de vida fueron ayudados por extraterrestres, espíritus y ángeles, miles de años antes de cualquier ser vivo los seres espirituales habitaban la tierra y sus formas de vida"

129



Pablo Amaringo, "UNAI SHIPASH Musas del tiempo y espacio" 2006, Gouache sobre papel. 57 x 76 cm

En la obra "UNAI SHIPASH Musas del tiempo y espacio", pinta un universo místico. En el plano central hay dos grandes burbujas con seres femeninos en su mayoría y algunos arcángeles que cuidan a los habitantes indígenas de la tierra que les piden protección y ayuda.

En la parte inferior izquierda, está el origen del universo en una toma de ayahuasca; el chamán curando, los pacientes vomitando y uno de ellos duerme, están rodeados por un círculo con diseños de los indígenas shipibo que son vigilados por cinco jaguares que los protegen de otros animales que pueden venir a atacarlos.

La serpiente en la parte inferior derecha, que es una mujer shipibo que se transforma en anaconda y en la parte superior izquierda que mantienen contacto con las fuerzas universales del cosmos. En la parte inferior y superior derecha aparecen grandes seres espirituales que son rodeados por una liana de ayahuasca. En esta obra, la composición central llama la atención, es el punto de fuga más importante de la obra y su significado del origen del universo dado por seres que habitan ciudades blancas (realmente alude a lo invisible).

Amaringo decía: “La cruz shipibo representa el arco y la flecha cuando se dispara y denota ser un buen cazador, las personas que logran sus objetivos, y una buena medicina. Represento el jaguar porque es el soberano de la selva y un chamán que adquiere su estado de alerta felina, la fuerza y el poder hipnótico se convierte en un sanador experto, capaz de descubrir sus enemigos más crueles”¹³⁰. Los círculos que rodean los grupos de personas simbolizan el sonido de los cantos, la música que acompaña cada ritual.

En la iconografía de Amaringo, el origen del universo es un tema que repite, dada su importancia en los pueblos indígenas. La historia oral que pasa de generación en generación, las historias se repiten de abuelos a padres y a nietos. La creación es un primer momento cuando aparecen la tierra, el cielo, los seres espirituales, animales y vegetales rodeados de Galaxias en grandes explosiones y continuos movimientos, por lo general, representados por círculos blancos que muestran un movimiento circular. En gran cantidad de pinturas, los universos se entrelazan. Está el universo espiritual y el mundo material en donde se realizan tomas de Ayahuasca para tener acceso a otros mundos. Los elementos iconográficos se mantienen: Una composición central de mundos místicos o espirituales, rodeado de diversos elementos: Ciudades, espíritus, hadas, sirenas. En las esquinas de las obras, por lo general en la parte inferior, se muestra la reunión del chaman con sus pacientes para curación; otros universos paralelos del río, la naturaleza o planos sutiles, compuesto por elementos atiborrados de colores algunos, fosforescentes, otros colores verdes, azules y amarillos, hay rojos de diversas tonalidades. Cada pequeño espacio está lleno de flores, hojas, plantas, puntos o figuras geométricas.

II. AYAHUASCA

La obra de Pablo Amaringo desde la década del ochenta hasta su muerte dedicó gran parte de su iconografía a las visiones del Ayahuasca, a la vida espiritual que experimentó y a los relatos que indígenas le dieron de sus experiencias. Sus representaciones abordan el complejo mundo que creó para sus pinturas en las cuales retrata las visiones que tuvo en las tomas de la planta alucinógena a lo largo de su vida. Son visiones que según el artista hablan de mundos que existen, más allá de la imaginación, en otras dimensiones superiores, más allá de la realidad cotidiana del ser humano.

El artista representa etapas en la toma de ayahuasca. Por una parte, pinta los momentos previos de preparación de la toma por el chamán quien realiza cantos chamánicos para acoger buenos espíritus para la toma, reúne el grupo que va a tomar y representa el momento mismo de las visiones en el grupo. El artista considera importante representar las visiones que se presentan en el momento de tomar

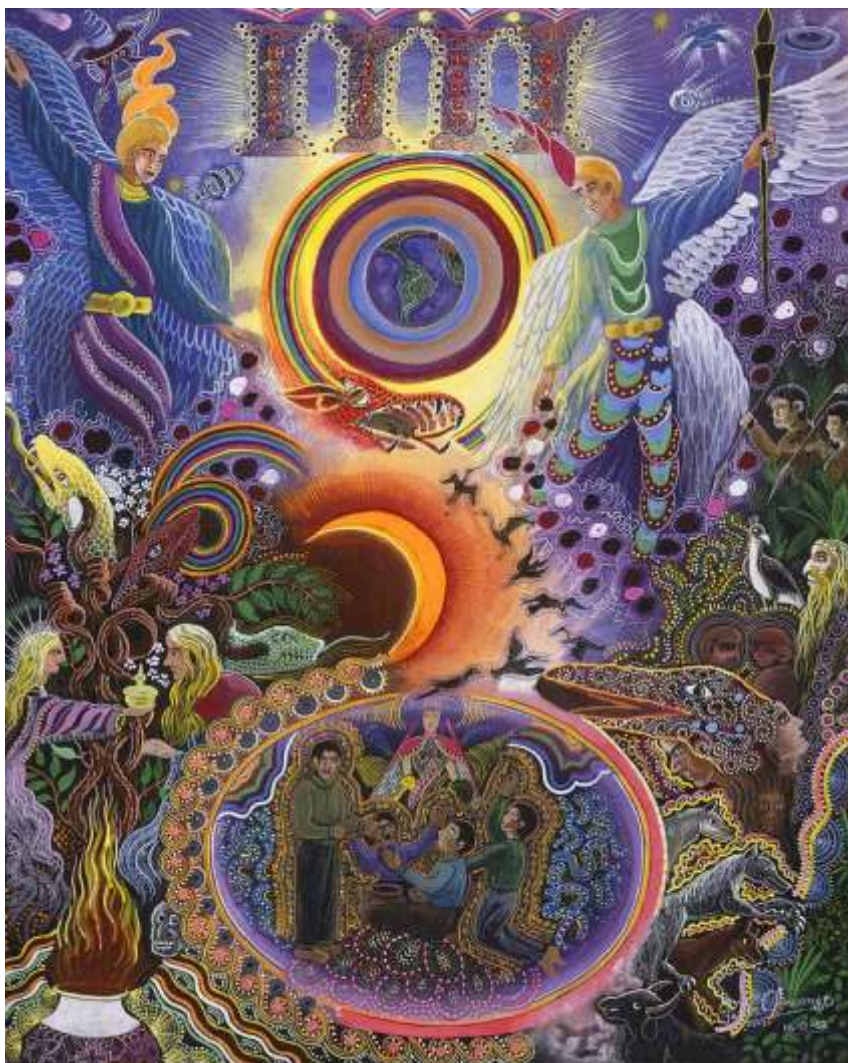
¹³⁰ Ibid, Pág 60

ayahuasca en el sentido médico de sanación corporal y en la mirada espiritual que presenta un mundo más allá de lo material.



Amaringo, Pablo. "Sesión de Ayahuasca". Acrílico sobre madera, 45 x 48 cms, 1999

En su primera etapa artística, Amaringo realiza paisajes de carácter realista en las cuales retrata la vida cotidiana en las malocas, formas simples de vestido de los habitantes amazónicos; construcciones arquitectónicas como en la pintura "Sesión del Ayahuasca" en la cual se reúne la comunidad para una toma. La novedad en esta pintura es el detalle realista que sitúa al espectador frente a un uso de la planta, tanto niños como mujeres y hombres están en la escena participando activamente de la preparación del ritual. Los colores violetas que desvanecen dan la idea del atardecer en el Amazonas, con los detalles en la vegetación y poca fauna que sitúa alrededor de la casa construida sobre palafitos en precaución por posibles inundaciones. Una pintura que presenta el realismo de la vida indígena de una comunidad amazónica.



Pablo Amaringo "Ayahuasca Raura. Luz de la Ayahuasca". Guache sobre papel arches, 64 x 51 cms, 2002.

En la pintura "Ayahuasca Raura", Amaringo presenta un mundo espiritual; la tierra rodeada de círculos de colores, en un plano central, indica sus energías espirituales, protegida por dos arcángeles que acogen el mundo del tomador del Ayahuasca. Aparecen a uno y otro costado de la obra lianas de la planta mágica con diseños geométricos que la rodean. El sol y la luna son fuerzas que ejercen influencia sobre los humanos que toman la planta en la reunión con el chamán.

"En esta pintura vemos la influencia cambiante emana de los cuerpos celestes en el futuro fuera, que nos muestra que nuestro destino no es estática está en constante cambio y que tenemos que buscar activamente nuestro futuro"¹³¹. El artista divide las obras artísticas en partes: ondas como símbolos de la música en el universo, también las ondas del universo, de la vibración del cosmos. El ayahuasca es presentado con un gran regalo del reino vegetal; la explicación de cada pintura tiene como intención mostrar las ventajas medicinales en el cuerpo físico y espiritual de un ser humano.

¹³¹ Ibid, Pág 90



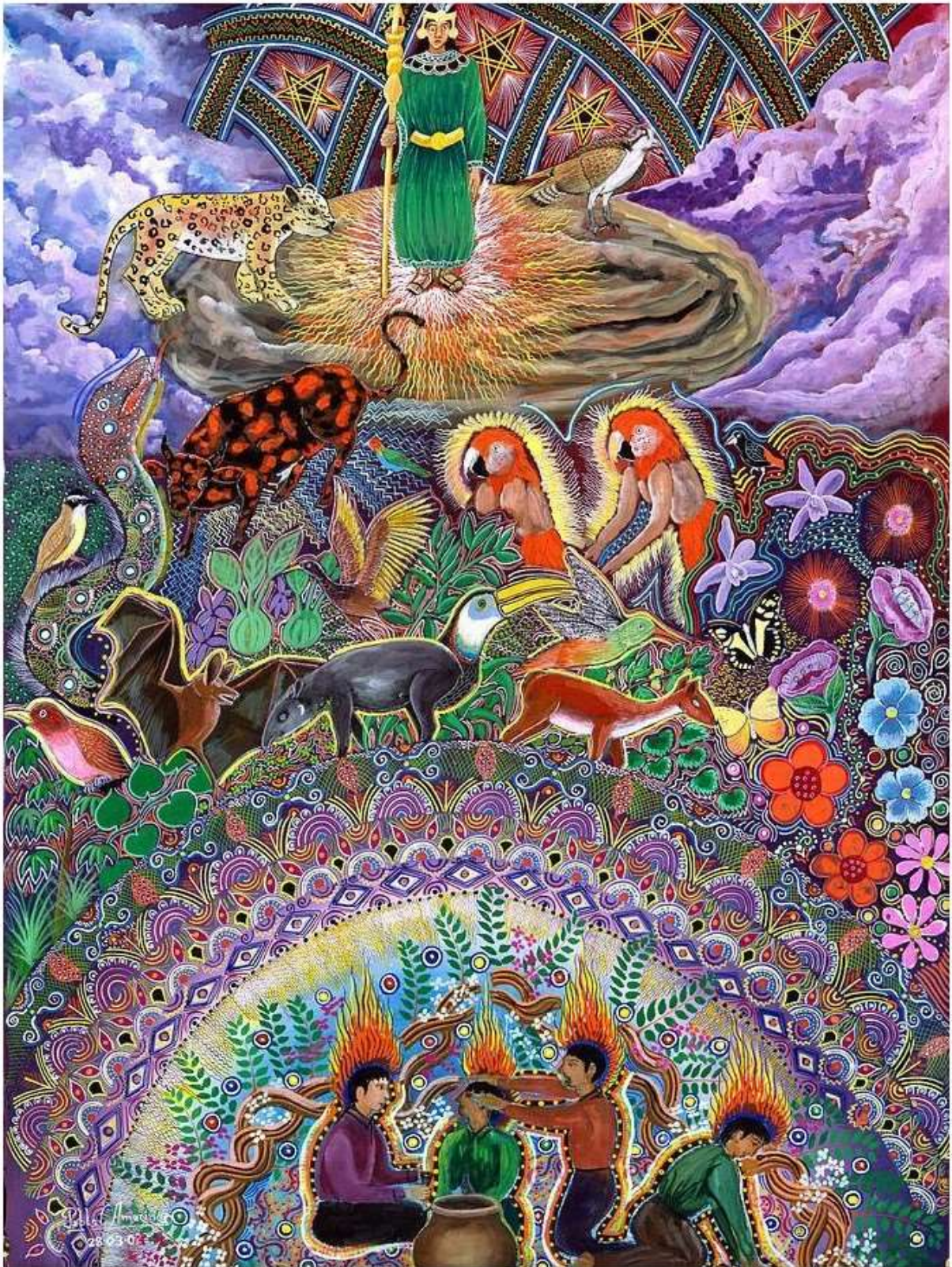
Amaringo Pablo, "Ondas del Ayahuasca". Gouache sobre papel Archer, 57 x 76 cms, 2002

En la pintura "Ondas del Ayahuasca" se presentan las vibraciones que salen de la anaconda y que envuelven todo el entorno de la toma de Ayahuasca, el chamán curando a sus pacientes, mujeres de un lado y hombres de otro, en la parte superior de la obra aparecen seres celestiales, arcángeles que cuidan el entorno de la selva y de la toma. En colores fosforescentes, la obra se divide en dos grandes espacios, uno el de la toma cubierto por ondas de colores en la parte derecha y el otro el de la serpiente anaconda y sus ondas energéticas que ayudan a los pacientes a tener visiones y sanar sus cuerpos.

La obra “Encanto Rumi”, está dividida en tres niveles, el inferior representa la toma física de la ayahuasca en una reunión de personas rodeadas de fuego energético en ondas con diseños múltiples que protegen a los tomadores. Un segundo espacio de animales de la selva: un murciélago, un toro, un venado serpientes, aves, animales mamíferos rodeados de diversos tipos de flores. En la parte superior una piedra con un ser espiritual vestido como un líder inca antiguo, al que lo acompaña un jaguar y un águila al lado derecho. En la parte superior como en los cielos aparece una ventana a otras galaxias. Estos tres niveles, hablan de tres espacios físicos que viven paralelamente. “Cuando los indígenas dietan, estas plantas se vuelven invisibles y al tomar el ayahuasca, mientras duermen, el genio *papas trueno* enseña entonces los secretos de cómo dominar las tormentas y los rayos. El uso de esta energía que puede derribar árboles o fertilizar sus huertos y campos con el poder de la tormenta.

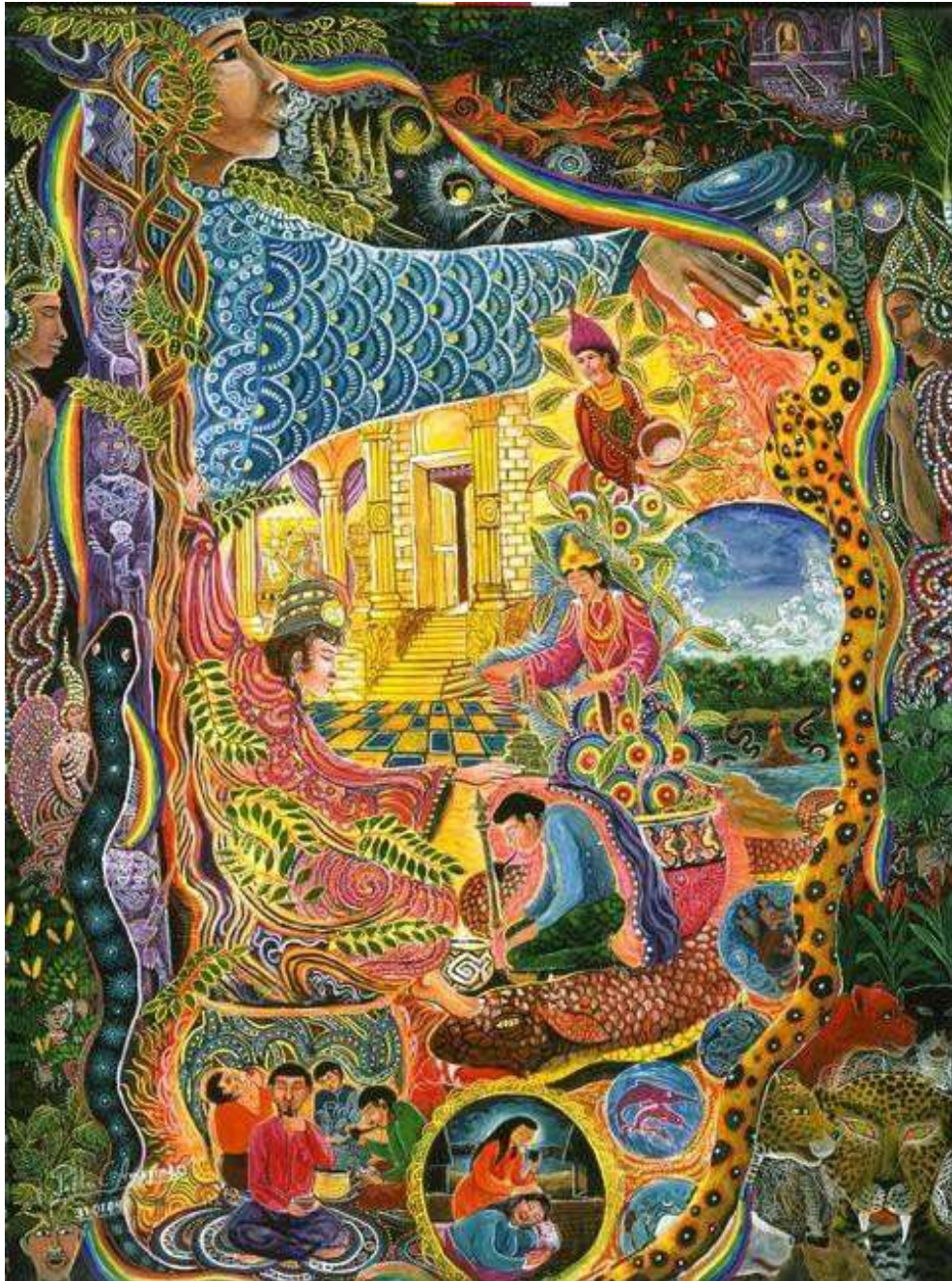
Entre las flores que se ven, los cinco pétalos de la sanagro (*Brunfelsia grandiflora*), el Tahuari (*Tabebuia impetiginosa*), y ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*). Los maestros de abajo están preparando coronas de hojas y flores para traer energía positiva a su ceremonia. Los antiguos entendían su valor para venerar a sus dioses, reyes y emperadores”¹³². La obra indica un estudio previo de las plantas y el uso medicinal que le dan los curanderos amazónicos, cada planta tiene propiedades de uso medicinal. Para la realización de cada pintura, se estudian las plantas medicinales, su uso y forma física, sus colores y formas.

¹³² Ibídem pág. 54



Amaringo, Pablo. "Piedra Encanto". Guache sobre papel Arches. 57 x 76 cms, 2002

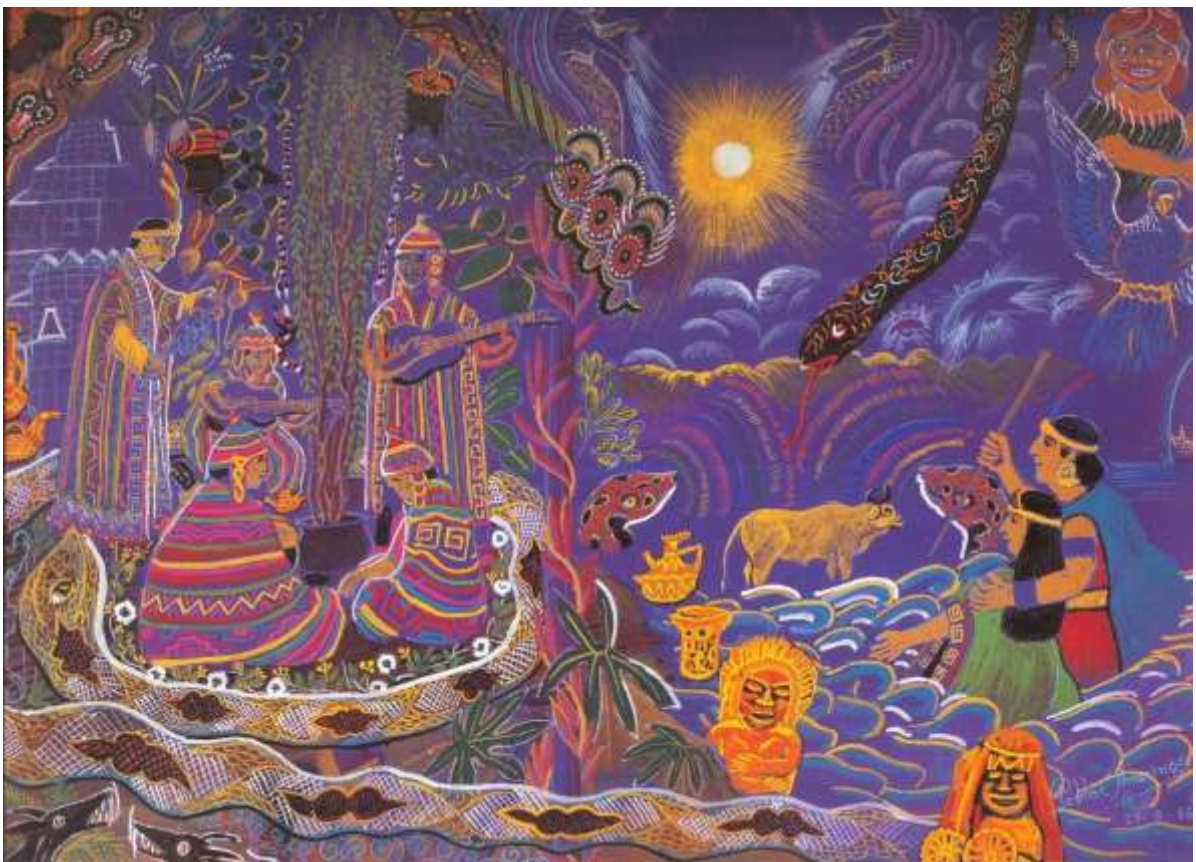
En la pintura “Llegada de la Ayahuasca” se muestra el conjunto de espíritus que llegan al paciente que toma la ayahuasca. Esta pintura está enmarcada por serpientes que llevan los espíritus de la selva y brindan un entorno espiritual para que el paciente vea visiones. En los árboles hay espíritus de la tierra, hay diferentes tipos de serpientes: la anaconda negra, la anaconda amarilla como las madres de las aguas y rodeadas de espíritus del río Amazonas.



Pablo Amaringo, “Ayahuasca Chayana. Llegada de la Ayahuasca”, gouache sobre papel arches, 57x 76 cms, 2004.

Las mezclas entre el catolicismo, la dualidad entre el bien y el mal, las influencias de movimientos milenaristas que entran en el Amazonas en las últimas décadas, así como los grupos evangélicos que ingresan con ánimo evangelizador a las comunidades indígenas, algunas agrupaciones como los “*Nuevos Israelitas*” nutren las obras artísticas de Amaringo. Las realidades mestizas abarcan un amplio significado en su trabajo.

En las tradiciones incas que subsisten en la actualidad está la de **Pacha Mama**. La Pacha mama es la diosa madre, la tierra. Pacha es el universo, el mundo: tierra y cielo, entendida como origen del universo en Bolivia, Perú, Ecuador, Norte de Chile y norte de Argentina, zona de influencia inca.



Amaringo Pablo, “Visión incaica”, Gouache sobre madera, 43 x 53 cms, 1986.

En la obra: “Visión incaica” la tonalidad azul violeta enmarca la totalidad de la obra y hay más espacios vacíos que en otros de sus trabajos. Está reunido un grupo de indígenas en la parte izquierda, vestidos como sus antepasados incas, al fondo alguna ciudad con pirámides. Los dioses creadores del imperio inca aparecen en la parte derecha rodeados de las riquezas y de serpientes que bordean al grupo de personas. El toro que representa el alma indígena y seres místicos que enmarcan la obra, animales terrestres y voladores, dan en conjunto una imagen del pasado inca.

III. LUGARES SAGRADOS

Tiahuanaco

Es un espacio sagrado del mundo tradicional inca en época prehispánica en la cordillera de los Andes en Sur América. Es un conjunto arquitectónico de época inca que se relaciona con el mito inca del surgimiento de la vida en el lago Titicaca. Amaringo va a tomar esta arquitectura sagrada y la va a recrear en nuevos contextos pictóricos.

Lago Titicaca

El lugar sagrado que originó Viracocha, Dios inca; como en muchos pueblos latinoamericanos indígenas la relación entre el agua y la espiritualidad es representada con espíritus de la naturaleza que influyen en la vida de los seres humanos y de animales, plantas y naturaleza.

Río Amazonas

El gran río en el Amazonas, está repleto de simbologías. Las diferentes culturas indígenas y mestizas que habitan las riberas del río Amazonas relatan el origen del río, como origen del universo amazónico. Lo relacionan con una gran serpiente, la *Anaconda*.

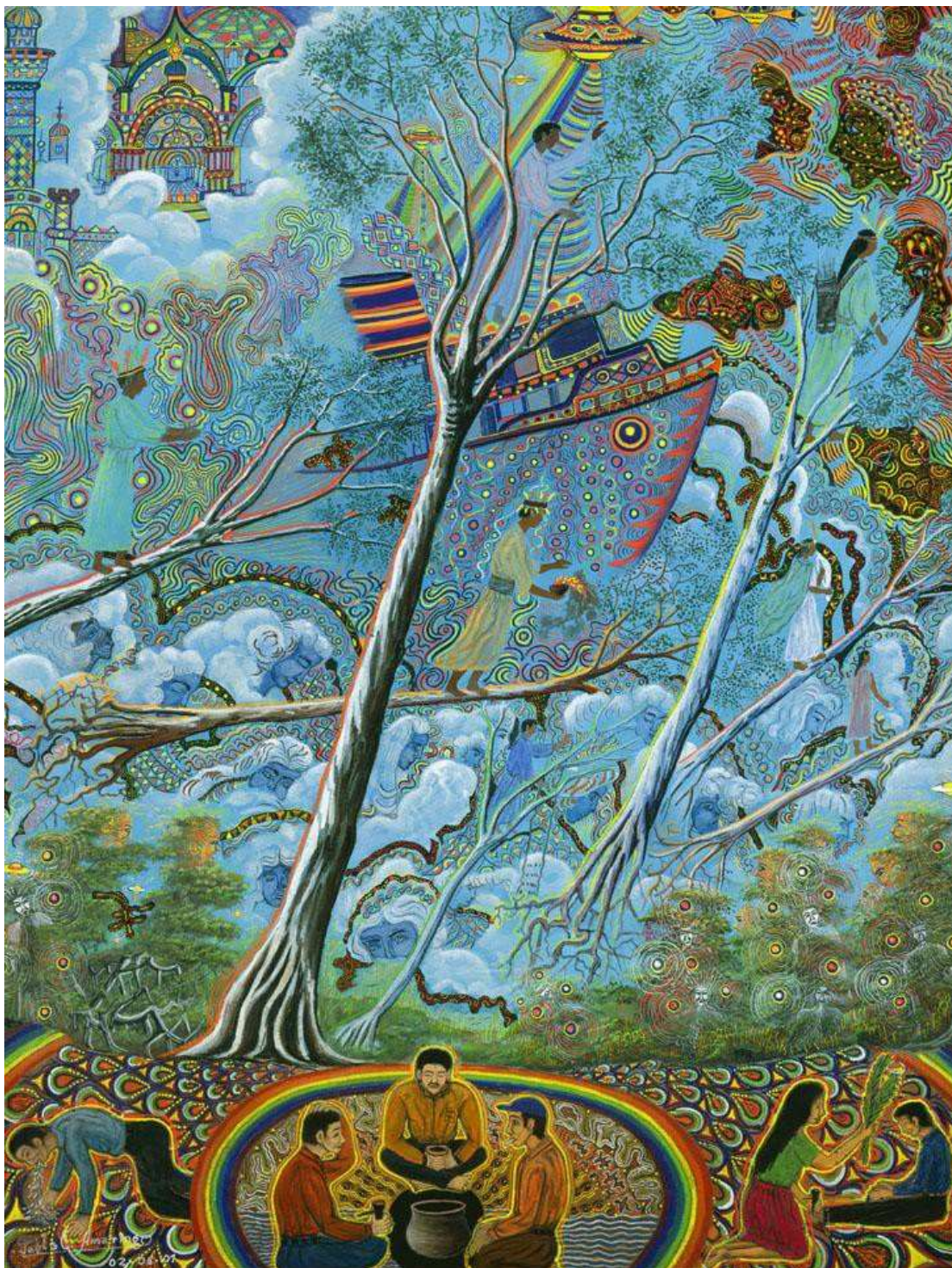
NATURALEZA Y ANIMALES

En la obra del artista se presenta un estudio de las plantas, diferentes especies y animales.

El estudio de naturaleza asocia los árboles y las plantas con sus espíritus guardianes. Los grandes árboles amazónicos son de carácter ritual para las comunidades indígenas. En la obra: “ILA, Árbol Mágico” se retrata un gran árbol que inicia un vuelo chamánico hacia el universo. Se asocian sus poderes curativos, mágicos con universos en Orión, por ello a la vez se dibujan naves voladoras que acompañan a chamanes que las invocan; esto indica que la naturaleza está acompañada de un mundo espiritual que se desvela en estas obras para Amaringo.

Serpientes

En sus pinturas las serpientes son de diversas especies, hay un trabajo de identificación de los colores, texturas y formas; al igual que diversos tamaños que tienen los animales de la selva. En otras ocasiones las serpientes son seres místicos o espirituales que actúan como transmisoras de mensajes entre los humanos y los espíritus celestes.

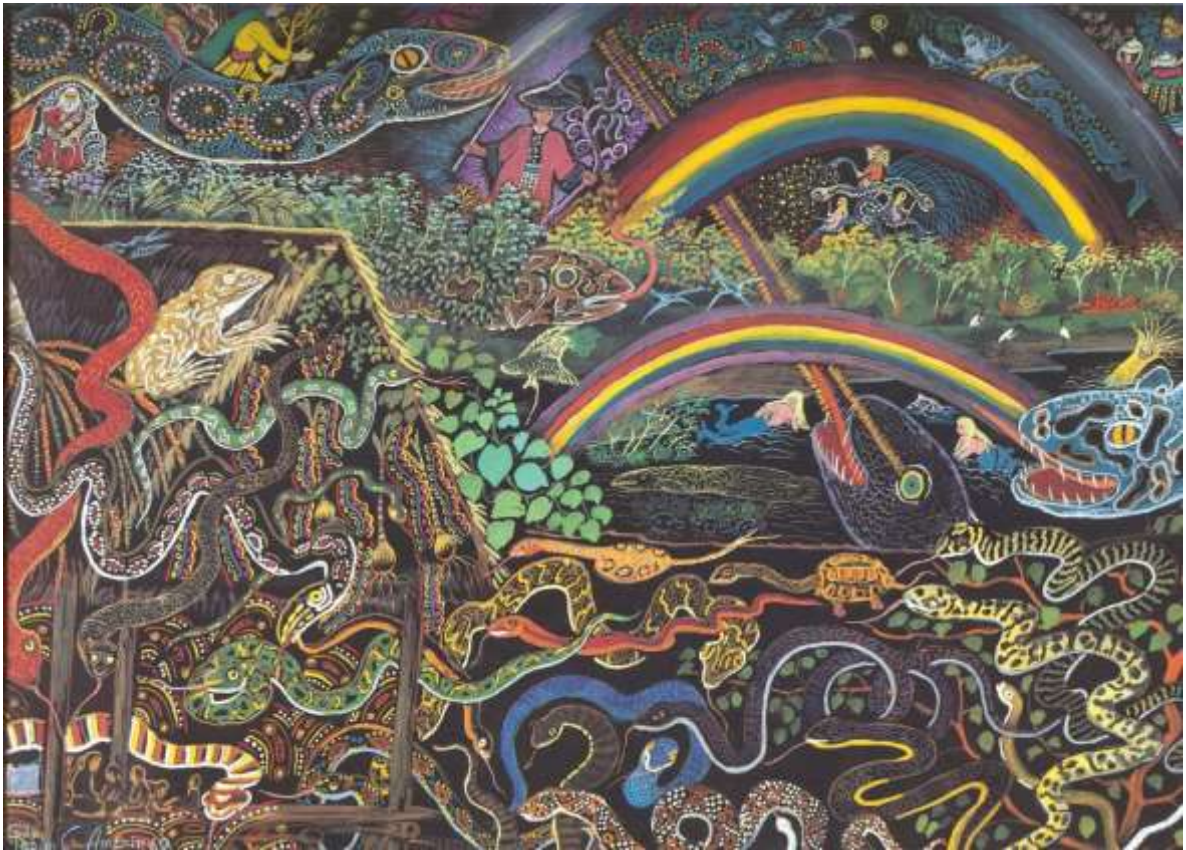


Pablo Amaringo, "ILA. Árbol Mágico". Guache sobre papel Archer, 76 x 57 cms, 2001

La tipología de árboles y vegetación pretende registrar tipos naturales que existen en la Amazonia; árboles muy antiguos que se mantienen en la región. "Todos los árboles tienen su espíritu. Una planta tiene alma, tiene mucha vida. Al entrar en el mundo de la selva, los espíritus de la naturaleza se dejan ver con los humanos en la visiones"¹³³.

¹³³ Entrevista personal con Pablo Amaringo, Julio de 2006: 26 minutos

Las visiones de Ayahuasca representan continuamente animales míticos, físicos y sagrados, en especial el uso en la iconografía de animales sagrados como las serpientes son temas centrales dentro de las obras artísticas. La categoría de animales sagrados y míticos se vincula con un estudio anatómico de los animales de la selva, hay una representación y clasificación de especies de reptiles y anfibios, peces.



Amaringo Pablo. "Visión de serpientes", óleo sobre madera, 54 x 60 cms, 1999.

En esta pintura, Amaringo presenta diversos tipos de serpientes, como animales poco agresivos, solo atacan o muerden si se les molesta o se les pisa sin intencionalidad. En esta obra, el artista presenta víboras, corales, culebras y serpientes acuáticas. En la pintura el artista presenta diversas tipologías de serpientes en un universo terrestre y acuático, aunque ubica alguna minoría en la parte superior de la obra dedicada al mundo celeste y aéreo su presencia es metafórica en la parte superior, alude a seres místicos.

Familias anatómicas, son representadas como estudios corporales de los animales de la selva en relación con el agua, principalmente. La mayoría de las aves son acuáticas, especies propias de regiones pantanosas y de manglares, por lo que se asocian con el Inframundo.

Muchas representaciones artísticas dentro de culturas indígenas amazónicas, alimentan prácticas culturales en sus etnicidades. El diseño artístico, toma fuerza en la medida de la inserción de culturas dentro de circuitos comerciales; en las últimas

décadas del siglo, presentan nuevos mercados “globales”, que reactualizan prácticas culturales muy antiguas, a partir de nuevas auto representaciones visuales. Diseños incas que muestran la influencia de la cultura hegemónica andina en territorios de selva, presenta el uso de colores y formas propias de los mitos de creación andinos.



Amaringo, Pablo. “Recibiendo los poderes chamánicos”, óleo sobre madera. 54 x 64 cms, 1998.

Si bien, por una parte, la iconografía Shibibo brinda entramados, fondos y una red de interrelaciones geométricas que son complejas, una primera mirada que presenta nuevas relaciones de diseño como cosmovisión, presentan múltiples relaciones estéticas, que en sus mismos diseños plantean unas tradiciones culturales múltiples, es decir el sincretismo en la obra de Amaringo no solamente hace referencia a occidente, sino también a varias comunidades indígenas entre sí.

“El actual arte shipibo-konibo de hacer diseños, llamados *kené* (o *kenebo* en el plural), y de utilizarlos para cubrir la superficie de los cuerpos, inclusive el cuerpo humano y su ropa, combina conceptos estéticos indígenas con materiales industriales y se dirige tanto al uso diario interno como a la comercialización turística. La fascinación que suscita la visión de estos luminosos arabescos geométricos es una sutil arma de combate ideada por las mujeres shipibo-konibo, que se valen de la belleza de sus obras para ganar el dinero que necesitan para educar a sus hijos en las escuelas del Estado peruano.

Un símbolo de identidad surgido de una relación con la alteridad constitutiva del pensamiento y la práctica shipibo-konibo, el *kené* concretiza múltiples consumos, violencias y seducciones generadas desde ambos lados de la sociedad nacional, el lado indígena y el colonizador. También abre una puerta de entrada a una cosmología y una epistemología amazónica que establece una relación intrínseca entre artes visuales, prácticas de salud y plantas ¿Qué sucede cuando este arte es patrimonializado, oficialmente legitimizado por un Estado que históricamente ha negado lo indígena y, al mismo tiempo, intentado regimentarlo? Esta ponencia examina el reciente proceso de patrimonialización del *kené* shipibo-konibo en el Perú y sus consecuencias, así como también algunas de sus faltas de consecuencia”¹³⁴.

Los diseños del pueblo shipibo, hacen alusión a la creación del universo y se accede a ellos por los medios “propios de adquisición del conocimiento en el mundo amazónico, es decir, mediante las visiones producto de la introspección inducida por las plantas *rao* (maestras, cuyo consumo ritual produce una versión alterna del mundo que se considera profunda y real) como el ayahuasca y la chakruna, el diseño lineal o *kené* hace referencia – de una manera muy diferente a una representación realista – a la cosmología y los elementos vivos que la conforman en los diversos niveles de la compleja cosmovisión amazónica”¹³⁵

¹³⁴ Belaunde, Luisa Elvira. “Patrimonialización del arte indígena: el caso del *kené* shipibo-konibo de la Amazonía Peruana” en www.ibcperu.org

¹³⁵ *Ibíd*em, pág. 3



Pablo Amaringo, "Templo sacrosanto", acrílico sobre papel archer. 43 x 65 cms. 2002.

En esta obra el "Templo sacrosanto", se muestra un lugar sagrado que acoge diversas tradiciones culturales; aparecen en ella, símbolos de diversas religiones, aunque los entramados de diseño mantiene la idea de la selva, los lugares místicos que muestra están presentes en culturas orientales, hay elementos griegos en los capiteles y las columnas del templo. Se refiere a una tradición judeo cristiana que se remonta a un conocimiento muy antiguo.

CIUDADES

La arquitectura sagrada que pinta Amaringo incluye ciudades celestiales con estilos orientalistas, algunos templos chinos, hindúes o árabes plantea conjuntos urbanos en mitad de la selva o de sus espacios sacros. Ciudades de colores blancos resplandecientes o colores fluorescentes llenas de palacios o templos fantásticos.

VI. SERES ESPIRITUALES

En la obra de Amaringo hay un sincretismo espiritual y religioso que se presenta por la influencia de agrupaciones religiosas, católicas, cristianas, esotéricas en la mentalidad indígena, colona y mestiza. Al ser un lugar de encuentro cultural, el Amazonas presenta una diversidad de pensamientos que se mezclan y entrecruzan.

Los seres espirituales más utilizados son los ángeles y arcángeles. Sobre esta desarrolló un esquema de tres jerarquías, esferas o tríadas de ángeles, cada una de las cuales alberga tres órdenes o coros.

ÁNGELES

Serafines: Representados dentro de una jerarquía celestial, Amaringo los representa como músicos que le cantan alabanzas a Dios; muy coloridos en general los sitúa en cielos cargados de luminosidad, en otras los representa con tres pares de alas con ojos, con ellas se cubren el rostro y el cuerpo para protegerse del resplandor de luz divino.

Querubines: Son los guardianes de luz y de las estrellas. Amaringo los representa con dos pares de alas siguiendo así la iconografía católica.

Tronos: Son representados como espíritus que viven en el espacio sideral. Se les representa como seres inmensos de alas circulares iluminadas con los colores del arco iris. Son los portadores del don de la perseverancia. Su deber es cargar el trono de Dios por el paraíso.

Dominaciones: son representados como ángeles más pequeños, aunque acompañan a los humanos no se presentan totalmente humanos.

Virtudes: Son ángeles que supervisan a distintos grupos de personas. Tienen la forma de rayos de luz que inspiran a la humanidad de distintas maneras.

Potestades: Son seres angelicales encargados de salvaguardar la conciencia y la historia. Los ángeles de la muerte y nacimiento se encuentran en esta categoría. Su deber, además, es supervisar la distribución de poderes entre los humanos.

Tercera jerarquía: Son ángeles que trabajan como mensajeros divinos y que en la obra de Amaringo quizás son los más representados en su trabajo artístico, ellos son:

ARCANGELES

Los arcángeles representados por el artista, son líderes de los seres celestiales, como otra categoría de espíritus ya sea de plantas o animales. Un arcángel es representado, como un ser espiritual de gran importancia para la humanidad, cuida por ejemplo a una persona sagrada, o ayuda en una misión en la tierra. Como fuente Amaringo usa la Biblia para sus representaciones simbólicas y místicas y representa a: Miguel, Rafael y Gabriel, como sus arcángeles preferidos.

En algunas de sus obras, el artista se inspira en el capítulo del Apocalipsis de la Biblia en donde se describe a los ángeles como seres espirituales muy grandes que están en el espacio sideral, en el universo protegiendo el mundo y a los seres humanos.

En el universo pictórico de Amaringo, el arcángel es utilizado como un ser espiritual que cumple un trabajo de protección del ser humano en un universo complejo en el cual el mediador no es un sacerdote, sino un chamán. El vehículo de comunicación entre los seres humanos y los espíritus es el canto sagrado del chamán que realiza en la toma del Ayahuasca, que denomina un “ícaro”, una melodía sagrada que comunica al chamán con los seres espirituales, como lo he mencionado anteriormente. Esta relación entre imagen y música corresponde a la lectura del diseño que hacen los indígenas de sus trabajos geométricos en vestidos, telares o pinturas en llanchama y otros materiales.



Pablo Amaringo, "Arcángel I", dibujo
a lápices de colores sobre papel. 50 cms x 50 cms, Pucallpa.2002



Pablo Amaringo, “Arcángel II”, dibujo a lápices de colores sobre papel. 50 cms x 50 cms, Pucallpa.2002.



Pablo Amaringo, “Arcángel III”, dibujo a lápices de colores sobre papel. 50 cms x 50 cms, Pucallpa.2002

- **ANGELES
AVATARES**



Pablo Amaringo. "Ángeles Avatares, Espíritus personificados". Guache sobre papel arches, 61 x46 cms, 2006

"Esta pintura representa la naturaleza trascendente de las fuerzas gravitacionales que controlan los movimientos de rotación, orbitales, y se sacuden de la tierra. Al igual que en la antigüedad, los pueblos indígenas de la Amazonía ven las fuerzas naturales como tener una personificación espiritual. Los "ángeles avatares", son los guardianes de la tierra-querubín y residen en sus cuatro esquinas. Los colores de los avatares tienen significados, el verde es asociado al principio de la vida, azul representa el origen del

Universo y la fuerza energética, y el amarillo hacia el este representa la frescura de la mañana y de la alegría, en el oeste, el fucsia color representa la satisfacción de un día productivo”¹³⁶.

El sistema de representación que utiliza Amaringo surge del ámbito cultural determinado por las tradiciones, convenciones y narraciones orales compartidas por las sociedades amazónicas en una historia milenaria que categoriza e identifica los símbolos de las historias míticas indígenas de acuerdo a un esquema narrativo oral y visual transmitido de generación en generación. En este sentido, la singularidad de cada personaje, símbolo o contexto surge de una construcción sincrética entre la cultura indígena y mestiza que experimenta contacto visual con el mundo de las representaciones culturales a través de la narración (sin olvidar que la posmodernidad introduce discursos visuales que poco o nada tienen que ver con la cultura lugareña a través de los medios de comunicación). Por otra parte, la reconstrucción cultural que se realiza de las representaciones visuales surge cuando un sujeto o un colectivo ingiere Ayahuasca, y puede percibir síntomas parecidos y visiones similares alterados por un cambio fisiológico propio del ritual. Luego de la toma, estas visiones se comentan grupalmente, realizando así una fijación en la memoria colectiva de la visión adquirida. Y por último, la percepción visual depende del sincretismo cultural religioso vigente desde la colonización hasta la actualidad, traspasada por el prisma de la individualidad del sujeto que interpreta la imagen de acuerdo a sus experiencias, que en conjunto con otros, conforman una estética social y visual particular.

En cada cultura, los sistemas visuales construidos establecen una forma interpretativa mediante la cual es posible explicar el sistema simbólico que representa a un colectivo social. En este análisis se pretende acceder a la obra del artista, teniendo en cuenta la particularidad de cada obra, la singularidad de los mensajes transmitidos y el relativismo cultural que plantea un subvertir y transgredir un conocimiento ancestral desde su representación iconográfica.

- **NAVES ESPACIALES**

Relata don Pablo que en algunas tomas vio platillos voladores, barcos espaciales y diferentes naves pequeñas y muy grandes de las cuales salían espíritus de hadas, personajes místicos que viajan tanto en el espacio interestelar, como bajo el agua o la tierra. Hay avistamientos de naves de seres extraterrestres en todo el Rio Amazonas, en las tradiciones de montaña en el Perú, tradiciones hereditarias incas hablan de naves similares. En la pintura “Ángeles Avatares, Espíritus personificados”, se observa en la parte superior derecha la presencia de estas naves que se sitúan en una parte central de la obra.

¹³⁶ Ibid, Pág. 218



Amaringo, Pablo "Operación del corazón", Óleo sobre tabla, 67 x 54 cms, 1989

- **PRACTICAS MÉDICAS**

En el Arte Amazónico, la iconografía presenta las culturas entremezcladas entre la occidentalización y el uso de las costumbres milenarias indígenas en prácticas cotidianas. En la obra "*Operación del corazón*" de 1989, se alude a una práctica médica occidental, con un doctor en medicina, que realiza un acercamiento a un cuerpo enfermo, al representar el análisis de la anatomía corporal del individuo. El uso de herramientas quirúrgicas y los órganos corporales enfermos, está rodeado por un mundo esotérico, de espíritus del bosque, que en los alrededores de la casa-maloca conviven bajo las mismas tradiciones. En la obra, coexisten un pasado remoto que se reactualiza en el mismo espacio en el presente, un médico al lado de un curandero, en la parte posterior de la obra. La obra artística busca representar una realidad comunitaria, que quiere transmitirse como forma hacer historia, desde las artes, una historia comunitaria, entendida por un receptor que pertenece a la comunidad que pertenece a un mismo código cultural en los rituales cotidianos que usan más medicamentos occidentales, plantas, espíritus y seres celestiales que ayudan a la curación del individuo; así una parte mínima de la obra, aunque central, está dedicada al tema médico, inserto dentro de una cultura ritual que acude a los espíritus de la naturaleza para hacerse realidad en la curación del individuo.

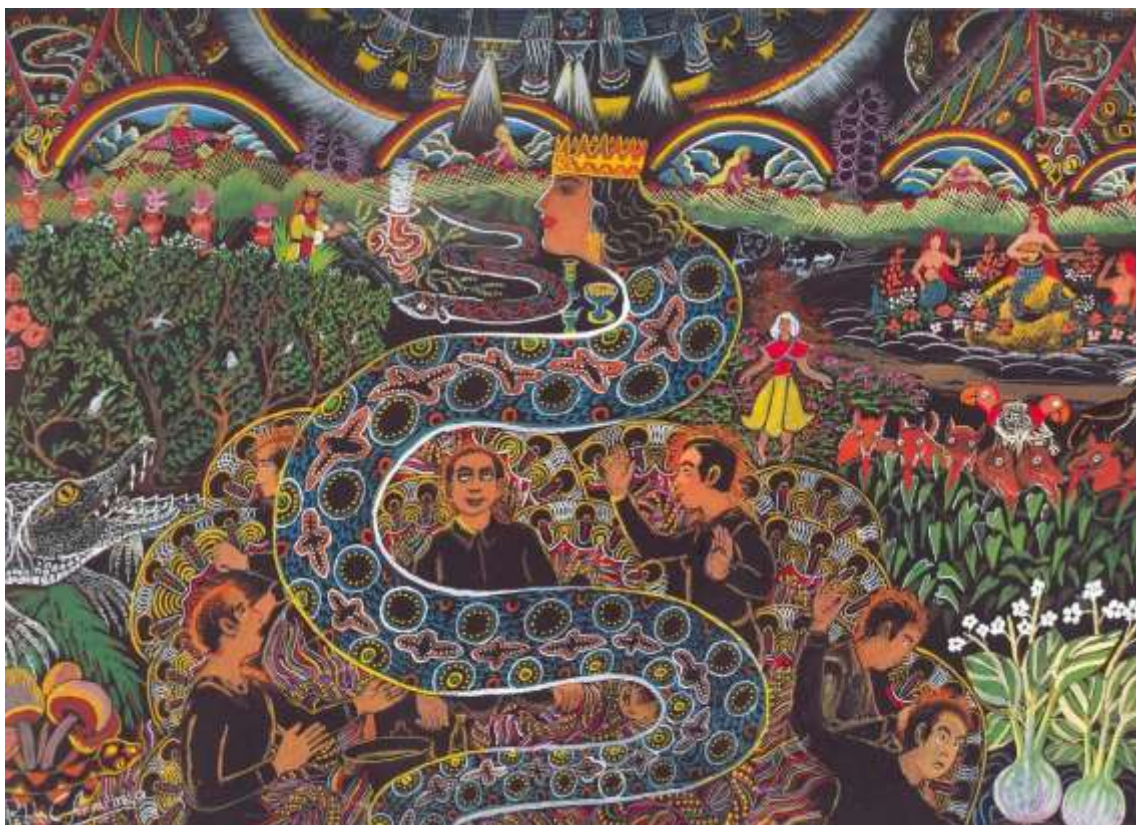
En las tradiciones populares existen médicos famosos occidentales, con formación

académica que son ayudados por espíritus, uno es José Gregorio Hernández, médico de principios del siglo XX, que reactualiza sus conocimientos a partir del apoyo de espíritus en su trabajo, se le conoce como un médico occidental y se le representa iconográficamente como un hombre blanco vestido de corbata o bata blanca que atiende a sus pacientes en su consultorio y que siempre está apoyado por espíritus en sus operaciones celestiales. El culto es muy extendido y se le venera como santo en especial en Venezuela, Colombia y Perú. Las relaciones entre tradiciones van a marcar las formas en como la cultura se representa en imágenes a sí misma. Al ser un médico de formación académica, representa un místico en su búsqueda espiritual como ser humano, devoto católico entregado a las causas sociales. Es importante resaltar que como en otros casos de culto popular, las imágenes producidas en su oficio son adoradas en toda América Latina, convirtiendo un médico en un santo y atribuyéndole sanaciones pos mortem. El caso de los médicos santificados es escaso, ya que representan sincretismos religiosos entre la religiosidad popular y la medicina tradicional de las regiones en las cuales surgen. "El catolicismo, por su liturgia suntuosa, por su culto patético, estaba dotado de una aptitud tal vez única para cautivar a una población que no podía elevarse súbitamente a una religiosidad espiritual y abstracta. Y contaba además con su sorprendente facilidad de aclimatación a cualquier época o clima histórico. El trabajo, empezado muchos siglos atrás en Occidente, de absorción de antiguos mitos y de apropiación de fechas paganas, continuó en el Perú."¹³⁷

¹³⁷ Colombres, Adolfo. Teoría Transcultural del Arte. Ediciones del sol, Buenos Aires, 2005 200 págs



"Gregorio Hernández", Venezuela,
Imagen popular, sin autor



Amaringo, Pablo. "Curandero convirtiéndose en Boa". 50 x 66 cms.
Pucallpa Perú

El tratamiento de la salud, la medicina tradicional y el curanderismo, está inmersa en el contexto cultural amazónico. La carencia de médicos occidentales, como el mismo contexto cultural, desarrolla un amplio conocimiento acerca del uso de las plantas. En esta obra *"Curandero convirtiéndose en Boa"*, el artista toma como tema central la conversión chamánica del curandero, en el ritual que pertenece a su mismo sistema de sanación. El curandero, es el encargado de dar armonía a un orden universal que plantea una cosmovisión muy compleja. Por una parte, el chamán de la comunidad o el curandero de los pequeños poblados o ciudades como Pucallpa, son los sabedores o conocedores del uso médico de las plantas, son estudiosos del medio ambiente por la tradición oral que la comunidad amazónica mantiene de su entorno.

También mantiene usos rituales que son de carácter sagrado. Sin la división entre el mundo corporal y el mundo sagrado, las comunidades amazónicas integran su espiritualidad en los comportamientos físicos de los seres humanos; la salud o la enfermedad son consecuencias de su vida espiritual, por ello un tratamiento médico que no tenga en cuenta su dimensión esotérica, no tiene mucho efecto en la salud de los individuos de una comunidad. Cada vez más, el ingreso de la occidentalización en mitad del Amazonas, hace que se renuncie al misticismo y se dé vía libre a la medicina occidental, aunque lo que realmente

sucede, es un mestizaje de ambos tratamientos, de modo que si no funciona uno, se implemente lo posible el otro.

Frente al problema del sincretismo cultural en la serie de *tomas de Ayahuasca*, en relación con los efectos de la misma, en las visiones y su relación con la realidad de la Amazonia, el artista plantea: "Los seres espirituales no trabajan en desacuerdo, ni en desorden, solo los que se alejan de la eterna fuente legislativa, de razón, verdad, lógica, amor, justicia, poder y sabiduría se vuelven en contra de los inmaculados. Estos seres tienen una voluntad propia hasta un tiempo limitado o eterno, mientras están al servicio de una cooperación armónica con la única causa siendo llamada de una manera espiritual alfa y omega, pero si uno de estos seres se opone al arreglo de este todopoderoso legislador se queda condenado del error de su desviación y prácticamente llega a ser un ángel o un ángel malo o diablo.

Los espíritus celestes bajan a la tierra porque la tierra es su paraíso o jardín de los placeres por sus plantas, con bellas y fragantes flores con sus árboles duraderos con mucha abundancia de hojas de variedad de verdes y con sus orquídeas- el bosque con sus sonidos místicos y rítmicos que producen un audición misteriosa de la mística al movimiento que es el ultrasonido, que es escuchado por los seres espirituales en conjunto con el movimiento rítmico de la tierra hacia el biorritmo del universo"¹³⁸

Las representaciones de Tomas del Ayahuasca buscan registrar, documentar, mantener en imágenes, la memoria de prácticas culturales que rescatan el entorno amazónico y el conocimiento de tradiciones milenarias (por lo pronto, se reconoce su uso en documentos del siglo XVI, como mínimo). En su conjunto, las pinturas, se constituyen como un conjunto visual etnográfico del uso psicoactivo de sustancias alucinógenas, diversas estéticas en paisajes, lugares o formas de acceso al consumo de la planta alucinógena a partir de diversas composiciones, relatos o repertorios visuales. La etnografía estética presenta diversas formas para tomar el ayahuasca, lugares, temáticas, al interior de una o varias comunidades indígenas (de varias etnias).

Para la década del 70's y 80's del S.XX, surge el interés científico por la composición, utilidad del Ayahuasca en términos medicinales. Occidentales que intentaron patentar su descubrimiento, en la década de los años ochenta, fueron apelados en cortes internacionales por agrupaciones indígenas, mientras lentamente las legislaciones indígenas comenzaron a proteger las plantas como patrimonio de las comunidades indígenas.

- **SERES FANTASTICOS**

¹³⁸ Entrevista personal con Pablo Amaringo Julio 2006; 25 min

Los seres míticos del Amazonas en las historias de origen que mantienen el orden cósmico en las pinturas de Amaringo son muy variados, sin embargo podemos decir que se presentan seres acuáticos, terrestres, aéreos repletos de colorido. Un especial interés despertaron las sirenas, los bugeos, los delfines en sus pinturas en un gran caos y movimiento, no se encuentran disfrutando la tranquilidad del mundo espiritual, sino el caos que lo contiene.



Amaringo Pablo. "El Baile de los puca-bufeos" Óleo sobre lienzo, 101 x 76 cms, 2009

En la pintura "El Baile de los puca-bufeos" aparecen delfines rosados del Amazonas bailando en mitad de animales del aire, pájaros de diversas especies. En la parte superior izquierda aparecen hadas con cabellos rubios, seres espirituales que al igual que las sirenas llegaron con las historias míticas europeas en los barcos que cruzaron el río. Los mitos amazónicos hablan de que los delfines rosados y las sirenas tienen mundos subacuáticos en los cuales viven en grandes palacios, rodeados de seres femeninos como las sirenas. Otros seres fantásticos, como unicornios aparecen en su trabajo.



Amaringo, Pablo "Unicornio Dorado", Gouache sobre papel Arches, 48 x 61 cms

V. PINTORES POPULARES URBANOS

- **CHRISTIAN BENDAYÁN**
BIOGRAFIA
Iquitos, 1973

Bendayán nace en Iquitos, 1973. Comienza a pintar desde su infancia a los 8 años cuando su padre le compra pinceles y lo lleva a clases¹³⁹. Su infancia está llena de recuerdos de las calles, los amigos, los viajes de la selva a la capital. Su familia relativamente acomodada, le permite un entorno intelectual y su niñez pertenece a un entorno cultural muy diverso. Por una parte, sus padres aportan un capital cultural educativo como intelectuales del medio, por otra parte, conoce a los niños y adolescentes de la ciudad por su vida activa de juegos, barrio y calles, en un entorno que le favorece conocer sin prejuicios, diversas realidades sociales que conviven en la ciudad. Durante su niñez, tiene amigos desde los más humildes a los más ricos. Su niñez refleja una tranquilidad de un pueblo que le permite explorar la libertad del río, la experiencia con la selva y al mismo tiempo con el ámbito citadino ya que viaja a Lima constantemente, logra tener vivencias en universos que se entremezclan desde su niñez: el urbano, el intelectual y el popular.

La libertad en la que crece le da una perspectiva y una mirada artística que se ve enriquecida al contrastar Iquitos con la sociedad limeña. Su interés por las artes lo lleva a iniciar su trabajo como pintor, dibujante y fotógrafo desde muy joven. Estudia arte en Lima, pero abandona su carrera y termina siendo autodidacta.

“En 1994 realiza su primera exposición llamada “Un pueblo sin tiempo”. El artista aún no cumplía 21 años pero ya se diseñaban las preocupaciones de una obra que estaría dedicada a retratar la selva desde la impureza de la urbe, la sociedad desde los reprobados por ella misma, lo artístico desde los extramuros de la academia y el arte popular. Pero hay sobre todo en la mirada del artista una complicidad con el mundo y el personaje que retrata, porque más allá del juego de colores y técnicas, en Bendayán la pintura es un acto de amor. “Yo quisiera pintar hombres y mujeres con esa chispa de eternidad que antes simbolizaba el nimbo” decía Van Gogh, y Christian retoma esas palabras porque sin duda ese nimbo, esa aureola sagrada sobre lo más carnal y mundano, sobre los más humildes y reprobados de la Amazonía, constituye la búsqueda que dará comienzo a su pintura”¹⁴⁰.

¹³⁹ la relación de su padre con el arte era muy cercana, tenía amigos artistas y coleccionaba arte

¹⁴⁰ Bendayán Christian, Villar Alfredo. Pintura Amazónica. El Milagro Verde. Ed. Impresión y pre-prensa: Forma e Imagen, Lima, 2013



Domínguez, Jorge. BENDAYAN: ETERNIZANDO UN PUEBLO. En: Periódico El Matutino, Iquitos, Viernes 3 de Junio de 1994

La prensa iquiteña de 1994, aprueba su trabajo artístico y le diferencia en sus temáticas del arte local:

“Uno de sus hijos es Christian Bendayán, nacido en Iquitos en 1973, quien nos dice: “pinto el sentimiento de un pueblo que ha perdido lo que alguna vez lo hizo real”. En 1993 se establece en Requena en donde pintó una realidad muy profunda recreada con colores cálidos muy variados, en este tiempo no perdió contacto con Iquitos. De esta época recuerda su amistad con pintores reconocidos de la región. Sus temas son diversos desde la incompreensión social (homosexuales, prostitutas, pobres, etc.) hasta el más puro erotismo, a la vez nos sorprende con temas urbanos llenos de frescura, como el óleo de la Plaza de armas de Iquitos. En su primera muestra individual expone pocos abstractos, los personajes típicos saltan a la vista con propia personalidad, salidos de un pueblo perdido en el tiempo, cálido y sencillo que se expresa desde sus instintos de la manera más directa.



Christian Bendayán, Inicio Promisorio, JOVENES EN ASCENSO Artículo En: Revista Rostros, Iquitos 3 de Julio de 1994.

“El joven pintor inicia su carrera evitando ser absorbido por el paisaje amazónico. Es estimulante que un pintor autodidacta tan joven haga su primer lance en una exposición alejándose de lo convencional. Christian huye del verde que se repite en tantos cuadros, huye de los árboles que pueden cansar por repetitivos y huye del vértigo de los ríos de siempre. La montaña y la selva acostumbrada a los pinceles amazónicos no están en sus cuadros. La renuncia le ha permitido asomarse a otro espectáculo. Un espectáculo no ignorado, desde luego, pero un espectáculo que llega a fascinar. La pintura de Christian Bendayán se ocupa de la figura humana. Allí vuelca sus tonos, sus desgarramientos, sus angustias y sus demonios interiores. Las figuras del pintor son en la mayoría de casos figuras torturadas, atormentadas. Seres marginados que sobreviven en contagio con la soledad. No por estar solos lejos del contacto humano, sino por desenvolverse en un mundo hostil en

todo momento. La primera exhibición pictórica que realiza Bendayán anuncia una promesa que esperamos logre cimentarse con el trascurso de los años”¹⁴¹.

La crítica cultural, periodística local habla de su primera exposición, las diversas temáticas y personajes que realiza el artista, desde el arte que presenta la realidad marginal, la soledad humana y el dolor, tópicos comunes en las vanguardias artísticas, menos común en la producción amazónica, que en la obra de Bendayán en sus primeras obras, las tensiones de la sociedad amazónica, marcadas por la diversidad cultural y social que evidencia en sus pinturas.

En el artículo “Christian Expone”, se habla de un joven artista que trabaja para vivir, se le describe como un joven pintor que expone en lugares bohemios con el fin de pertenecer a la vida nocturna de los intelectuales iquiteños, también por el comercio de sus obras:

“Era el día de los enamorados y el boulevard del Malecón se encontraba repleto de gente. Hombres y mujeres abrazados se refrescaban por la refrescante zona mientras unos niños jugaban infantilmente atropellando a cuanto adulto tuvieran en frente. En una esquina del “Arandú”¹⁴² un jovencito con el pelo ensortijado daba los últimos toques a uno de los cuadros donde se muestran escenas de la vida real que han sido tergiversadas de acuerdo al arte que lleva en las venas. Ya la tarde estaba terminando, mientras aparecía lentamente la noche.

Christian Bendayán Zagaceta ha iniciado ese día la exposición de cuadros que además los ha puesto en venta porque como todos sabemos los artistas no viven del aplauso (como muchos promotores creen) y si bien es cierto que pocos pintan para vivir, existen muchos que viven para pintar.

Suponemos que Christian ha escogido este lugar de exposición porque en “Arandú” siempre van a parar aquellos bohemios que gustan de la música diferente y aquellos extranjeros que gustan de tomarse unas cervecitas mirando al Amazonas que se aleja. El ha venido para pocos días y seguro se quedara más de lo previsto porque siempre encuentras motivos de inspiración para sus obras. Esas obras que han merecido comentarios halagadores de gente que conoce de pintura”¹⁴³.

¹⁴¹ Christian Bendayán, Inicio Promisorio, JOVENES EN ASCENSO Artículo En: Revista Rostros, Iquitos 1994

¹⁴² Arandu es un bar restaurante en Iquitos.

¹⁴³ Vásquez, Jaime. **Christian Expone.** Artículo de prensa En: Diario Kanatari, 18 Febrero de 1996

La exposición “Un pueblo sin tiempo” constó de veinticinco obras – entre óleos, acrílicos y dibujos. En esta primera exposición, Bendayán representa paisajes amazónicos y personajes marginales de Iquitos y Requena, población ribereña en la cual vivió durante un año, conociendo la cultura de la región y dedicado a su trabajo artístico. Su fuerte contenido social, inicia con un retrato social de Iquitos. Su obra artística desde los inicios, está inmersa en fuertes tensiones políticas. Es de resaltar que es un momento en el cual muchos artistas han sido perseguidos por sus posturas políticas, un gobierno autoritario que presenta con Alberto Fujimori una década de persecuciones y de sanción a la opinión pública tanto de artistas, como gente de cultura considerada por el ente gubernamental como de posturas de izquierda. Si bien el trabajo de Bendayán tiene fuerte interés social, desiste de la pintura como un “arma política”, sin renunciar a una postura crítica que retrata la vida marginal que lleva un país mediado por conflictos sociales, de clase y con fuertes diferencias económicas, en especial, en las urbes amazónicas.



Vásquez, Jaime. Christian Expone. Artículo de prensa En:

Diario Kanatari, 18 Febrero de 1996

Conocido por su pintura rustica y exótica en un inicio se le clasifica como un nuevo tipo de artista, un artista urbano que presenta la marginalidad, cruda y directa. El mundo marginal que ha visto desde niño, lo retrata en sus obras; las mujeres de las calle, los travestis, la homosexualidad, la estética transformista, en la cual, hombres se visten como mujeres. Aborda un nuevo tipo de “belleza” que es sobreactuada, exagerada en sus voluptuosidades y parte de artilugios como la peluca, el maquillaje, los zapatos muy altos, como una estética artificial, de salón de belleza, de calle, unas estéticas de calle que Bendayán observa no solamente en la vida nocturna de Iquitos, sino también en su vida diaria.

En su trabajo, la homosexualidad, el travestismo, es integrado a la sociedad iquiteña de la noche y de la marginalidad. (El transformista que busca seducirse a si mismo antes que al otro, cuestión que le interesa a Bendayán desde su adolescencia. Este juego de seducción, se hace primero con el cuerpo en una especie de auto admiración, de narcicismo que se denota en su forma de vida). En su mirada como joven iquiteño, presenta los artilugios que se usan en mujeres como las extensiones de cabello, las pestañas postizas, las fajas, lentes de contacto, un maquillaje suave, cirugías corporales, en ocasiones mal terminadas, mal hechas, pero aún así se muestran de manera exagerada.

Desde muy joven rescata estéticas de resistencia a los órdenes de belleza establecidos en Iquitos. En Lima se encuentra con su esposa Lala Rebaza, cuando ambos están en la Universidad. Un encuentro que sigue vigente y que le ha aportado una mirada artística a su vida personal, una gran fuerza a su trabajo y un hijo, Nazareno. Abandona muy pronto, la Escuela de Arte y trabaja de manera autodidacta, su pintura recién acabada, las temáticas marginales, los temas homosexuales, tiende a mostrar una realidad exuberante del Iquitos y de la Lima de un mundo popular. Su pintura permea la realidad contemporánea de las urbes, su iconografía retoma la estética popular de los barrios, de la gente humilde que vive en cada esquina de las ciudades peruanas, con particularidades culturales, de barrio, de vida cotidiana que retrata desde sus primeros trabajos, como un esfuerzo por registrar un momento que vive y capta. Durante los noventa es descubierto como un nuevo pintor y en sus diversas etapas explora momentos y temáticas que va desarrollando en cada obra que va desde los seres mitológicos hasta su relación con iconos femeninos y religiosos que toma y actualiza en su pintura.

En 1995, Bendayan participa en el Concurso Nacional de Pintura Mitchell S.A. con una de sus obras más reconocidas de inicios de su carrera *Beso Unisex*, en el cual entra en la temática de género que le dará reconocimiento mediático, en el medio artístico, por abordar una problemática que desde la pintura había sido poco investigada y plasmada en obra plástica, aunque no de manera inmediata ya que fue criticada por el tema y la técnica de acrílico con la cual fue elaborada. En el año 1996, realiza una exposición menos formal en un Bar en Iquitos “Arandú”, que se llamó “Vírgenes, Putas y Travestis”, en la cual el tema central

profundizó sobre la dicotomía entre la mirada a la mujer y al travestismo callejero en Iquitos. En este año junto a su amigo y gestor Luis González “Puchin”, organizan el Primer Festival Artístico de Iquitos, alrededor de la pobreza infantil, el abandono, los problemas de los jóvenes adolescentes inmersos en el abuso infantil, la drogadicción y el riesgo de la prostitución. Desde este momento se inicia un trabajo de recuperación de la infancia en la casa de Luis González “Puchin” en un colectivo que crea la Asociación La Restinga, una asociación que viene trabajando en Iquitos en la recuperación de niños abandonados.

En 1997, reflexiona sobre las mujeres, las vírgenes y su contexto popular. En especial toma la santa popular Sarita Colonia, quien es venerada de manera masiva por la gente humilde en Iquitos y en otras regiones de Perú. Es importante decir que esta santa es tomada en ámbitos gay y travestis como la patrona de sus hogares, vidas y cotidianidad. Es claro que también se le rinde culto a la imagen en los cementerios y lugares de culto popular de forma masiva, así que tomar esta imagen, además de ser un icono popular que circula en ámbitos urbanos y rurales, con ello su iconografía se refiere a un contexto cultural determinado por las creencias populares.

Su obra conocida por algunos jóvenes y amigos suyos de su paso por la universidad se lleva a la Galería de la Escuela de Arte de la Universidad Mayor de San Marcos, en la cual realiza una segunda exposición llamada “Corazón Berraco”. En el mismo momento Cristian Bendayán apuesta a realizar publicaciones de bajo presupuesto, revistas y fanzines registradas en la prensa local. La revista “Cuerpo” presenta la movida local; la describen: “La revista esta en un formato A4 de 120 gramos, en blanco y negro con suficiente espacio para hacer de la lectura un entretenimiento reposado y agradable, cosa que además le proporciona mucha limpieza al diseño”¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Sifuentes Mario **El Cuerpo descubre su intimidad**. En: El Comercio 2 de Mayo de 1998



Carátula Revista EL CUERPO N°3 (1998)



Sifuentes Mario “El Cuerpo descubre su intimidad”. En: El Comercio 2 de Mayo de 1998

En el transcurso de 1998 y 1999, junto a Lala Rebaza y al arquitecto Felipe la Hoz, realiza un trabajo editorial en especial con fanzines, junto con los chicos de la Asociación la Restinga en Iquitos, creando una línea informal en lo editorial, trabajo que mantiene en la actualidad.



Espacio aparte. En: Revista Caretas, Agosto 6 de 1998



"Cuerpo con muchas alas" En: El Comercio 23 de abril de 1999.

“Para 1999 participó en la exposición colectiva “Jardín babélico” realizada en la galería de la Universidad Ricardo Palma y curada por Manuel Munive, quién convocó a destacados artistas jóvenes. Para esta exposición Christian realizó la obra “Medaly”. En el número 650 (22 de Mayo) de la revista “Somos” del diario “El Comercio”, la periodista Dorys Bayly publicó “De santos y Travestis”, la primera nota importante en un medio de comunicación de distribución nacional sobre el trabajo de Christian. En Junio participó en la exposición colectiva “Retratos” curada por Armando Williams y presentada en el Centro Cultural Ricardo Palma de la municipalidad de Miraflores para el que realizó la obra “Mi Madre y Yo” llamaría la atención de la crítica especializada y generaría una serie de invitaciones a futuras exposiciones, debido a la particular auto representación del artista y su madre – en ropa interior y con un fondo de pared recubierta con papel ornamental, de la que cuelga el cuadro de un florero- y al trasfondo de la obra que hace alusión a la particular estética kitsch de las clases medias”¹⁴⁵.



Carátula del catálogo de exposición EDÉN de Christian Bendayán (Galería Páxis, 1999).

¹⁴⁵ Germaná, Gabriela. En: Bendayán, Christian Bendayán un pintor de la selva urbana, Lima 2007



Christian Bendayán. *"Con amor"* Oleo sobre tela 120 x 150 cm, 2000

"Lujo de las luces negras y psicodélicas de la discoteca travesti *"La Jarra"*, con cuyos personajes el artista logrará empatía y complicidad y a los cuales fotografiará y luego convertirá en cuadros con los que ganará el primer premio del concurso nacional de arte Pasaporte para un Artista el año 2000, con una obra que representaba a dos travestis: *"Con amor"*. Lo interesante de esta obra es el uso de imágenes de otro artista popular iquiteño: Julio Walter Guevara *"Piero"*. También Christian participa ese año en la Segunda Bienal de Lima, su cuadro *"Recuerdo de tu hijo (mi madre y yo II)"* vuelve a mostrar al artista semidesnudo con su madre pero que ahora está convertida en sirena. Una obra que realiza, tanto cromática como imaginariamente, en homenaje a otro artista popular iquiteño: Luis Sakiray"¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Ibídem Pág. 53



Christian Bendayán. “Mi madre y yo”. Óleo sobre lienzo, 1.40 x 1.10 cm Colección Micromuseo

En 1999, “Mi madre y Yo” es una obra que abre un nuevo momento en su trabajo, en ella presenta el mundo burgués amazónico entre lo moderno, abre su autorretrato para hablar de lo kitsch y el universo popular, este es un retrato de su madre y un autorretrato suyo en una habitación al interior de un barrio de Iquitos.

Bendayán experimenta con el cine y la fotografía de manera contemporánea, quizás en este sentido hay que ampliar la perspectiva que se presenta en los medios acerca de su trabajo. Por otra parte, es importante decir que su trabajo en gestión cultural lo posiciona como un artista que no solo se limita a crear su obra en un taller, sino que entiende las lógicas del mercado del arte peruano, sus nuevos requerimientos en diálogos entre prácticas artísticas, nuevos medios y su interrelación en la inserción de su tema central: el amazonas en el discurso limeño. Su interés primordialmente es pintar con una gran libertad, fresca y humor, mostrar las realidades amazónicas de manera lúdica a partir de sus reflexiones en la pintura, aunque plantea: “Mi obra siempre ha sido seria, dramática, trágica, aunque la gente la ha tomado muy alegre, aunque quizás la alegría esta en los colores. Creo que los

temas que he trabajado son cotidianos, son normales no están ocultos a la mirada del espectador, los personajes que represento en mis cuadros no los rebusco, son personajes que veo en Iquitos diariamente, veo chicos tirados en la calle durmiendo, veo prostitución, veo lo que está en mi pintura. Mientras más conoces al origen de la obra más te acercas a su significado. En la Amazonia, la pintura popular urbana tiene una particularidad, tiene una libertad que no se encuentra en el resto del Perú, los colores son más fuertes, la misma pintura no parece tan directa entre la mano del pintor y su soporte, en la Amazonia la pintura siempre tiene relación entre el pincel y la pintura. Para el arte en Amazonas hay muchos personajes, algunos simbólicos, otros reales, en Iquitos los gobernantes han destruido, se han equivocado en sus políticas. Sería tan fácil sacar adelante a Iquitos, el municipio es el principal enemigo de la zona patrimonial de la ciudad, los gobernantes destrozan las pistas de alcantarillado, entre otras cosas. Esto sucede porque lo permitimos, finalmente. He visto mucha gente pasarse al lado malo, de los corruptos y se olvidan del compromiso que tenemos todos con esta ciudad maravillosa”¹⁴⁷.

- **MADUREZ DE LA OBRA ARTÍSTICA DE CHRISTIAN BENDAYAN**

La obra de Bendayán se refiere a momentos en su vida, si bien no es totalmente autorreferencial. Las series que ha realizado a lo largo de su carrera, presentan en su pintura, la vida cotidiana de la marginalidad iquiteña y sus transformaciones. En los últimos años su trabajo, tiene un gran interés por abordar la historia del arte amazónico, investiga y relaciona fuentes gráficas, documentales e históricas, que parten de su mismo interés por la investigación de la vida marginal y cotidiana (a veces le toma mucho tiempo, busca sus personajes, luego realiza sesiones de fotografía en un proceso complejo y luego inicia sus pinturas). Después de su trabajo de investigación de personajes, alude a investigaciones del espacio urbano que contextualiza en sus pinturas en la última década. Su investigación sobre la Historia del Arte Amazónico la publica al lado de Alfredo Villar en el año 2013, denominado “Pintura Amazónica: El milagro verde”. “Hemos pasado hace poco por una época de violencia y mi pintura no era una respuesta a la violencia con temas políticos o usar la imagen de Fujimori; lo que pasaba con mi pintura era un reflejo directo de lo que estaba pasando, con sus colores, con su piel, pasaban las dos cosas: con su dolor y celebración. Ahora la gente empieza a olvidarse de esta violencia y estamos buscando otras reflexiones. Ahora es tiempo de mirarse para adentro, no tanto alrededor tuyo. Pero la calma de estos

¹⁴⁷ Entrevista personal Christian Bendayán, Iquitos 2011. 1 hora

tiempos exige que el artista trabaje más. Que no sea un grito, sino una especie de canto. Los tiempos exigen a que uno sea más paciente. En todo caso, creo que el clic de mi pintura es que hay una cierta meditación; soy de desechar muchas ideas, no me enamoro fácilmente de una idea”¹⁴⁸.

Ya para la década del 2000, se inician los reconocimientos de su trabajo, ya que además de obtener el Primer Premio en el Concurso Nacional de Arte *Pasaporte para un Artista* otorgado por la Embajada de Francia en el Perú (2000); obtuvo el Premio del Público en el Cuarto Concurso de Fundación Telefónica Lima (2000); el Premio *Lucas* a la mejor exposición individual otorgado por el Diario *El Comercio* (2007), entre otros. Ha representado al Perú en la Bienal de Mercosur 2001 en Porto Alegre, Brasil, y en la Bienal de Sao Paulo, Valencia (2007). Su trabajo como curados/comisario de exposiciones que buscan reivindicar el arte amazónico lo ha llevado a reunir artistas populares urbanos de Iquitos en exposiciones como Poder Verde I y II, llevadas a cabo en el Centro Cultural de España en Lima (2010 y 2011) *La selva invisible de Brus Rubio*, Galería de Artes Visuales en Iquitos durante el 2010., Centro Cultural Ccori Wasi, Universidad Ricardo Palma (2010); *Poder Verde I, visiones psicotropicales*, Centro Cultural de España, Lima y Buenos Aires (2011); *La piel de un río, la Amazonía en el arte contemporáneo*, Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima (2007); *Emergencia*, exposición individual de Harry Chávez, Galería del Museo Municipal de Iquitos (2006); *Huarmi*, exposición fotográfica de Paola Izquierdo, Museo Amazónico de Loreto, Iquitos (2006); *Pintura bora y huitoto*, Museo Amazónico de Loreto, Iquitos (2006); *La sogá de los muertos*, Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima (2005); *Club noche*, exposición individual de Miguel Saavedra, Coconanet, Iquitos (2004); *Puro Sabor (Arte Popular Urbano de Iquitos)*, Galería Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, Lima (2004). Ha sido el editor de *Recuerdo de Iquitos: libro de fotografías*, Lima, (2009); Bendayán. Christian Bendayán. Un pintor de la selva urbana, Lima (2007); *La sogá de los muertos*, Lima (2006); *Sabroso*, revista cultural, Lima (2005); *El cuerpo*, revista de Artes y Letras, Lima, (1998-1999). La exposición Luz (2009) La exposición, que Bendayán considera colectiva, tuvo siete cuadros, un video de Sánchez Giraldo, un cuento de Daniel Alarcón (que formará parte del catálogo) y una intervención sonora con música creada y grabada en Iquitos por la violinista Pauchi Sasaki. Su madurez lo lleva a trabajar más arduamente como gestor cultural. Para el 2010 se encarga del Instituto Nacional de cultura de Loreto, realiza curadurías de artistas locales y de Lima, posteriormente realiza curadurías como curó la segunda versión de “La Noche en Blanco” (2012), uno de las más grandes exposiciones artísticas planteados en los últimos años en el Perú, donde hubo un proyecto gigantesco que consistía en 1000 metros de pintura contemporánea con la obra de artistas de todo el Perú, “Selva Salvaje, Selva Virgen” o la exposición: “Monotipos” Reflexiones de fotografía durante el 2012, año en que está muy activo con una exposición individual: “El Paraíso del Diablo” y recibió el Premio Nacional de Cultura 2012, terminó con su trabajo como director artístico de la Feria internacional ARTLIMA para el 2013. Publica

¹⁴⁸ Entrevista personal con Christian Bendayán, 2012. 1 hora

una investigación que le lleva algunos años, junto a Alfredo Villar: *Pintura Amazónica*. El Milagro Verde (2013). Durante el 2014, lleva a cabo la exposición USKO AYAR sobre Pablo Amaringo, es director artístico de ART LIMA en Lima Perú.

- **TEMÁTICAS EN LA OBRA DE CHRISTIAN BENDAYÁN**

La marginalidad, la pobreza, abandono de niñez y miseria, los cuerpos re maquillados de los travestis, las mujeres de espectáculo, las reinterpretaciones de la historia de la Amazonia peruana, son algunas de sus temáticas centrales. La representación de las distintas sexualidades lo sitúa en un terreno movedizo. ¿Hay un interés político de reivindicar un nuevo *sujeto* dejado de lado en la representación artística? ¿Escapa la obra de Bendayán de la cultura patriarcal, clasista que la origina, al representar a nuevos sujetos que no son masculinos, blancos y de élites o el tradicional y exótico paisaje amazónico?

Un régimen de visualidad, repleto de colores pasteles, tenues y fluorescentes presenta una marginalidad que está a la vista pública, colores de noche que traslada al lienzo de día. Aborda prácticas culturales que develan políticas sobre la sexualidad, “resistencia”, refuerza estereotipos. La mayor parte de su trabajo artístico, está basado en fotografías, realizadas en sesiones, que posteriormente pinta en su totalidad en sus obras o al menos en un detalle. Proyecta las imágenes con video proyector sobre los lienzos, telas o paredes. El uso del color es muy detallado, logra colores fluorescentes. Su búsqueda por presentar cuerpos fragmentados, cada uno de acuerdo a su época y lugar (hay una gran variedad de tendencias historiográficas que abordan estudios generales, algunos específicos sobre el tema en diversos lugares en Latinoamérica, como eje de nuestro trabajo), presupone el estudio de problemáticas que se entrecruzan con las realidades sociales y culturales de la Amazonía.

Bendayán “escoge sus motivos en cantinas y discotecas. Sus adolescentes, travestis, peluqueros y reos de la provincia del oriente pertenecen a un submundo insospechado, el de los antros con avisos de neón rosados, violetas o amarillo bilioso. El del glamour kitsch. Todo eso lo seduce y él lo representa jugando con dos tipos de técnicas: una realista, de impecable factura que resalta los volúmenes, y otra de pintura chata, de aviso popular y de colores estridente”¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Castrillón, Alfonso “Estéticas paralelas” En: <http://www.bendayan.blogspot.com/>

- **“ALICIAS” DE BENDAYÁN: INFANCIA Y POBREZA EN LA AMAZONÍA**

Bendayán presenta niños/as abandonados, escenas de costumbres en una iconografía alegórica convencional al mostrar la situación de desplazamiento y exclusión. Sus obras trabajan una infancia abandonada o en compañía de su madre, como cabezas de familia, en la mayor parte de iconografía infantil de la selva en una iconografía menos atiborrada que en otras temáticas, el uso de colores fuertes de fondo, resaltan las imágenes de niños solitarios, como personajes simbólicos a cargo de un destino de soledad que se enuncia en esos primeros planos; representa realidades marginales en una etnografía social de las urbes amazónicas y en algunas obras una crítica simbólica con atributos sagrados que inserta de la religiosidad popular.

El artista muestra la alegría de una infancia de calles y de amigos, que sin embargo están al margen de su sociedad. La infancia de Bendayán se relaciona a las situaciones de pobreza de sus habitantes, sin una sensación de comodidad propia de la modernidad; los niños son profanos y en algunos casos sacros, cuando pertenecen a la iconografía religiosa heredada de la colonización católica en territorio amazónico. El niño/a sacro se representa solitario/a e incluye una iconografía alegórica convencional, inspirada en la concepción de una naturaleza civilizada que se exporta a la selva. Las escenas de la infancia tienen costumbres y anécdotas que enmarcan la marginalidad de un capitalismo mediado por la urbanización a medio hacer.



Christian Bendayán. "El León". Óleo sobre Lienzo 140 X 200 Cms 2007

"El León" es un retrato que compone dos niñas que observan el interior oscuro de una habitación, compensadas con la imagen del tigre amazónico de murales callejeros de Iquitos, con un fuerte azul y rosa. Este retrato, partió de una sesión de fotografías que realizó Bendayán dentro de esta casa. En un momento de descanso el artista sale y toma una foto de estas niñas, que estaban viendo que pasaba dentro, de manera más informal, sin ser la intención de crear un retrato de ellas. Al revisar el material, Bendayán toma esta foto con un contraste de oscuridad y luz propio de la Amazonia (esta fotografía se realizó en el Barrio Belén) uno de los famosos barrios marginales de Iquitos con casas de palafitos que lleva la pobreza y enfermedad en medio de las urbes amazónicas, sin embargo y en medio de esta situación, este retrato se abstrae y crea un entorno casi de ficción por el color pop que utiliza dentro de una imagen donde la gráfica parece ser la protagonista en la composición.



Christian Bendayán "De la serie Flora amazónica" Collage digital, 2013



Christian Bendayán. "Carmen", Óleo sobre tela 120 x 90 cm, 2000

En la obra "Carmen", Bendayán alude a las niñas adolescentes que empiezan su vida emocional, sexual muy jóvenes. Las representaciones de adolescentes femeninas,

sexualmente atractivos, configuran un retrato de la mujer en Iquitos en su juventud, que representa una realidad social, cultural de un lugar y de manera etnográfica documenta una representación de una época específica. La mujer joven, que atrae sexualmente a una pareja masculina, presenta una mimesis en los conceptos de adolescencia y sexualidad, sin embargo su niñez sigue presente, son niños/as explorando su eroticidad desde muy jóvenes.

En el año 1999, realiza una exposición que se llama “Edén”. En la obra: “Crucifixión” presenta a niños de la Asociación Cultural la Restinga, en Iquitos. Niños en la calle, que sufren las inclemencias del abandono y el abuso social, son representados en el interior de sus hogares, a veces crucificados dentro de su misma realidad, que aunque dramática no les impide ser niños y sonreír. La obra realizada con colores muy vivos, expone el interior de un hogar iquiteño, lleno de color, con estampas, afiches e imágenes murales de sirenas, típicas del ámbito popular del Amazonas. Es una obra que relata la estética amazónica, al entrar en un hogar y presentar a un niño crucificado dentro de su misma realidad, el Cristo de las paredes de las casas en el catolicismo predominantemente urbano, toma forma en un niño real que modela su cuerpo para la obra del artista.



Christian Bendayán. “Crucifixión ¿Por qué me has abandonado?” Óleo sobre tela 90 cms x 1.40cms, 1999.



Christian Bendayán "Mediodía". Óleo sobre tela 200 x 300 cm, 2009

La serie de fotografías de niños tumbados en las calles durmiendo a cualquier hora del día, evidencia el maltrato y abandono que muestra la obra "Mediodía". Es una hora del día muy calurosa en Amazonas, el niño que duerme en la calle es una escena común, algunos no duermen en las noches, no tienen casas o lugares de protección social. Niños descalzos abandonados a su suerte, sin escolarización, ni medios básicos de subsistencia en las urbes; pinta unas comunidades inmigrantes algunos indígenas que no están con sus familias, ya que se han roto. Este abandono de la infancia en la selva habla de la descomposición social de las urbes, en esta obra, como el único habitante de la plaza del pueblo es un joven abandonado a su suerte. Los colores son típicos de los parques y plazas, se presenta un acercamiento al hiperrealismo, sin atiborrarse la imagen de elementos simbólicos o míticos.

Las imágenes de niños cumplen una función dentro de una determinada sociedad, si bien tienen un sentido intrínseco y de identidad cultural, en la cual la infancia tiene un rol de legitimación de existencia. La representación de la infancia abandonada que realiza Bendayán, en términos compositivos va a jugar con una centralidad que lleva la mirada del observador al protagonista de la escena, un entorno social marginado. En ocasiones estas imágenes se conjugan con la etnografía de un territorio, en este caso el Amazonas. Por otra

parte, las imágenes de niños pueden sacralizarse, el caso evidente de los cultos a niños realizados en poblados amazónicos, iniciados en tradiciones populares, en otros casos, aprobadas e incentivadas por la Iglesia Católica.



Christian Bendayán. "Yo reinaré". Óleo sobre lienzo 170 x 300 cms, 2004

Bendayán en "Yo reinaré", apropia las imágenes de cultos populares del Divino Niño, admirado y seguido en diversas procesiones en las calles de las ciudades y poblados amazónicos. El origen de la imagen del "Divino Niño", se remonta a principios del siglo XX en Colombia y se extiende rápidamente por Latinoamérica. Existen también cultos a niños en el Perú, quizás uno de los más conocidos esta "en la calle de Tambo de Montero, al nordeste de la ciudad del Cuzco, se encuentra un objeto de culto, una figura de unos 50 cm de altura llamada el "Niño Compadrito". Se cree, en general, que es el esqueleto auténtico de un niño, que consta de un cráneo de menos de 10 cm de largo y de todos los huesos del cuello, tronco, brazos y de las piernas. Se puede ver sólo la cara ya que el resto del cuerpo está completamente cubierto de atuendos. Aunque es un esqueleto, lleva la peluca larga y tiene ojos de vidrio, pestañas y dientes. Lleva una camisa, y sobre la peluca está puesta una corona, símbolo de su divinidad. Decorado así, el Niño Compadrito se guarda en una urna.

Delante de ella, se hallan varias ofrendas, como flores, velas, juguetes, etc. y, también, medallas, fotos, tarjetas de visita y placas de devotos, en las que hay inscritas palabras de agradecimiento como prueba de los milagros que les ha hecho el Niño.”¹⁵⁰



Christian Bendayán. Anónimo. Estampas del Divino Niño. Tradición Popular

¹⁵⁰ Kato Takakiro. Breve Historia del Niño Compadrito del Cuzco En:
http://camel.minpaku.ac.jp/dspace/bitstream/10502/1168/1/SER05_003.pdf



Christian Bendayán. "Niño Jesús de la Caja". Propiedad de la Asociación cultural La Restinga Iquitos.

En su obra "Niño Jesús de la Caja", Bendayán trabaja de manera colectiva con la Asociación La Restinga en Iquitos con el fin de crear una imagen que celebre y llame la atención a la comunidad iquiteña sobre el trabajo infantil. Se toma una imagen de culto católico para convertirla en una imagen pagana que celebra todos los 1 de Mayo una peregrinación por diferentes barrios de Iquitos con un sentido político y festivo; se acompaña con una oración: "Niño Jesús de la Caja/ te pido que cuando salga a trabajar/ no me pase nada/que las calles sean seguras/ y así poder caminar tranquilo".

La procesión y velada del "Niño de la Caja" y "Julieta del Pescado" es un evento que cada año intenta reconocer y reivindicar los derechos de los niños, niñas y adolescentes trabajadores. Dos procesiones que surgen de forma paralela, Julieta del Pescado por el río Itaya y el "Niño de la Caja" recorriendo calles de Iquitos, realizada por la Asociación Cultural La Restinga, dedicada al trabajo con infancia en alto riesgo, sin recursos, maltratados.



Salcedo, José María. "AMAZONICO SOY". Inkari Digital Films Documental 90 min

De esta procesión iniciada por la Restinga como Asociación Cultural, surge la idea de José María Salcedo de realizar el documental: "Amazónico Soy", que utiliza la imagen del niño de la caja de Bendayán. El documental presenta a los niños y adolescentes de La Restinga, los integrantes de los equipos de fútbol gay, los artistas urbanos amazónicos, la música: cumbia amazónica, el minusválido que baila en las calles. Es un compilado de historias de personajes que viven en Iquitos y que entretienen historias urbanas de la Amazonía.

"La premisa básica del documental es crear un hilo conductor a través del cual se reproduzcan historias de un grupo de personajes muy ligados a la esencia local que reproduzcan adicionalmente una suerte de explicación de las particularidades espirituales que provoca esta región. Y en medio de un núcleo que mueve la historia de los niños y adolescentes de "La Restinga", atraviesan alrededor de él la imagen de Christian Bendayán, Gino Ceccarelli, Rember Yahuarcani, Luis González-Polar, Ofelia Chávez, Huerequeque, el grupo Explosión, los exponentes del fulbito gay de Belén, Ilullamperos y otros seres cotidianos que han poblado su trabajo o su imaginería con el sello inconfundible del ser amazónico"¹⁵¹

La niñez enferma víctima del ingreso de Sida en la región es representada en las obras: "Veintinueve" y "Treinta" realizadas durante el año 2004. En ellas, Bendayán realiza fotografías de un niño enfermo de Sida, en un retrato en soledad en otro con la madre que acompaña.

¹⁵¹ Bardales, Paco. Amazónico soy: Un documental de Chema Salcedo. En: <http://pakobardales.blogspot.com/2008/06/amazonico-soy-un-documental-de-chema.html>



Christian Bendayán. "Veintinueve". Oleo sobre lienzo, 1.40 x 1.90 cms 2003



Christian Bendayán. "Treinta". Óleo sobre lienzo, 1.40 x 1.90 cms, 2003

La enfermedad y tragedia cotidiana de los niños amazónicos enfrentados a la pobreza, falta de medicinas y recursos es retratada en esta serie. En estas temáticas se realizan denuncias frente a problemas sociales de la Amazonia sin resolver, la discriminación, la enfermedad, el maltrato, o simplemente el olvido de una infancia amazónica, que no ha sido tomada en cuenta en los proyectos modernizantes del Perú, en la cual los niños han sido los más afectados por la fragilidad y abandono de políticas que protejan su nivel de vida.

Como mural de fondo, el artista utiliza la imagen del “Sagrado Corazón de Jesús”, tan común en las paredes de las casas, hospitales, prisiones, rostros de ojos azules, rubios y muy blancos, en un paisaje idílico con flores foráneas y ángeles, que contrastan con la realidad indígena de la región. Predomina la imagen católica del Redentor de ojos azules de las urbes de la selva y el rostro lleno de tragedia del niño en la clínica, su delgadez, ojeras y tristeza indica un estado social de abandono que la obra presenta.



Christian Bendayán. "Días de Gloria", Óleo sobre lienzo 200 x 300 cms, 2004

En contraste, la obra "Días de gloria" presenta la realidad de la infancia amazónica en sus transportes de chalupas, canoas, manejadas por los mismos niños que pueden estar abandonados, sin bienes materiales, pero con riqueza emocional, libertad y compañerismo, ya sea que tomen la canoa para ir al trabajo, para dar un paseo o para trabajar. En esta obra se muestra la alegría de los niños en sus vivencias de río. La felicidad que muestran los niños al espectador que los observa, a la cámara que los retrata, refleja su vida cotidiana. Sus cuerpos desnudos y sin familias que los acompañen hablan de su libertad e independencia, pero también de la fragmentación familiar, en este caso el arte de Bendayán no es alegórico, refleja una realidad que lo produce. Técnicamente la obra está basada en una fotografía cuyos protagonistas en la barca están rodeados del reflejo hiperrealista del agua que rodea la canoa, contrasta esta representación hiperrealista del agua con una apariencia de los rostros de los chicos menos natural, más artificial. La composición de la obra está centrada y el equilibrio del agua compensa el espacio atiborrado de los jóvenes.

El mural "El Río" realizado por Bendayán durante el año 2011, presenta la infancia como tema central de su trabajo, uno de sus protagonistas es su hijo Nazareno.



Christian Bendayán Foto de la elaboración de la obra: “El Sireno” cuyo protagonista es Nazareno, su hijo.



Christian Bendayán. “El Sireno”, 2011 pintura para el aeropuerto de Iquitos

“Los niños amazónicos mayormente abarcaban gran parte de mi producción, y en este caso lo que estoy haciendo es una especie de obra culminante de una etapa, mi plan era comenzar con algo más distinto a mi obra anterior pero cuando me encargaron este mural creí conveniente que tenía que trabajar a partir de lo que ya conocía y dominaba de alguna manera; estoy trabajando sobre unas telas que se adhieren a la pared que será construida para toda la zona de counter, es la última imagen que te llevas de Iquitos. Trato de rescatar la relación que se perdió entre el hombre y el río, la ciudad está creciendo dando la espalda al río, a la Amazonía. El río es nuestra fuente de vida y también nuestro camino, ya que es la vía principal para poder moverse en la selva”¹⁵².



Christian Bendayán. “El Sueño”. Óleo sobre tela. 1.20 x 1.80 cm. 2012

¹⁵² Ibídem: <http://diariolaregion.com/web/2010/11/02/artista-cristian-bendayan-abocado-en-la-elaboracion-del-mural-el-rio/>



Christian Bendayán. “La calle es el cielo (El sueño II)”. Óleo sobre tela 120 x 180 cm.

En la serie “El Sueño”, presenta niños adolescentes que viven en las calles de Iquitos, durmiendo en un cartón, entre la infancia y adolescencia, su cuerpo lleno de tatuajes (en Sueños II) habla del paso de la infancia a la adolescencia, cuando la madurez viene con la toma de decisiones como marcar el cuerpo, hacer la diferencia, identificarse en agrupaciones marginales; detrás tiene unos azulejos franceses que hablan de esta riqueza de las casas acomodadas de época del caucho y en contraste la realidad de las calles. “El Sueño I y II” aluden a esta ilusión de riqueza de la época del caucho, de la felicidad que se vive en la Amazonia y en contraste el retrato del niño presenta su realidad de pobreza y abandono



Christian Bendayán. "De la serie Flora amazónica". Collage Digital, 2013

La serie "Flora Amazónica" surge de la apropiación de los documentos visuales de época colonial realizados en América por viajeros que registran en largos viajes la flora, fauna y costumbres americanas, para insertarles imágenes de obras artísticas, como partes del paisaje amazónico, parte de la flora del territorio. Estas obras realizadas en Collage digital en el 2013, parten del interés del artista por la historia amazónica y la búsqueda de apropiar desde el arte las formas de documentación antigua que se mantienen en sus obras artísticas.

En la exposición “Luz”, realizada en el año 2009, el artista presenta una serie de trabajos en donde la muerte está presente, en esta obra la muerte de niños y el ritual de su entierro en el Amazonas.



Christian Bendayán. “Párvulo”. 2009. óleo sobre tela. 200 x 200 cm.

Como en la mayoría de su trabajo de infancia, el artista resalta una temática central, en esta obra “Párvulo” la muerte de un infante que deja en blanco y gris, solo resaltando la imagen de la madre muy colorida con el bebe. Pone color a las flores que adornan el ataúd. Sin elementos distractores el artista pinta la muerte de un bebe y su ritual católico de entierro en colores muy pasteles enuncian la luz de otro mundo.



Christian Bendayán. "Velorio". Óleo sobre

tela. 200 x 300 cm. 2009

La muerte presentada como la ceremonia de partida de un ser amado se presenta en esta obra con el músico que acompaña el difunto. La camiseta de fútbol, las lámparas que acompañan el ataúd, el Cristo católico en la sala, la obra es un retrato de un tema común: la muerte y la soledad del difunto que sin embargo es acompañado por notas de familiares o amigos, sus aficiones y gustos. En comparación con otras obras de Bendayán, el color no estalla en esta obra, si acaso en las flores y las coronas, aunque se mantiene la composición central con el ataúd, compensada con el hombre músico, con las lámparas y los colores fuertes que lo acompañan.

- **EL CUERPO MARGINAL**

El cuerpo amazónico es un territorio de resistencia. La construcción del cuerpo carece de una legitimación en términos sociales de diferencia, al ser un "territorio" colonizado, la construcción del sujeto amazónico presenta problemas de colonización, del manejo de la fuerza y el poder en contra de minorías, expresadas en sus procesos de ingreso, extracción de productos naturales y animales, un territorio de paso. Para analizar cómo la obra de Bendayán presenta un cuerpo en construcción, un cuerpo distinto, un cuerpo resistente, utilizaré categorías de análisis que permiten identificar las representaciones en las prácticas artísticas contemporáneas en varias temáticas, en primer lugar: el *género* y la *sexualidad* como categorías que se aplican a diversos tipos de imágenes, se identifican elementos comunes en cada imagen, algunos predominantes, otros subalternos: imágenes de travestis, imágenes de mujeres, hombres. Estas imágenes son muy distintas entre sí, no solamente por su misma "naturaleza" sino por los atributos que contienen, pero en conjunto presentan

formas visuales que son de minorías y mundos subalternos en las ciudades amazónicas. El artista utiliza metáforas del mundo del arte, inserta los cuerpos de travestis, homosexuales, mujeres en composiciones cuyo significado presenta la inserción de la “modernidad” en la Amazonia, más allá de la sola toma artística, de la imagen del cuerpo en un bar, en la calle o en grupos, sus cuerpos representados como marginales

Elida Román, crítica de arte peruana, plantea de la obra de Bendayán: “Protagonistas privilegiados, sus travestidos de abierta insolencia y demasiada alegría, son personajes que hablan de necesidades desembozadas y relaciones desprejuiciadas. También aluden a formas de rito social y entramados complejos que parecen tejer su espacio solo en función de su simpatía cálida y amistosa, verdadero ropaje de su sentido de afirmación”¹⁵³. La interioridad humana de los sujetos representados no pretende quizás plantear una relación binaria: “alegre y desprejuiciado” socialmente. Este tipo de afirmaciones críticas frente a una producción pictórica de género, tienden a *estereotipar* culturalmente un medio travesti; parecería que las imágenes analizadas afirman un círculo de significación atribuido al travestismo y a la homosexualidad, más que plantear o “liberar” un nuevo tipo de representación, terminan encasillándola en viejos prejuicios que parecen en vez de inquietar a la crítica a hallar nuevas relaciones analíticas, perpetuando un imaginario social, que poco o quizás nada, tenga en común con las realidades paralelas a las cuales se alude en la misma Amazonia peruana, en tanto que la diferencia de sexualidades se anula al comparar el problema desde una mirada heterosexual, que la pintura puede entrar a cuestionar.

Las imágenes travestidas, en Bendayán reflexionan sobre problemas de género/sexo. Si bien los cuerpos representan un momento de transformación, de *performace*, en el cual el género se transfigura: cambia, está en movimiento. “En realidad, el género sería una suerte de acción cultural/corporal que exige un nuevo vocabulario que instaure y multiplique participios presentes de diversos tipos, categorías resignificables y expansivas que soporten las limitaciones gramaticales binarias, así como las limitaciones gramaticales binarias, así como las limitaciones sustanciadoras sobre el género.”¹⁵⁴ Desde la crítica artística, se aborda el problema del género con una mirada -aún muy tímida-, con un lenguaje contemporáneo que roza con lo moderno, si bien el lenguaje está en el ámbito contemporáneo limeño.

“Reina sin corona” y “Cuando va cayendo el sol”, son obras que realizó para el concurso de Telefónica en 1999. “Regrese a Lima para pintar los tres cuadros para el concurso: Uno es Reina sin corona, el otro es el retrato LU.CU.MA y el tercero es Cuando va cayendo el sol, en

¹⁵³ Román, Elida. Bendayán XXXIII, Lima 2007

¹⁵⁴ Butler, Judith. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Ed. Paidós, Barcelona 2007. Pág. 226.

el caso del primero y último, los personajes son travestis, ambos hacen alusión al gusto popular, uno a través de las rosas y este fucsia fosforescente, la aparición de los monos que son estos retratos coloreados, que aparecen en ambos cuadros, aparecen imágenes de reinas y de policías, un poco como la representación del sueño popular de lo que debe ser el hijo y la hija, y LU.CU.MA representa la pintura popular, la pintura callejera a pesar de que en este momento lúcumá no era conocido y de hecho estos tres cuadros marcan un acercamiento definitivo a lo que es el arte popular urbano de Iquitos. Después de estos pintaría con esmaltes sintéticos una temporada, cosas muy sueltas, casi todos son cuadros que cuando empezaba no sabía que iba a hacer, en muchos casos los trabajé sobre tablas, maderitas, trupan, nuevamente. Es en este momento en que mi obra se tropicaliza mucho, empiezo a darle este carácter de frescura que tiene el arte amazónico, la presencia del paisaje representado con pinceladas sueltas, casi a modo de souvenir, con estridencia y fosforescencia, mucha alegría, el drama empieza a ponerse un poco de lado pero no totalmente, aparecen cuadros como: “Todos por alguien lloramos”, que recuerda la parte dramática aunque hay una celebración en la forma de pintar. Aunque hay una celebración de pintar los nichos, siempre está presente la pintura popular no solo como letreros, sino en los paneles de los nichos del cementerio. Trato de representar todas estas expresiones pictóricas que se dan en Iquitos como una falta de lienzos, de galerías, la gente encarga que pinten letreros, murales, los nichos de los cementerios, estas cosas aparecen.”¹⁵⁵

Bendayán visibiliza una homosexualidad travestida, sus lugares de encuentro, un mundo social, que tiene intención de representar una minoría cultural que configura socialmente los cuerpos (representados en obras como: *Con amor* o *Cuando va cayendo el sol*). Los mundos sociales, sus roles y lugares de encuentro se encuentran en las periferias de la periferia. La imagen accede a lo que el lenguaje crítico contemporáneo poco o nada dentro de la revisión de la crítica del artista realiza, quizás por la imposibilidad, el pudor o el temor de verbalizar la opresión social que se ejerce el lenguaje al no visibilizar este tema y si una gran producción frente a lo popular, la pobreza, lo marginal del Iquitos contemporáneo de manera general, casi que en un análisis universalizante, que engloba las problemáticas que plantea el artista en una misma lectura.

¹⁵⁵ Entrevista personal con Christian Bendayán, Iquitos 2010. 3 horas



Christian Bendayán. "Cuando va cayendo el sol", Óleo sobre tela 170 x 130 cms, 1999.



Christian Bendayán. "De la serie Flora amazónica". Collage digital, 2013



Christian Bendayán. "Medaly" Óleo sobre tela 170 x 130 cm 2000.



Christian Bendayán. "Pirata" (serie domingo de Ramos) Óleo sobre lienzo 120 X 80 Cms

La pintura "Pirata" es un retrato de un chico tatuado que muestra su cuerpo intervenido. El título de la obra alude al tatuaje que muestra el gusto popular por el cine comercial que atrapa a los jóvenes amazónicos. Es un retrato con las flores que le rodean en alusión a las imágenes antiguas y a los retratos de las casas típicas de Iquitos sin la elegancia de antaño, pero sí con su viñeta.



Christian Bendayán. "La Primera Piedra", Óleo sobre lienzo 150 x 200 cm, 2008

Una imagen que lleva a pensar en la escena bíblica en la cual en el Nuevo Testamento se alude a tirar la primera piedra a los que estén libres de pecado, por el título de la obra. En la obra un travesti caído y lacerado por un público que no está pero que se insinúa.

- **SERES FANTÁSTICOS**

La oralidad amazónica permite recrear cotidianamente mitos y leyendas, que mezclan imágenes fantásticas de los conquistadores, con colonos extranjeros que apropiaron y los mitos locales. Estas leyendas mezclan los animales de la selva con las tradiciones culturales del presente, y se mantienen vivas en las tradiciones orales a lo largo de la Amazonia, en poblados y ciudades.

- **EL “BUGEO” O DELFIN ROSADO DEL AMAZONAS**

“El Bugeo es un animal muy especial para los pescadores ribereños; dicen diversas leyendas indígenas que es un delfín rosado que habita en el Rio Amazonas, según la oralidad amazónica, en las noches de luna clara, se transforma en ser humano, que enamora con facilidad a las nativas, pero que al llegar la media noche desaparece en forma misteriosa. Sus órganos genitales son parecidos al del hombre y la mujer, debido a ello, se tejen leyendas sobre relaciones sexuales entre algunos nativos con el bugeo hembra y la mujer con el bugeo macho; se habla de niños que son hijos de bugeos. Cuando la mujer en estado menstrual corre peligro, ya que el bugeo inunda la canoa y se lleva a la mujer”¹⁵⁶.

Las leyendas del delfín rosado del Amazonas son similares en todos los países de la cuenca: Brasil, Perú, Colombia, Ecuador, Guyanas. Para el Trapecio amazónico, el delfín es un ser mítico, cuidado por las comunidades indígenas y respetado por los colonos blancos. Se le atribuyen en la mayoría de historias orales vestigios de seres míticos, sagrados y de mundos espirituales que en ciertas ocasiones se transforman en personas, tanto a hombres, como a mujeres para llevarlos a sus mundos submarinos en donde se transforman en bugeos o bufeos. Seres mitad hombres, mitad pez.

“Los bufeos salen del agua de noche, para bailar en las fiestas que organizan las comunidades y tiene que volver al río antes del amanecer. Allá en el fondo del río Amazonas los delfines hicieron sus ciudades, con todas las comodidades. Hay calles, luces, tiendas y casas. Los bufeos grandes son los capitanes y los tucuxis son los soldados. Si uno llega a la ciudad de los delfines, no debe ni tomar, ni beber, porque podría quedarse allí para siempre. Los pescadores dicen, que a veces escuchan música y se oyen voces cuando están remando encima de las comunidades de los delfines.

La imagen del bugeo vestido, tiene una ropa muy especial: su sombrero es una raya, (Un pez aplanado con cola larga), su cinturón es la boa, sus zapatos son dos cuchas negras, (peces que llevan un cuero como armadura), el reloj del bufeo es un cangrejo y la espada un temblón”¹⁵⁷

“La travesti trastorna tal orden de género binario ya que su cuerpo contiene la memoria de su desplazamiento de lo masculino a lo femenino contemporáneos. Esta posición es asumida como marginal por la sociedad en general y se plantea como reto para una diversidad sexual

¹⁵⁶ Salas Suarez, Francisco. Rasgos amazónicos. Amazonas editores, 2002. No de Págs. 248

¹⁵⁷ Pinto, Javier. Tras las huellas del yoi. Ed. Kimpres Ltda. Bogotá 1999. No de Págs.: 232

que, a menudo, continúa partiendo del género binario al luchar por sus derechos”¹⁵⁸. El erotismo travesti en el arte no necesariamente plantea un arte erótico. “El arte erótico es arte con un contenido sexual, que puede ser más o menos patente. La presencia de contenido sexual no es, sin embargo, suficiente para que una obra de arte sea considerada erótica. Aunque hay más de un sentido en el que puede decirse que una obra sea erótica, una obra erótica de arte debe estar dirigida —y en cierta medida debe lograrlo— a evocar pensamientos, sentimientos o deseos sexuales en el espectador, en virtud de la naturaleza de la escena sexual que representa y de la manera en que lo representa.”¹⁵⁹

- **SIRENAS**

“En el año 2000, el arte estaba en los bares. Así encontró una sirena de Luis Sakiray¹⁶⁰ en La Gota Fría, una cantina por el borde del Amazonas que se caía a pedazos. Después vio sus trabajos en los chifas de la ciudad. Y conoció a Julio Guevara Sánchez, que firmaba como Piero en los murales de un bar llamado El Escondite. También a José Araujo, que era Ashuco cuando pintaba a Mick Jagger y a Kiss como indígenas amazónicos”¹⁶¹. Así comienza su retrato sobre los temas míticos que entraron en los bares amazónicos y el ingreso de las sirenas y su apropiación en el entorno Amazónico. Las sirenas, seres míticos, mujeres mitad pez, mitad mujer, habitan desde hace milenios los mares, océanos y otras quebradas del mundo. En su largo viaje desde los mares y océanos de Europa al Rio grande del Amazonas, hoy en día continúan en las historias regionales de la Amazonia. Las sirenas conjugan sincretismos de occidente con mitos regionales y una extendida tradición oral en gran parte de la población amazónica, que cree en su existencia en los ríos y quebradas. El arte regional las representa en pinturas en Llançama, óleos o en pinturas de calles, restaurantes o pubs. “En el ámbito amazónico, la sirena habita en las cochas, quebradas o ríos, y al parecer, es la misma que vio Colón en su viaje al nuevo mundo, espejismo del manatí o bufeo colorado, cuya imagen sobrevive en la imaginación de la población local. En algunos pueblos indígenas

¹⁵⁸ Ibídem. Pág. 15

¹⁵⁹ Nubiola Jaime. Publicado en M. Lluch, (ed.): *Bases antropológicas y culturales de la formación universitaria*, Eunsa, Pamplona.

¹⁶⁰ Luis Sakiray pintor amazónico

¹⁶¹ Bonilla, Manolo. Christian Bendayán. Un bar de travestis en Iquitos y un pintor que la selva no devoró, En: <http://asiasur.com/contenido/personajes/perfiles/bendaya/2/>

es un[a] yacuruna, madre de los peces y dueña o demonio del agua. Su explosiva sensualidad recreada por el arte contemporáneo urbano de la región”¹⁶².



Christian Bendayán. “Recuerdo de tu hijo (mi madre y yo II)” Esmalte sintético sobre tela, 150 x 150 cms, 2000

La sirena madre de Bendayán en un autoretrato en una belleza que escapa de la tradicional imagen de la mujer esbelta; esta es una sirena real de la Amazonia que parte de esa intimidad de la relación madre-hijo en una estética similar a la pintura popular urbana de los bares y pubs amazónicos, acercándose a la obra de Luis Sakiray, Bendayán apropia no el realismo amazónico característico, sino una representación popular de una obra que había realizado años antes: “Mi madre y Yo”, en esa ocasión dentro de un interior burgués amazónico, la composición es la misma pero en un entorno y estilo distinto.

¹⁶² Marzo 05, 2013 "**Esplendor de sirenas: Música y seducción en las aguas del Perú**" – Exposición En: <http://canteradesonidos.blogspot.com/2013/03/esplendor-de-sirenas-musica-y-seducion.html>



Christian Bendayán. "Lala". Esmalte sintético sobre Pdf, 150 x 110 cm 2000

Esta sirena "Lala", su esposa, presenta objetos simbólicos: la mujer sirena, la vela, el perro, las rosas, su cuerpo compuesto por colores fuertes, en una estética que corresponde a una tendencia en la obra de Bendayán sin terminar, inacabada y rústica. De su madre en sus inicios, a su esposa a en la actualidad a su hijo, Bendayán presenta retratos de una familia que convierte en personajes místicos o míticos de la Amazonia, sirenos, bugeos, sirenas. Personajes fantásticos de la tradición popular que entremezcla en sus dos estilos.



Christian Bendayán. "Bebe Sirena". Óleo sobre lienzo 50 x 80 cms

Esta imagen parte de una fotografía en la que se anunciaba la aparición de un bebé sirena, bautizado así por la prensa local. Un bebé fue encontrado en un basurero en Huancayo, luego llevado a Lima y recibido en el hospital solidario; tiempo después aparecieron la madre primero y el padre. "Lo triste es que fue usado por Castañeda y el doctor rubio para hacer campaña política. Luego el bebé fue operado y puede caminar pero con una gran manipulación mediática"¹⁶³. Santiago Barco Luna, periodista peruano, siguió el tema durante un tiempo, hasta que lo dejó por su manejo de atracción de circo, realizó una fotografía que Bendayán utilizó para realizar esta pintura, que apropia y cambia de color a un rosa fuerte y coloca en mitad del río Amazonas, un bebé que surge del río y que de repente es una sirena en el arte de Bendayán.

Siempre ha predominado, la vinculación de las sirenas con mujeres, pero también se sabe de la existencia de "Los Hombres Pez". En la Amazonia también se conoce el mito de la existencia de las "sirenas" y de los "hombres del agua" o "yakurunas" que habitan en el fondo de ríos caudalosos y lagos profundos.

¹⁶³ Conversación que aclara el origen de la obra en el facebook de Christian Bendayán, de ciudadanos inmersos en esta polémica.



Christian Bendayán, "Orilla" Oleo sobre tela 1.70 X 2.20 cm, 2007

En la obra "Orilla" del 2007, Bendayán representa un hombre/pez, maquillado y rodeado de símbolos femeninos: la flor/los labios pintados/ el desnudo sugerido/la fragilidad en el cuerpo. Mitad hombre, mitad mujer, mitad pez, mitad sirena. Este hombre travestido como mujer, representa históricamente símbolos femeninos, que contiene en su imagen, que alude al status mismo del travesti, en medio de algo; tirado como indefenso en una orilla de un río, su marginalidad y fragilidad se asocia a un rol social femenino, la misma asociación con la imagen de la sirena (amazónica). "Esta obra mezclaba un poco de todo, al hombre medio travesti, medio hombre, medio niño, medio sirena, medio bugeo, entre el río y la tierra"¹⁶⁴.

La imagen representada por Bendayán, responde a una "historia de la sexualidad peruana, que sigue la misma lógica de colonización, monopolio y marginación. El discurso colonizador

¹⁶⁴ Entrevista personal con Christian Bendayán, Iquitos 2010 3 horas

fue y ha sido incapaz de concebir una sexualidad más allá de la genitalidad, es decir, se niega a reconocer identidades sexuales diversas. Las “otras” sexualidades no han tenido cabida dentro del nuevo discurso dominante no obstante que existen identidades —como la travesti— cuyo poder reside en su capacidad de complementar lo masculino y lo femenino.

Hoy en día, en Perú, el mercado ha convertido las identidades sexuales en productos de consumo. Los museos más importantes han abrazado esta tendencia de mercadeo y perpetúan discursos que podrían considerarse ya superados por los nuevos estudios en materia de diversidad de identidades sexuales y de género (Teoría Queer, el Feminismo, etc.); las otras historias del Perú, las de las minorías y las nuevas generaciones y sus medios de expresión, quedan al margen, a la espera de que algún escaparate o museo se halle dispuesto a admitir nuevos puntos de vista”¹⁶⁵.

En la “Orilla”, el hombre se posa en su desnudez para ser vista, en su rol, el travesti representado acoge un rol de *feminidad*: la sensualidad vista como desnudo femenino, se traspasa al cuerpo travestido: la sexualidad a través de un erotismo que plantea unos labios carnosos maquillados para hacerlos más visibles, la presencia de la naturaleza (en las flores), en colores pasteles como símbolos de mujer, la parte física del hombre solo se insinúa.

Bendayán plantea una estética travesti que logra “superar la marginación de la institución católica participando activamente de la religiosidad popular, espacio social que resulta relevante para re conceptualizar la religión y la fe como rasgos de la identidad peruana y herramienta de empoderamiento para sus comunidades”¹⁶⁶. Es importante mencionar que según las investigaciones de Giuseppe Campuzano en el Perú, el travestismo es un mestizaje entre razas, clases y culturas. “El travestismo es la memoria de un género fluido, cruzado por la clase, la etnia y la raza, donde la travesti urbana y el danzante travesti de la fiesta patronal se oponen y complementan para plantear ante todo una histórica actitud de resistencia”¹⁶⁷

En la obra “Orilla”, el artista busca hablar de la identidad del ser que está compuesto mitad humano, animal, donde la sexualidad no está definida totalmente, está en la orilla en el límite de la tierra y el agua, nos permite hacer una reflexión sobre nuestros orígenes.

¹⁶⁵ Campuzano Giuseppe. **“El Museo del travesti en el Perú”**

En:http://atzimba.crefal.edu.mx/decisio/images/pdf/decisio_20/decisio20_saber8.pdf

¹⁶⁶ Ibídem, pág. 51

¹⁶⁷ Campuzano, Giuseppe. **“Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones del Museo Travesti del Perú”** En: http://www.cchla.ufrr.br/bagoas/v03n04art04_campuzano.pdf

Aunque siempre se ha considerado a este fenómeno como una mera leyenda, existen testimonios escritos en fuentes bibliográficas y orales sobre la ocurrencia de extraños fenómenos vinculados a la observación real de estos seres del agua. En el presente trabajo se recopila testimonios orales de muchas personas que afirman haber observado, escuchado o sentido manifestaciones vinculadas a la existencia real de las "sirenas" o "yakurunas" en la región Amazónica de Madre de Dios, en Perú, las cuales fueron analizadas con la finalidad de obtener un acercamiento a la interpretación del fenómeno, considerando que el mismo es parte de una cosmovisión social vinculada a la importancia de las fuentes de agua y de sus recursos. En general las sirenas se caracterizan por tener, desde la cintura hacia abajo, incluido las extremidades inferiores, una larga y escamosa cola de pez y de la cintura hacia arriba un cuerpo humano; cabellos largos y rubios, ojos azules, piel bien blanca y el torso desnudo; cuyos senos son disimuladamente cubiertos con sus largos cabellos sueltos. También cabe resaltar que la sirena casi nunca puede ser vista de frente, solo se le observa a la distancia y siempre de espaldas, sin mostrar su rostro. Cuando ella siente que alguien se le acerca para observarla mejor, tiende a lanzarse al agua y a desaparecer en sus profundidades. Generalmente de día se le observa sentada sobre las rocas de los ríos, peinando o lavando su larga cabellera y de noche tocando su guitarra bajo la tenue luz de la luna llena.



Christian Bendayán. Sirenas 1.65 x 1.50 Cms Oleo sobre lienzo 2011

En la selva norte de Loreto y Ucayali, existe la creencia de que los "buefos" o "delfines" del río son en realidad animales que albergan a los espíritus de estos "hombres del agua" y que

en determinadas circunstancias nocturnas, adquieren forma varonil para ir a conquistar a las mujeres que habitan en las orillas del río, para luego con sus encantos llevárselas a lo profundo de sus aguas para no regresarlas jamás.

“La sirenas puede adular y engañar a sus víctimas para llevárselas a lo profundo del río, causando una fascinación y encanto en aquel hombre que logra ver su belleza, sumiéndolo en una nostalgia y tristeza si no la vuelve a ver y sintiéndose atraído por las aguas de ríos y lagos, donde la observó inicialmente. Algunas personas afirman que la atracción hipnótica es tal que algunos hombres terminan levantándose por las noches de sus camas, y dirigiéndose a la fuente de agua con la idea de arrojarle a ella, teniendo muchas veces que ser forzados a no hacerlo por sus familiares, quienes prefieren prevenir esto exigiendo al joven que se vaya del lugar.

Los machos sirenas ("tritones") se sienten atraídos por las mujeres humanas y gustan cortejarlas. En algunos casos, al estar muy enamorados, las visitan en sus casas llevándoles regalos (sobre todo pescado). Se atreven a seducirlas sin importar que estas puedan tener marido, y por el contrario aceptan llevar una relación adúltera con la mujer, que en este caso también se muestra muy enamorada del galán, pero claro sin saber que este es un "hombre del agua", solamente creyendo que es un nuevo vecino”¹⁶⁸.

Bendayán toma la mitología de la Amazonia y la apropia. En la Amazonia Bendayán escucha las versiones orales de las culturas indígenas y mestizas que llevan muy vivas las historias de las sirenas. “El caso de la sirena es entendido como el ser el dueño del río, la laguna el río, puede ser una madre. Siempre se piensa que existe una relación entre seres humanos y zoomorfos que podían vivir dentro del agua y se entrecruzan. He estado en lugares donde la gente me contaba que habían visto sirenas. Es común que en las calles las chicas vestidas de sirenas, en los pasacalles es común encontrarlas. Muchas veces son representadas como seres atractivos, seres carnosos, casi que como seres comestibles, en especial en los restaurantes o los bares o discotecas se vinculan a todo este tema de la seducción, de la perdición, del romance, del amor y de la belleza. Varias veces he pintado sirenas, mi pintura está influenciada por la pintura callejera de la selva, una pintura que esta trabajada con esmaltes sintéticos sobre madera”¹⁶⁹

¹⁶⁸ Velásquez, Víctor Hugo. Las sirenas y “Yakurunas” y la cosmovisión amazónica sobre las fuentes de agua. Universidad Nacional amazónica Madre de Dios. Perú, 2008.

¹⁶⁹ Entrevista Christian Bendayán, 2013 En: . <https://www.youtube.com/watch?v=B0gSxeLk4tc>



Christian Bendayán. "La Madre del Lago", Óleo sobre tela 1.50 x1.20 cm, 2007

En la obra la "Madre del Lago", el artista escapa de los típicos estereotipos de la belleza de la mujer sirena, y presenta el tránsito hacia la vejez; como madre, la representa en su esencia humana, quitándole la belleza eterna del mito y trayéndola a la realidad humanizada de lo femenino; como anciana, sabia de los secretos del lago amazónico, de las ensenadas en donde habita. El Color que utiliza Bendayán, ese rosa fuerte no distingue edades, la sitúa en la fantasía del mito y la realidad del cuerpo viejo.

En el ámbito amazónico, la sirena habita en las cochas, quebradas o ríos, y al parecer, es la misma que vio Colón en su viaje al nuevo mundo, espejismo del manatí o bufeo colorado, cuya imagen sobrevive en la imaginación de la población local. En algunos pueblos indígenas es un[a] yacuruna, madre de los peces y dueña o demonio del agua. Su explosiva sensualidad recreada por el arte contemporáneo urbano de la región. "Siempre he

relacionado a las sirenas con la vitalidad de los adolescentes, pero en un momento en que surgieron noticias tristes decidí hacer esta sirena vieja. Se me ocurrió estando al borde de una laguna antigua, cuando me dijeron que la sirena que la habitaba debía ser una sirena madre”¹⁷⁰.

“La sirena emerge como símbolo excelso, entre romántico y temible. Sin embargo este serpez lleva en sí mismo la autodestrucción de sus deseos: su cuerpo ambiguo le impedirá satisfacerlos. Y en la sirena vieja, desgastada, patética, se encuentra ese germen que vibra a lo largo de toda la serie, un instinto tanático que parece alimentar las carnes y la vibración que surge de los cuerpos representados. Aún en la ternura que pueda asignarse a la pareja, esa sensación de fragilidad, desvarío, incertidumbre, se trasmite a través de cada cuadro. Sensación que se confirma y subraya en los paisajes citados, tan populares y reconocibles. Ellos ostentan esa misma calidad de exceso que hace intuir el estallido inútil”¹⁷¹.

¹⁷⁰ Entrevista personal con Christian Bendayán, 2011. 2 horas

¹⁷¹ Román, Elida. El mundo de Bendayán._En: Revista Chasqui. El Correo del Perú, No.11 Año 5 Octubre 2007.



Christian Bendayán, Fotografía intervenida digitalmente "Laurita" 2005



Christian Bendayan, "Cuando baja el Rio", Óleo sobre tela 180 x 180 cms, 2006

En la obra "Cuando baja el Rio" encontramos en las ensenadas del Amazonas una sirena capturada en las aguas del río. Es una imagen nocturna que presenta una mujer con rasgos un poco masculinos. En una composición central la imagen rosa contrasta con el negro de la noche lo que hace más llamativa la imagen. Esta obra que compone la exposición realizada en el año 2006 denominada Bendayán XXXIII, se analiza al final de la serie sirenas en este texto, por ser la representación de la muerte del pez-mujer, su momento final que evidencia más la característica humana que mística, y entrelaza los sexos en una imagen que presenta ambas posibilidades.

- **SERPIENTES: BOA/ANACONDA**

La serpiente como símbolo del pecado original, reúne el simbolismo bíblico y los mitos indígenas "varios mitos Amazónicos y, a menudo, el enfrentamiento con ella marca los momentos decisivos de la vida de los seres humanos. Los "Huaorani" son mujeres que

entrelazan serpientes y guardan la entrada al cielo; el muerto debe seducirla antes de pasar al sitio divino, si no esté quedaría en este mundo. Para los Quichuas de Pastaza la anaconda es el último poder del mundo, la fuerza de Tsumi, es el que controla el dominio acuático. Para los shuar y achuar, la anaconda es vista como “Tsunkui”, el primer chamán mitológico y en su búsqueda del “Arutam”, una de las especies más impactantes es ver la anaconda y tocarla sin temor”¹⁷².



Christian Bendayán. “Huarmi-Boa I” Óleo sobre tela 2007 1.40 x 1.60 cms 2007

¹⁷² <http://cuentoselvatico.blogspot.com/2011/05/la-anaconda-del-amazonas.html>



Christian Bendayán. "Huarmi-Boa II" Óleo sobre tela 1.70 x 1.50 cm, 2007



Christian Bendayán. Huarmi-Boa III. Óleo sobre tela 1.60 x 1.50 cm, 2007

En el año 2000, Bendayán comienza a pintar un tríptico que se denomina “Huarmi-Boa I”. En esta obra la piel de la mujer tiene la apariencia de un verde fosforescente como resultado de la luz negra que se usa en los bares, discotecas iquiteñas, la mujer desnuda, con una boa que la rodea, tiene en cada parte del tríptico una indumentaria que la acompaña.

Este tríptico presenta una serie de mujeres que “juegan” con las boas, que representan un submundo marginal festivo del entorno amazonense; cumple con transmitir un nuevo lenguaje pictórico, que presenta, lo que se considera una *realidad popular*, acerca de la categoría de la fiesta en el entorno femenino en Iquitos, pero que se basan de una historia de la selva amazónica en la cual existía en los orígenes del mundo una mujer mitad mujer

mitad boa: “warmiboa” una bella mujer nativa que es mitad mujer mitad boa, danza frotando la boa entre sus piernas.

Por una parte, estas imágenes de mujeres presentan la mujer desde el comercio: el artista presenta una subcultura existente que se pregunta por la *invisibilidad* en el medio artístico, por el silencio frente a una realidad marginal que se ve pero que no se representa. La cultura amazónica escapa a la prohibición, el control a sus miembros; este esquema normativo aplicado a las periferias puede ser limitado por la cultura que lo acoge. La mirada que se establece de la mujer es una mirada masculina que objetualiza la representación femenina. El erotismo, más allá de una forma de placer y de manifestación de deseo, se convierte en una forma de dominación, frente a un cuerpo sometido. Al traspasar la representación publicitaria, hay un cambio en el dispositivo de representación visual, ya que se activan nuevas problemáticas en el terreno de la visualidad, que no es sólo un análisis publicitario.

Esta serie de imágenes visibiliza relaciones de poder entre entornos festivos en Iquitos, en los cuales como escenarios de poder, se enfrentan los cuerpos desnudos, como símbolos de erotismo, los animales exóticos que refuerzan la idea de la mujer amazónica como “devoradora”, asimilándola al entorno el Amazonas que devora lo que llega, tras el escenario de lo mágico-religioso que se incorpora en las escenas de las “visiones” del ayahuasca, como planta alucinógena propia de las comunidades indígenas amazónicas y de sus “pintas”. En la serie: “Huarmi-Boa”: en la I, hay un entorno ciudadano de discotecas de ciudad, en la II aparecen los *ovnis* y visiones de historias populares amazónicas, con un rostro de Botticelli y en la III, el entorno se vuelve más complejo ya que el diseño del piso es de carácter Shipibo, mientras que el entorno está saturado de color que parece insinuar un viaje alucinógeno, aparece el jaguar de la selva, el río, el pescador y el entorno natural que evoca las historias tradicionales de las “Warmiboas”, mujeres míticas amazónicas.

Las representaciones artísticas como contenedoras de culturas, tienen otro sentido en el análisis que se insinúa en el título de la obra: DANZA DE LA BOA “*Huarmi-Boa o Waarmi Boa*”: celebración cultural de los indígenas shipibo en la Amazonía peruana del Alto y Bajo Ucayali, (como bailes femeninos) a la Boa para que no caiga la maldición en sus cosechas de Caucho, Café, Inguiri (Plátano), Yuca. Es una danza ritual en donde resalta la presencia de serpientes vivas en escena como la BOA. La Música - Ritmo Ritual, Tanguiño, Titi y se Baila al son de la Quenilla, Tambor, Bombo, Manguare y Maracas-, acompaña el baile del "Warmi boa" o "Mujer boa".

Bendayán entremezcla la tradición cultural shipibo (indígenas de la región de Loreto, Amazonia peruana) , la sitúa en un ámbito urbano, descontextualizando el significado nativo

para apropiarlo en el ámbito Iquiteño, en el momento en que las sociedades indígenas han quedado bajo el total control político, económico, cultural de occidente, es una postura de equivalencias políticas en las cuales las transnacionales han ganado la batalla por la venta del Amazonas, apropiando los vestigios culturales que sobreviven a occidente; quizás simplemente reviviéndolos de una muerte del todo súbita, que se dramatiza escasamente al interior de las comunidades, pero que se vende como un producto cultural en occidente, que no representa una cultura específica, sino que la crea para un nuevo observador, con mirada específica, que satisface su curiosidad a partir de la renovación de prácticas sino totalmente extintas, si a muy poco tiempo de ser poco o nada practicadas por las sociedades indígenas. En el año 2007, Bendayán realiza la exposición: “La XXXIII”. En Arequipa, mientras viaja a Iquitos comienza a pensar en mujeres que se presentan con un significado de obra clásica, occidental, pero al mismo tiempo Amazónica.

LAS AMAZONAS



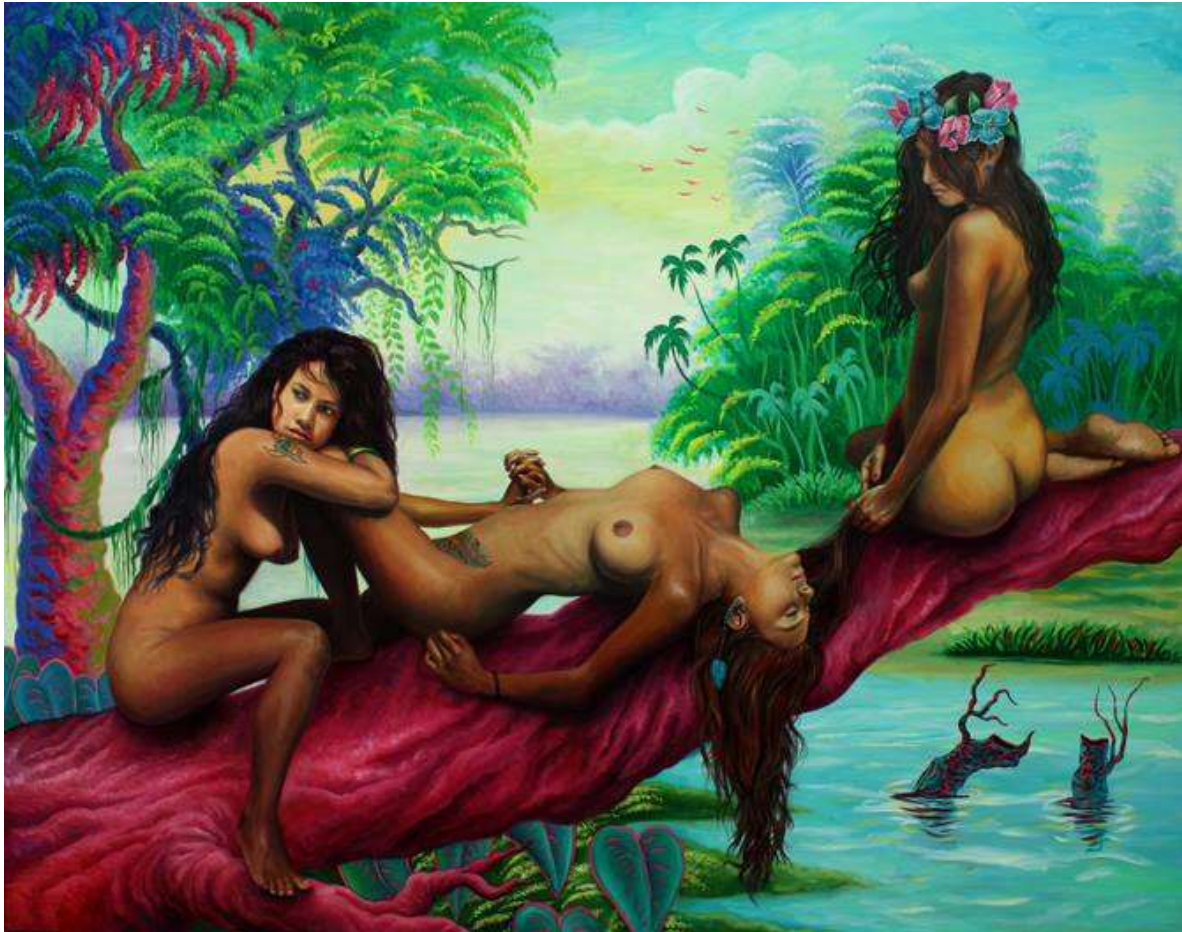
Christian Bendayán. “Amazonas” Tríptico, Oleo sobre lienzo 220 x 360 cm 220 x 120 cm C/U, 2007

En la obra: “Las Amazonas”, Bendayán representa los travestis de la selva amazónica de un bar conocido como “La Jarra” en Iquitos; lugar de travestis en el cual se hacían visibles ya

que en las calles, no se les veía. Bendayán encuentra en ellos una belleza particular, una estética sin terminar, la media velada casi rota, los senos postizos con papeles y cartones. El artista trabajó con grupos de travestis, los fotografió, conoció de cerca sus vidas y tragedias, en un momento en que seguía siendo un asunto escondido y realizó varias series de travestis en su trabajo, de sus roles y sus miradas. Sin ser un artista gay, su trabajo presenta una realidad marginal de los travestis amazónicos presentadas como el mítico Amazonas, las guerreras griegas.

“Protagonistas privilegiados, sus travestidos de abierta insolencia y demasiada alegría, son personajes que hablan de necesidades desembozadas y relaciones desprejuiciadas. También aluden a formas de rito social y entramados complejos que parecen tejer su espacio solo en función de su simpatía cálida y amistosa, verdadero ropaje de su sentido de afirmación”¹⁷³. La obra Amazonas presenta el universo travestido amazónico con el ropaje regional, estas mujeres se crean como sujetos utilizando los ropajes y la simbología de la mujer indígena amazónica, añadiendo el artilugio, maquillaje y la peluca para auto reconocerse. La vida festiva y alegre con que son representadas, contrasta con las duras realidades de su entorno social, investigado por Bendayán en sus investigaciones de campo que lo llevan a realizar sus series fotográficas y con ello su ingreso a la intimidad de los personajes que muestra.

¹⁷³ Román, Elida. Bendayán En: <http://33bendayan.blogspot.com/>



Christian Bendayan, "Paraíso". Oleo sobre tela 200 X 600 cms, 2013

"El paraíso", imagen idílica con la cual se ha identificado al Amazonas desde tiempos atrás, se presentan tres mujeres desnudas contemporáneas con el uso de los tatuajes en sus cuerpos en el paisaje amazónico que cambia en su aplicación del color.

- ENTRE PELUQUERIAS: IDENTIDADES SEXUALES



“Estética Center” Acrílico sobre madera 1.50 x 2.50 cm, 1998

“El complejo ámbito de la identidad sexual fundamenta su línea especulativa en torno al enigma de lo femenino, viéndose radicalizado a partir de la representación directa de homosexuales —particularmente travestis— y las peluquerías y/o centros de belleza. «Los cuadros de peluquería los uso para hablar del Perú en general. En el centro de estética

sentía que era donde se preparaba o se cocinaba la belleza. Donde estaba el concepto de lo que es belleza en el ser humano peruano». [...]

En algunos de los cuadros de peluquería especialmente en aquel titulado «Estética Center» es fundamental el espejo del tocador representado y las relaciones que articula lo que en él se refleja. Ese desdoblamiento plantea al menos dos niveles o realidades: el primer plano, donde aparece el personaje principal y sus enseres, y el segundo, donde vemos el reflejo de aquello que está detrás del mismo. En el primero, instrumentos de belleza y estatuillas de santos y toda una parafernalia devocional conformando una especie de altar privado; una apropiación de imágenes sacras para la protección personal y el amparo de una existencia signada por la marginalidad y el rechazo. Y en el reflejo del fondo las láminas de modelos femeninas que se constituyen en el paradigma a imitar. (Además, el título del cuadro y la razón social de estos establecimientos coinciden: Estética Center [o Centro de Estética]. Un oblicuo modo que sobrepasando el juego de palabras, incluso la superación de la ligazón de dos idiomas constantemente en pugna, parafrasea irreverentemente los conceptos de estética en tanto categoría filosófica o ciencia de lo bello. Estética «artística» y estética «cosmética» en confrontación)¹⁷⁴.

Bendayán dice de “Estética center”... “comenzaba el 98 y decido participar en el concurso de *Telefónica*, en este momento había dos concursos importantes: uno *Telefónica* y otro era “*Pasaporte de artista*” de la Embajada de Francia. Pienso que debo hacer un cuadro en el cual diga todo lo que tenía que decir, todo esto que no encontraba en el arte joven peruano, sentía que debía estar en este cuadro, un cuadro de gran formato trabajado en acrílico, ese fue un gran error, porque lo que me pasaba con el acrílico es que me hacía más lento el trabajo de lo que quería, y el acabado nunca llegó a ser como yo lo esperé, es un cuadro que me molesta al verlo, aún, el cuadro se llamó: “*Estética Center*”, tal vez es la primera obra que hacía, con toda esta carga conceptual sobre el Perú Contemporáneo, el mismo título esa mezcla de español-inglés: Estética-center, se refería a todo un análisis sobre la Estética en el Perú, el centro de estética era eso para mí: los salones de belleza, después de muchos años, empezaban a tomar otro sentido, ya no era el retrato un hombre cortándole el cabello a otro frente al espejo, el espejo no estaba presente, pero el espejo es el público en este caso, a pesar de que antes trataba de buscar cuestionamientos acerca de la identidad sexual, de la imagen persona, aquí ya había otra cosa, a partir de este tema cuestionaba la estética peruana, la estética de una sociedad.

¹⁷⁴ Munive Maco, Manuel. El deseo místico, 1999

No calificué para el concurso, estaban Jorge Villacorta y Elida Román, a ellos les gusto este cuadro al punto que Jorge le ha dado mucha más importancia que a otras partes de mi obra, quizás por una razón histórica, sentía que en este momento ese cuadro decía cosas que no había dicho en mi obra y que era un paso grande que había dado. El cuadro tenía la mayor parte en un plano amarillo fosforescente, tenía un travesti mandando un beso al espectador, secándole el pelo y peinando a otro que estaba sentado y ambos con ropas de colores muy intensos, detrás había un letrero que decía se hacen tintes y cosas así, unas cuantas imágenes de rostros femeninos, un letrero grande que decía Estética center, un juego con la tipografía popular y el detalle principal, creo, que era la mesa a la derecha, llena de santos de distintas religiones y con un mantel de flores, había muchos elementos en fricción, esta cosa religiosa, con el travestismo y la provocación de los personajes. Me quede furioso con el acabado del cuadro, de la manera como el acrílico me había fallado, no me había permitido lograr lo que quería”.¹⁷⁵

- **ENTRE DIVAS Y AMAS DE CASA**

Una característica que define las imágenes de mujeres realizadas en el arte de Bendayán, combina la mujer profana, la madre de familia, la adolescente, la virgen o la mujer festiva nocturna. La adolescencia y virginidad/ la vejez y la sacralidad consumada, en estado de espiritualidad. La representación de la sexualidad femenina en el Amazonas se traslada de lo matérico, del bar del sexo a la imagen de las mujeres vírgenes, o mujeres sacras. Como la consumación de profundas pulsiones que se subliman llevando al cuerpo a un terreno de lo sagrado. La relación entre la sacralidad de la madre, se traslada a la imagen de mujer como mito, madre en el Amazonas.

El tradicional patriarcado, como sistema de dominación masculina, requiere apoyarse en la imagen de la mujer como guardiana y creadora. Esta idea muy antigua de asimilar la imagen de la mujer a la imagen de la diosa, establece parámetros de representación. La composición en la representación coloca a la anciana, en el caso que nos ocupa, de manera centrada, con un régimen de visualidad en el cual ella es el centro de la representación, que tiene un *halo sagrado*, de personaje *mítico*, como alguna historia de la selva, en el cual la mujer anciana aparece como la que guarda y mantiene un orden cósmico establecido, según tradiciones indígenas que sin embargo suelen ser apropiadas en el entorno urbano amazónico.

Esta belleza que surge de las arrugas en su cuerpo, se atribuye a su conocimiento del ámbito fantástico (por el color que usa el artista, ese rosado “chillón”) en el que la ubica. La mujer

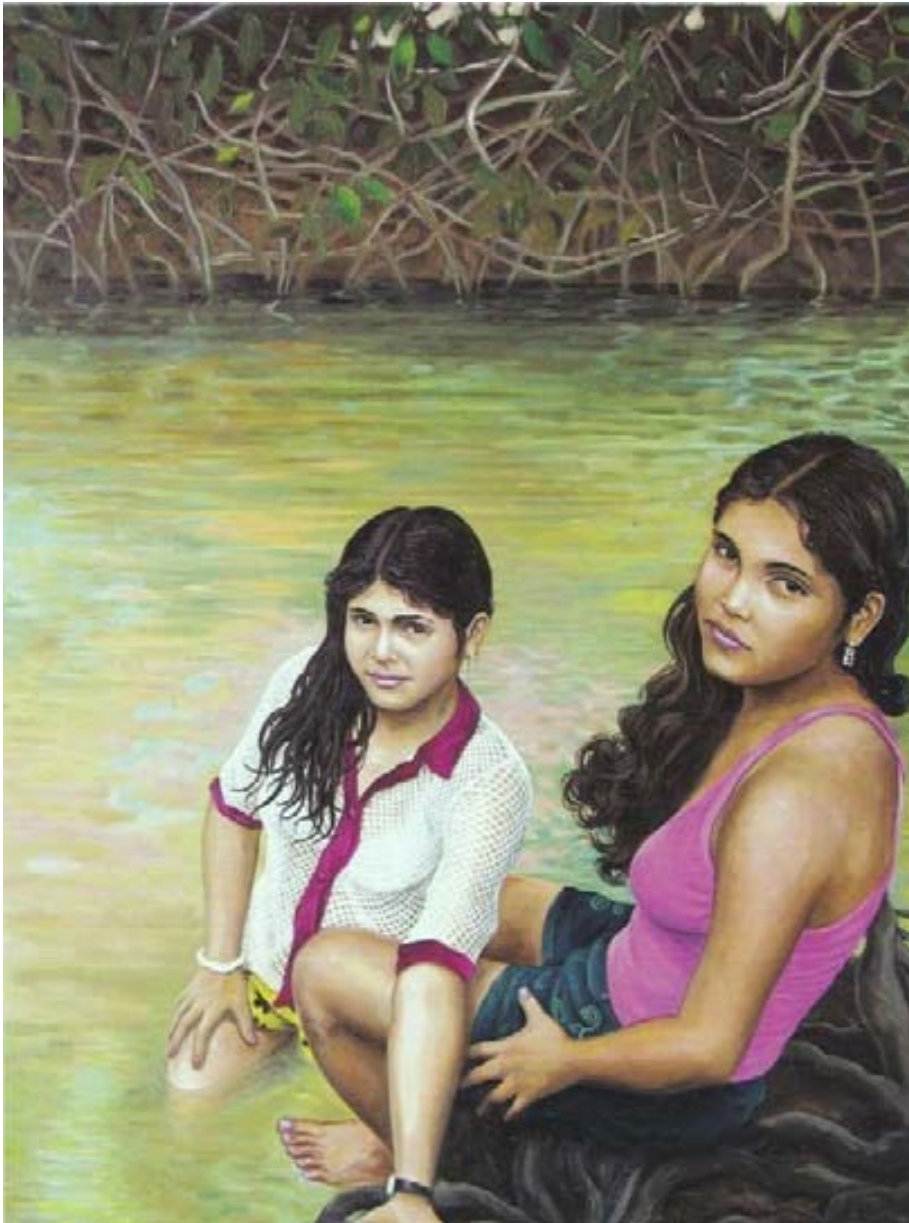
¹⁷⁵ Entrevista personal con Christian Bendayán, Iquitos Julio del 2010

es una diosa, creadora de los espíritus guardianes del río, mitad mujer anciana, mitad sirena. Es interesante que el artista se atreve a representar a una mujer muy envejecida como un mito sacro, muy pocas representaciones en la historia del arte se atreven a hacerlo, quizás por romper el canon de belleza, que no es otro, que el mito de la eterna juventud. Desde la antigüedad grecolatina la imagen de la mujer, enaltecida, sacralizada e idolatrada, se impuso en occidente, heredando la estética latina que enaltecía a partir de símbolos una determinada lectura sacra y que el cristianismo a partir de la tradición de la iglesia católica apostólica romana reproduce desde muy pronto en el Medioevo europeo y llega a América con los procesos de conquista.

La imagen como soporte y representación icónica, culturalmente tiene mucha fuerza en la simbología popular amazónica, ya que relaciona la idea de la femineidad como creación/madre/diosa, con un sentido universal, aunque las convenciones específicas de la cultura amazónica son plasmados en el sujeto: la mujer anciana sacra representada como abuela sirena, que puede ser interpretada en los mitos fundacionales que dan a los personajes míticos del río Amazonas, gran importancia en su construcción de identidad cotidiana.

“En el 96 realizamos una exposición que se llamó: “Vírgenes, Putas y Travestis”. Los cuadros eran algunas vírgenes sangrantes, vinculadas a la virgen de Chapi, de la Candelaria, siempre estaba presente en una mano una vela y unas canastas de flores, rosas, velas fuegos, siempre me parecían símbolos atractivos, me parecía una posibilidad de ver más allá, de luz, claridad, iluminación. Incluí una serigrafía de Cesar Vallejo travestido inyectándose algo, con una vela prendida pero para otro uso, hecho en rojo, negro y blanco. También había un retrato de mi madre en colores rojos, ella aparece como una prostituta sentada en la Avenida Arequipa que era una calle de prostitución, una exposición de siete cuadros. Todos estaban hechos con acrílicos y una serigrafía, muy suelto todo, color puro, no había muchas mezclas. Las fosforescencias ya se presentaban en varios cuadros, mientras exhibía estos cuadros, que eran pocos, que vendía o regalaba.”¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Entrevista personal con Cristian Bendayán en Iquitos Julio de 2010: 3 horas



Christian Bendayán. "Quebrada" Óleo sobre tela, 200 x 150 cm 2004



Christian Bendayán. "Madre Soltera", Oleo sobre tela 120 x 90 cm, 2007



Christian Bendayán. "Reina sin corona", Óleo sobre lienzo (Díptico) 1.70 x 2.60 Cms, 2000.

Esta obra "Reina sin corona" tiene un fondo con rosas símbolos femeninos, en entramado, tapizan los fondos y elabora un retrato típico de una pareja en una fotografía pintada a mano, los cromos peruanos. La "Pablo", modelo de la vida de Iquitos, es realmente un hombre, aparece como mujer tumbada en un reinado fallido. "*La Pablo* tenía 16 años, pero parecía de 25. Había ganado todos los premios de belleza de Iquitos. «Era tan bonita que las demás travestis nunca la llamaban por su nombre de mujer. Era *La Pablo*. No querían que se sienta mujer. Hasta el día de hoy», dice Bendayán. *La Pablo* apareció en un cuadro suyo, *La reina sin corona*. «Me volví loco, había conocido a dos personajes fabulosos en una misma semana: a LU.CU.MA. y a *La Pablo*. Les hice un retrato y los mandé a un concurso de Telefónica. Era mi forma de hablar de cosas que estaban pasando en el arte y en la

Amazonía”¹⁷⁷. Aunque con la explicación de la obra se entiende que la modelo es un hombre travestido de mujer este mensaje no suele ser claro para el espectador quien ve una mujer tumbada, vestida como reina de belleza en un mundo tapizado de rosas, entramado, una mujer cansada de sí, de su reinado en una imagen casi que surreal.



Christian Bendayán. “Domingo de Ramos”, Óleo sobre lienzo 65 x 70 cms, 2007

La mujer mayor que sale con el ramito de semana santa en las tradiciones populares de las calles iquiteñas, es pintada de manera muy colorida y con gafas de sol que combinan con el color del retrato entrando la pintura en lo pop peruano, la mujer conjuga los colores en sus uñas, aretes y el reflejo de las gafas, que contrasta con la pintura de fondo y la misma

¹⁷⁷ Bonilla, Manolo. Christian Bendayán Un Bar de travestis en Iquitos y un pintor que la selva no devoró. En: <http://asiasur.com/contenido/personajes/perfiles/bendaya/3/>

utilizada en su delantal. Las gafas juveniles en una mujer mayor, contrastan con la idea de la tradición de la ciudad.



Christian Bendayán. "Ciega" (Serie domingo de Ramos) Óleo sobre lienzo 80 x 60 Cms, 2007.



Christian Bendayán. "Medaly Unisex" (tríptico) Óleo sobre tela 1.20 x 90 cm, 2000.



Adiós. Christian Bendayán. Esmalte sintético sobre MDF 37 x 26 cm, 2002

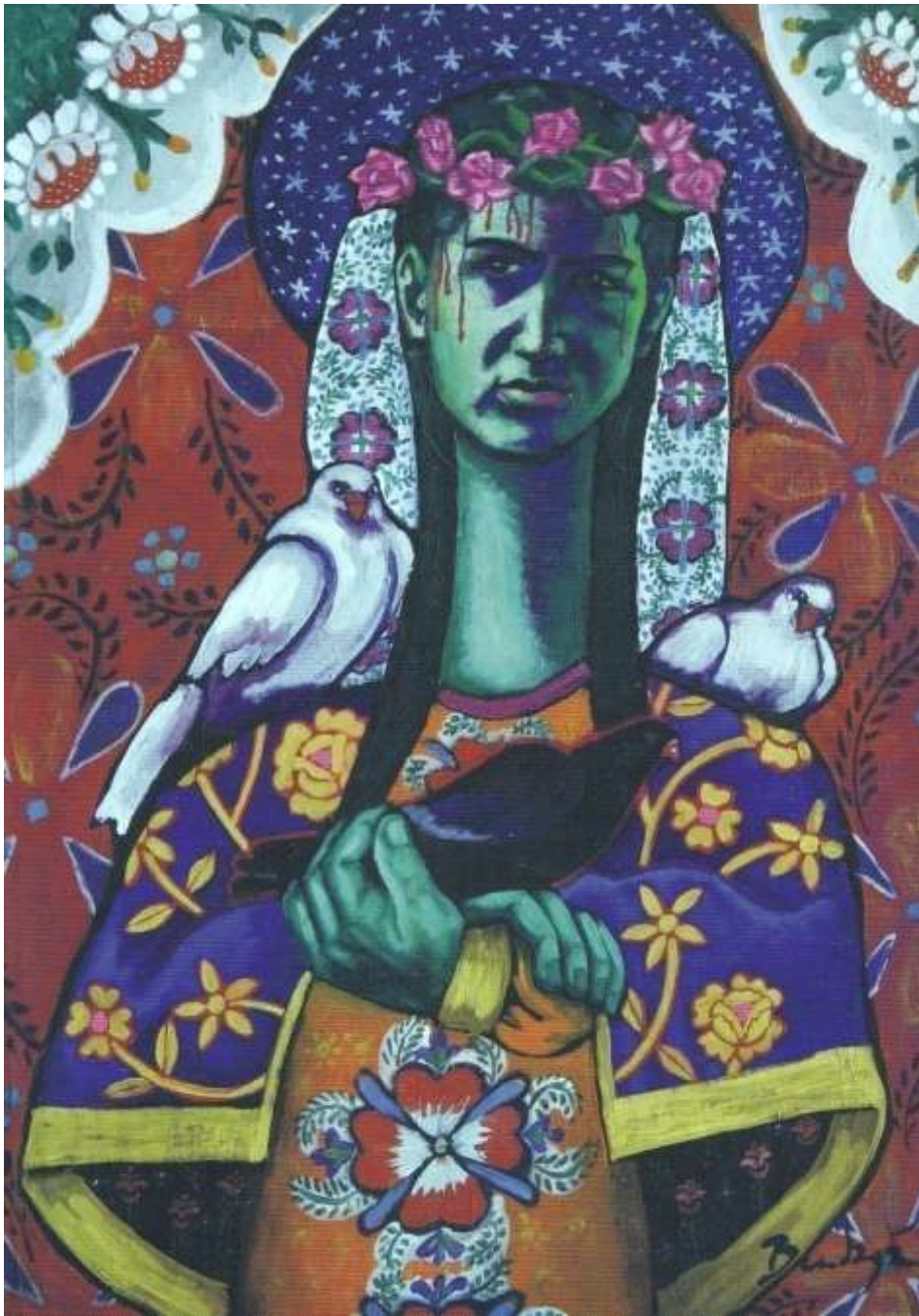


Christian Bendayan. "La Balsa". Óleo sobre lienzo 1.70 x 1.50, 2013

En “La Balsa” Bendayán realiza una obra hiperrealista basada en la vida cotidiana de los jóvenes habitantes de la selva, en los puertos del Amazonas, se presenta una pareja joven que baila en frente del río. Técnicamente la obra presenta un gran detalle en los rostros y de los protagonistas, la luz en dos cuerpos que se entrelazan y se proyectan en uno en una sola sombra, mientras en los fondos se insinúan los cuerpos de los barqueros en una pequeña embarcación, la perspectiva juega con gran detalle. Esta obra reciente, de sus últimas producciones muestra un avance técnico en la representación corporal de las figuras humanas, presentando en el suelo algunas pinceladas.



Christian Bendayán “De la serie Flora amazónica”. Collage Digital, 2013



Christian Bendayán, "Autorretrato" Acrílico sobre cartulina 69 x 50 cm, 1997



Corazón Berraco. Acrílico y esmalte sintético sobre tela 20 x 20 cm

Sarita en la selva. Acrílico y esmalte sintético sobre tela 20 x 20 cm

Mano Poderosa. Acrílico y esmalte sobre tela 20 x 20

Divino Nino Acrílico y esmalte sintético sobre tela 20 x 20 cm

Quistococha (Tríptico) Esmalte sintético sobre tela plastificada 250 x 450 cm

2001



Christian Bendayan. "Gracias" Oleo sobre tela 230 x 180 Cm, 2007



Fotografía de Bailarinas Grupo tropical “Explosión” de Iquitos



Fotografía del Grupo Explosión de Iquitos



Christian Bendayan. "Las Chicas de Apolo", Oleo sobre tela 199 x 200, 2011

- **SOBRE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN LA AMAZONÍA**

La última etapa del trabajo artístico de Bendayan (2012-2014) incluye una investigación histórica sobre la producción artística amazónica, una recopilación de dibujos, grabados e ilustraciones de los viajeros del siglo XIX, y una mirada retrospectiva de la pintura amazónica por el siglo XX, en la cual el artista y el investigador Alfredo Villar realizan una revisión de documentos históricos, fotografías, obras plásticas y recopilan una historiografía que exhiben en el 2012 y que acompañan con un libro de Historia de la Pintura amazónica con el título: "El Milagro verde, Historia de la pintura amazónica".



Cartel exposición: "El Milagro Verde.

Historia de la pintura amazónica" Sala Miro Quesada 19 diciembre del 2012.

La exposición: "El Paraíso del Diablo" en la Sala Miró Quesada Garland en Lima presentó para el 2012, la historia de la Amazonía como una historia de abuso y explotación; en ella a partir de la creación artística se apropió temas de explotación y barbarie. Dice el artista:

"Hay un orden en la producción de los cuadros vinculado a sucesos históricos, que parte del descubrimiento del Amazonas y culmina en la explotación petrolera de los últimos 40 años, pasando por la época del auge cauchero, que es una época en la que se explotó mucho a los indígenas de la selva hasta casi exterminar algunas comunidades. También pasamos por tiempos presentes vinculados al desbande, a la corrupción, a los resultados de todos esos traumas históricos como la pobreza, la prostitución. Las obras producidas para la exposición y el guión que se realizó abordó una periodización de la historia amazónica. Y creo que hay un hecho que está muy presente en la muestra y tiene que ver con la destrucción del patrimonio artístico, cultural y arquitectónico que se da comúnmente en las provincias del Perú. Estamos hablando de un caso concreto: la destrucción de unos murales de **César Calvo de Araujo**, el gran pintor amazónico, que se dio el 2009 por parte de **Salomón Abensur**, alcalde de Maynas, quien a pesar de una serie de protestas y de no tener la autorización del Instituto Nacional de Cultura demolió el edificio donde estaban estos murales y además los destruyó en el proceso de retirarlos de manera indebida.

Creo que ese es el hecho principal que encierra todo mi interés a partir de esta exposición: presentar la relación del arte con la historia de la Amazonía, presentar la relación del arte amazónico con la historia del arte oficial peruano y además presentar todos los sucesos que nos llevan a pensar que la Amazonía sigue siendo vista desde una distancia no comprometida, que algo nos mantiene lejos de ella y nos acercamos sólo buscando algo, ya

sea placer, ganar algo, explotar. Creo que ese ha sido el acercamiento de la mayoría de peruanos a la Amazonía”¹⁷⁸



Christian Bendayán. “El Curandero del Amor” 2 x2 mts, Óleo sobre lienzo, 2012

Frente a la obra “El Curandero del amor”, Bendayán dice “tenemos esta relación con los colores tan fuertes en la realidad. Todo está vinculado a la tradición de las visiones, las visiones entendidas como parte importante de la construcción de las culturas. De hecho, el ayahuasca, el toé el chirisanango, etc., son importantísimas para las distintas culturas que componen la Amazonía, y las visiones siempre han sido representadas por la mayoría de artistas que han tenido relación con estas plantas enteógenas con mucho colores, el neón,

¹⁷⁸ Entrevista personal con Christian Bendayán, 2012 2 horas

con la fosforescencia, con la vibración. La vibración siempre está presente, es una sensación constante en el trance de estos rituales. Y esto ha hecho, creo yo, que la psicodelia y la influencia de la psicodelia universal calen fácilmente en el gusto popular amazónico; por eso tenemos tanta presencia de estos espacios pop, lugares como discotecas, bares y los famosos video pubs, que allá son como una tradición, que han acogido buena parte de la tradición de la pintura popular urbana, callejera, y se han convertido en las galerías y museos de este tipo de arte gracias a Dios. Y digo gracias a Dios porque esta producción es muy precaria, la pintura fosforescente que suelen usar para representar esta vibración, estos efectos de psicodelia, son pinturas que reaccionan fácilmente ante la humedad y la luz y se deterioran, entonces, si estuvieran pintadas en las calles como la mayoría de otros murales que anuncian restaurantes chinos o qué se yo, se anularían en pocos días, perderían su potencial. La experiencia del lugar y la obra, que es algo que no te da un museo, le da toda la atmósfera y es parte de la vida de los amazónicos, que es una vida compleja, extraña, entreverada, retorcida, fabulosa, fascinante, pura, inconsciente, inconscientemente libertina; y eso es bueno, porque no hay consciencia del pecado en este libertinaje, es un libertinaje que nace a partir de la inocencia. Y creo que eso, envuelto, rodeado de esta fosforescencia, lo hace mucho más particular, hace que todo tenga sentido, hay una armonía en esta locura de la Amazonía. El título: “El paraíso del Diablo” tiene que ver con el espacio donde los malos hacen lo que les da la gana, un espacio donde gente con mucha maldad y con muy malas intenciones ha disfrutado y ha hecho lo que ha querido, ese es el paraíso del diablo. Y el nombre sale del libro del mismo título (escrito por *Roger Casement*), uno de los primeros documentos que muestran la barbarie que se daba en la Amazonía en la época del caucho”¹⁷⁹.

La obra presenta una composición que se divide en dos planos atiborrados de colores e imágenes. El artista recurre a una imagen central en la cual un curandero de la etnia shipibo le reza tabaco a un joven que se presenta adolorido por sus recuerdos de una vida feliz en pareja, por males de amores perdidos, su cuerpo marcado por tatuajes y con una cola que le hace parecer un animal adolorido, presenta el despecho como una enfermedad que intenta ser sanada por este médico espiritual, como se le entiende en la selva. En la parte superior las visiones alucinógenas de la pareja del pasado que se producen como de humo del chamán. En la visión la mujer joven, objeto de deseo, tiene un tatuaje gemelo del hombre adolorido en el recinto del curandero. La visión se sitúa dentro de letras de amor, de tipografía callejera rodeada de animales peligrosos: Alacranes, serpientes, símbolos del peligro del amor, con una estética de calle, fluorescente y sin terminar que incluye el mundo del bar dentro de la tradición chamánica, un chamán urbano que usa los rezos para sanar enfermedades del alma, como se les conoce en la Amazonia.

¹⁷⁹ Entrevista Christian Bendayán



Christian Bendayan. "De la Serie Flora Amazónica", Collage digital, 2013

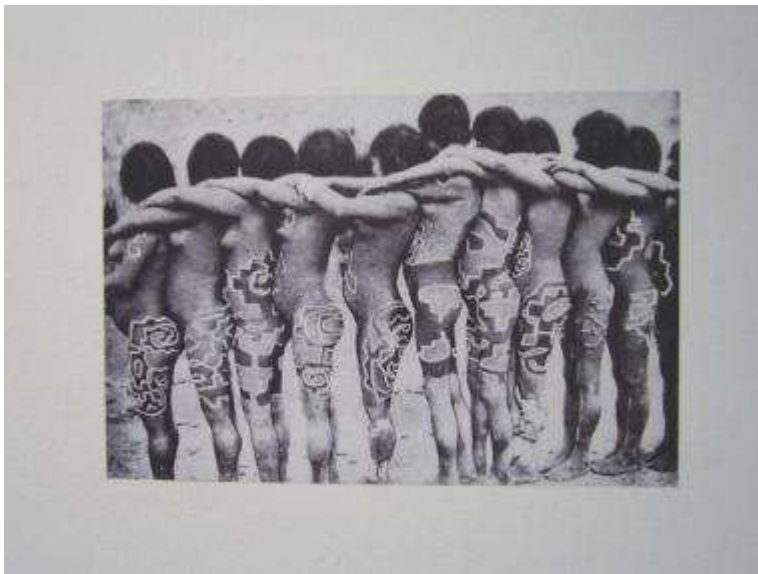


Christian Bendayan. "El Encuentro del Amazonas" 2x 2mts Oleo sobre lienzo, 2012

"Este es "El Encuentro del Amazonas", mi versión absolutamente libre de una escena que refleja el descubrimiento del Amazonas por parte de Francisco de Orellana. Parto de un mural que pinta César Calvo de Araujo en el 63, destruido por Salomón Abensur el 2009. En la exposición tenemos imágenes del mural original donde reconocemos a tres personajes: de Orellana, Gaspar de Carbajal y un hombre con barba que puede ser cualquiera pero tiene el rostro retratado de Calvo de Araujo. Orellana está representado por un amigo pintor de Iquitos llamado *El pirata*. Otro personaje es el bufeo colorado, para hablar de la relación entre la religión y las élites económicas. El bufeo colorado es el mito más vigente, se usa mucho incluso en zonas urbanas, junto al tunchi y el chullachaqui. Este mito coge mayor fuerza en la época del caucho porque aparecían muchas chicas ribereñas embarazadas que parían hijos blancos, mestizos, porque habían sido abusadas por caucheros, entonces, para ocultar la deshonra y prevenir que vuelvan a suceder esas cosas se decía que el bufeo colorado las había agarrado desprevenidas. Desde ahí se "educa mucho" a las chicas para que si tienen su primera regla no vayan al río solas porque el bufeo colorado las puede seducir. El travesti ha estado siempre presente en mi obra, creo que desde niño, y siempre en función de defender la identidad, la opción, el derecho a ser diferente. El indio en su mayor orgullo, identidad idealizada, soñada.

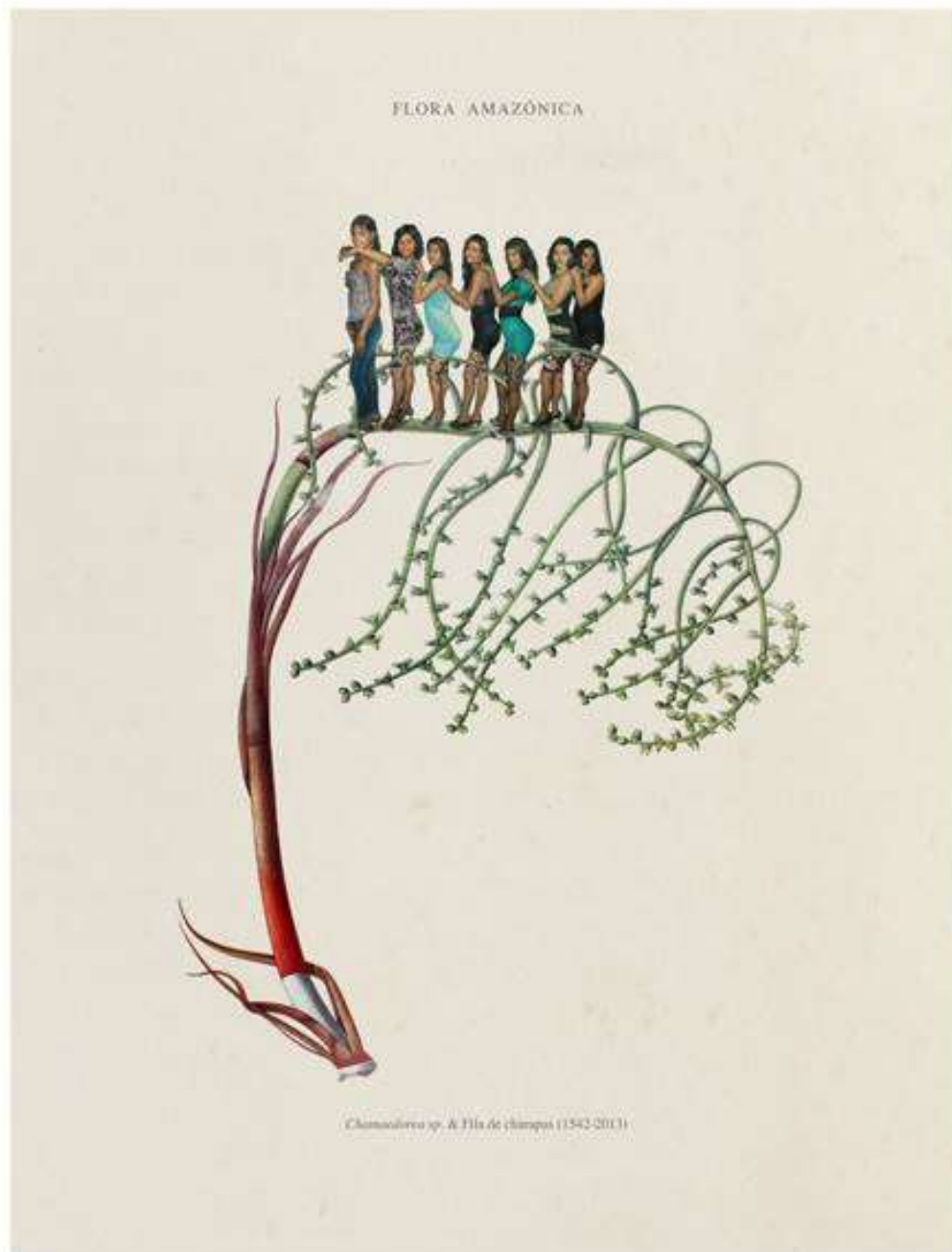


Christian Bendayán. “La Fila india” 1.70 x 3 mts Óleo sobre lienzo, 2012



Muchachas Boras. Fotografía de Manuel Rodríguez Lira, 1934

‘Fila india’ , que en palabras del artista constituye la "representación contemporánea de la mujer amazónica" , utilizó sendas imágenes de la historia amazónica: un paisaje que pintara el alemán Otto Michell de la capital loreana, con puerto, muelle, grandes barcos que vienen de Europa, la riqueza residencial en las orillas fluviales, así como una famosa fotografía de Rodríguez Lira encargada por la Casa Arana, una fotografía de mujeres esclavizadas de la etnia Bora. En el cuadro de Bendayán, el paisaje de fondo se ha llenado de colores, yuxtaponiéndose aquellas dos imágenes. Sobre dicha parodia y mixtura, en suerte de ironía y celebración (o al revés), resalta claramente la fila de indias, pero que se ha trocado en una columna de jóvenes mujeres amazónicas, mestizas y ciudadanas, que salen de fiesta que mezclan maquillaje y vestuario a la occidental manera, en gesto y actitud sensuales, lúdicamente mirando a la cámara, y luciendo minifaldas que dejan ver, en sus muslos, los mismos tatuajes de la foto original de Rodríguez Lira. La historia de Iquitos (y por qué no del paisaje urbano peruano, Lima incluida) fue por este rumbo, parece decirnos este cuadro: suerte de mestizaje chirriante, de modernidad parcial y dependiente.



Christian Bendayan, "De la serie Flora amazónica", Collage Digital, 2013



Christian Bendayan. "El niño oleo". Oleo sobre tela, 2013.

- **CURADURIAS Y GESTIÓN CULTURAL**

Las curadurías de Bendayán abordan la Amazonia en la mayor parte de sus trabajos hasta el 2011, año en que se diversifica y trabaja con artistas contemporáneos peruanos e internacionales en problemáticas que van desde un análisis por la Amazonia, hasta la inclusión del arte contemporáneo actual peruano sin énfasis en el Amazonas. Su trabajo pictórico y de investigación, mantiene la línea del arte urbano, en especial sobre Iquitos, e incluye una revisión histórica sobre Amazonas. Para el 2012 realiza varios eventos internacionales y locales que tienen en cuenta el posicionamiento del arte contemporáneo peruano en Lima y a nivel internacional, como Noche en Blanco o la creación del evento Art Lima, una primera exhibición de artistas, galerías y la activación del mercado artístico limeño para el 2012-2013. En esta faceta de su trabajo artístico, como gestor, presento a continuación la mayoría de sus curadurías realizadas hasta el momento y un análisis del impacto en la prensa cultural y local de cada una de ellas. También incluyo los eventos de gestión realizados en Lima y algunos en Amazonia en los últimos años de su trabajo como gestor cultural.



Carátula del folleto de exposición TROPICAL de Christian Benda y á n (galería Wu Ediciones, 2000)



Anuncio de la exposición de dibujos IDILIO SALVAJE de Christian Bendayán (Galería Punctum, 2006)



Invitación a exposición colectiva GRAN EXPOSICIÓN BAILABLE (Lima, 1998)

Manuel Masías Oyanguren, Alcalde de la Municipalidad de
Miraflores, tiene el agrado de invitar a usted a la presentación
del libro

BENDAYÁN

Christian Bendayán: un pintor de la selva (urbana)

Sala Luis Miró Quesada Garland
esquina Larco con Díez Canseco

Viernes 28 de setiembre de 2007

7:30 p.m.

PROGRAMA:

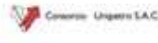
7:30 Palabras del crítico de arte y curador Gustavo Buntinx

7:45 Comentarios del libro a cargo de Rafo León y Ricardo Ramón

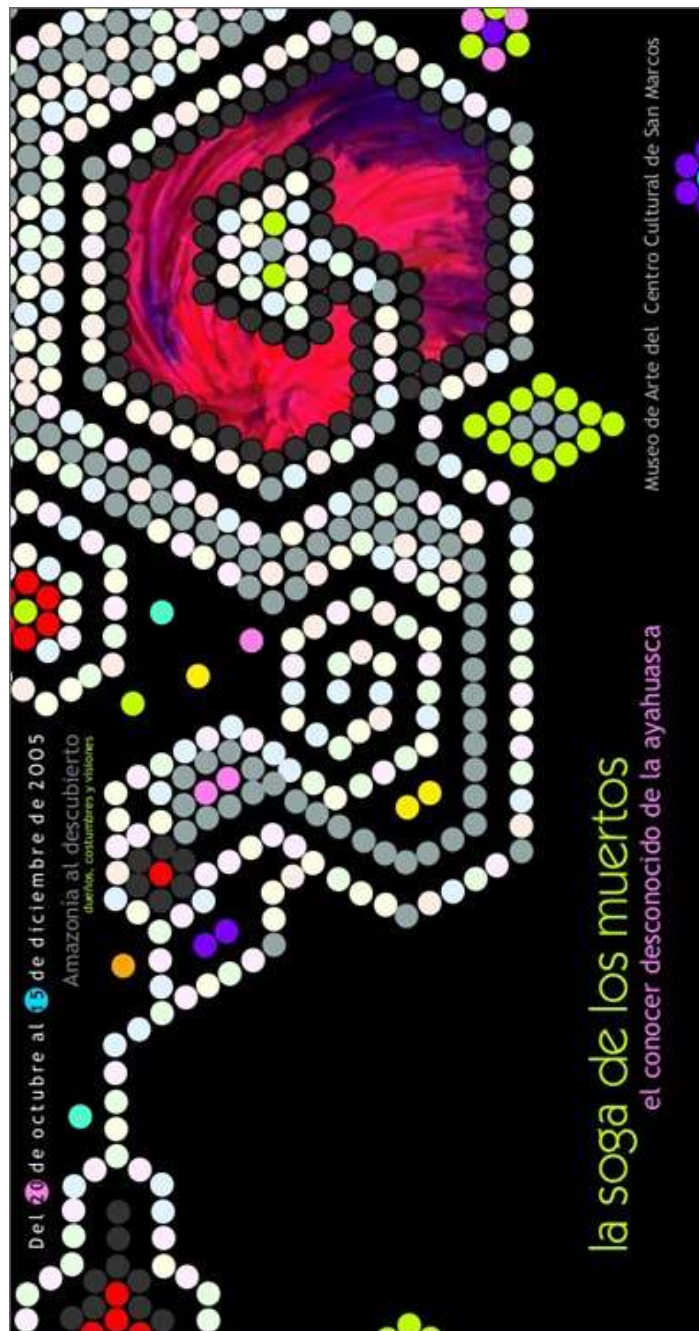
8:30 Música a cargo de Rafo Ráez



El libro estará a la venta al precio de 100 soles.



Invitación Exposición retrospectiva de Bendayan



Carátula folleto de mano de la exposición LA SOGA DE LOS MUERTOS (Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, 2005)



La piel de un río “LA AMAZONIA EN EL ARTE CONTEMPORANEO”

Exposición LA PIEL DE UN RIO, AMAZONIA EN EL ARTE CONTEMPORANEO, 2008

Christian Bendayán

LUGAR: CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS

FECHAS: 17 de Enero 2008

Bendayán realizó la curaduría de la exposición: La piel de un río “LA AMAZONIA EN EL ARTE CONTEMPORANEO” durante el 2008 en el Centro cultural San Marcos: La Amazonía en el arte contemporáneo, en la cual reunió obra de César Calvo de Araujo, Rember Yahuarcani, Luis Sakiray, Harry Chávez, Miguel Andrade, Chiara Macchiavello y Adrián Portugal, son algunos de los artistas para esta muestra.

La crítica del momento dijo: “Esta muestra reúne una breve selección de arte contemporáneo en donde la presencia de la Amazonía tiene el espacio protagónico. Para ello los artistas parten de diferentes experiencias, como su relación personal con la selva y principalmente su proceso de encuentro con ella. Nos recibe con las manos abiertas la

escultura –instalación de Harry Chávez– de una musa serena en la flor de la juventud, que parece recrear a un ser humano, pero transformado por la influencia amazónica: tiene la textura de la vegetación selvática, la garganta de orquídea fosilizada y se encuentra entre varias cabezas colgantes.

Miguel Andrade y Chiara Machiavello ofrecen con “Translatus” una interesante propuesta estética compuesta por materiales orgánicos relacionados con la vivencia amazónica que han tenido los artistas en los últimos años. Rememora un altar que refleja el proceso de la producción de la primera instalación y es la representación de la investigación. Un marco de toda la ruta de los artistas viajeros, soporte visual, tratamientos en las flores, dibujos, agronomía se combinan para trazar la ruta de la fuente matriz del elemento simbólico que emana.

En la exhibición destacan los trabajos de César Calvo Araujo (Loreto 1910 - Lima 1970), paisajista eximio, de mirada antropológica muy aguda, quien logró plasmar la belleza natural de la selva en el encuentro con la presencia humana. Tomaba los elementos simbólicos y lograba borrar los contrastes al fluir su pintura de la esencia de este encuentro. El hombre está presente a través de sus viviendas tranquilas y protectoras. Se extraña una selección más amplia de su obra para esta muestra y se impone una exhibición antológica de su pintura en vista de que es el precursor moderno de esta mirada limpia de la selva, a lo Van Gogh”¹⁸⁰

Exposición Luz, 2009

Christian Bendayán

LUGAR: GALERIA ENLACE, LIMA

FECHAS: 3 de JULIO 2009



Publicidad exposición LUZ Christián Bendayán

¹⁸⁰ García montero, Carlos. La piel de un río La Amazonía en el arte contemporáneo En: <http://www.artmotiv.com/La-piel-de-un-rio-La-amazonia-en>

Bendayán, artista plástico amazónico, inauguró en la Galería Enlace de San Isidro, su exposición individual titulada “Luz”, que recogió 7 obras de gran formato, que reflexionan sobre el origen y la muerte. Esta exposición según el artista, reflexionaba sobre el nacimiento, dado que su esposa estaba en embarazo, sus miedos y profundas sensaciones las representó en “una serie dedicada a la idea de la fugacidad de la vida y al paso efímero del ser humano desde la gestación hasta la muerte y su relación con los distintos ritos en torno a estas etapas. Muestra escenas que, aisladas, podrían obedecer a la realidad social que a diario nos toca ver, pero que reunidas cuentan una historia a manera de reflexión, a manera de cuestionamiento, ¿es finalmente cada individuo quien sigue su propia luz y elige el final de su historia?. Como en toda su producción, Bendayán reflexiona una vez más sobre las tendencias artísticas de producción masiva en el Perú, específicamente, en torno a la tradición del llamado mono o fotografía iluminada, la cual sirve de base para algunas obras que se presentan en esta muestra. Esta exposición individual cuenta además con la participación de invitados especiales que, desde otras disciplinas, complementan el discurso de LUZ, entre ellos: El escritor Daniel Alarcón, quien ha elaborado un cuento especialmente para esta ocasión y que además forma parte del catálogo; la violinista Pauchi Sasaki y Tres Americas Ensemble, quienes han compuesto y realizado la intervención sonora que acompañará las distintas salas; y, en combinación con Carlos Sánchez Giraldo se presentará una video instalación”¹⁸¹.

Las exposiciones realizadas bajo la curaduría de Christian Bendayán bajo la denominación PODER VERDE, tuvieron varias versiones. Poder Verde I, Centro Cultural de España, Lima (2009); Poder Verde I, Visiones Psicotropicales, Centro Cultural de España, Lima y Buenos Aires, Poder Verde II, el desborde Amazónico, Centro Cultural de España, Lima (2011).

¹⁸¹ www.pintoresperu.com/exposicion-individual-luz-del-reconocido-artista-



Carátula de Exposición de PODER VERDE

“La exposición **Poder Verde II**, el desborde amazónico, es una muestra a cargo del reconocido artista plástico y curador Christian Bendayán. La selva, pensada desde la época de la colonia como el territorio desconocido, salvaje y peligroso por excelencia de nuestra nación. Poblado por “chunchos” y leyendas, la selva siempre fue el territorio por conquistar, por descubrir, explotar y explorar, una suerte de lugar vacío sumamente tentador para los poderes metropolitanos.

Poco a poco el poblador amazónico ha ido tomando conciencia de que el futuro de nuestro país reside en sus bosques, ríos y culturas nativas amenazadas por el orden imperante. Esta muestra apunta a aproximarnos al punto de vista que los artistas selváticos, muchos de ellos de origen marginal y humilde, tienen sobre esta toma de conciencia de la importancia de su medio. Siendo muchos de ellos autodidactas, sin formación artística o formados en las calles, estos artistas -que no pertenecen a los circuitos del arte- se mantienen como una demostración del arte más fresco y sincero que se puede encontrar, aquél hecho a base de amor y pasión”¹⁸².

6ta Bienal de Curitiba-2011

En esta Bienal A Christian Bendayán se le asigna la sala Roja en la cual presenta obras en gran formato.

¹⁸² <http://www.ovejaneira.com.pe/expos/poder-verde-ii/>



RECUERDOS DE IQUITOS

Christian Bendayán

LUGAR: CASA DE AMERICA MADRID ESPANA

FECHA: 2011



Cartel Recuerdo de Iquitos, 2011/

Selva virgen, Salvaje y Sensual

Christian Bendayán

LUGAR: Casa Inmobiliari, Lima

FECHAS: 20 de Julio



Cartel Selva Virgen, Salvaje y Sensual.

Esta exposición presentó desde la mirada de diez fotógrafos, imágenes que reflexionaban sobre la sexualidad y sensualidad en la región, nos habla de una cultura popular vinculada al amor y al entorno.

“El criterio de esta exposición fue de que todas las imágenes representen la Amazonia y que todos estén vinculados a la conducta sexual de los amazónicos. No necesariamente estamos tratando de llegar a ninguna conclusión o a realizar alguna teoría sobre el sexo en la

amazonia. Lo que queremos es ampliar más la imagen de la Amazonia, poniendo muchos elementos no solo visuales, sino textos, audios que tienen que ver con la sexualidad en la Amazonia que es muy distinto al resto del Perú. Las exposiciones y el arte son quizás de las mejores herramientas para que la gente comience a comprender culturas como la amazónica, porque la cultura Amazónica es muy visual, las formas son muy particulares, el tema de la sexualidad está vinculado a su lugar”¹⁸³.



Fotografía Sandro Aguilar. En: <http://thomaslockehobbs.wordpress.com/tag/christian-bendayan/>

¹⁸³ Entrevista personal con Christian Bendayán, Iquitos 2 horas



Antonio Escalante

Noche en Blanco

Christian Bendayán

LUGAR: MIRAFLORES, LIMA

FECHAS: 12 de mayo 2012



Publicidad NOCHE EN BLANCO

“La Noche en Blanco”, un evento de Curaduría de Christian Bendayán reunió en Mayo del 2012, obras de más de cien artistas peruanos y europeos en Miraflores, con el apoyo de la municipalidad distrital en cooperación con el Grupo Deliveri y Eunic Perú.



Publicidad PREMIO DE ARTE CONTEMPORANEO AMAZONICO, 2012.

Exposición MONO Intercambios desde la pintura y fotografía iluminada
Christian Bendayán

LUGAR: Centro Cultural Peruano Norteamericano
FECHAS: 12 de Septiembre 2012



Exposición MONO Intercambios desde la pintura y fotografía iluminada

PARAISO DEL DIABLO

Christian Bendayán

Curador: David Flores-Hora

LUGAR: GALERIA LUIS MIRO QUESADA Miraflores LIMA

FECHAS: FEBRERO MARZO 2012



Afiche “BENDAYAN El Paraíso del Diablo”, 2012.

“El Paraíso del Diablo” una exposición individual realizada en el 2012 en Lima, es quizás la exposición en la obra de Bendayán más amazónica, en ella el artista reúne la tragedia del pueblo amazónico, sus dolores y vida cotidiana, con obras repletas de color, con un gran interés por la historia de la Amazonia. Esta es una exposición que tiene muchos referentes históricos, fotografías, textos, mitos están presentes y reinterpretados desde su pintura. Hay una preocupación por lo que sucede con la Amazonia es una invitación para reflexionar sobre la historia, la conservación patrimonial en Iquitos, tiene como intención mostrar la Amazonia como una región para conservar.

“Esta exposición tiene que ver con la Amazonia, con la historia. Tiene muchos referentes históricos fotografías, cuadros antiguos, frescos, mitos y reinterpretados desde mi pintura. Hay una preocupación de lo que sucede con la amazonia, esta exposición es un llamado de atención y una invitación a reflexionar sobre la amazonia. Yo trabajo a partir de lo que siento y conozco de la selva y de las miradas foráneas. Para empezar la mirada foránea está representada primero por los textos extraídos del diario de Fray Gaspar de Carvajal cura dominico que acompañó a Francisco de Orellana, en la “Expedición En Busca del Dorado” que finalmente descubrió el amazonas y a través de una reinterpretación de un mural muy importante de cesar Calvo de Araujo que fue destruido por el alcalde de este momento en Iquitos quien quería demoler unos edificios iquiteños que tenían dos murales realizados en

1963 por Calvo de Araujo y aunque la comunidad se opuso se llevó a cabo, y en este momento están en ruinas”¹⁸⁴.

MILAGRO VERDE

Christian Bendayán y Alfredo Villar

LUGAR: La Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores

FECHAS: 19 diciembre 2012- 11 Enero 2013

El Milagro verde es una exposición realizada en diciembre del 2012 en la cual se recopilan las obras de artistas amazónicos relevantes en la región en el Perú, de esta investigación que produjo Christian Bendayán y Alfredo Villar se produce también un libro que detalla las obras de artistas amazónicos regionales en una historia del arte amazónico.

Artistas:

Otto Michael , Manuel Bernuy, Víctor Morey, César Calvo De Araujo, Américo Pinasco, Ángel Chávez, Max Limo, Yando Ríos, Eduardo Meza Saravia, Humberto Morey, Maximino Cerezo, Gino Ceccarelli, Samuel Coriat, Nancy Dantas, Pablo Amaringo, Víctor Churay, Rember Yahuarcani, Santiago Yahuarcani, Brus Rubio, Enrique Casanto, Elena Valera, Roldán Pinedo, Graciela Arias, Christian Bendayán, Miguel Saavedra, Diana Riesco, Luis Sakiray, Lu.Cu.Ma., José Ashuco Araujo.



320. Poster exposición MILAGRO VERDE, 2012.

ART LIMA FERIA INTERNACIONAL DE ARTE

Christian Bendayan Director Artístico

¹⁸⁴ Entrevista Christian Bendayán, 2012



321. Poster evento ARTLIMA, 2013

“ART LIMA es la primera Feria Internacional de Arte de Lima. En ella participan galerías nacionales y extranjeras en torno a las que se reúnen artistas plásticos y visuales, coleccionistas, curadores, críticos, periodistas de todo el mundo y público en general. ART LIMA cuenta con el respaldo del Ministerio de Cultura, Mincetur, Marca País y Municipalidad de Lima, que reconocen la magnitud de este evento cultural que será el catalizador de otras actividades culturales en Lima. Esto facilita el acceso y la creación de nuevos públicos, no solo en lo que respecta a compradores y coleccionistas sino también de espectadores atraídos por el programa inclusivo y abierto a los sectores de la población no familiarizados o especializados con el arte contemporáneo.

¿Por qué ART LIMA?

ART LIMA es una plataforma de intercambio entre propuestas de arte nacional e internacional. Esta Feria de Arte fomenta la producción, promoción y comercialización de arte contemporáneo acercándolo al público a través de programas educativos y de coleccionismo. Esta Feria también se propone establecer y posicionar a las prácticas y actividades artísticas de Perú dentro del activo mercado internacional del arte contemporáneo”¹⁸⁵.

¹⁸⁵ <http://artlima.pe/2013/>



Christian Bendayán

LOS EMBATES DEL COLOR AMAZÓNICO

Christian Bendayán (Iquitos, 1972) se ha convertido en uno de los artistas más influyentes del momento, lo que le valió para ganar el Premio Nacional de Cultura 2012.

"Pienso que el arte peruano está en un momento muy bueno -afirma-. Han surgido coleccionistas interesados en obras diversas. Y en el mercado exterior, muchas obras de aquí han ingresado a colecciones internacionales muy importantes. Hay varios artistas nuevos que han conseguido prestigio y valor comercial simultáneamente y eso es muy importante".

Bendayán destaca la Feria Internacional Art Lima, que se llevará a cabo en abril del 2013 y traerá al Perú a varias de las galerías más importantes de Latinoamérica y el mundo.

"Creo que eso será el gran punto de inflexión en el mercado peruano", sostiene.

La mayor parte de su obra está en colecciones privadas. Bendayán, considera que las más importantes son "Estética Center", que está en la colección del MALI, su tríptico "Retrato de Lu.Cu.Ma." que es parte de la colección del Micromuseo, "Fila India" y "El encuentro del Amazonas" que pertenecen a colecciones privadas.

"Cuando hice mi primera exposición, en 1994, entendí que mi obra debe cumplir el rol de destacar aspectos de la cultura peruana que me preocupan y también ser un medio para mostrar la obra de otros artistas", cuenta Christian. En esa línea, trabaja actualmente en un libro sobre la historia de la pintura amazónica, y paralelamente está elaborando el guion de un largometraje que dará qué hablar.



Artículo de Prensa: Christian Bendayán. Los embates del color amazónico. 2013

ART LIMA es la “Feria Internacional de Arte que se realiza anualmente en la capital del Perú. En ella participan galerías locales y extranjeras en torno a las que se reúnen artistas plásticos y visuales, coleccionistas, curadores, críticos, periodistas de todo el mundo y público en general. La Feria ofrece un amplio programa de actividades culturales y académicas que se expande a otros espacios de la ciudad. En este sentido, **ART LIMA** actúa como una plataforma para la exhibición de lo mejor del arte peruano e internacional facilitando el acceso y la creación de nuevos públicos, no solo en lo que respecta a compradores y coleccionistas sino también de espectadores atraídos por su propuesta inclusiva y abierta”¹⁸⁶. Para su versión del 2014, se realizó del 20 al 23 de Marzo, con eventos académicos, Christian Bendayán, actúo como director en el 2014.

El 23 de marzo en la Feria ART LIMA Christian Bendayán presentó su último trabajo *CRONICAS DEL PARAISO* un libro que recopila sus trabajos hasta el 2014:



Invitación presentación libro *CRONICAS DEL PARAISO* de Christian Bendayán, 2014.

¹⁸⁶ <http://artlima.pe/2014/cuando-y-donde/>

- **LUIS ORLANDO CUEVAS MANCHEGO: "LU.CU.MA"**

BIOGRAFIA

Lima, 20 de Enero de 1951 -

Luis Orlando Cuevas Manchego es un artista peruano conocido como "LU.CU.MA"¹⁸⁷. Ha tenido una infancia pobre, una vida marginal delictiva fuera y dentro de las cárceles en el Perú. Empieza a dibujar desde niño y a lo largo de su vida la pintura lo ha acompañado como un oficio que le permite narrar historias autobiográficas, opiniones religiosas y políticas. Ha trabajado la pintura, dentro y fuera de prisión; su trabajo en las calles de Lima es descubierto por un grupo de artistas y curadores² a partir de la década del 2000, exponen sus pinturas en galerías, museos en Perú, Chile, Italia y España. Las temáticas de su trabajo artístico aunque brucas, pertenecen a un ámbito popular, tropical y urbano que empezó en las periferias de Lima y se desarrolló en la Amazonía.

LU.CU.MA narra su autobiografía de manera directa. Hace énfasis en su historia como delincuente y su reintegro a la sociedad como artista: "Yo soy de Barrios Altos, nací un 20 de Enero de 1951 en Lima. Ayudaba a mi madre vendiendo cosas en los semáforos, en las calles, le llevaba cuchillos a los barrios altos, porque ella era carnicera, a mi padre no lo conocí. Luego me metieron a un lugar de niños huérfanos, se llamaba Pérez Aranibar, era un semillero de delinquentes. Allí empecé a delinquir y también a dibujar. Un profesor me daba colores y así fue como aprendí este arte que me nace del corazón, con el cual puedoirme expresando en vez de ir matando. Muy joven atracaba en las carreteras, me enfrenté con narcotraficantes y maleantes, con los bandidos, los forajidos me conocen bien, me llaman "el loco cuevas", he sido el más bandido dentro de la prisión, ellos me respetan.

Asesiné a mi hermano, estaba loco por la droga, era joven y violento, lo descuarticé por partes, agarre su cuerpo y lo metí en una paila donde había leche hirviendo, me amarraron, me llevaron a la dirección y me enviaron al manicomio. Un día me escapé, me encontré con un grupo de pendejos y un negro me quería violar y lo maté.

Más de 20 años de mi vida he estado en distintas cárceles. El Sexto, Lurigancho, El Frontón, El Sepa, la cárcel de Cachiche, de Pucallpa, de Huánuco, he estado preso en la sierra, en la costa, en la selva. Me debo conocer todas las cárceles del Perú. En las cárceles mi pintura cobró valor, los santos, La Sarita Colonia, esa mujer santa que hacía milagros, la patrona de todos los presos, la que llevan siempre en sus pechos, en sus tatuajes, en sus mentes. También he pintado cristos, muchos cristos en las cárceles, eso fue porque cuando estaba preso en Pucallpa, un padrecito me dio pinturas y le gustó tanto mi trabajo

¹⁸⁷ LU.CU.MA es la sigla que utiliza el artista para firmar sus obras, son las iniciales de su nombre: Luis Cuevas Manchego.

que me hizo pintar en otras cárceles. Ahí fue que comencé a darme cuenta que podía trabajar como pintor.

En las cárceles Dios entró en mi vida, me convertí de un asesino, violador, criminal a artista; he expuesto en las galerías más pitucas¹⁸⁸ de Lima, en Europa, en Chile, en Argentina. Aún así sigo viviendo en las calles, pintando en las calles, gracias a Dios un pan no me falta, trabajo no me falta, comida no me falta. No me falta para compartir, yo comparto con los fumones, con los criminales, con las prostitutas, con los tuberculosos. Mi pintura habla de la pobreza de la gente, aquí en el Amazonas, mis obras se desarrollaron más profundamente. Encontré un contraste de colores que me llenó el alma.

Me conocen como el pintor “Chacalón”¹⁸⁹, intento mostrar a la gente que así haya sido un criminal, soy artista. Comparto con la gente criminal, con los pobres, con las prostitutas porque Dios pone bondad en mi corazón, es difícil que alguien tenga este corazón, solo Dios te siembra esta bondad en el corazón. He sido enfermo, tuberculoso, pero Dios me sanó. Yo trabajo mucho, día y noche en las pinturas que realizo. Antes tenía el deseo de matar, ahora tengo talento para pintar, ahora tengo el deseo de enseñar, aunque soy pobre, no me falta el pan para comer”. En el año 2002, Gustavo Buntix¹⁹⁰ realiza una primera exposición de LU.CU.MA. “Del puñal al pincel” con MICROMUSEO⁶, un museo itinerante que trabaja en exposiciones de artistas peruanos en diversos espacios dentro y fuera del país. Gustavo Buntix dice:

“LU.CU.MA se perfila como nuestra figura artística más extrema, al emerger de una prolongada existencia delincuencia y presidiaria para intentar redimirse desde la profesión pictórica y la obsesión religiosa. En su oficio de pintor ambulante se intercalan los letreros por encargo con alegorías excéntricas, imágenes místicas, visiones apocalípticas o narrativas autobiográficas de rara intensidad. Representaciones todas de difícil incorporación a las convenciones icónicas habituales en nuestro medio artístico. Fue otro artífice amazónico –Christian Bendayán– quien reivindicó en términos plásticos esa aparente excentricidad al incluir el retrato y las pinturas de LU.CU.MA en sus propios cuadros. Y le correspondió a MICROMUSEO incorporar esa diferencia a la reflexión histórica y crítica al exhibir en 2002 por primera vez las obras de LU.CU.MA en un contexto artístico, para un año después dedicarle una exposición antológica: Del puñal al pincel. Además en marzo de 2007 le otorgamos a sus cuadros un lugar culminante en el envío especial que nos fue solicitado por la Bienal de Valencia”¹⁹¹.

¹⁸⁸ Pitucas: Término peruano que alude a las galerías más “ricas”, de “clase alta”.

¹⁸⁹ Chacalón: Cantante peruano que popularizó el género de la música chicha, su nombre real fue Lorenzo Palacios Quispe. Nació en 1950 y murió en 1994.

¹⁹⁰ Gustavo Buntix: Reconocido comisario de exposiciones en Perú

¹⁹¹ MICROMUSEO. Folleto exposición. Lima 2011.

Gran parte de la crítica artística peruana menciona a LU.CU.MA como un artista que emerge de la periferia para mostrar su vida y experiencias del mundo marginal peruano, como fuente de sus temáticas artísticas. El crítico de arte, Heinrich Helberg Chávez dice:

“LU.CU.MA usa el espacio como un lugar de encuentro entre su historia personal con los hitos de la historia, lo que él denomina “los hombres monstruo” que cometieron barbaridades pero que determinan el curso del mundo, hombres como Bush y Bin Laden, Hussein y Hitler y también con los mitos populares que incluyen a la Mona Lisa, al Che Guevara y a Sarita Colonia, los huacos eróticos y al Chullachaqui –un espíritu del monte amazónico. Su pintura es el espacio de encuentro entre sus terribles experiencias personales con los mitos y la historia universal, para crear un gran escenario del mundo con distintos niveles de interpretación. LU.CUMA. estará entre los pocos artistas en el mundo que se atreven a recorrer en un solo lienzo el espacio histórico, el religioso, el político, el de las experiencias críticas personales y el mítico-simbólico, en un gran esfuerzo de comprensión propia y del mundo.

Llama la atención la enorme facilidad que tiene LU.CU.MA para el retrato con sus trazos sintéticos y expresivos; el uso de espacios encajonados uno dentro de otro, pero fluidos; sus colores decididos pero no chillones ni estridentes; su búsqueda de temas extremos; el uso de pintura esmalte sobre casi cualquier material.

No se trata sólo de afirmar al arte popular frente al erudito, no sólo quiere delatar a ese “buen gusto” elitario como un gusto de clase social impuesto al resto de la sociedad, en LU.CU.MA lo popular nunca es cursi, sensiblero ni grotesco, porque LU.CU.MA le da a la fantasía popular la dignidad del mito. Pero además, y este es su aporte más importante, ofrece nuevos valores reconocibles en su obra: “lo genuino”, “la sinceridad”, “la verdad hasta el desgarró”, “diversidad de perspectivas”, “el exponerse a sí mismo”, “la intensidad” y “la ruptura con los convencionalismos sociales”. Criterios, todos estos, distintos a los criterios del gran arte occidental como la armonía, el equilibrio, la densidad, la expresión, lo sublime y la búsqueda de la belleza.

La obra de LU.CU.MA no puede desligarse de él mismo, ni de su historia personal, ni de sus búsquedas de los temas extremos –con los que consigue llamar la atención sobre sí mismo y su pintura. Pero en las situaciones extremas está también la posibilidad de llegar a la verdad. Todo en él se ha convertido en arte (y así lo ha retratado también Christian Bendayán). Pero eso significa que Luis Cueva Manchego con su propio personaje LU.CU.MA es parte de la vida cotidiana de Iquitos. El arte ya no está escindido del mundo cotidiano, pero tampoco se ha vuelto objeto utilitario; cada obra se ha convertido objeto-para-entender-el-mundo y entenderse a uno mismo, que es darle una nueva función social al arte. Se cumple ese programa de infundir a la vida de arte, de una manera inesperada. Todo en LU.CU.MA. demuestra voluntad de estilo, desde la manera cómo se

viste, lleva el pelo, su figura, su manera de pintar en la calle, el torso desnudo con las manchas de colores, todo es parte de la construcción de su visión del mundo, y así es como encara la vida y la creatividad con honestidad.

Durante estos 12 años desde que empezó a exponer su trabajo artístico, LU.CU.MA continúa viviendo en casas-talleres muy humildes en Iquitos y Lima. Su vida sigue en relación con personas marginales como ex presidiarios, prostitutas o criminales, a los cuales intenta llevarles algo de paz hablándoles de su nueva vida a partir de su conversión religiosa. Gustavo Buntinx y Christian Bendayán le apoyan en exposiciones y algunas ventas esporádicas de pinturas. Realiza entrevistas, en las cuales cambia poco la versión de su autobiografía que repite una y otra vez para todos los interesados en entrevistarle. Sus obras las vende a diversos públicos, desde el arte y el cartel callejero, hasta obras en las que puede cobrar más dinero a un cliente que pague por ellas.

- **Exposiciones realizadas**

Exposiciones colectivas

2002. “Puro Sabor”, Iquitos
Lima

2005-2006 “Lo impuro y lo contaminado”, Lima-
Valencia

2007. “Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (Neo) Barrocas en las rutas del Micromuseo” (“al fondo hay sitio”) en Bienal de Valencia, España y en la Bienal de Sao Pablo, Brasil.

2007. C.C. Bellas Artes (Jr. Huallaga, cdra. 4. Cercado de Lima). También participan los artistas chilenos Adolfo Torres y Jorge Lankin. La muestra se denomina: Olla Común-Centro de Lima

2008. Expone en la Galería Puro Instinto Iquitos, 4 diciembre 2008.

2008. Exposición “Neón Colonial” en Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, 17 septiembre 2004.

2008 “La piel de un Río”. Museo de Arte del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Del 17 de enero al 15 de febrero de 2008

2009 “Poder Verde” en el Centro Cultural de España.
Lima.

2011. “Poder Verde” en el Centro Cultural de España Lima, 12 de Marzo al 9 de abril

- **Exposiciones individuales**

2003. “Del puñal al pincel de LU.CU.MA” en la SALA MIRO QUESADA en Miraflores, una exposición de MICROMUSEO. 14 al 31 de Agosto 2003

2008. “LU.CU.MA” en Galería de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile

2010. “La Guerra”, Instituto Nacional de Cultura. Iquitos

2014. “LU.CU.MA APOCALIPSIS Catástrofe y redención” en La Galeria Revolver en Lima



Lu.Cu.Ma. “Laocoonte” Látex satinado sobre muro. 3.42 x 4.07 cms
2014



Cortés, Liliana. Fotografía de LU.CU.MA, Iquitos, Perú. 2010

- **TEMÁTICAS EN LA OBRA DE LU.CU.MA**

La pintura realizada por LU.CU.MA puede dividirse en grandes temáticas que surgen de un ámbito popular y que presenta diferentes momentos: la crítica política al gobierno y gobernantes peruanos, una serie de criminales y crímenes que hablan de la violencia autobiográfica, la religiosidad católica popular en la Amazonía y en el Perú.

Sus obras presentan un mundo marginal, periférico, pobre, en el que vive la gran parte de la población peruana. Critica la corrupción política, relata sus experiencias de vida, criminalidad, violencia. Habla de criminales, terroristas, relata historias de santos, que asocia, en la mayoría de los casos, en su mentalidad religiosa, a mártires sacrificados por sus convicciones ideológicas. "Pinto a los forajidos, a hombres corruptos, asaltantes, criminales, terroristas para que el mundo vea que un criminal puede cambiar si quiere. En mis obras pongo a los presidentes y políticos peruanos corruptos que manipulan a nuestro Perú, son devorados algunos por forajidos que se convierten en serpientes, en un castigo por sus actos. Cada serpiente devora a un presidente corrupto, que solo entran al poder para destruir a nuestro Perú. Hay en algunos cuadros que me pinto asesinando a políticos corruptos, en otros son asesinados por otros que le cobran su corrupción. El pueblo peruano sufre por la corrupción de sus dirigentes, yo los pinto en su corrupción"¹⁹².

En su obra, incluye la gráfica popular urbana, avisos publicitarios que realiza por encargo, en los cuales incluye colores fluorescentes, diversos usos tipográficos e iconos populares. Las temáticas de su obra son:

- **ICONOGRAFÍA POLÍTICA**

- Retratos de personajes políticos del Perú e Internacionales
- Presidentes de Estado, ex presidentes (miembros oficiales del gobierno, nacional en el Perú e internacional)
- Terroristas, guerrilleros (delincuentes al margen de la ley)
- Retratos de criminales y de asesinatos
- Escenas violentas de crímenes
- Cascos de Guerra

- **ICONOGRAFÍA RELIGIOSA**

- Retratos de Santos
- Retratos de vírgenes
- Imágenes compuestas de cristos

¹⁹² Entrevista personal con el artista 1 Julio 2012, Iquitos 2 horas.

- Retratos de Ángeles o arcángeles

- **ICONOS POPULARES**

- Retratos de músicos, cantantes, artistas, iconos musicales, actores peruanos e internacionales

- **GRÁFICA PUBLICITARIA CALLEJERA**

- Letreros
- Avisos



Exposición: "La Guerra" de LU.CU.MA Instituto Nacional de Cultura, Iquitos Perú, 2010

- **ICONOGRAFÍA POLÍTICA**

La iconografía política de LU.CU.MA presenta a los protagonistas que la corrupción política y social en la cual ha vivido Perú en las últimas décadas. El mal funcionamiento del Estado, la falta de sistemas de control, vigilancia ha generado en el país una gran impunidad frente a los robos efectuados por los funcionarios y gobernantes del Estado. Desde sus vivencias, como un criminal que tuvo una vida de pobreza e ilegalidad, el pintor representa los protagonistas de la crisis económica y social de su entorno inmediato, pinta a los presidentes peruanos desde la década de los noventa cuando inicia una lucha para acabar la guerrilla de Sendero Luminoso en el gobierno de Alberto Fujimori, un político, actualmente en prisión por los delitos cometidos en su gobierno, que da paso a un empobrecimiento moral en espacios de institucionalidad política que en la actualidad siguen vigentes en el Perú.

“Si tuviéramos que elaborar una pintura titulada *Cultura Política en el Perú*, algunos trazos fundamentales dibujarían la acción directa, el autoritarismo, la corrupción, la suma de monólogos sin interpelación, el desencuentro. Pero también tendríamos que bosquejar, de modo muy tenue y reducido, la apuesta casi quijotesca por la construcción de sujetos políticos alternativos a los trazos con mayor presencia. La pintura titulada *Cultura política en el Perú* nos ubicaría en un escenario conflictivo, incierto, algo pesimista. Pero también señalaría algunas “posibilidades otras” que, desde la apuesta constructiva, dialógica y democrática-por supuesto con conflictos y retrocesos-, nos sitúen emocional y políticamente en un escenario con mejores perspectivas ciudadanas”¹⁹³.

La cultura política, como la cultura visual de “masas” establece una comunicación visual popular, que se mediatiza a partir de noticias, que fragmentan una imagen en una historia secuencial que parcializa una opinión política a partir de una opinión que se convierte en el ojo de opinión. Como dispositivo visual, la cultura popular está estéticamente expresada a partir del fragmento. A diferencia del arte popular norteamericano, que podría definirse como “ese amplio repertorio icónico, a las imágenes populares que proliferaban en la cultura urbana, eran aceptadas como un hecho y consumidas con entusiasmo. Precisamente, como vislumbró bien John MacHale, uno de los teóricos de lo “pop”, esto alteraba por completo la situación de las artes en los medios de masas, pues si hasta entonces “el mensaje portado por las bellas artes era expresado en un aura de comunicación “canonizada”, ahora es transmitido entre una pluralidad de

¹⁹³ Lossio Chávez, Félix. *Arte, Religión y Política: Otras formas de irrupción pública en el Perú*. En: *Cultura política en el Perú. Tradición autoritaria y democratización anómica*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2010.

mensajes formulados en vocabularios culturales diferentes, tirando por tierra la jerarquía, lo que comenzaba a denominar “falacia vertical”¹⁹⁴, el arte popular latinoamericano toma la noticia violenta fragmentada para banalizarla, accede a la información del medio para traducirla a un lenguaje que la mediatiza como forma de resistencia a sistemas muy violentos y regímenes políticos corruptos.

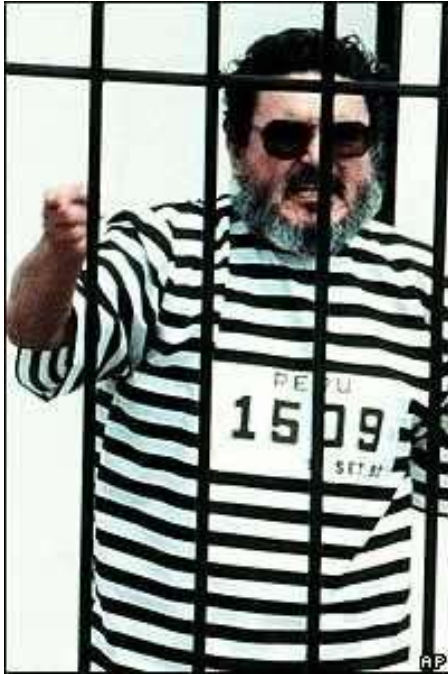
¹⁹⁴ Bell, D. Modernidad y sociedad de masas: Variedad de la experiencia cultural. En: La Industria de la cultura. Madrid, 1969.

LU.CU.MA presenta fragmentos de noticias que lleva al lenguaje pictórico. Iconos que descontextualiza y coloca en un mismo escenario de apreciación. El lenguaje del artista presenta una mirada televisiva que critica fragmentos de la realidad, nunca un hecho político de manera continua. Reproduce rostros en primeros planos que no cuentan una narración completa, sino que presentan solo una imagen, un icono o una situación que remite la agresividad de un entorno cultural, con ello un hecho violento. Un hecho repetido que causa efectos mediáticos (el caso en especial de la captura de los miembros de la guerrilla de Sendero luminoso bajo el gobierno de Fujimori).

Tiene un especial interés por los criminales de guerrillas al margen de la ley, el caso de Sendero Luminoso, cuyo nombre oficial es Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL), es una organización terrorista de tendencia ideológica maoísta originada en el Perú.¹ La meta de Sendero Luminoso es reemplazar las instituciones peruanas, que consideran *burguesas*, por un régimen revolucionario campesino comunista, presumiblemente iniciándose a través del concepto maoísta de la Nueva Democracia.

En 1980, desató el conflicto armado interno del cual participó como principal agente hasta la captura de su líder, Abimael Guzmán Reynoso en 1992, tras lo cual sólo ha tenido actuaciones esporádicas.² La ideología y tácticas de Sendero Luminoso han tenido influencia sobre grupos insurgentes de corte maoísta como el Partido Comunista de Nepal y organizaciones afiliadas al Movimiento Revolucionario Internacional”¹⁹⁵. Como movimientos guerrilleros, Sendero Luminoso y Tupac Amaru, fueron exterminados bajo el gobierno de Fujimori.

¹⁹⁵ Vargas, Carlos A. Sendero Luminoso y guerra en el Perú. En: www.diariosdelPeru.com



Vargas, P. Fotografía que recorrió el mundo de la captura de Abigail Guzmán máximo líder de Sendero Luminoso (1992). Perú

Como un proyecto político que fracasó dentro de las tendencias políticas en el Perú, el marxismo tuvo un efecto en las posturas políticas de grandes fracciones de la sociedad peruana para los años ochenta y noventa. Durante el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), la guerrilla de Sendero Luminoso fue terminada en el Perú.

En este momento el ex mandatario cumple una pena de 25 años de prisión por crímenes de lesa humanidad y una alta corrupción, estas noticias han acaparado la atención al interior y exterior del país, LU.CU.MA lo representa pagando sus crímenes más allá de la prisión, en un espacio mítico de sacralidad sobrenatural. La forma cómo presenta sus imágenes lo sitúa como un artista que representa distintos iconos que se interponen en una malla de imágenes que remiten a lo político, pero en las cuales no hay un discurso interrelacionado que sostenga una ideología, solo fragmentos de ella y que hacen de la escena un constructo cultural (un Franksenstein que une partes sin conexión aparente).



LU.CU.MA. "Dragón del Apocalipsis I" Iquitos Perú, Oleo sobre madera. 3 mts x 2.5 mts, 2008

En la obra el "Dragón del Apocalipsis 1" LU.CU.MA retrata a siete ex presidentes peruanos que son tragados por un gran dragón por sus delitos de corrupción y tergiversación de fondos del Estado, en mitad de una escena del apocalipsis, en el infierno, observados por LU.CU.MA desde la prisión y la cabeza de Marx rodeada por una serpiente. Abajo Abigail Guzmán preso al lado de Bin Laden, aparece el Che Guevara en una imagen pop que tiene un marco precolombino, al lado de un pueblo campesino desangrado, mientras vuelve a sobreponer gobernante político Bush con el papa. En la esquina las dos caras del amor femenino, la belleza y lo horrendo del mismo. En las esquinas el artista usa la tipografía para explicar el sentido de su obra. En esta obra, el artista une el contenido político con el

universo religioso que mantiene un orden divino de vigilancia y castigo. La configuración de la obra recuerda el lenguaje de las viñetas en los comics, en el cual se representa un

período de tiempo, que puede ser breve en algunos casos o en otros que se refiere, como es el caso de esta obra, a varios instantes temporales distintos muy largos, al igual que varias espacialidades que remiten un universo simbólico que une en un mismo espacio varias figuras, personajes que son destruidos por un icono central: el dragón de siete cabezas, que arrasa con los políticos de los tiempos; un estado anímico y espiritual. Un destino apocalíptico que se relata en una composición que nos lleva a percibir el espacio como una pesadilla.

La relación casi inexistente a primera vista de los personajes de la obra, es relatada por el artista de manera poco realista. Su intención es llevar a un mismo espacio simbólico aquellos protagonistas de la historia que se relacionan con lo político y a la vez, con lo religioso. Estas pinturas del artista se refieren a un mundo simbólico que requiere de explicación con sus textos acompañantes.



LU.CU.MA. "Dragón del Apocalipsis II" Iquitos Perú, Acrílico/oleo sobre lienzo. 3 mts x 2.5 mts 2008

En el Dragón del Apocalipsis II, el Dragón tiene siete cabezas, detrás está el palacio de gobierno quemándose por la corrupción existente, que devora 7 ex presidentes peruanos, la obra da un final, un destino a los mandatarios políticos corruptos, una enseñanza del destino que le espera a aquellos que roban a un pueblo pobre.

Las obras de LU.CU.MA presentan collages políticos que mezclan fragmentos de historias, de modo similar a la lógica de los cómics, narran varias historias en un mismo plano. Combina imágenes políticas con imágenes religiosas, en una misma composición, impregnándole de un sentido moral.

La obra presenta una iconografía que entremezcla personajes políticos con un escenario mitológico, inexistente en un mundo real, escapa de una pintura política, entremezcla elementos míticos en ella. Los planos de composición están repletos de imágenes, pocos espacios vacíos. El pintor repleta la imagen de elementos que remiten a las obras barrocas religiosas del Perú colonial, recuerdan las viñetas de color fuego a los infiernos religiosos que mantenían la tensión de la historia en las esquinas de las pinturas coloniales.

“En esta pintura mural, las paredes, los techos, los balcones y ventanas del interior, sus órganos, todo está cargado de color. Es una especie de horror al vacío donde no queda un hueco libre para la imaginación. Son historias majestuosas en las que intervienen indios, obispos, soldados, hombres ricos y pobres, monstruos y ángeles, diablos y princesas, todos ellos rodeados de flores, frutas y aves provenientes de los rincones de la sierra y la selva”¹⁹⁶. En el Dragón del Apocalipsis, el artista mezcla la política con la religión, es una serie de obras políticas realizadas de manera horizontal con fondos variados entre fuegos y estructuras arquitectónicas, hay un interés en una recarga de colores y formas que no dejan espacios vacíos.



LU.CU.MA. “La última cena” Iquitos Perú, Acrílico/oleo sobre lienzo. 3 x 5 mts. 2013

¹⁹⁶ www.Elcomercio.pe/noticias/1470848

En esta última cena aparece el autorretrato central de LU.CU.MA como Jesús al lado izquierdo de la obra criminales violentos y al lado derecho ex presidentes del Perú siendo tragados por serpientes y dragones como consecuencia de sus crímenes de corbata blanca.

El artista mezcla materiales, usa oleos y acrílicos para darle colores que enriquezcan su efecto en el público. Le interesa en especial resaltar los colores fuertes que llaman la atención en un contenido lleno de mensaje político y moral. El formato en esta serie del dragón del Apocalipsis, es de gran formato, aunque también realiza pequeñas pinturas sobre cartón o madera en las cuales retrata rostros de políticos y de criminales.

La iconografía de criminales que realiza el artista, se puede relacionar con los significados de los mismos en los tatuajes de los presos de las cárceles del Perú. En el interior de las cárceles, el significado de imágenes políticas y religiosas, tiene símbolos de poder, de auto reconocimiento y de una cultura underground que se marcan en sus cuerpos como símbolos de identidad.

El lenguaje de los tatuajes de presos, esboza creencias y el rechazo frente a la sociedad que los condenó por algún crimen cometido. La violencia de un crimen, representa un hecho que no se puede borrar de la conciencia del criminal, muestra en ocasiones arrepentimiento o en otras es un símbolo de un pasado que no se quiere borrar. Los tatuajes de prisioneros, de criminales narran sus historias de vida, hablan de una mirada del mundo que se relaciona con creencias políticas y en especial religiosas, son historias visuales de sus crímenes y de sus autobiografías en la cárcel y fuera de ella, reflejan los intereses de los presos y parte de su vida en prisión. El cuerpo de Luis Cuevas Manchego permanece tatuado. En sus brazos los tatuajes buscan esconder las marcas de agresiones realizadas por cuchillos, su fe en los santos y la presencia del amor de alguna mujer, en su caso, su mujer, el amor sagrado y profano. Aparece en su cuerpo Sarita Colonia.



LU.CU.MA. "Lu.cu.ma matando a Alan García" Iquitos Perú, Oleo sobre Madera. 40 cms x 70 cms, 2008.

Representar al Che Guevara, a Fidel Castro a Abigail Guzmán, Saddam Hussein, Bin Laden, Hitler, su autorretrato en prisión al lado de Jesucristo, José Carlos Mariátegui y retrato de la santa popular, Santa Colonia, encima un cuenco precolombino peruano. En el centro de la obra sitúa a Alan García con una bolsa de dinero, siendo apuñalado por él mismo, dice: "Pongo letras en mis obras para que la gente entienda lo que pinto, cuento las historias de los personajes. Pinto los políticos igual que los terroristas porque ambos delinquen contra el pueblo peruano"¹⁹⁷

¹⁹⁷ Entrevista con Luis Cuevas personal en Iquitos 5 de agosto del 2010, 2 horas.



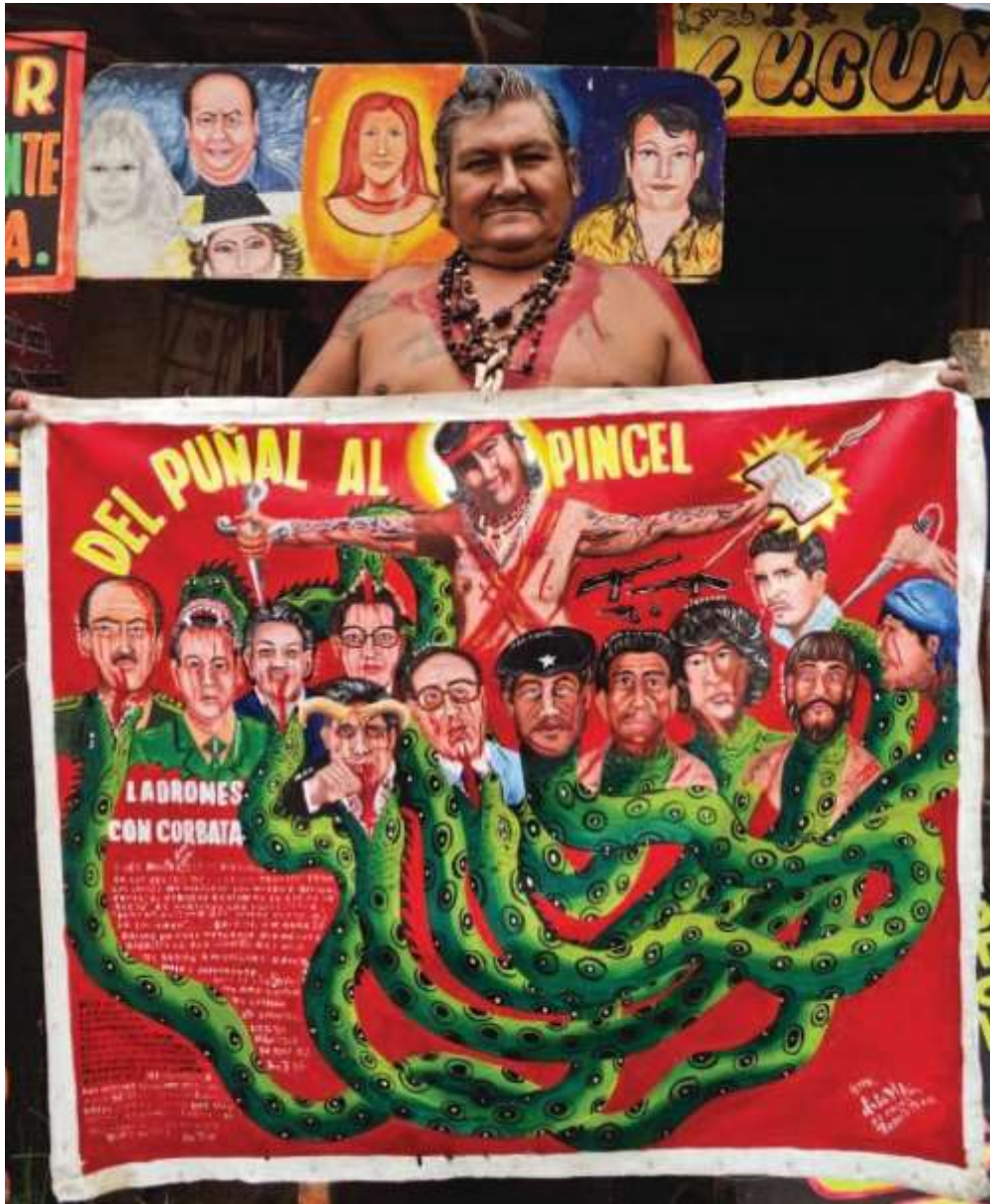
LU.CU.MA. "Retratos Políticos I" Iquitos Perú, acrílico sobre madera, 1 mt x 1.50 mts, 2001

“José Carlos Mariátegui fue un escritor, periodista, sociólogo y político marxista peruano. Autor prolífico a pesar de su temprana muerte, El Amauta, apodo con el que se le conoce, es considerado el pionero de los estudios marxistas aplicados a la realidad latinoamericana, destacando entre todas sus obras *Los 7 ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Fue el fundador del Partido Socialista Peruano”¹⁹⁸ son retratos de políticos, que repite en su iconografía.

El interés por pintar políticos habla de la misma vida del artista. “Un criminal siempre se puede redimir, por más que haya sido una mala persona se puede redimir. Yo he sido malo. Recuerdo que hasta pasé por Sendero Luminoso, a ellos los conocí en la cárcel. Yo los defendía. Me llegaba al pincho que se metieran con los terrucos. Ellos tenían sus ideas, su forma de vida y nosotros la nuestra. Cuando salí de la cárcel me metí dos años con ellos en el monte, no tenía otra opción, pero al final me quité. Y es que una vez me quisieron hacer un juicio popular. Yo me defendí diciendo, gritando: ¡qué me van a matar, ¿acaso no colaboro?, ¿acaso no lo hago concha-de-sus-madres?! Y así uno tiene que defenderse, porque si eras bueno te mataban”¹⁹⁹

¹⁹⁸ [www. Biografías y vidas.com/ biografia mariategui](http://www.Biografías y vidas.com/biografia/mariategui).

¹⁹⁹ Entrevista personal con Luis Cuevas en Iquitos, 2010 4 de Agosto, 2 horas



LU.CU.MA con el lienzo “Del Puñal al pincel”, 2008 Iquitos, Perú

Conferencia:

SABOR TROPICAL.
IQUITOS, DEL ARTE POPULAR AL MURAL CALLEJERO

Luis Cueva Manchego "LU.CU.MA."

Christian Bendayán

Presentación del video documental: **LOS TIGRES DEL PINCEL**, el arte tropicaliente de Iquitos

lugar: Sala Plasma del Centro Fundación Telefónica. Av. Arequipa 1155 Sta. Beatriz - Lima.
 día: miércoles 17 de octubre. hora: 7:00 pm.
 el ingreso al conversatorio es libre, pero la capacidad es limitada. Se respetará el orden de llegada.

LU.CU.MA "Sabor Tropical. Iquitos, del arte popular al mural callejero". Sala Plasma del centro Fundación telefónica, 2008 Lima

ENCUENTRO ENTRE DOS MARES PARTICIPA EN DOS BIENALES EN LAS RESPECTIVAS CIUDADES

Arte peruano en Valencia y Sao Paulo

★ El curador es Gustavo Buntinx, quien ha reunido a artistas y artesanos que él llama ahora "artífices".

El trabajo de artistas peruanos contemporáneos se pasea por dos ciudades: en la Bienal de Valencia, España y en la Bienal de Sao Paulo, Brasil.

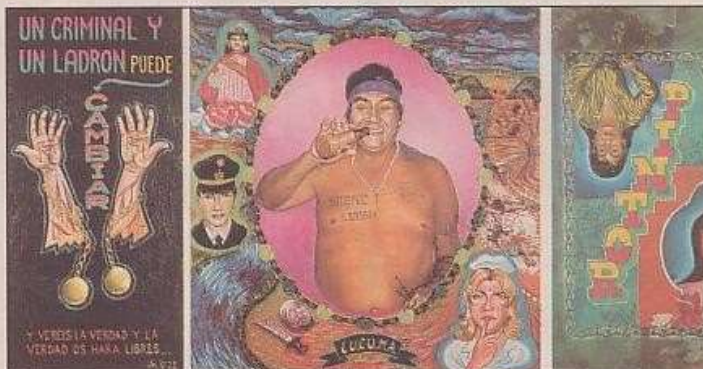
Gustavo Buntinx ha llevado a ambas bienales *Lo trapero y lo contaminado. Pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo* ('al fondo hay sitio') -una colección de obras en distintas disciplinas-, así como otras producciones de artistas plásticos peruanos. Con el nombre de *Encuentro entre dos mares*, la muestra intenta ofrecer parte de lo que se está haciendo en nuestro país. En realidad, como afirman los responsables, se trata de una propuesta museológica, la misma que tiene que ver con la preservación, investigación y promoción del arte crítico peruano.

En esta muestra participan decenas de artistas y artesanos peruanos -ahora denominados 'artífices', entre ellos Alex Angeles, Christian Bendaván, Patricia Bueno, Jaime

► **Ensayo un recorrido por la sensibilidad del arte peruano de las últimas décadas.**

Higa, Inkari (Fredy Ortega), Carlos Lamas, Lu.Cu.Ma. (Luis Cueva Manchego), Alfredo Márquez, Manuel Mondio, Cecilia Noriega-Bozovich, Ronald Pacheco Venero (artífice popular quechua), Antonio Pareja, Carmen Reátegui y Jesús Ruiz Durand.

También Carlos Runcie Tanaka, Javier Silva Meinel, Elena Tejada,



EL PINTOR LUIS CUEVA MANCHEGO, LU.CU.MA. Triptico del artista plástico Christian Bendaván.



ARTÍFICES. Sobre estas líneas: "Remember Fernando II Uchuraccay" de Jesús Ruiz Durand. Al lado: "Caja negra" de Alfredo Márquez y Ángel Valdez.

EL DATO

CONTENIDOS. La propuesta está sustentada en un guión museográfico, donde se explican las diversas tensiones, como realidad e imaginación, cultura y violencia política, que hay en las obras.

Eduardo Tokeshi, Oscar Torres, Jorge Torres Serna, Ángel Valdez, Marcel Velauchaga, Mariela Zevallos (E.P.S. Huayco), además de artistas anónimos populares.

Micromuseo en realidad, como sostiene el curador -Gustavo Buntinx-, ensaya un recorrido por la sensibilidad (neo) barroca que gra-

dualmente emerge de entre los tragos de la guerra. Es decir, una sensibilidad que a partir de esas circunstancias busca renovar las artes plásticas peruanas. Un arte en tensión, como bien lo subrayan los responsables, un arte de fricción que se sitúa entre la pequeña burguesía y lo popular emergente.

- **SERIE DE PINTURAS SOBRE CASCOS: LA GUERRA**



LU.CU.MA “ De la serie La Guerra”. Esmalte sintético sobre cascos militares de acero. 2010

En esta serie, “Los Cascos de Guerra”, el artista aborda problemáticas de representación que conjugan personajes políticos algunos de los cuales se transforman en demonios. En este casco la imagen del ex presidente Alán García, toma rasgos claramente demoniacos. Al representarse al político transformado, se alude a todos aquellos aspectos negativos de su personalidad. La creencia del norte del Perú frente a la existencia de diablos que poseen a personas es muy amplia. Es importante decir que el diablo es una imagen muy adaptada a la mentalidad mágica y religiosa en la mentalidad popular, por ello el sincretismo de la imagen que posee al político es muy común como creencia popular. El diablo es un concepto vasto que abarca todas las cosas negativas de la vida diaria, e incluso a veces se le confunde con el duende. Es portador de desgracias y responsable

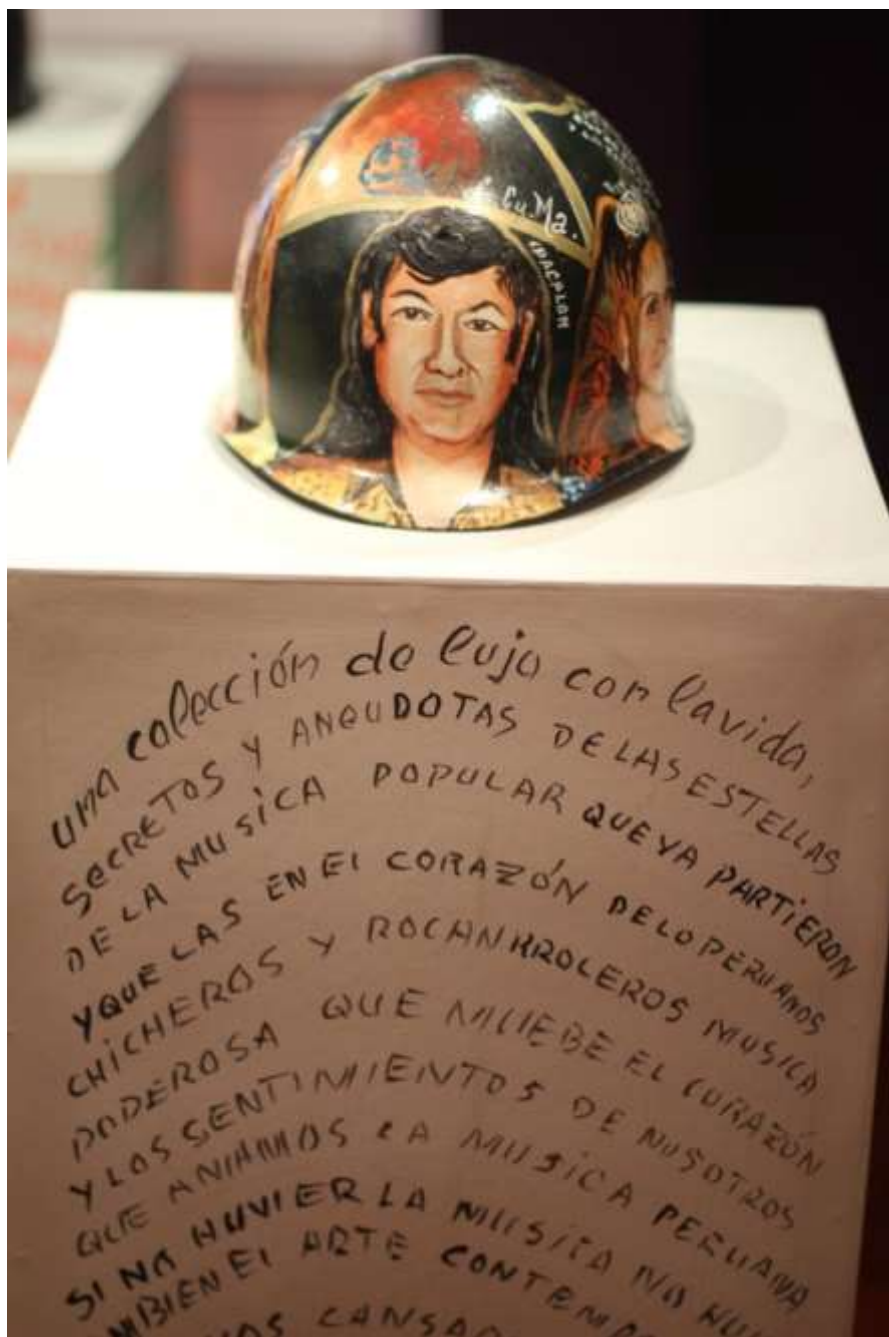
de los acontecimientos negativos: asusta a la gente abruptamente; seduce tanto a varones como a mujeres fingiendo ser una persona ordinaria, arrastra a la gente a los torcidos senderos del adulterio y el robo.



LU.CU.MA “ De la serie La Guerra”, Esmalte sintético sobre cascos militares de acero 2010

“Yo compro estos cascos, a veces hago mantenimiento al ejército y ellos me pagan más barato y me dan estos cascos. El ejército no sabe lo que cuestan estos cascos, yo los compro y me los traigo y los pinto con diferentes motivos. Desde el 2007, hago cascos, el vestuario que utilizo es militar, me gusta vestirme así, estoy apoyando al ejército”²⁰⁰

²⁰⁰ Entrevista personal con Luis Cuevas en Iquitos, 2010 4 de agosto 2010, 2 horas



LU.CU.MA. "De la serie La Guerra", Esmalte sintético sobre cascos militares de acero. 2010

En este casco, los personajes son los famosos, músicos representativos de la farándula popular el artista "Chacalón" que va a representar como un autorretrato.



LU.CU.MA “ De la serie La Guerra”. Esmalte sintético sobre cascos militares de acero. 2010

Como objetos decorativos que contienen pinturas, el artista innova en el soporte que utiliza, si bien las temáticas son de carácter político, representa a Alberto Fujimori que llora sangre, que lamenta los crímenes por los cuales está en prisión. Reconstruye las emociones y la interioridad psicológica de sus personajes, rodeándolos de una culpabilidad cristiana que representa en las imágenes sangrantes. Cada personaje cuenta un fragmento de una historia política del Perú contemporáneo.



LU.CU.MA. “De la serie La Guerra”, 2010. Esmalte sintético sobre cascos militares



Lu.Cu.Ma.: habitante luminoso del caos

Miro las noticias sobre los ilegales negociados que las autoridades realizan con total impunidad, el aprovechamiento de los fondos públicos para manejar propaganda electoral, las consultorías bamba, la aviesa y descarada destrucción de la memoria histórica y arquitectónica de la ciudad. La indignación me invade. Y para expresarla, usualmente recorro a la palabra escrita.

Hay otros, como Luis Cueva Manchego, que expresan su ira de modo, digamos, más polarizado. Algunas veces lo hizo a través del crimen y la enajenación. Ahora lo hace a través del pincel.

Desde esta semana, la Galería de Arte del Instituto Nacional de Cultura de Loreto se viene exponiendo «La Guerra», reciente exposición individual de quien se hacía llamar a sí mismo – alguna vez – como «Tío Chacalón», pero es mejor conocido en el mundo artístico por las siglas de su nombre completo: Lu.Cu.Ma. Lo que destaca, además de ver la minata técnica – que ha ido depurando el artista (celebrada internacionalmente en la última Trienal de Santiago de Chile), es la batalla que ha decidido librar contra el hedor que nos rodea. Pero al mismo tiempo una guerra con los demonios que todos llevamos dentro.

En medio de todo, se encuentra el pintor, como un pararrayos que se alimenta de sus incendios, y rezoza en la barbarie que se disemina en el mundo exterior.

No es fácil describir con palabras la intrínseca personalidad de Lu.Cu.Ma. Con capacidad casi innata de transitar por los extremos de la sicopatología sin morir en el intento, este abultado ser de contradicciones y marcas indelebles en la piel ha generado una obra artística – ¡vaya uno a conseguirla en una sociedad donde es difícil siquiera generar un esbozo de vida coherente! – que tiene el enorme privilegio de construir en torno de sí un culto *hardcore* y militante.

No estamos hablando, por cierto, de una decisión meramente estética. Hablamos de un tránsito toruoso: El Armagedón no es precisamente un discurso etéreo, es más bien algo que se lleva en la mente (Recuerden la escena en que el personaje encargado por Benicio Del Toro afirma en la película *21 gramos*, tocando su cabeza cuando un cura le dice que por sus malas acciones irá al infierno: «El infierno está aquí»). El Infierno de Lu.Cu.Ma habitó durante mucho tiempo en su mente y en su corazón. No en vano es uno de los personajes estrella de *El pintor de Lavos*, imprescindible libro de crónicas escrito por Luis Miranda que todo aspirante a periodista debería leer. Allí, sin que le tiemble la voz, escribe que alguna vez asesino, cocinó y comió a su propio hermano.

Evidentemente, si le hacemos caso a *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, todo aquel que transita por el círculo de las llamas perpetuas, también debe padecer el Purgatorio con el fin de llegar al Cielo. Lu.Cu.Ma hace tiempo dejó

su dolorosa penitencia (admite haber encontrado a Dios en su camino y no se cansa de difundirlo) y ha logrado construir a partir de los logonazos visuales que su prontuario y sus delirios le han permitido conocer – y experimentar – junto con un estilo pictórico chirriante, colorido, siniestro y psicodélico, una obra alucinada como alucinante.

Lu.Cu.Ma. es un poeta visual de la marginalidad amazónica, así como el notario pictórico del caos estético y la transgresión intercultural. Su poder consiste en haber permitido que se desmenuzaran del olvido y el desdén de los señores feudales del buen gusto aquella primera fascinación del ser humano por lo estridente, por lo excesivo, por lo *kitsch*. En las almas de las buenas gentes de clase dorada y corazón oprimido, Lu.Cu.Ma. no tiene espacio debido a su talento para crear aquello por lo cual la nueva tendencia artística lo aprecia: su visión despreciada del descenso a los confines del infierno dantiano (y su vida, por lo que se sabe y él se encarga siempre de puntualizar, no se parece ni por asomo a una comedia).

Lu.Cu.Ma. sin duda odia a todos esos miserables que se llenan los bolsillos con la plata de todos, a esos malditos que hacen sufrir no sólo al pueblo, sino a él mismo. En su propuesta, más allá de abominar de la guerra, explica los mecanismos con que deberíamos destruir a quienes él considera las Bestias del Apocalipsis. Y los retrata con nombres y apellidos, los lacera a través de su pincel, se ofrece como una suerte de cruzado inquisidor contra el Mal. Como en los postulados de la Iglesia católica, sabe que hay que luchar, resistir, apreciar el martirio (y las costras que se exhiben en el cuerpo). Lu.Cu.Ma. cree fervorosamente en la guerra santa y lo replica en sus cuadros o en esos fascinantes cascos donde retrata imágenes de vedettes y señores risueños, elementos clásicos de la iconografía popular.

«La guerra es una droga» reza la cita inicial de la reciente película ganadora del Óscar, *Zona de miedo* (dirigida por la sorprendente Kathryn Bigelow). Esta exposición refuerza dicha visión. El conflicto interno es permanente y la calma sólo un detalle que no reviste mayor consideración. En la guerra se encuentra la salvación; en la abominación de lo impuro, en la destrucción de lo contaminado. Y en esa misión todo es permitido: la estridencia, la recolección de los pedazos, el retrato de las miserias que llevamos dentro de nuestras historias privadas.

Lu.Cu.Ma. se bate entre ambas destrezas, y aunque suene controvertido discutir sobre la calidad de su trabajo, también no admite dudas que, a su modo bronco y violento, ha sabido conformar una corriente que incluye pintores de todo talento y talento como Christian Bendayan y Miguel Saavedra, representantes intensos desde los cimientos básicos del fenómeno, como «Ashuco» Araujo, Lewis Sakiray o «Pieros». En aquella cofradía o hermandad cósmica, Lu.Cu.Ma. es el combatiente más chúcaro, el más virulento, el del tajo y la daga acechante; el Benaco multicolor.

Los creadores perduran en el tiempo y el contexto básicamente por dos cosas: por su capacidad para aportar al arte ideas o conceptos innovadores; y por su apasionada visión para retratar aquel espacio que los demás no son capaces de olisquear. Su universo pictórico es el de las emociones y los sentimientos. La gran contribución de Lu.Cu.Ma. reside en haber construido un hogar artístico con su inefable sensibilidad para alojar y asilar, dentro de sus demonios interiores, los agonizantes fragmentos del deterioro. Ahí radica su mayor victoria: en haber emergido del caos como habitante luminoso de su propia trayectoria.



El Instituto Nacional de Cultura de Loreto, a través del Programa de Intervención Cultural y la Comisión de Arte del INIC Loreto, presenta la exposición individual de Lu.Cu.Ma. «LA GUERRA» de Lu.Cu.Ma. Curaduría: Benicio Del Toro, asistido por el Benaco.

Del 16 al 27 de Abril de 2010. Horario: 10h a 18h. Entrada libre y gratuita. Galería de Arte del Instituto Nacional de Cultura de Loreto.

Lu. Cu.Ma sin duda odia a todos esos miserables que se llenan los bolsillos con la plata de todos, a esos malditos que hacen sufrir no sólo al pueblo, sino a él mismo. En su propuesta, más allá de abominar de la guerra, explica los mecanismos con que deberíamos destruir a quienes él considera las Bestias del Apocalipsis.



Bardales, P. LUCUMA conquistó a los chilenos con su arte, En: Periódico Pro&Contra 23 de Octubre del 2009

“La pintura que realizo sale de mi cabeza, es una revolución un cambio social, me ha costado dejar las armas, que gano más plata pero tengo problemas, al pincel que no gano lo que gano con las armas, pero hice un sacrificio que el ser humano hace con su vida si quiere vivir, si quiere morir, porque yo debería estar muerto hace tiempos, yo he sido asesino, narco, comunista terrorista en la selva y he dejado todas estas cosas y ahora plasmó en mis obras, personas revolucionarias, hacen revolución por una causa, por los malos gobernantes que nos gobiernan, los gobiernos nos asesinan, se hacen millonarios y el pueblo cagado. Yo he hecho obras contra la corrupción y la guerra”²⁰¹

²⁰¹ Entrevista personal con Luis Cuevas Julio 2011, Iquitos. 2 horas

- **LA RELIGIÓN EN LA OBRA DE LU.CU.MA**



LU.CU.MA “Cristo Sangrante”. Oleo sobre papel, 2001

LU.CU.MA es un hombre religioso, cree en Dios. Su arte presenta santos, cristos y vírgenes. En su ámbito popular, en Iquitos, Pucallpa y Lima, las imágenes religiosas tienen una gran importancia en la vida cotidiana urbana de los habitantes, son imágenes religiosas, veneradas como parte de la religiosidad popular. En esta obra El “Cristo sangrante” se presenta a un Cristo padeciendo pero su cuerpo está tatuado con los tatuajes de LU.CU.MA lo que convierte la obra en un autorretrato, al fondo en la parte superior la cárcel en donde el artista pinta la imagen de Sarita Colonia y la fuga de los presos en este lugar, armas en la parte inferior en un rojo que asocia con sangre y en la parte derecha la selva, el río y la naturaleza, el interior y exterior de la prisión.

La devoción popular a los santos, vírgenes y cristos católicos tiene una larga historia en la época colonial en América. Este culto, se extiende por las apariciones de santos locales,

durante el siglo XIX, se continúa en el siglo XX, de manera masiva en el uso de pequeñas imágenes de culto o en afiches callejeros de amplia reproducción en tipografías locales. En este contexto, las imágenes religiosas producidas por el artista, presentan tradiciones populares, una vida festiva y sufrida, una cercana relación entre la vida y la muerte, del bien y el mal, del buen y mal comportamiento en una mentalidad religiosa que presenta a los mártires como símbolos de un martirio asociados al mundo pobre y sufrido en el cual viven sus habitantes. La religión apropiada por la cultura popular, se asocia a la discriminación, la pobreza, el sufrimiento, a una "cultura de la miseria", que tiene explicaciones divinas y sobrenaturales.

La cultura popular peruana atribuye a las imágenes religiosas y a su culto, milagros y la respuesta de los santos a sus sufrimientos con favores económicos, de sanación física o de cualquier otro tipo. El artista realiza imágenes religiosas que tendrán un uso religioso, ya sea en el ámbito privado de sus compradores o público en iglesias o lugares de culto (como cementerios, capillas).

“Dios cambió mi vida. A mí me ha costado duro dejar de ser un criminal, pero lo logré porque tenemos un ser supremo que nos apoya y nos da lo que le pedimos. Detrás de mí hay un pasado negro, pero hoy en día hay un nuevo LU.CU.MA, un creyente. Me gusta andar en ropa militar y me gusta pintar mi cuerpo porque para mí es una muestra de arte contemporáneo.

Por más vago que haya sido, Dios transforma al hombre más sanguinario, Dios transforma la mente del ser humano, Dios me ha dado un corazón de amor y comparto con mucho amor. Yo no he estudiado arte, ni gramática, pero el señor me da el talento para pintar. Es una enseñanza para pintar. En el calabozo en Pucallpa, pinté muchos santos y cuadros religiosos que me encargaba el cura de la cárcel, pinté la última cena, la Sarita colonia y así me conoció el obispo. Por donde pinte la Sarita Colonia, se escaparon varios presos... Mi libertad se la debía al obispo de Pucallpa, él me sacó de la cárcel. Pintaba los sufrimientos en las cárceles, pintaba la misma prisión, obras religiosas. Ya tenía la palabra del señor sembrada y me puse en una esquina de Pucallpa, en el Tarapacá y supe frenarme de mis impulsos y me di cuenta de que empecé a pintar a Chacalón con muchos colores, en medio de la selva. No me canso de dar Gracias a Dios porque yo se que Dios existe, el señor me ha dado talento.

Al salir de prisión, iba a una iglesia evangélica y la gente comenzaba a comprarme con miedo por mi corte, por mis tatuajes, pero me compraban. He aquí el cambio, un cambio limpio, empecé a leer la biblia y me inspiré en las sagradas escrituras para pintar.

En Pucallpa pinté un rostro de todos los jugadores de un grupo. Plasme en las paredes pinturas, plasme con esmalte sintético y dura bastante, hay un montón de placas, letreros que compartí en Pucallpa, salí de Pucallpa y cuando llegué a Iquitos, a veces sufrí mucho”²⁰².



LU.CU.MA “Crucifixión de Cristo”, Oleo sobre madera. 2mts x 1.5 mts, 2008

²⁰² Entrevista personal Luis Cuevas, Iquitos Julio 2011. 3 horas

En esta obra aparece la crucifixión de Cristo y rostros de Jesús en su martirio en la misma composición. En la parte superior de la obra están ángeles y la Virgen María sosteniendo a Cristo de bebé, mientras se observa la escena de la crucifixión con tonos más oscuros en la parte inferior de la obra. Aunque es una típica escena religiosa de crucifixión el artista, incluye rostros en primeros planos en la misma composición y llama la atención con el uso fuerte del color. En algunos cuerpos de espalda, inmersos en la oscuridad de la escena o el uso de pies frontales frente al espectador.

Muchas de sus pinturas son realizadas por encargos. Las pinturas religiosas que expresan el dolor de los santos o mártires que presenta repletas de colores, algunos fluorescentes, recogen las tradiciones populares de los santos populares, aquellos presentados en bares, cafeterías, casas. No solamente en lugares de carácter sagrado. Las imágenes de Cristo crucificado, son actualizadas por el artista. En sus series de santos, Cristo y la virgen ocupan primeros planos en la composición y son rodeados por unos ángeles enormes que no tienen dimensiones equilibradas sino que se caracterizan por su deformidad, la composición que usa LU.CU.MA no tiene simetría, lo que busca es poner una imagen y otra, una encima de otra, más cercanas al collage que a la pintura tradicional. Sus influencias del cómic en cuanto a la imagen popular se denotan en su trabajo de santos, pero se repiten en las series políticas.

Cuando pinta en la selva dice: “pinto en la selva como un rehabilitado de la selva, Iquitos. Pinto santos que han hecho milagros a gente, vírgenes, como la Sarita Colonia. Conocí a Jesús en prisión y él me salvo. Un reo cuando sale del penal jamás tiene apoyo de las autoridades, yo cambié, ya no quise robar más. Aunque me costó salí adelante con mi pintura y tengo libertad, por él y por el obispo que me salvó, le agradezco a él su ayuda, luego seguí pintando vírgenes, las mujeres son una imagen importante en mi trabajo, son bellas, hermosas, son santas y a veces putas, pero las que ejercen la profesión es porque no saben, no han llegado a Dios, por esto yo les hablo, las reúno y les digo que si yo pude cambiar, ellas pueden, también”²⁰³

- **LAS VÍRGENES EN LA OBRA DE LU.CU.MA**

En la obra “Maternidad”, se presenta una mujer inspirada por las vírgenes y las santas, la convierte en una madre que le inspira al artista sensualidad y lo evidencia en la viñeta que rodea la obra. Esta maternidad evoca la simbología católica, la aureola, el corazón sangrante con púas, típico de los sagrados corazones.

²⁰³ Entrevista personal con Luis Cuevas en Iquitos, 2 agosto del 2010.



LU.CU.MA. "Maternidad", Acrílico sobre Madera. 2011. 2.20 mts x 1.50 cms

- **SARITA
COLONIA**

“A la Sarita Colonia la conocí cuando estaba dentro de prisión. Los presos llevaban a la Sarita en sus tatuajes, en sus corazones, en sus dormitorios, todos hablaban de la sarita Colonia, decían que la Sarita era milagrosa, entonces yo a través de los años empecé a ver que la Sarita Colonia era una virgen iluminada, una mujer pobre, que todos la detestaban y cuando ella murió todos negaron que fue santa. En el penal, siempre la recordamos como una mujer santa que hacia milagros, aún el papa, los eclesiásticos la negaron, le negaron su santidad. La mayor cantidad de presos en el Perú, quieren a la Sarita Colonia, como su virgen, su santa. Siempre he pintado el retrato de la Sarita Colonia en las cárceles, es una mujer de los presos, se le quiere porque es santa”²⁰⁴.



LU.CU.MA Fragmento de una pintura con la imagen de Sarita Colonia según el artista, 2010

²⁰⁴ Entrevista personal Luis Cuevas en Iquitos, 2011 Julio 8 del 2010 3 horas.

Sarita Colonia, es un icono popular, que LU.CU.MA pinta con regularidad para vender a clientes que se lo solicitan. Estas imágenes que ha generado de la santa, según el artista, funcionan como objetos de culto; en algunos casos funciona como exvoto, es decir como una imagen de agradecimiento por favores recibidos, son huellas de las creencias populares católicas que relacionan la devoción con su uso.

La obra de LU.CU.MA atraviesa por la idea del martirio que toma de la religión. El mártir santo, el mártir político que asocia a la popularidad, a la fama. La fama en el mundo publicitario es tomada como el escenario de sus obras, iconos que sean religiosos, políticos o publicitarios son reconocibles por el gran público en cualquier lugar desde Nueva York a las ciudades en mitad de la selva amazónica, el caso de Iquitos. LUCUMA representa al marginado que es famoso, al marginado de las ciudades y lo sitúa en sus obras artísticas. La mujer en el papel de sometida a una sociedad que la deja de lado y sin embargo ella, en silencio, es situada en sus obras como una virgen, en un martirio que evoca su condición de mujer latinoamericana, segregada y dejada de la sociedad, aunque ella es el motor mismo del funcionamiento y estructura social.

TRADICIONES POPULARES



LU.CU.MA. "Huaco", acrílico sobre papel, 30 cms x 50 cms,
2009

En esta obra, titulada “Huaco”, se presenta una pieza cerámica precolombina y de características estéticas producida por alguna cultura peruana de los Andes centrales o de la costa pacífica del Perú y inserta en un contexto religioso actual en el cual el símbolo precolombino, la cabeza como símbolo precolombino de poder, religioso, sagrado de alta jerarquía. El artista lo actualiza y lo sitúa en un contexto contemporáneo con un color fluorescente de fondo y un mensaje casi como un exvoto, dando gracias por la bendición divina.

El “Chullachaqui” en la cultura de la selva peruana es un espíritu que cambia de forma de acuerdo a quien se le aparece. Como un sujeto de carácter espiritual, forma parte de la imaginería de la selva en la tradición oral.



LU.CU.MA. “Chullachaqui triple”, Oleo sobre madera. 1.10 cms X 40 Cms, 2010

En esta obra, el artista se inspira en la mística de la selva y de los personajes espirituales que se relatan en las historias de los espíritus guardianes del Amazonas. El término es del quechua, así es más familiar para Perú que para otros lugares en la Amazonia. “Según la leyenda de Iquitos, este enano del bosque tiene la habilidad para transformarse en cualquier otra persona que él desea para engañar visitantes o las personas locales viviendo en la selva. Él puede aparecer como un miembro de la familia o un amigo, conduciéndolos hacia caminos equivocados, yendo más profundo y más profundo en la selva y luego dejándolos allí, perdidos. Para un niño, el Chullachaqui muchas veces aparecerá como otro niño u otro compañero de juego. En este disfraz, el Chullachaqui malvado tratará de atraer con engaño al niño en el bosque para ponerse perdido. La única forma para descubrir la identidad verdadera de Chullachaqui es mirar a sus pies, como uno de sus pies es deformado. Consecuentemente, él tratará de esconder sus pies. Estando descubierto, el Chullachaqui escapará en la selva”²⁰⁵.

Los mitos, historias de la selva en Amazonía peruana remiten a rituales que se han urbanizado en los últimos años. En especial el uso del Ayahuasca, como planta esotérica tradicional que brinda al paciente que lo toma una curación física y espiritual y una serie de “visiones” que el consumidor de la planta experimenta en la sesión chamánica. Se afirma en las comunidades indígenas boras, huitotos, cocamas, que el ayahuasca produce efectos físicos y psíquicos en los pacientes y genera como alucinógeno una serie de visiones que aluden en especial a la recreación mítica de sus relatos de origen. LU.CU.MA no se aleja de esta realidad social que le da origen, si bien como consumidor de drogas psicoactivas en su pasado, reconoce la influencia de los alucinógenos en la representación de algunas imágenes de manera indirecta.

ICONOS POPULARES (POP)

La pintura de Iconos pop la alterna el artista entre avisos de carácter publicitario, como letreros comerciales o murales que puede realizar para discotecas de íconos populares ~~peruanos como Chacalón~~ o iconografías religiosas que sitúa en el mismo espacio de “fama” y publicidad. La cultura popular peruana ha estado influenciada en las últimas décadas por la “cultura chichi”, cultura que es musical, incluye el baile y la gráfica publicitaria. Lo pop en la selva incluye estas imágenes que llegan de personajes famosos a nivel internacional, cantantes famosos o actrices/actores como la representación que LU.CU.MA hace de Marilyn Monroe o de Chacalón. En un mismo mural, LU.CU.MA puede incluir personajes de la farándula, de la política o del arte de distintos momentos sin temporalidad y sin relación explícita, con excepción de ser famosos por alguna razón (cualquiera de ellas sin relación entre sí).

²⁰⁵ Villarejo, Avencio. La selva y el hombre. Editorial Ausonia, Lima, 1959



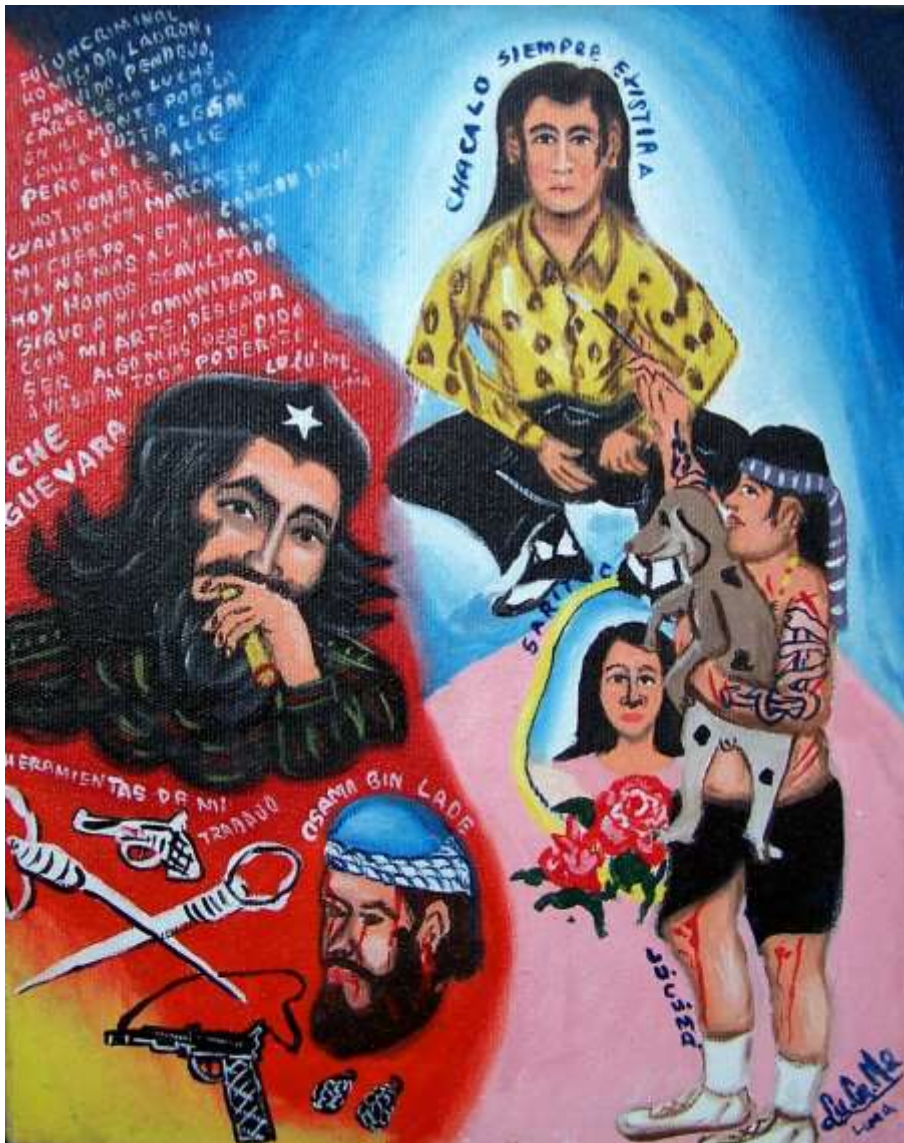
“Leonardo Da Vinci “



“ Marilyn Monroe”

El presidente
“John F Kennedy” (Detalle Mural)

“La Mona Lisa” (Detalle mural)



LU.CU.MA "Autoretrato Chacalón 1", Oleo sobre Madera. 2 mts x 1 mt, 2007

En este autorretrato de LU.CU.MA como Chacalón está rodeado del Che Guevara, LU.CU.MA como Chacalón, un segundo autorretrato de LU.CU.MA pintando su autorretrato con un perrito callejero, y al fondo la Sarita Colonia, virgen de presos y conductores en el Perú actual. En la parte inferior izquierda esta Osama Bin Laden y sus armas: Espadas, granadas, pistolas. Los colores de los fondos cambian de acuerdo al personaje, de un rojo fuerte en el caso de los criminales a un rosa del cambio de LU.CU.MA a pintor al artista chacalón en primer plano superior.



LU.CU.MA. "Autorretrato Chacalón 2", Oleo sobre madera. 1`mt x 1.50 mt, 2006

Este autorretrato mantiene la misma composición (esta obra es anterior) lo que cambia es la postura de los protagonistas. Esta Chacalón en un primer plano, un autorretrato de LU.CU.MA en color más rosa junto con la santa Sarita Colonia, mirando en esta ocasión al público, enfrente y de nuevo con un fondo rojo se encuentra el Che Guevara y Bin Laden. En el centro el artista chicha Chacalón²⁰⁶.

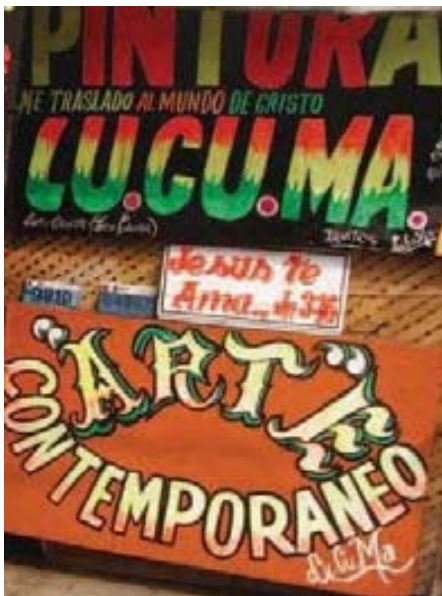
²⁰⁶ Famoso cantante peruano, su nombre real Lorenzo Palacios Quispe, Músico y cantante peruano responsable de la popularización de la música chicha junto a José Luis Carvallo y su banda "La Nueva Crema".



"Chacalón", Portada CD Chacalón y la Nueva Crema, 2004

Esta carátula de un disco de Chacalón quien murió en 1994, aún se escucha y se baila en la Amazonia y en el ámbito popular peruano. Su imagen similar al cantante, lleva a que se le conozca como el pintor Chacalón. El parecido físico del cantante con el pintor, su gusto por los personajes populares y el uso del color fluorescente, del uso de diversas tipografías y de una estética chicha, mantienen esta imagen que él pintor refuerza en sus autorretratos.

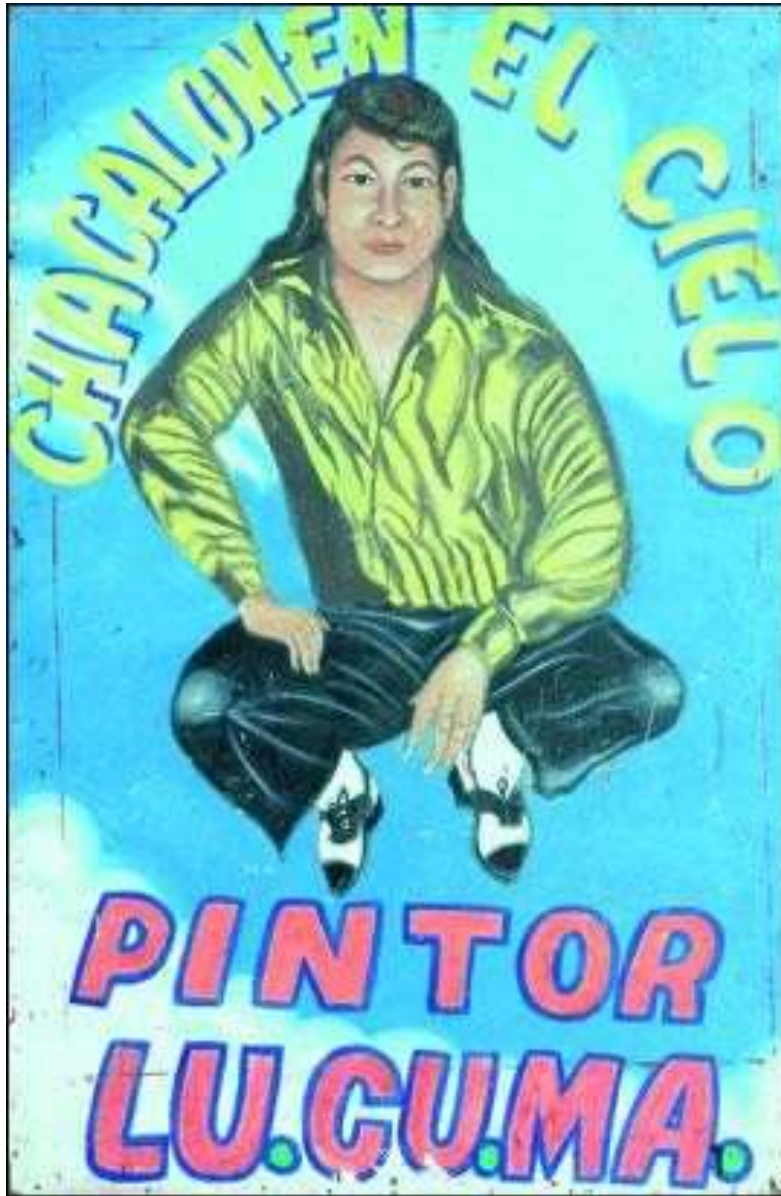
GRÁFICA PUBLICITARIA CALLEJERA



Cortés, Liliána. Fotografía letreros publicitarios LU.CU.MA, Iquitos, 2010

La pintura que realiza en las calles le ha servido a LU.CU.MA para vivir diariamente. En su carreta de pinturas que él denomina como la “carreta sagrada”, carga sus herramientas de trabajo, dice: “En esta carreta que usted ve aquí, está casi toda mi vida desde que salí de prisión, allí llevo los materiales de pintura para hacer letreros, para pintar lo que toque. He sido un pintor ambulante, con mi carreta, voy donde me llamen a pintar a discos, realizo letreros para locales comerciales y también hago arte contemporáneo”²⁰⁷

²⁰⁷ Entrevista personal con Luis Cuevas, Julio 2010 Iquitos, 2 horas.



LU.CU.MA. Letrero Autoretrato. PINTOR LU.CU.MA, 2006

“El arte Chicha se ve principalmente influenciado por aquellos procesos migratorios masivos que se han venido dando desde los años 50 hasta la actualidad. La intensa fusión y adaptación de las culturas andinas, costeras y selváticas han pasado por un proceso de

interculturalidad donde todos han tenido la gran tarea de acomodarse a su nueva vida en la ciudad, desarrollando el gran mestizaje cultural; es así, como nace este nuevo grupo social con nuevas y diferentes características.

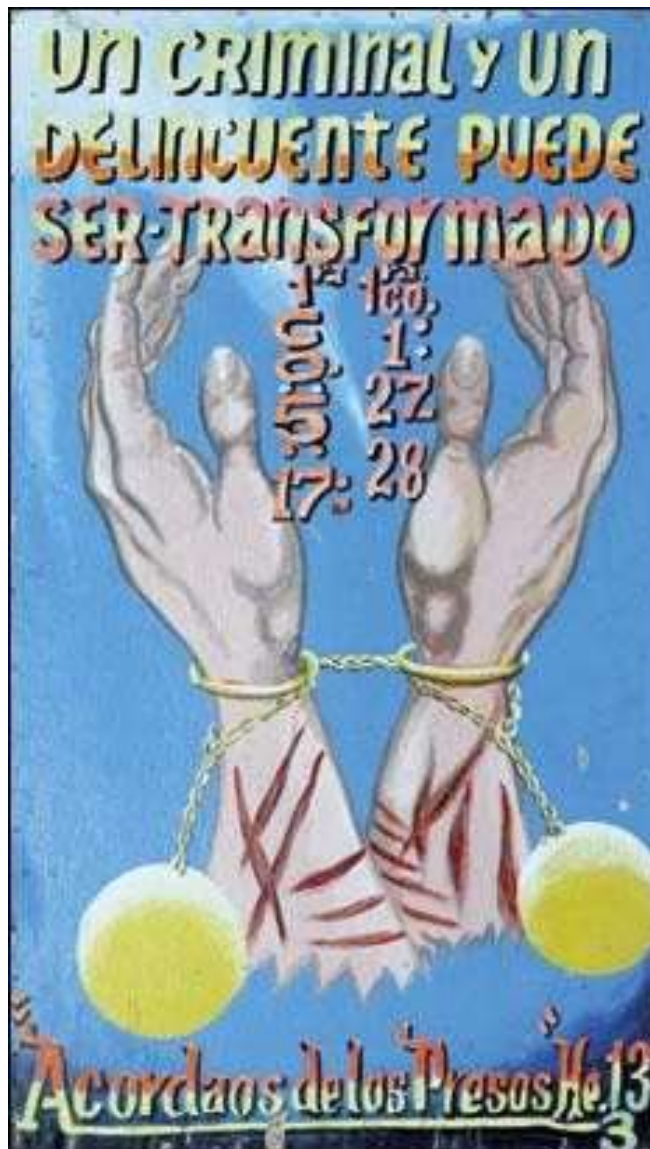
La gráfica Chicha tiene origen en los años 50's, cuando por lo general los afiches o carteles se elaboran en láminas de papel o cartón, de manera manual y con la finalidad de anunciar y brindar información sobre algún evento en específico. Los diseñadores tienen preferencia por los colores llamativos como los bordados Huanca, que proviene de Huancayo. Muchas veces utilizan colores bases o neutros, como son el blanco y el negro, pero siempre predominan los colores flúor que empezaron a usarlos desde los años 80; antes se utilizaban colores primarios, y secundarios como el amarillo, azul, naranja verde, etc. Todo representa lo que ellos realmente son y lo que ellos realmente quieren ver.

En la actualidad vemos que las piezas gráficas que ellos realizan ya no son solo para hacer anuncios de conciertos y eventos sino que también, poco a poco, han creado imágenes e isotipos (el tigre, la Sarita Colonia, el león, entre otros) que representan su cultura, es eso lo que se está comercializando con mayor facilidad y se está colocando en museos, muestras y diferentes galerías. Es más, estas piezas día a día llenan la ciudad; desde un sticker pegado en un bus de servicio público, hasta un llavero con una imagen colorida de la "santita del pueblo"²⁰⁸.



LU.CU.MA.Cartel ANUNCIANDO venta de letreros, Acrílico sobre madera, 2004

²⁰⁸ Dicho popular en Iquitos.



LU.CU.MA Cartel publicitario. Pintura sobre madera. 2004

LU.CU.MA un artista complejo que más allá de la calle ha buscado un camino dentro de la pintura contemporánea actual produce activamente pinturas y gráfica popular urbana en Lima e Iquitos.

- **JOSÉ ASUNCIÓN ARAUJO: ASHUCO**

BIOGRAFÍA

Iquitos 1959-

José Asunción Araujo “Ashuco” es autodidacta, nacido en Iquitos. Las pinturas que lleva a cabo son de diversas técnicas y formatos; el tema central: la mujer, los iconos musicales, la vida nocturna de Iquitos. En su obra, los soportes, el uso y habitación de la pintura en lugares de ocio: Bares, pubs, casas de palafitos en barrios empobrecidos de Iquitos, innova en la apropiación de espacios poco tradicionales en el uso artístico, lo lleva al arte callejero en un estilo popular que incluye los colores chicha (fosforescentes).

“Empecé a trabajar en dibujos, los héroes nacionales, muy pequeño. Agarré los pinceles al principio cuando adolescente yo tenía dentro de mí una pena, porque la figura paterna la veía muy poco y le echaba de menos a papa y él llegaba y me sentía muy feliz; en esta época pintaba cuadros penumbrosos, mis colores eran muy penumbrosos, sin sol, a veces con lluvia, pintaba lo que sentía y lo que era. Los pintores pintamos según lo que sentimos y lo que somos, y de allí pasaron los años, me casé muy joven mi esposa tenía quince años, trabajé mucho en muchas actividades, de profesor, mecánico, hacía de todo. Tanto amas tú al arte y el arte te ama a ti, el arte se está metiendo a ti.

Yo soy un pintor urbano que pinta ciencia ficción, los temas de mi obra son extraterrestres, alienígenas acompañados de bellas Amazonas desnudas, calaveras, esqueletos humanos, figuras religiosas, esto se da por el interés del dueño del video pub²⁰⁹ El Refugio que se interesó por mi trabajo. Estas pinturas fosforescentes que no había en el Perú, pero sí en el Brasil, un amigo me las trajo y comenzamos a plasmar mis obras en la pared, así que las traje y la empezamos a pintar hace ya trece años y comencé a plasmar mis obras en este lugar, tengo más de 200 obras en este lugar y la gente viene mucho”²¹⁰

“Mi arte es autodidacta, yo soy un artista urbano contemporáneo. Mi arte es comercial, es un arte para vender. Para vender cervezas te muestran mujeres desnudas, yo dibujo mujeres desnudas, a la gente le gusta el arte, es el erotismo puro”²¹¹

Ashuco introduce el uso de los colores fosforescentes en bares, video pubs, también en galerías, Centros Culturales de Iquitos, Lima, Buenos Aires. Combina mitos populares con imágenes de mujeres desnudas, que se exhiben inicial y mayoritariamente en video pubs. La iconografía de Ashuco aborda los iconos populares de las mujeres que se exhiben para la

²⁰⁹ En Iquitos se utiliza el término Video pub para hablar de un bar donde se pone músicaailable.

²¹⁰ Entrevista personal con ASHUCO en Iquitos, Julio 2010, 2 horas

²¹¹ Entrevista personal con ASHUCO en Iquitos Agosto 2010, 3 horas

venta, son fragmentos de una estética que combina un gusto popular que se nutre de comics, de música tropical, novelas gráficas y televisivas, para consolidar desde quizás los años ochenta una nueva estética del bar amazónico peruano, que es un prostíbulo (en muchos casos) y a la vez un lugar de fiesta que reúne diversos estratos sociales.

El arte urbano popular presenta una estética de peluquería, de bar popular y de consumo televisivo. Sus dibujos autodidactas, presentan tipografías en carteles, afiches y grafismos urbanos que se insertan en la pintura. La pintura de ASHUCO está cerca del cómic. El dibujo realizado por el autor tiene temáticas en especial románticas, amores imposibles o relaciones rotas. Quizás sus protagonistas principales son las mujeres, sus rostros, sus vidas cotidianas y la mujer idealizada en las mitologías amazónicas que actualiza en mujeres desnudas contemporáneas, mal dibujadas, pero muy reales dentro de sus pinturas.



ASHUCO. Pintura mural "Yo te amo, yo tampoco", 2010



ASHUCO. Mural Mujer mítica, Pub de Iquitos, 2010



ASHUCO. Extracto mural Bar El Refugio Iquitos, 2011

Su especialidad está en la pintura mural que introduce con el uso de los colores fosforescentes en bares, video pubs y que poco a poco se ha abierto espacio en galerías y lugares expositivos. De los artistas de Iquitos escogidos en este escrito, quizás su trabajo es el más erótico y fetichista. Combina mitos populares, con imágenes de mujeres desnudas, que se exhiben inicial y mayoritariamente en video pubs. La iconografía de Ashuco aborda los iconos populares de las mujeres que se exhiben para la venta, son fragmentos de una estética que combina un gusto popular que se nutre de comics, de música tropical, novelas gráficas y televisivas, para consolidar desde quizás los años ochenta una nueva estética del bar amazónico peruano, que es un prostíbulo (en muchos casos) y a la vez un lugar de fiesta que reúne diversos estratos sociales.



Cortés Liliana, Fotografía ASHUCO Iquitos, 2011

En la relación entre Cómic y pintura: la relación, de descendencia o de parentesco horizontal, es de todos modos, más intermediada. Estas intermediaciones culturales generan distribuciones que revierten la idea de una perspectiva lineal y de una composición equilibrada para generar espacios que recreen una realidad de visualidad. Quizás como en el cómic, los artistas amazónicos urbanos crean nuevas representaciones que escapan de la perspectiva aérea o lineal, para con ello crear un nuevo universo pictórico.

Los referentes que encuentran los artistas amazónicos, aprovechan las anti perspectivas para componer sus obras, composiciones que van encontrando en gráficas populares que entremezclan niveles narrativos.



El Santo. Cómic Mexicano

El lenguaje gráfico que llega en principio a blanco y negro va a influenciar a los niños que leen las historietas latinoamericanas y que se relacionan con sus diversas formas de representación, en torno a temas como los romances imposibles entre sujetos de diversas clases sociales, los héroes míticos, la lucha por los pobres y desprotegidos, entre otros.



El Santo Cómic

Las viñetas que se utilizan en los comics presentan un discurso gráfico paralelo que organiza pequeños eventos que suceden en un tiempo preciso en un mismo momento, el momento

contemporáneo. La narración presenta una mezcla entre la realidad, la ficción y el mundo que de repente retoma la vida en un espacio visual que referencia la visión del personaje principal, como su misma realidad física. Los diálogos que van a ser utilizados por los artistas en sus pinturas murales, expresan ideas que las imágenes no permiten percibir, es decir, la viñeta suple un significado que la imagen no brinda. La obra de Ashuco se encuentra en su gran mayoría en pinturas murales en Videopubs (bares) en Iquitos y funcionan como muralismo que representa una contemporaneidad amazónica repleta de sentidos, significantes y entornos culturales muy diversos, como entorno cultural, más allá de la imagen en sí misma.

“Empecé a trabajar en dibujos, los héroes nacionales, muy pequeño. Agarré los pinceles al principio cuando adolescente yo tenía dentro de mí una pena, porque la figura paterna la veía muy poco y le echaba de menos a papa y él llegaba y me sentía muy feliz, en esta época pintaba cuadros penumbrosos, mis colores eran sin sol, a veces con lluvia, pintaba lo que sentía y lo que era. Los pintores pintamos según lo que sentimos y lo que somos, y de allí pasaron los años, me casé muy joven mi esposa tenía quince años, trabajé mucho en muchas actividades, de profesor, mecánico, hacía de todo. Tanto amas tú al arte y el arte te ama a ti, el arte se está metiendo a ti.

Yo soy un pintor urbano que pinta ciencia ficción, los temas de mi obra son extraterrestres, alienígenas acompañados de bellas Amazonas desnudas, calaveras, esqueletos humanos, figuras religiosas, esto se da por el interés del dueño del video pub²¹² El Refugio que se interesó por mi trabajo. Estas pinturas fosforescentes que no había en el Perú, pero si en el Brasil, un amigo me las trajo y comenzamos a plasmar mis obras en la pared, así que las traje y la empezamos a pintar hace ya trece años y comencé a plasmar mis obras en este lugar, tengo más de 200 obras en este lugar y la gente viene mucho”²¹³

La mujer pintada por Ashuco, exotiza su cuerpo con el fin de venderlo, es una mujer objeto que pretende ser ella en una lectura muy rápida de su significado, no es una imagen alegórica que refiera a significados complejos, en este sentido la mayoría de mujeres representadas por Ashuco son marcas de publicidad del sexo, la fiesta, la compra y venta de

²¹² En Iquitos se utiliza el término *Video pub* para hablar de un bar donde se pone músicaailable.

²¹³ Entrevista personal con ASHUCO Agosto del 2010, Iquitos 3 horas

un

producto

publicitario.

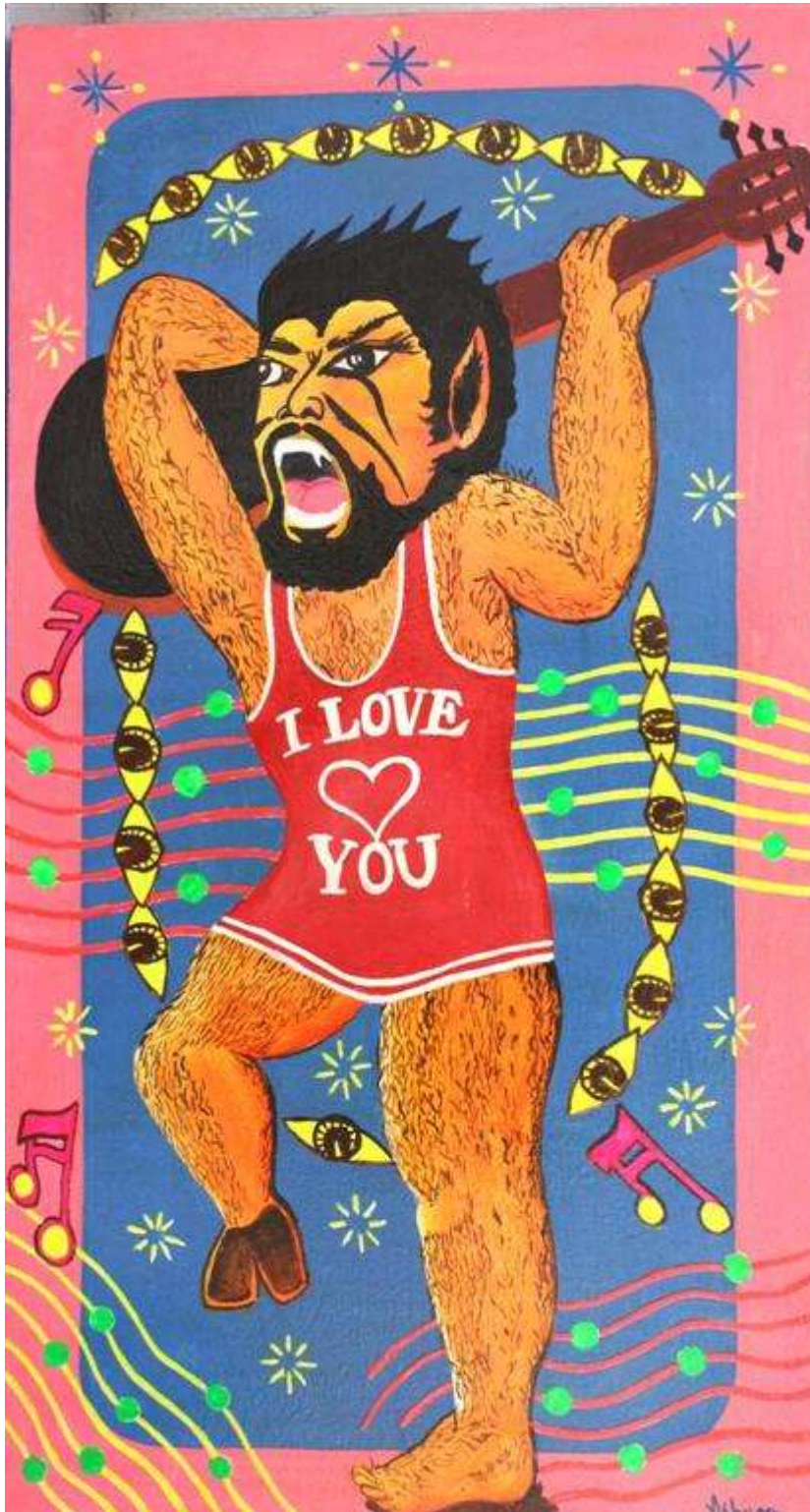


ASHUCO, Jungla Virgen. Esmalte sintético y pintura fluorescente sobre tabla. Iquitos

En ocasiones sus imágenes refieren a un entorno circense, en el cual la mujer y el animal hacen parte del espectáculo, la relación entre la viñeta y la imagen hacen una lectura muy rápida, publicitaria de efecto comercial. “Mi obra combina lo amazónico, con las obras de otros artistas. Soy un pintor de diferentes corrientes, no solamente de la Amazonia. Admiro diferentes artistas, en Iquitos hay mucho arte. Aunque mi arte es un poco fuerte, no he tenido mucha censura en la crítica”²¹⁴ Las temáticas que usa el artista principalmente rondan la representación del cuerpo femenino, más con una intención comercial de venta, del producto. Tiene diversas temáticas, fantásticas, dragones, seres fantásticos, ovmnis, entre otros. La pintura fosforescente se lleva a Iquitos durante el año 2000, con un amigo que venía del Brasil, el color fosforescente. “Otra fuente de inspiración de Ashuco, son las portadas de los discos, no solo de rock, también los de cumbia amazónica, es así que ha realizado una interpretación del clásico recopilatorio de cumbia “El diablo en camiseta”, el cual derivó en una obra titulada “La danza del Chullachaqui”, imagen que figura en la portada del reciente disco del grupo de cumbia psicodélica de garaje Los Chapillacs”²¹⁵.

²¹⁴ Entrevista personal con ASHUCO Iquitos, Agosto 2010. 3 horas

²¹⁵ La luz Negra de Ashuco publicado en Blog: Diario La Región.

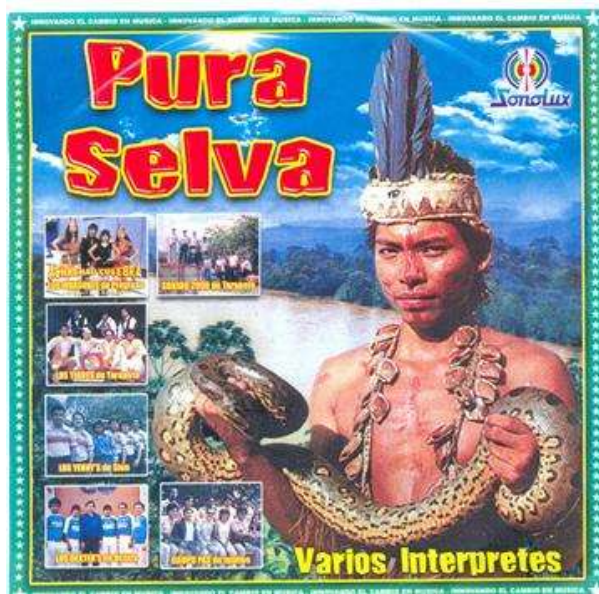


La danza del chullachaqui, Ashuco, pintura que forma parte de la portada del disco de "Los Chapillacs"

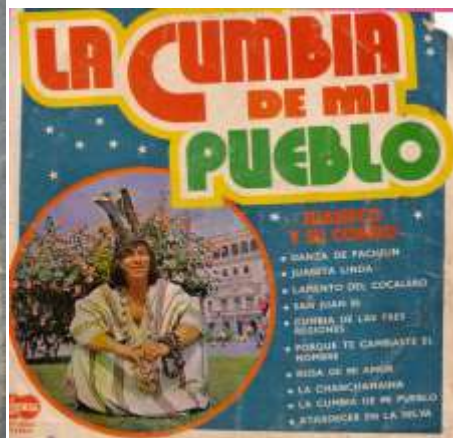


- **MÚSICA AMAZÓNICA Y LA PINTURA MURAL DE ASHUCO**

La estética de ASHUCO está muy relacionada con el ámbito festivo de Iquitos, en este sentido la música amazónica combina ritmos de cumbia, que llegan a partir de los migrantes chinos y de las mezclas con ritmos tropicales, en esta mezcla de tendencias, surge en el submundo o la periferia festiva iquiteña mezcla un capital simbólico de culturas indígenas, mestizas, híbridas que generan una estética mestiza. La influencia en las culturas populares amazónicas van a insertarse en una gráfica popular en la imagen de los discos y en la estética generalizada que se inicia con la música popular para el mundo festivo. Durante los años sesenta en Pucallpa, se fundó por Juan Wong Paredes, hijo de inmigrantes de la China y aficionado al acordeón un grupo de cumbia llamado Juaneco y Su Combo. Sus hijos cambiaron de nombre al grupo por Juaneco y su Combo que da origen a la cumbia que se extiende posteriormente por la Amazonia. Esta combinación de ritmos va a presentar inicialmente una estética de colores fuertes, mezclada con fotografías de indígenas amazónicos con boas, plumas y el río en los fondos, es relativamente reciente.



Carátulas de discos PURA SELVA Música amazónica



Carátulas de discos de la agrupación amazónica: Los Shapis y de Juaneco y su combo

“La influencia de los ritmos de cumbia en el arte pictórico se presenta en las portadas de los discos cumbieros. La luz negra de “Ashuco” ilumina aquello que la sociedad iquiteña vive a escondidas, ilumina lo prohibido, ilumina lo que el deseo no puede contener, ilumina la vida secreta que a veces olvidamos y que suele ser el reflejo más profundo de nuestro ser”²¹⁶. Los discos cumbieros tienen estéticas que usan fotomontajes a color, algunas ilustraciones pop con colores muy llamativos. Para otras regiones del país, como es el Perú urbano andino, o la región central esta estética musical creó movimientos como la “Chicha”.

²¹⁶ <http://diariolaregion.com/web/2010/06/16/la-luz-negra-de-ashuco/>

“Podríamos empezar por definir ¿qué es lo chicha? básicamente en el Perú es una cultura que se apropia de estéticas rurales y las lleva a la ciudad, la mixtura de lo indígena o nativo con lo moderno, el mestizaje en su mayor grado de híbridez; los colores fluors ya existían en las polleras y los vestidos andinos a la vez que en las visiones del ayahuasca; de alguna manera lo chicha es una estética omnívora y canibalesca que se apropia de códigos occidentales "pop" (la estética discotequera, el videoclip, la mass media, el sticker) cómo de los desbordes barrocos del gusto popular que trasgreden ese siempre tímido "pop" ...Ashuco algo de chicha tiene, algo de pop, algo de amazónico...en el jugo de frutas de la cultura peruana ya todos los sabores se han vuelto uno.”²¹⁷.

“La palabra halló fortuna primero en el mundo musical peruano gracias a que en búsqueda de renovación, grupos musicales del centro del país mezclaron la cumbia colombiana con sonos andinos, naciendo la “música chicha”. Hay versiones sobre esta historia pero se coincide en que fueron “Los Demonios del Mantaro” quienes en los años 60 comenzaron a interpretar con ritmo peculiar “La chichera”, cuya grabación, en 1966, batió records de venta. En 1970, el líder del grupo Los Ecos, editó un disco en el que adjetivaba su música con el término “Chicha”²⁶, diciendo en una entrevista que “Aunque muchos no asumen lo de “chicheros” o “chicha” por el peyorativo manejo que hacen del término, otros sí se sienten orgullosos”. Otro estudioso del tema nos amplía la explicación sobre el término que en algún momento pasa de lo sencillamente descriptivo de la famosa bebida andina, a ser un vocablo calificador: “La chicha ha tenido en general una connotación despectiva, siendo menospreciada y entendida, muchas veces, sólo como diversión de la gente “achorada”, “maleada”, asociándola así no sólo con la música en sí, sino con un determinado tipo de personas social y culturalmente cuestionadas. Esa connotación tiene su origen, sobre todo, en los prejuicios sociales que siempre han existido en contra de los sectores de menores recursos y por los cuales se considera banal y denigrante todo lo que produce el pueblo, valoración ampliamente difundida por los medios de comunicación de tendencia conservadora y parcializada”²¹⁸.

El primero, en el ámbito político, a su vez, se han dado tres hechos que han marcado la escena política y la preocupación nacional de fin de siglo: 1) los diarios denominados chicha se convirtieron en pasquines de la mentira, del engaño y del ocultamiento de la información de manera deliberada; 2) la fraudulenta re-re-elección del presidente Fujimori, que apelando a todo tipo de argucias, confabulación, chantaje y engaño se ungió con un tercer mandato anticonstitucional; 3) la conversión súbita de parlamentarios de oposición al oficialismo, los llamados *tránsfugas*, que renegaron o abjuraron de los principios que los llevó al parlamento. Todo ello ha ocurrido al son de la tecno cumbia 'El baile del chino'. El primer hecho vinculó el termino *chicha* con la falsedad y el engaño; en el caso del segundo y tercero, su asociación era con la falta de escrúpulos y la flexibilidad de los valores.

²¹⁷ Conversación con Alfredo Villar, investigador peruano.

²¹⁸ Arturo Quispe Lázaro, **La "Cultura Chicha" en el Perú** En: Revista *Construyendo Nuestra Interculturalidad*. Nº1. Vol. 1: 1-7, 2004

En suma, los tres hechos del ámbito político se insertan dentro del marco de la flexibilización de las normas y los valores muy extendido en toda la sociedad: que ha transgredido la institucionalidad de las normas; puesto en cuestión la ética y los valores, resaltando una racionalidad instrumental. El segundo, en el ámbito cultural: a la par con el anterior, y merced a la gran aceptación de la tecno cumbia o tecno chicha, se viene asociando a la chicha como una música que "democratiza", dado su inserción en todos los estratos de la sociedad, y medios de comunicación. A todo este conjunto de hechos se la ha asociado con la llamada "cultura chicha"²¹⁹



Serigrafía del cartel Chicha, Perú



Cartel callejero en papel realizado en Serigrafía, anunciando la agrupación musical Los Shapis.

²¹⁹ Gargurevich, Juan. La "chicha" cultura urbana que se resiste. En: Coloquio panamericano Industrias culturales y diálogo de las civilizaciones de las Américas, Montreal, 2002.

Por otra parte la influencia en la década del ochenta de la música rock, el ingreso del Metal y de la música más fuerte en Iquitos, fue apropiada por artistas locales. Se representaron carátulas de discos de rock con nuevos paisajes de la selva. “El lienzo con la cara del roquero inglés es inspiración de José Asunción Araujo, “Ashuco”, con más de 40 años al servicio del pincel, artista callejero, maestro de los colores fosforescentes, de esos que se ven mejor con luces oscuras. Y Jagger estuvo en la capital loreтана en 1981 durante los delirantes días de las filmaciones de Fitzcarraldo, el frustrado proyecto del director alemán Werner Herzog. “Ashuco” también ha tomado a los cuatro integrantes de la banda gringa Kiss, los ha metido “hasta el pecho” en una quebrada con atuendos shipibos. Así, el “chico estrella” Paul Stanley lleva una serpiente a modo de collar y el lenguaraz Gene Simmons va en “cushma”. Igual suerte corre Eddie the Head, la mascota de la banda heavy Iron Maiden, quien cambió la bandera británica por montes amazónicos e indígenas en plena guerra. El pintor loreetano no ha quemado fusibles. Lo que ha hecho es llevar el rock de los setenta, de los ochenta a la Amazonía. Cuando “Ashuco” trabaja, no escucha música movida, prefiere escuchar a Los Beatles, la música clásica, lo instrumental, a Carlos Santana, a Kenny Rogers, a los Rolling Stones, “un par de canciones de Kiss”, el sonido pesado de Led Zepellin. Aunque también su pincel traza y coge mejor color “con la música vernacular”, fan de Tomás Pacheco, Los Errantes de Chuquibamba, el Indio Mayta “y algunas cosas de los Gaitán Castro”²²⁰.



ASHUCO. Iron maden, Esmalte sintético y pintura fluorescente sobre tela

²²⁰ Pintor loreetano viste a estrellas del Rock como indígenas amazónicos. En: [www. Ímpetu.pe](http://www.ímpetu.pe).1 marzo del 2011.

En el caso de esta serie de estrellas del Rock, el artista relaciona la estética rockera y la mezcla con la estética amazónica, apropia iconos musicales de diversos estilos con el mundo tropical amazónico. “En mi caso en mi obra artística, tomé muchas ideas de muchos lugares, mi obra en un formato de 30 x 30 cms lo vendo por cien dólares, aquí en Iquitos, en Lima se exhiben y se vende mejor que aquí en Iquitos. Aquí hacemos pintura urbana, autodidacta que a todo el mundo le gusta. Yo aglutino tipos de arte, folletos, libros revistas y trato de emularlos en la simpleza de pintar de mi manera, pienso y modifico mi pintura. Yo pinto mi entorno, no solo amazónico, si quiere pienso que soy un pintor surrealista, pinto cosas de todo el mundo. Lo mío es propio, yo admiro a todos los artistas no solamente a los que hacen pintura, aquí en Iquitos tenemos arte a rabiar, se encuentran niños haciendo escultura, niños haciendo tatuaje, entre otros. La crítica no ha censurado lo mío, me siento tranquilo, los amigos que vienen les digo, ¿es un poco fuerte? Y me dicen, no tranquilo estamos en un momento donde los niños ven erotismo puro, ya no es como antes”²²¹.

Las influencias del pop como un arte popular que es apropiado por el ámbito de Iquitos, que llega con la globalización en imágenes de moda, de cultura americana que se sincretiza. En el caso de la pintura de Mick Jagger la influencia en la estética pop en el retrato del cantante de los Rolling Stones es el manejo de un retrato que lleva a pensar en la ilustración. Por otra parte al apropiarse al ícono con el entorno se explica su presencia e influencia musical. Es de anotar que Mick Jagger es querido en la región amazónica porque ha defendido en los últimos años la conservación del medio ambiente en diversas intervenciones públicas. Durante el año 2011, “El líder de los Rolling Stones, Mick Jagger, fue declarado ayer huésped ilustre y embajador turístico y protector de la región amazónica peruana de Madre de Dios, colindante con Bolivia y Brasil. El cantante británico, de 68 años, llegó el pasado fin de semana en visita turística a Puerto Maldonado, capital de la región Madre de Dios, y recibió esos títulos en un homenaje tributado por el gobierno regional”²²²

²²¹ Entrevista con ASHUCO en Iquitos, 2010.

²²² Mick Jagger es protector de la selva peruana En: <http://www.cronista.com/controlremoto/Mick-Jagger-es-Protector-del-Amazonas-peruano>



ASHUCO Mick Jagger, Esmalte sintético y pintura fluorescente sobre tela

ASHUCO pinta desde grupos con folklore latino, hasta el rock, con una influencia según él mismo “entre surrealista y pop, de esto se trata, está en mí, siento que a mi público le gusta y ama lo que hago, la pintura flúor tiene mucho éxito en Argentina, en España, aquí llega mucha gente de muchos lugares y les gusta mi trabajo”²²³. Se insertan artistas famosos en el medio amazónico y se apropia la realidad virtual, mediática en un entorno Iquiteño.

²²³ Entrevista personal con ASHUCO, Agosto del 2010 Iquitos



ASHUCO Kiss Amazónico, Esmalte sintético y pintura fluorescente sobre tela.

• DEL VIDEO PUB A LA GALERIA DE ARTE

El término video pub usado en la Amazonía peruana, alude a bares nocturnos en los cuales se escucha música y pueden ocurrir espectáculos en vivo o proyección de videoclips en televisores o videoproector. Aparecen como lugares para ver videoclips, al igual que lugares con altos sonidos para el baile y la fiesta nocturna, aunque hay algunos locales diurnos. Pero también aluden a lugares que además de ser bares, son prostíbulos, donde no necesariamente hay relaciones con las mujeres como prostitutas, sino también como compañeras de noche, que se unen a las mesas de hombres a hablar o intercambiar un trago. En Iquitos hay un bar muy conocido, llamado popularmente “La Capilla Sixtina del arte”, en la cual para el año 2000, Ashuco llevó la pintura flúor del Brasil con un amigo a Iquitos y comenzó la movida cultural del mural, de las mujeres desnudas en los bares. “A algunos les gustó mucho en los pubs. Aunque yo empecé muy niño a pintar, me gustaba de manera autodidacta. Ahora ya hago líneas y ya, a mucha gente le gusta lo que yo hago”²²⁴

²²⁴ Entrevista personal con ASHUCO Iquitos, Agosto 2011, 1 hora



Fotografía de Ashuco pintando, 2011

El tema principal de la obra de ASHUCO como el mismo lo dicen son las mujeres, en especial mujeres entornos festivos que exhiben su cuerpo como formas de trabajo, algunas incitan al espectador. Christian Bendayán ha venido trabajando por rescatar el arte de las calles, el arte popular. Así ha organizado en los últimos años varias exposiciones, sacando el arte del bar a la galerías en Lima, Buenos Aires y en el mismo Iquitos durante el 2010 cuando fue director del Instituto de Cultura, en exposiciones como PODER VERDE I y II. (En los anexos de prensa se observa como la crítica registró los eventos). El salto del night club a la sala expositiva se debió al arduo trabajo de Bendayán tanto en Iquitos como en Lima. En esta exposición se utilizó el ambiente del bar o pub nocturno para situar en espacios expositivos las obras de los artistas amazónicos.



Foto Exposición "PODER VERDE" (Montaje) en Buenos Aires



Foto Exposición "PODER VERDE" en Lima



Exposición "Poder Verd"e. Pinturas de ASHUCO para la exhibición, 2011

Poder Verde es una curaduría de obras amazónicas realizada por Christian Bendayán para la AECI (Asociación española de Cooperación Iberoamericana) realizada en Lima durante el año

2009, llevada con posterioridad a Buenos Aires y durante el año 2011 expuesta en Madrid España. En “Poder verde, visiones psicotropicales” participan los artistas Pablo Amaringo, Christian Bendayán, Harry Chávez, José Asunción Araujo “Ashuco”, Brus Rubio, Miguel Saavedra, Jorge Cabieses, Luis Sakiray y Roldán Pinedo. Bendayán dice en los medios sobre la exposición, “Dentro de aquellas imágenes, los estilos pictóricos más exuberantes, voluptuosos, explosivos, candentes, punzantes, gozosos, eróticos, chispeantes y delirantes de los últimos años se han cultivado profusamente, como un flujo de imágenes vibrantes, sensoriales, aromáticas y sabrosas; donde el sentimiento, el pensamiento y la ilusión populares se vuelven carne, gracias al aderezo y las visiones psicotropicales que sólo la audacia y la imaginación de una comunidad de artistas anónimos y callejeros han podido añadir al arte peruano”²²⁵

Con los artistas en Poder Verde II: José Asunción Araujo “Ashuco”, Brus Rubio, Harry Chávez, Nereida López, Lu.Cu.Ma, Adrián Portugal, Daysi Ramírez, La Restinga, Luis Saquiray Luis Torres, la muestra regresa a exhibir obras artísticas de pintores populares urbanos que definen en sus obras artísticas un universo muy diverso que se conjuga además de su definición por lo amazónico, refiere a una estética que genera un movimiento cultural urbano, caracterizado por su influencia en la configuración del trópico, como una forma de ver el mundo que acude a la estridencia, a la fuerza en los colores (en algunos de los artistas , en especial en ASHUCO, en LUCUMA por su trabajo con pinturas fluorescentes), los temas de la selva como paisaje principal con animales como serpientes que a su vez funcionan como iconos de elementos que occidente conoce aunque rechaza, en su mismo origen. Por otra parte, la figuración que se observa en las obras tiende a la exageración figurativa y al agregar una explicación en viñetas que proviene quizás de las gráficas populares, quizás del cómic o del cine en Latinoamérica que acostumbra utilizar subtítulos para explicar el cambio de idioma.

²²⁵ Bendayan Christian, En: Periódico El Comercio, Lima Perú- 003-2009



Artículo de Prensa sobre la Exposición PODER VERDE

PODER VERDE

Iconografía de la muestra-Lima



Christian Bendayán, al fondo el mural de ASHUCO como presentación de la Exposición PODER VERDE del 2009.

ARTISTAS PSICOTRÓPICOS

Color de la selva en Lima

• Muestra con todo el poder verde en el C.C. de España.

Un grupo de artistas de origen amazónico esta noche inauguran la muestra: "Poder verde, visiones psicotrópicas" en el Centro Cultural de España. Los artistas, influenciados por la psicodelia, despliegan una serie de colores no sin descuidar el contenido. Ya son peculiares en sus pinturas los colores como el amarillo limón, verdes fosforescentes, violetas. Según los organizadores de la muestra, la misma sala estará provista de estos colores sin que falte la alegre música selvática.

Los artistas que participan son Pablo Amaringo, Christian Bendayán, Harry Chávez, José Asunción Araujo "Ashuco", Brisa Roldán, Miguel Saavedra, Jorge Cabieses, Ixis Sakiray y Roldán Pinedo. La exposición será inaugurada con música y baile a cargo del conjunto típico Los Hijos de Lamas, y en donde bellas huarmibizas danzarán al ritmo de las aguas del Amazonas. En el marco de la muestra se ha programado una serie de actividades, entre ellas conversatorios y cine, todas asociadas a la selva.

El curador de la muestra es el reconocido artista amazónico Christian Bendayán. La ocasión



LLAMADO DEL BOSQUE. "Bienvenidos al paraíso", de Roldán Pinedo.

PRECISIÓN
DE LA AMAZONÍA, SU ARTE. La cita es hoy 8:00 p.m. en el C.C. de España ubicado en Natalio Sánchez 181, Sta. Beatriz, Lima. Habrá música y baile a cargo del conjunto típico Los Hijos de Lamas.

servirá también para presentar el libro *Recuerdo de Iquitos*, un magnífico volumen con sorprendentes imágenes e increíbles postales de la Amazonia. Para su lanzamiento estarán presentes Sergio Urday, Jaime Vázquez Valcárcel, Jorge Villacorta y Christian Bendayán.



ASHUCO Pintura de Esmalte sintético, flúor sobre pared, Iquitos, 2011

La pintura de mujeres de ASHUCO puede remitir a la mujer del bar que es exotizada por su función sexual, cabría en el análisis de esta investigación la posibilidad de entrar a ver como una sociedad de la selva, modela sus valores culturales con la función sexual de las mujeres

que representa este estereotipo, su sometimiento y función de dependencia frente a una estética que modela su manera de ser por su cuerpo voluminoso y exagerado, pero claro, este análisis que refuerza la crítica de sociedades machistas, entra así mismo en un terreno que es movedizo, en el sentido en que la mujer que hace parte de un espectáculo masivo. Dentro de las temáticas principales que además el autor reconoce como más vendidas están su serie de mujeres que van desde las mujeres del Tubo (como su obra con este título), hasta las reinas de belleza, su obra “Azucena”, las mujeres de estética cercana al porno, las mujeres sagradas no solo las vírgenes y santas como el caso de Sarita colonia, la santa popular querida por travestis, marginados y en general por la creencia popular, sino también las mujeres míticas de las historias de la selva, como es el caso de la mujer encima del animal o lagarto de la selva, la charama: “Carachama mama”.

La estética femenina que propone ASHUCO está mediatizada por una música popular, un comercio virtual que acerca sus representaciones a las mismas de las ventas sexuales de mujeres y en especial por el consumo corporal de su exhibición. Aunque en otras representaciones, ASHUCO aborda el tema de la mujer desde su representación icónica, la mujer como virgen, son más bien escasas estas imágenes en el conjunto de su obra artística. Podríamos seleccionar sus obras para la venta, aquellas que se insertan en un mercado que entra y sale del ámbito artístico, para insertarse en el ámbito de fiesta, en la publicidad o en la economía de mercados tropicales, de diversión y ocio. Sus obras pueden estar dentro de un concepto Kistch. “Para la juventud están las fotos de los Beatles o de una Venus desnuda de playboy. Estéticamente son estereotipos, ejemplos del Kistch que como señala Umberto Eco” es una comunicación que tiende a la provocación de efecto”, la pura exterioridad banal y prefabricada”²²⁶.



ASHUCO. La Reina del Tubo. Esmalte sintético y pintura fluorescente sobre madera, 2011.

²²⁶ Bayón, Damián. Desnoes Edmundo. América Latina en sus artes Ed siglo XXI. París, 2006



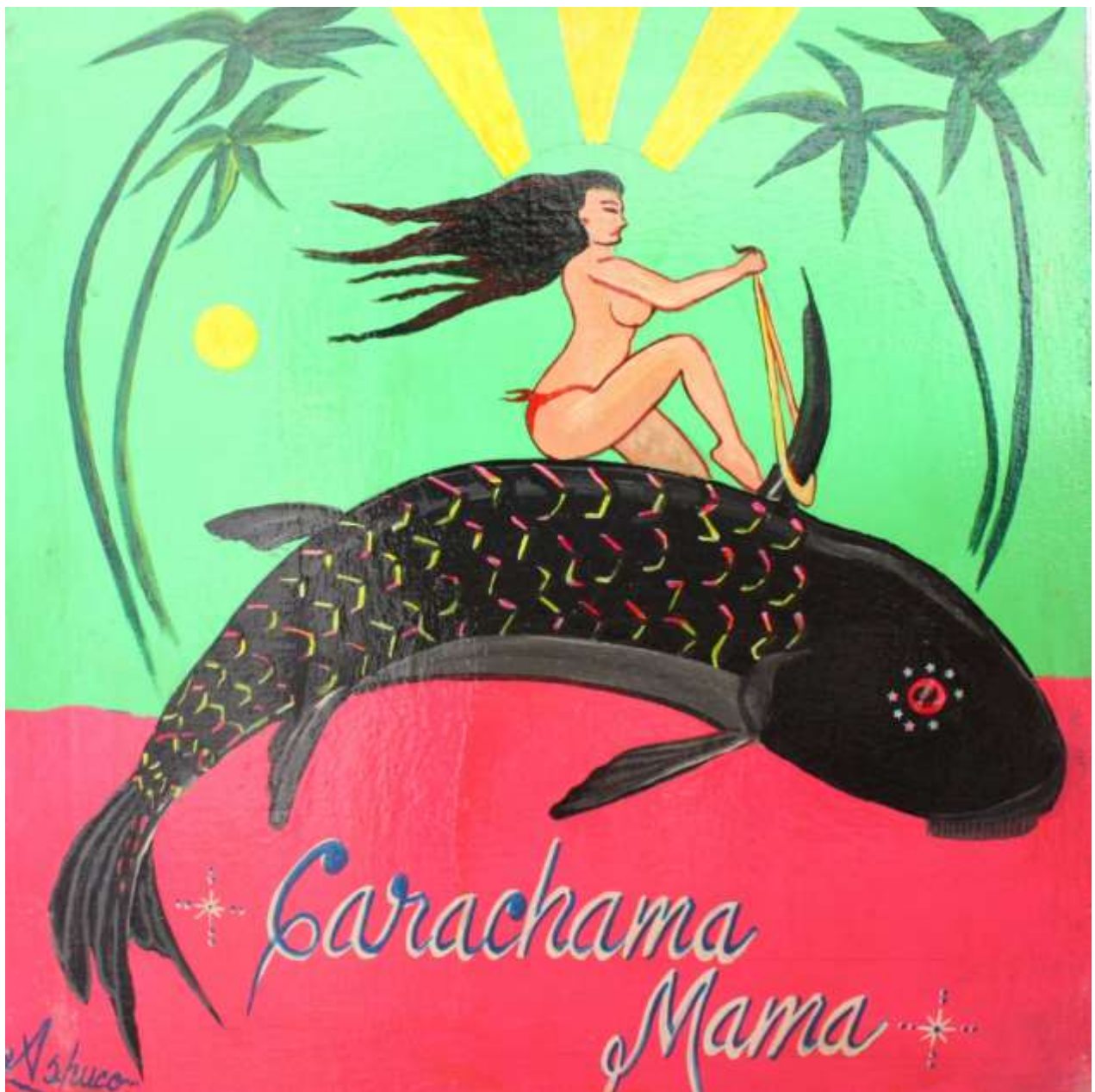
ASCHUCO. Miss Azucena Esmalte sintético y pintura fluorescente sobre madera. Iquitos, 2009



ASHUCO, Murales en el Pub El Refugio. Acrílico sobre pared, 2011.



ASHUCO, Murales en el pub El Refugio. Acrílico sobre pared, 2011



ASHUCO. Carachama mama. Esmalte sintético y pintura sobre pared. Iquitos-Perú



ASHUCO. Esmalte sintético y pintura fluorescente sobre pared. Pub El Refugio, 2010



ASHUCO pintura acrílico sobre madera. SARITA COLONIA

El arte religioso no escapa de la representación del artista, en un ámbito profundamente católico. Sus últimos trabajos en el 2011, han sido murales denominados “El Edén”, en Iquitos. En ellos ASHUCO representa a santos y santas católicos para un ancianato en la ciudad.

“Ayer en horas de la mañana se llevó a cabo la presentación del mural del artista José Asunción Araujo Guerra “Ashuco” en el centro residencial de atención integral al adulto mayor San Francisco de Asís. El artista dijo que esta experiencia es algo inolvidable porque

hace años se le ocurrió esta idea de plasmar su arte en un lugar como el asilo”²²⁷ Sus últimas obras que abordan la religiosidad popular del Perú profundo, en mitad de santos, santas que renuevan una creencia sacra colonial en sus vidas cotidianas y que el artista exhibe en sus muros de manera muy colorida, con una estética propia del mundo urbano popular de la Amazonía peruana.

²²⁷ <http://proycontra.com.pe/2011/05/13/artista-presento-obra>

VI. REFLEXIONES FINALES SOBRE LA PINTURA AMAZÓNICA CONTEMPORÁNEA

Esta tesis realizó una aproximación a una producción pictórica existente en la actualidad en la ciudad de Iquitos, Amazonas peruano. Esta producción no es nueva, cuenta ya con una historia que incluye artistas autodidactas interesados en producir pinturas tradicionales o académicas desde la época colonial hasta la actualidad, artistas indígenas y/o artistas viajeros. “Con la llegada de los europeos a la Amazonía se inventaron miradas exóticas y enajenantes donde la mitología occidental ayudaba a explicar lo inexplicable. La leyenda europea del Amazonas se traslada a este territorio virgen y desde que el “descubridor” Orellana y Fray Gaspar de Carvajal las avistaran y lucharan contra ellas la fantasía de Europa se convirtió en la única realidad visible. La civilización comenzaba su barbarie con imágenes de terror mezcladas con ensueño y seducción. El “otro” amazónico era demasiado misterioso y así no sólo Amazonas sino también sirenas y leyendas de culturas esplendorosas como El Dorado atraerían a los viajeros a esta zona del mundo”²²⁸.

La pintura amazónica en Iquitos, Pevás, Pucallpa y Pucallquillo, responde a preocupaciones sociales por una situación de pobreza y exclusión social, una búsqueda por reivindicar los derechos de conservación ecológica de la selva, representar y visibilizar el mestizaje cultural, un medio ambiente en peligro de extinción, una nueva colonización como respuesta a problemas que enfrenta la región: la tradición y los cambios sociales, agrupados en un sentimiento de identidad amazónica. La respuesta cultural y pictórica de los artistas iquiteños al crear una iconografía propia, busca las raíces de una identidad regional caracterizada por diversas temáticas; existe un sentimiento común de un ser amazónico, con un interés político de mantener las identidades indígenas, de conservar culturas autóctonas y propias que el mundo exterior al Amazonas, ignora. El Amazonas como región cultural con una producción artística propia se desconoce en los centros de cada uno de los países que forman parte de la cuenca amazónica, en Latinoamérica la pintura producida en la Amazonía es poco difundida.

Esta investigación recorrió directamente la región, las fuentes, los autores, las pinturas; es importante resaltar que el Arte Amazónico de Iquitos ha influenciado a otras ciudades y poblados en Perú, Colombia y Ecuador, no solamente porque el interés de la pintura consiste en abordar problemas de identidad regional y con ello unir productos culturales, pinturas amazónicas, sociedades indígenas y artistas más allá de las fronteras estatales que dividen la región amazónica, sino también porque manifiesta la unión de un sentimiento en común, como es el ser parte de una de las

²²⁸ Christian Bendayán, Alfredo Villar. Pintura amazónica El Milagro verde. Lima, 2013 Pág. 11.

selvas más grandes del planeta. Aunque el Amazonas es una región de frontera para cada uno de los países que integran la cuenca amazónica, al interior, el universo que abarca es muy variado, la diversidad no es solo biológica sino también cultural y artística. La pintura amazónica abarca desde la herencia indígena de culturas del consumo de alucinógenos como el Ayahuasca, a la representación del indígena en sus comunidades, como la pintura existente de los habitantes empobrecidos de las calles, los homosexuales o la prostitución, las temáticas de mitologías indígenas milenarias, llevan a abrir el abanico temático de la pintura en diversos universos culturales y sociales; en este sentido, la pintura amazónica comunica las particularidades regionales de la Amazonía, con el fin de sobrevivir a la nueva globalización. Resalta intereses de carácter político, de reivindicación y conservación del medio ambiente.

Las últimas décadas presentan una producción de pinturas que por un lado mantienen la tradición del paisaje, por otra incluyen la tradición indígena que se ha venido urbanizando con el paso del tiempo y la producción popular que incluye materiales como el óleo, acrílico los colores fosforescentes que se pintan en las calles de Iquitos, en las fachadas de las casas, en los bares o pubs de Iquitos, con la inclusión de acrílicos, oleos o materiales tradicionales como el uso de cortezas vegetales. La pintura popular urbana se da de manera autodidacta.

Las formas de ser de la gente de la Amazonía, que ha estado aislada del resto del Perú, tienen formas distintas en relación con la naturaleza y el entorno; se rompen algunas normas de comportamiento social, quizás de temores o restricciones morales o éticas que generan imágenes eróticas y una sensualidad y sexualidad presente desde la niñez y la adolescencia. El ser amazónico, es muy liberal o casi libertino. Existe una independencia en la forma de ser social, diferente a la cultura andina en climas, usos, costumbres. La historia de la selva amazónica es de mucho sufrimiento, pobreza, enfermedades, catástrofes naturales, colonización, sometimiento y extracción de productos naturales de maneras violentas.

El recuerdo de la tragedia es presentado en las obras pictóricas. En este punto la pintura cumple con una labor social de representación de la realidad social, de la identidad cultural o en el caso del arte indígena, de rescatar un patrimonio cultural inmaterial que presenta culturas muy antiguas que se reactualizan. Pero la pintura no se queda solo en la faceta del dolor, al contrario su pintura está repleta de alegría, de color de erotismo. La eroticidad amazónica atraviesa el arte amazónico actual, las imágenes de personajes míticos se muestran en las pinturas, los cuerpos grandes, exóticos, muestran una manera de representar el Arte Amazónico que descubre una relación íntima entre las sociedades, las culturas y la selva amazónica.

VISIÓN EN CONJUNTO

El conjunto de la pintura amazónica de Iquitos está caracterizado por tener tres grandes programas iconográficos contenidos en: La Pintura Popular Urbana, la Pintura Indígena y la Pintura Académica. Aunque estas divisiones pueden señalar las temáticas que están en su interior, algunas pueden contener a otras, existe una gran cantidad de imágenes muy distintas entre sí que pueden ser agrupadas en los grupos de iconografías mencionadas.

En esta clasificación de tipos de iconografías, la característica en común es el contexto en el cual surgen: la Amazonía. Las imágenes que se producen son partes de la idea de lo Amazónico que determina los contenidos y las formas de la pintura, al igual que les da un sentido integrador propio de un universo no solamente pictórico, sino cultural y social, hace parte del mensaje que transmiten, aunque en algunos casos los mensajes tengan que ser detalladamente explicados por los productores de las pinturas para encontrar su significado, es el caso de la pintura indígena. Otra característica en común es el uso de colores fuertes que llaman la atención del espectador sobre la imagen que produce: Colores fluorescentes llamativos. De igual importancia son las distintas formas de composición con que se construyen las pinturas que manifiestan con la intención de romper con una visión equilibrada, aunque en el caso de la pintura académica, se busque crear obras de acuerdo a la perspectiva tradicional occidental y sea una excepción a las formas construidas en otras iconografías.

Al interior de estas iconografías, el realismo de la fotografía en el caso de Bendayán, contrasta con la imaginación que expresa un pintor indígena como Brus Rubio. La pintura amazónica en Iquitos relata diferentes realidades, quizás simultáneas, que conviven en un mismo momento histórico, la contemporaneidad, pero que corresponden a distintas miradas o visiones del mundo, hecho que lleva a la pintura a registrar, casi que como un catálogo de las formas de vida social que existen en Iquitos y que vienen cambiando muy lentamente a lo largo del tiempo. Las ideas centrales de representación que se vienen utilizando de manera gráfica y popular en las calles de Iquitos, son captadas por los pintores abordados quienes las apropian y las replican como un sistema de convenciones puramente locales, hecho que da la posibilidad de mostrar testimonio de aspectos de la realidad social de la Amazonía, no necesariamente se refleja una realidad existente, sino la idea de un mundo que se imagina en los mitos o tradiciones orales, en las visiones o estados de consciencia alterados y que se presentan como una idea de un mundo que existe en la idea del Amazonas que intenta conformar un ideario de identidad común a la región.

Esta problemática nos introduce a las temáticas de la pintura amazónica contemporánea. Del realismo de Bendayán al estilo simbólico de Amaringo, existen

líneas estilísticas propias que esbozan características iconográficas diferentes entre sí, cada tendencia iconográfica contiene diversas características y estilos en su interior. La pintura popular urbana de Iquitos, hace énfasis en los retratos visuales cuyos protagonistas son las mujeres voluminosas que viven en las calles de la ciudad y sus periferias. Las representaciones de mujeres en dos caminos: las profanas (mujeres dedicadas al espectáculo, mujeres bailarinas o vedettes, mujeres imágenes de calendarios, modelos o nudistas), las mujeres sagradas (Vírgenes, santas, paganas en mitos amazónicos como las sirenas).

Los temas que representa la pintura popular urbana, temas de religiosidad popular, mitologías amazónicas son representadas de dos maneras. El primero dentro del contexto de mitologías amazónicas que se pintan desde los bares, pubs o discotecas nocturnas, hasta pinturas de uso mural en casas sencillas de habitantes de la ciudad. Las mujeres profanas suelen representarse solas en una composición acompañada de un paisaje muy simple con elementos como el río, la vegetación exuberante, el atardecer o amanecer. En segundo lugar, las mujeres sagradas son símbolos de inocencia, allí no se denotan desnudos, sino mujeres dedicadas a rituales, santas o con símbolos de aflicción si se refieren a cultos católicos, si son representadas dentro de mitologías amazónicas estas mujeres míticas cumplen con un sentido erótico y sensual que las vuelve más profanas que sacras, por su desnudez y voluptuosidad, entendidas aun así desde una inocencia primigenia que les quita la idea del pecado por su desnudez, característica que completa su idea de sacralidad o misticismo, mujeres que existen en los relatos diarios y cotidianos de los habitantes amazónicos, que los acompañan, aconsejan o en algunos casos seducen para entrar en un universo de carácter espiritual que acompaña la realidad de la selva amazónica.

La mayor cantidad de imágenes de mujeres representadas en las pinturas amazónicas forman parte de estos dos universos, el sagrado y el profano (santas, mitológicas o mujeres del mundo, ya fuese del espectáculo o de la noche). El retrato de la mujer cuya vida cotidiana del hogar, con hijos y labores domésticas poco se representa, sin embargo al recorrer las calles de Iquitos es una escena que se ve comúnmente, los niños y sus madres. La infancia es un tema que aunque minoritario se presenta en la obra de Bendayán, los niños abandonados, sin familias, son presentados como símbolos de la pobreza y el abandono regional. Los niños se convierten en un símbolo de la identidad amazónica en su estado de abandono: el niño/a que duerme en la calle.

Los retratos de grupos de personas aluden en su mayoría, más que a familias, que poco aparecen, a agrupaciones de jóvenes en fiestas cerca del río, agrupaciones de colectivos gay, agrupaciones musicales en un primer plano, retratos que enfatizan en la vida social de los habitantes de las ciudades o poblados indígenas alrededor del río Amazonas. Se presta atención a los detalles de las casas, de la decoración de sus interiores y de la pobreza de su vida cotidiana que contrasta con la actitud alegre de

sus habitantes. Aunque las imágenes de los retratos parecen ser de tipo realista, como documentación de la forma de vida de los habitantes de la Amazonía, es posible que sean imágenes idealizadas, o imágenes simbólicas que presentan una idea de “alegría” constante frente a una situación de dureza extrema, de pobreza y exclusión social.

El realismo en la pintura de Iquitos es un estilo que marca la obra en especial de Christian Bendayán, un realismo basado en la fotografía del mundo urbano y en especial nocturno de la ciudad. Una búsqueda pictórica que inicia en las periferias y en un gusto por lo marginal, pasa a una representación etnográfica de los habitantes urbanos, casi que una antropología de los habitantes empobrecidos de Iquitos, hasta la idea actual de tomar documentos históricos intervenirlos y actualizarlos en una pintura que de realista pasa a usar imágenes simbólicas para hacer una declaración política.

La pintura religiosa iquiteña se caracteriza porque narra los acontecimientos y protagonistas del antiguo testamento y del nuevo testamento en versión popular, muchos santos allí representados no lo son en la Iglesia Católica, son santos que se les rinde culto por la religiosidad popular amazónica que entremezcla la doctrina católica con la popular, santos populares que además de realizar oraciones católicas, usan medicinas tradicionales o rezos populares producidos a lo largo de décadas por los habitantes de Iquitos y sus alrededores. El caso más representativo de estos santos populares es Sarita Colonia, la santa popular quizás más importante de la región.

A diferencia de la pintura religiosa dentro del marco del catolicismo o su reinterpretación popular, el simbolismo de la pintura mitológica amazónica permite popularizar las creencias espirituales que viven en la Amazonía a través de imágenes que aproximan al espectador a una experiencia de carácter místico, porque describen mundos espirituales, las experiencias de entrar en ellos, los mundos que existen o el camino para tener estos procesos o experiencias, con el uso del Ayahuasca, en especial. Las visiones del Ayahuasca creadas por el maestro Pablo Amaringo, muestra en detalle viajes esótericos generados por el consumo de la planta alucinógena, las reuniones con el chamán, la guía espiritual y el mapa celestial que como ruta de viaje presentan los artistas a sus espectadores.

La mitología amazónica está repleta de simbolismo. La pintura en especial indígena, mantiene una fuerte simbología, utiliza convenciones que existen en la tradición oral. Existe al interior de la pintura indígena amazónica, un estilo propio de comunidades indígenas realizada sobre soportes naturales y con el uso de tintes naturales, una pintura que sobrevive los embates de la occidentalización y las influencias foráneas a la región. Otra gran parte de la pintura influenciada por agentes externos incluye un mestizaje compositivo que si bien utiliza materiales occidentales, lienzos y oleos, mezcla conocimientos tradicionales y mitos originarios.

En este sentido, tanto el simbolismo como la abstracción han jugado un papel importante en la nueva pintura realizada sobre soportes distintos a los usados por sociedades indígenas tradicionales en un proceso de occidentalización incentivado por antropólogos y evangelizadores, que han buscado en diferentes momentos y quizás con diferentes intenciones, conservar los diseños indígenas realizados sobre el cuerpo humano, arte efímero frágil y muy cercano a la desaparición si las sociedades que los contienen desaparecen. A partir de la década del cincuenta instituciones evangelizadoras y educadoras ingresaron en la Amazonia y con sus Escuelas introdujeron nuevas simbologías y visiones del mundo, un ejemplo claro es el Instituto Lingüístico de Verano, que en sus cursos impartía educación artística en los alrededores de Pucallpa, Pucaurquillo y cercanías de Iquitos. “Otros medios generadores de códigos y cambios en la percepción de los indígenas han sido las escuelas e instituciones que imparten los discursos culturales hegemónicos, patrones y códigos de la sociedad occidental. La retórica visual de estas imágenes, la distribución de espacios, formas y colores utilizados en los textos han contribuido a la homogenización de sus expresiones estéticas, como se puede observar en los patrones compositivos amazónicos. El impacto que han causado estas organizaciones en la introducción de un sistema de símbolos y valores ajenos al contexto, observado ya críticamente por los antropólogos, fue propiciando en paralelo la discriminación de la estética tradicional de estas sociedades así como la idealización de los valores y elementos representativos de la cultura occidental”²²⁹.

La introducción de un sistema de valores nuevo, nuevos materiales para la pintura y el dibujo proveen no solo una nueva familiarización con el manejo de colores, como plumones, témperas, lápices, pinceles y el dibujo, sino de imágenes y esquemas compositivos que forman parte de un sistema de símbolos y representación que pasan a ser apropiados y a conformar el nuevo lenguaje visual del indígena. Coincido con María Eugenia Yllia en el artículo “De la maloca a la Galería. Pintura de *llanchama* de los boras y huitotos de la Amazonia Peruana”²³⁰ cuando afirma que el origen de la pintura sobre *llanchama* entre boras y huitotos de Pucaurquillo está ligado al desarrollo del turismo y a la relación que estas sociedades han tenido con el mercado exterior a partir de la producción y venta de sus artesanías. Aunque se matiza que el boom de artesanías es anterior y según fotografías de antropólogos la exhibición de la cultura tanto al interior como al exterior de estas sociedades, genera este interés en la compra de productos artesanales por parte de turistas, la organización de “grupos folklóricos” para exhibir sus danzas.

La venta de productos artesanales cambió las dinámicas en el hábitat indígena que inició a producir bienes de consumo cultural. El turismo en toda la región amazónica modificó la relación con el medio que aunque vendía una imagen de selva virgen, inició

²²⁹ María Eugenia Yllia. De la maloca a la galería. La pintura sobre *llanchama* de los boras y huitotos de la Amazonía peruana, En: ILLAPA Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma Año 6, Nº 6, diciembre de 2009

²³⁰ María Eugenia Yllia. De la maloca a la galería. La pintura sobre *llanchama* de los boras y huitotos de la Amazonía peruana, En: ILLAPA Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma Año 6, Nº 6, diciembre de 2009

un interés por autorepresentar un indígena autóctono, de buscar en sus tradiciones nuevas formas de percibir el mundo que podrían vender sus conocimientos a occidente. Un fenómeno similar a lo ocurrido con el uso del Ayahuasca fuera de la región amazónica, como una planta de visión trascendental usada por miembros fuera de comunidades indígenas para llegar a universos espirituales dejados de lado por la mirada occidental, pero integrados a una nueva era “internacional”, en su uso médico, en terapias alternativas y un nuevo esoterismo.

La representación artística de la selva, las composiciones, formas y colores historias de míticas de la Amazonía, cosmovisiones de uso tradicional mantienen una lógica que si bien ha cambiado por el ingreso de agentes occidentales en la región, presenta imágenes propias de una tradición mítica, el arte figurativo es acompañado por la abstracción y los diseños geométricos. La pintura mitológica o fantástica, forma parte de la cultura popular de la Amazonía; mitos y leyendas se transmiten de generación en generación, se caracteriza por la imaginación en la narración y la riqueza del lenguaje que se expresa en los detalles, el aglutinamiento de símbolos y signos, el poco espacio vacío en las obras y su riqueza plástica. Hacen parte de la historia oral (que se pasa a nuevos soportes móviles para su venta) que se narra diariamente en los caseríos, poblados pequeños, aldeas, resguardos y en la misma ciudad de Iquitos que se han visto afectadas por la occidentalización pero que al mismo tiempo se han adaptado a ella para sobrevivir.

Un estilo propio de la región aunque más utilizado por agentes foráneos, viajeros o cronistas en época colonial y algunos pocos en otros momentos más recientes, es el naturalismo. Se usa en especial la ilustración y los dibujos de plantas y animales amazónicos; tiene como intención registrar la investigación de la naturaleza, su biodiversidad y tipologías de especies vegetales y animales. Busca representar plantas, animales y minerales existentes en la región amazónica por viajeros y cronistas en expediciones botánicas. Su temática central es la naturaleza, intenta representar en dibujos realistas los tipos naturales existentes en la Amazonia. Los colores más suaves y tenues que otros estilos de pintura amazónica intentan ser similares a los colores ocres de la tierra.

De los pintores amazónicos contemporáneos que han salido de la región de Iquitos hacia el exterior encontramos artistas que se inscriben en el arte visionario, como un estilo artístico en pintura que busca trascender el mundo físico y retratar una visión “más amplia del conocimiento, incluyendo temas espirituales o místicos”²³¹, es el caso de Anderson Debernardi, alumno de la Escuela de pintura Usko Ayar en Pucallpa, quien siguió la iconografía de visiones planteada por Pablo Amaringo, perfeccionándola y llevándola a nuevos usos más occidentales en su composición, en las figuras, en el uso de la perspectiva.

²³¹ Wikipedia, 2014

“El arte “visionario” presenta imágenes que aluden a arquetipos primordiales, que tienen una función en el desarrollo espiritual de los individuos. La vivencia del individuo mismo y del resto del universo en términos de dichos arquetipos y la dimensión de éstos, en un estado en el cual todo es símbolo y en consecuencia nada se refiere a algún ente o realidad concreto que no sea también símbolo, donde el espacio tiempo es total y toda valorización absolutización delusoria ha cesado, y en el cual Verdad, Bien y Belleza coinciden, de hecho constituye el fruto de la práctica en algunos sistemas tántricos. En muchos casos, las representaciones de este tipo de arte constituían un mapa del sendero a seguir a fin de alcanzare el estado que se acaba de describir. Así pues este tipo de arte es inseparable de una búsqueda mística y sacra”²³². Una tendencia artística relacionada con el arte psicodélico de los años sesenta, el arte visionario impulsa desde hace algunas décadas la percepción de los sentidos y la búsqueda por entrar en el interior humano, en su espiritualidad. Muchos artistas que entran en esta corriente artística, usan colores fuertes y diseños aglutinados de elementos compositivos. Sus pinturas intentan recrear universos espirituales y humanos en su interioridad. El arte visionario amazónico principalmente se basa en el uso de plantas psicoactivas como el Ayahuasca que genera visiones de universos espirituales de los tomadores de la planta, en sesiones de carácter espiritual, guiados por un chamán o guía de comunidades indígenas; el uso del Ayahuasca se ha extendido de comunidades indígenas a ciudades, por el uso curativo, médico y por la limpieza corporal de la cual hablan sus seguidores. Aunque las visiones presentadas por el artista Pablo Amaringo en su obra pictórica podrían encajar en esta tendencia o corriente artística, es más apropiado hablar de que Anderson Debernardi ha trabajado intencionalmente en esta corriente artística que además reúne científicos, médicos, chamanes que reflexionan sobre la posibilidad de “evolución cósmica” que plantea una influencia de artistas americanos y canadienses, como Alex Grey con su obra “Sacred Mirrors”, “una serie de 21 pinturas, que llevan a los espectadores a un viaje hacia su naturaleza, examinando con lujo de detalle el cuerpo, mente y espíritu. Este trabajo, nos presenta la Sutil Anatomía de los hombres desde el contexto de una evolución cósmica. Dicha obra le tomo 10 años en completarla, comenzando en 1979. En este periodo desarrollaría su técnica de radiografiar las diferentes capas de la realidad, revelando una interacción entre las fuerzas *anatómicas* y *espirituales*. Después de pintar “Sacred Mirrors”, aplicó su perspectiva multidimensional a diferentes experiencias humanas, como rezar, meditar, besarse, copular, embarazo, nacimiento y muerte”²³³.

Anderson Debernardi dice de sus pinturas: “He sido educado básicamente en Amazonía, mi profesor fue un reconocido artista visionario, Pablo Amaringo Zuña, él en sus temas ha desarrollado mucho lo que es Ayahuasca, porque ha sido un chamán muy bueno, pero el incentivo que ha tenido por parte de amigos antropólogos como el doctor Luis Eduardo Luna y Deni Maquena, el hizo cuando les mostró algunos de sus cuadros de visiones, se quedaron tremendamente encantados por la calidad fotográfica de su mentalidad respecto a la visiones que había tenido, fue el inicio de una serie de reproducciones, llevando a diferentes confines del mundo considerándolo así como un artista visionario galardonado por el premio global 500 que dio las

²³² Capriles Elias, Estética primordial y arte visionario. Ed, GIEEA CDCHT/ULA, 2000.

²³³ Wikipedia, 2014

Naciones Unidas”²³⁴. La intención que mantuvo el maestro Amaringo continua vigente en la obra de Debernardi: “Toda es una correlación de existencia, mientras la naturaleza esté siendo conservada se va a conservar la salud amazónica, si el humano deja que otros vengan y destruyan su hábitat, de hecho que va a tener consecuencias desfavorables en la forma de vida de los lugareños, mi mensaje principal es que se identifiquen con lo que tienen, que el desarrollo no signifique destrucción de nuestro propio hábitat, sino que sea sostenible, indirectamente con el trabajo que hago también puedo vivir, todos tenemos capacidades que se pueden desarrollar sin necesidad de destruir. Invito a la población a visitar este regalo divino que tengo a través de la visiones de la ayahuasca, pues en la Amazonía el ayahuasca es la vaca sagrada, existen muchos turistas que vienen atraídos por esta experiencia, se interesan por la Amazonía, pero el ayahuasca es un ente mágico que atrae a cualquier persona, mi mensaje es que se siga protegiendo y difundiendo las cosas de una forma sostenible”²³⁵.

COLORES Y TÉCNICAS

En las iconografías amazónicas en los estilos que he mencionado, encuentro un esfuerzo en los artistas por crear nuevos colores en la pintura, colores que o bien se encuentran en el uso cotidiano en las calles de Iquitos (en su mayoría colores de una paleta pastel), colores de tintes naturales (suelen ser suaves) o colores fluorescentes (usados en fiestas desde finales de la década del ochenta, pubs o discotecas) con un sentido festivo o bien que evoque a un estado de consciencia mística o espiritual. El uso de colores fuertes alude a la selva profunda y su experiencia mística, que llama la atención visual a un universo pictóricamente nuevo, el color verde alude metafóricamente al espacio físico del cual surge. Se incluyen en formatos de óleos, lienzos y de materiales tradicionales como el uso de la Llanchara o corteza vegetal usada por indígenas para vestir, de uso cotidiano y recientemente para las pinturas que se venden a turistas que llegan a las comunidades con colores naturales realizados con elementos de la selva, se exponen en galerías y museos especialmente en el Perú.

Las obras en Llanchara, están trabajadas sobre la corteza de Llanchara, con tintes naturales. Los materiales realizados artesanalmente por las comunidades indígenas o los artistas, el caso de Brus Rubio de Pucaurquillo, reflexionan sobre sus orígenes y un reconocimiento de los rituales tradicionales de su comunidad. “El grupo de pintores originarios de este espacio geográfico, así como los nuevos y heterogéneos repertorios visuales, han dado pie incluso a que investigadores como Pablo Macera identifiquen una emergente *Escuela de la Llanchara*, que tiene como iniciador al pintor bora Víctor Churay Roque (1972-2002). La incursión de estas obras en museos y galerías

²³⁴ <http://diariolaregion.com/web/2011/10/05>

²³⁵ Ibidem, Pág 2

limeñas ha generado una serie de expectativas sobre las manifestaciones estéticas amazónicas, un tópico difícil de abordar y largamente postergado por la historia del arte peruano, que a la luz de la posmodernidad y el reconocimiento de la diversidad y el multiculturalismo, alcanza cada vez mayor importancia en el escenario nacional. Sin embargo, ante este inusual despliegue se abre una interrogante, ¿se trata de la conquista de nuevos espacios y géneros plásticos ganados a pulso por los mismos artistas indígenas amazónicos? o su presencia es reflejo de la incesante demanda del arte contemporáneo, un medio siempre ávido de propuestas radicales que sobrevaloran la alteridad ¿no será lo novedoso tan solo una irrupción de lo ajeno?”²³⁶

El uso de materiales tradicionales (como la llanchama) en la pintura en Pucaurquillo, surge del pintor reconocido en Lima, Víctor Churay Roque, que retoma la obra de Santiago Yahuarcani. “Son cortezas que proceden de diferentes árboles. Las más conocidas se obtienen del Ojé y del caucho macho que originan dos resultados diferentes en color (Más oscuro el caucho macho). El Ojé, es conocido en toda la Amazonía, aunque Rember Yahuarcani, pintor amazónico insiste en que la mejor corteza se obtiene del Renaco de altura. La textura es mucho más fina, pero además su aprovechamiento es mayor porque puede ser usado el árbol en toda su altura y no sólo la mitad. Para obtener la Llanchara existen procedimientos muy rigurosos. Por lo pronto la extracción debe ocurrir en Luna Llena. Luego de cortar el árbol se desprende la corteza y con el lomo del machete se le empieza a extender. Después hay que machacar con piedra de batán y lavarla con agua caliente porque el agua fría no saca la resina y la Llanchara queda oscura. Al final el producto se deja secar al sol. Todo este proceso puede durar hasta cuatro días con la intervención de casi todos los miembros de la familia. También resulta trabajoso obtener los colores: el rojo de un tipo de achiote, el anaranjado de otro, el color negro y el azul viene del Huitillo, el verde de la hoja de Retama o Pifayo, el amarillo del Guisador. Para cada uno de estos pigmentos hay procesos especiales, para el negro del Huitillo hay que enterrarlo en el barro quince días y extraerlo cuando está dispuesto mientras que el azul se obtiene con cáscara fresca y sin enterrar. Asimismo la Retama solo da el verde cuando se remoja en agua para exprimirla después. El amarillo es un poco más trabajoso: Hay que utilizarlo fresco, poner al guisador hasta que se vuelva líquido y al final mezclarlo con leche de caspi”²³⁷. Estos materiales utilizados por algunos artistas después de Víctor Churay como Brus Rubio o Rember Yahuarcani, reactualizan su uso en el medio artístico amazónico urbano, artistas indígenas que mantienen su tradición vigente con el uso y la visibilización del material autóctono; el mismo material habla al público de la conservación del medio ambiente, la importancia de no acabar con la selva, del buen uso de los recursos naturales, el material que se usa para las pinturas tiene un sentido

²³⁶ María Eugenia Yllia. De la maloca a la galería. La pintura sobre *llanchama* de los boras y huitotos de la Amazonía peruana, En: ILLAPA Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma Año 6, Nº 6, diciembre de 2009

²³⁷ Macera, Pablo. *Lágrimas del piri-piri*. Pinturas y esculturas de la selva. Lima: Biblioteca Nacional. 2001.

ideológico que permite explicar a los artistas una defensa del medio ambiente y de la selva amazónica que pueden mezclar tintes naturales con tintes industriales.

Otro caso, también de un artista indígena don Pablo Amaringo, “puede dividirse en dos tipos de soporte. El primero y el más reconocido es el de su obra visionaria cuyo material es el papel y el gouache o témpera, la introducción de colores fosforescentes tratando de alguna manera de representar las iridiscencias psicodélicas de las visiones de ayahuasca; es también característico de esta producción que en sus mayores dimensiones podía sobrepasar el metro y medio.

La otra parte de su obra, aunque menos conocida, es la de su pintura realista y paisajística que denominó Neo Amazónica, cuyo material básico es por lo general el esmalte, material que es también el más presente en el arte publicitario y callejero de la Amazonia. La sutileza de esta obra realista es algo de lo cual se ha hablado muy poco, pero tanto o más que su pintura chamánica, esta excelente pintura tiene muchos animadores y seguidores”²³⁸.

Otros artistas amazónicos como Gino Ceccarelli, de tradición académica occidental y que pasaron por universidades y diversas academias dentro y fuera del Perú, utilizan oleos sobre lienzos, aunque pueden abordar el dibujo, ilustración o en su caso el cómic. “Inicialmente dedicado a la caricatura y la ilustración Ceccarelli es un maestro en el manejo de la tinta y el cómic por lo cual llegaría a colaborar en distintos medios escritos y sobre todo en aquella leyenda de humorismo gráfico y la historieta peruana que fue *Monos y Monadas*. Posteriormente el artista se concentró en desarrollar una pintura que tiene como centro de interés la figura humana y las mitologías amazónicas. Labor que realiza con estupendo sentido del color y seguridad en el dibujo y la composición. Ceccarelli une la mitología y paisaje amazónicos con imaginarios y escenarios europeos”²³⁹

El realismo de Christian Bendayán usa medios más tecnológicos. Toma fotografías de habitantes marginales, periféricos o de submundos de Iquitos y los proyecta en lienzos que posteriormente pinta. Su color influenciado por las calles de Iquitos y por lugares festivos nocturnos le lleva a incluir los fosforescentes. Sus últimas pinturas apropian documentos históricos que interviene con imágenes más contemporáneas, haciéndoles un homenaje a pintores de principios de siglo en la Amazonia.

La estética fosforescente en artistas populares como Lu.Cu.Ma o Ashuco, muestra la influencia del color publicitario que llega a Iquitos quizás en la década del setenta cuando llegan los grandes anuncios publicitarios para constituir un arte popular amazónico. “El arte urbano amazónico tiene elementos que beben de las fuentes más heterodoxas. En el sentido de un mestizaje promiscuo el arte amazónico urbano

²³⁸ Christian Bendayán, Alfredo Villar. Pintura amazónica El Milagro verde. Lima, 2013 Pág. 38

²³⁹ Ibídem, Pág. 48

también tiene algo de “chicha”²⁴⁰. La “*Estética chicha*” en el Perú contemporáneo nos habla de una estética popular urbana caracterizada (en el régimen visual) por colores y pinturas fosforescentes que reflejan en luces de neón, colores usados para bares, que brillan de noche, aplicados en serigrafía sobre papel periódico. Esta publicidad urbana recibe el nombre de afiches *chicha*, que tiene un origen andino, aunque se extiende a otros lugares del Perú, podríamos buscar sus orígenes en la década del 80. El fenómeno chicha no tiene que ver solo con un régimen de visualidad de bar, disco, con una estética recargada, sino que se vincula a un movimiento musical de música *chicha*, estos afiches durante más de una década se dedicaron a anunciar una corriente musical.

“Creo que hoy en día lejos de los calores de la polémica, se ha llegado a comprender que los retablos de López Antay son arte popular y no artesanía; lo mismo que los pendones o jurcas del maestro Villalobos en Cusco. Los carteles publicitarios en la ciudad, las decoraciones “chicha” de bares y discotecas, la pintura de guardafangos de camiones, calcomanías de combis, altarcitos, representaciones religiosas, nichos en el cementerio, etc. seguramente que no se avienen a la estética del *establishment*, pero no por eso debemos invalidarlos. Si tuviéramos que hacer cuentas, diríamos (bastante generosamente) que de 24 millones de peruanos, un millón adhiere al gusto de los museos y galerías, es decir al gusto oficial.”²⁴¹

TEMAS DEL ARTE AMAZÓNICO

Frente al desconocimiento de la pintura amazónica para los países que forman de la Cuenca amazónica, para Latinoamérica y el mundo en general, este trabajo de investigación intenta organizar recuerdos, colores y grandes temas a los cuales los artistas de Iquitos y poblaciones cercanas en el Amazonas peruano han dedicado sus vidas en un esfuerzo continuado de permanecer en la memoria de la historia de la Amazonia, para con ello lanzar una voz de alerta frente a una identidad ideológica que se desconoce y que como la región misma está en peligro de extinción.

Artistas indígenas, mestizos, blancos pueblan la historia de la pintura amazónica. Este movimiento artístico que tiene auge en Iquitos, tiene irradiación en Colombia, Ecuador y Brasil, ya que sus países vecinos sufrieron historias de colonización similares. Historias que acompañan a los habitantes de la Amazonía, historias que han marcado las temáticas que los artistas plasman en su historias de vida y a lo largo de la historia de la pintura amazónica.

²⁴⁰ Ibídem, Pág. 62

²⁴¹ Entrevista personal con Christian Bendayán Iquitos, 2011. 2 horas

LA PINTURA DE HISTORIA

A partir de la colonización cauchera a finales del siglo XIX, decenas de clanes indígenas se desintegraron empujados por los colonos y comerciantes de empresas caucheras tanto en Perú, como en Colombia y Brasil; este hecho histórico que marca una gran cicatriz en los recuerdos de violencia de la colonización de la Amazonía es uno de los primeros temas representados en la pintura amazónica, historias de colonización, historias de sobrevivencia e historias de creación en mitos que dibujan la oralidad de las tradiciones indígenas. Cabe mencionar el mayor número de pinturas son de historias propias de creación del río Amazonas. En otros casos existen representaciones como grabados o ilustraciones de la primera conquista en el siglo XVI, grabados repletos de seres imaginados y que van a crear una iconografía fantástica. En orden cronológico podemos empezar por los dibujos, grabados o ilustraciones realizadas en época de la conquista. Esta historia de la Amazonía en una mirada del conquistador europeo, aborda una Amazonía fantástica, misteriosa llena de personajes fantásticos. Un segundo momento, para el siglo XVIII, hay un acercamiento científico al territorio amazónico de esta manera las “razas monstruosas” empiezan a desaparecer para dar paso a representaciones científicas: paisajes, botánica y fauna.

A finales del siglo XIX, comienza la explotación del caucho en Iquitos. En este momento, un pequeño grupo de pintores realizan pinturas de paisaje, solo es a mitad del siglo XX, cuando la crítica a la colonización cauchera va a presentar pinturas que plantean el problema social que enfrentó la región. En la última década, el trabajo realizado por Brus Rubio y otros jóvenes artistas indígenas de Pucaurquillo, abordan la historia de la violencia en la colonización cauchera desde la crítica política e ideológica a estos acontecimientos.

Christian Bendayán, artista de Iquitos realiza una crítica a la violencia en la historia amazónica, aborda la pintura alude al descubrimiento del río Amazonas, la explotación cauchera y la destrucción de sociedades indígenas, las relaciones de dominación actual por malos gobiernos y destrucción de la selva. “Para el año de 1963 el pintor amazónico César Calvo de Araujo realizó el mural “El Encuentro del Amazonas” en el Palacio Municipal de Maynas (Plaza de Armas de Iquitos). Este mural fue definitivamente una de las obras cumbres del arte amazónico. El año 2009, y en circunstancias que aún se investigan, el alcalde del momento comenzó las obras de demolición del Palacio Municipal, lo cual implicó la destrucción del mencionado mural y un atentado contra las artes visuales y la representación histórica de la Amazonía peruana. Bendayán aborda estos acontecimientos, la destrucción sistemática del patrimonio artístico peruano, recreando y haciendo una versión particular de este mural “El Encuentro del Amazonas”²⁴². La alusión metafórica al proceso político es evidente, más sutiles son los pintores de las primeras décadas del siglo XX que realizaron retratos de gobernantes o personajes acomodados en la sociedad de su

²⁴² Bendayán Christian. <http://www.amazonia.pe/blog/christian-bendayan>

época, interés que muestra el pensamiento amazónico de ese momento histórico, aunque la representación predominante es el paisaje.

Las pinturas amazónicas nos relatan costumbres, usos y mentalidades de gente indígena y urbana, en este sentido la pintura cobra un interés como fuente para la historia más que ser en sí misma una pintura ideológica o crítica de algún régimen político como lo fueron otros movimientos pictóricos latinoamericanos durante el siglo XX, como imágenes que pueden reconstruir formas de pensamiento que conviven juntas en un mismo espacio-tiempo. Es importante decir que el principal interés de los pintores amazónicos durante el siglo XX, fue el representar positivamente la región amazónica como un lugar de encuentro cultural, con un juego de colores, más que con contenidos ideológicos, sólo en los últimos años hay crítica hacia administraciones públicas por el manejo administrativo, un replanteamiento del valor de la historia, sus causas y consecuencias para la región amazónica.

ICONOGRAFÍAS INDÍGENAS: ARTE VISIONARIO

Las pinturas que pertenecen al arte visionario en la Amazonía hacen referencia a las visiones de Ayahuasca y otras plantas alucinógenas consumidas de manera tradicional por la sociedad amazónica dentro e malocas o comunidades indígenas, o en poblados o ciudades. Las pinturas visionarias tienen una iconografía repleta de elementos que componen el espacio y que usan colores acrílicos, pinturas fosforescentes, oleos, temperas y acuarelas, además de los tintes naturales.

“Tenemos esta relación con los colores tan fuertes en la realidad. Todo está vinculado a la tradición de las visiones, las visiones entendidas como parte importante de la construcción de las culturas. De hecho, el ayahuasca, el toé, el chirisanango, son importantísimas para las distintas culturas que componen la Amazonía, y las visiones siempre han sido representadas por la mayoría de artistas que han tenido relación con estas plantas enteógenas con mucho colores, el neón, con la fosforescencia, con la vibración. La vibración siempre está presente, es una sensación constante en el trance de estos rituales. Y esto ha hecho, creo yo, que la psicodelia y la influencia de la psicodelia universal calen fácilmente en el gusto popular amazónico; por eso tenemos tanta presencia de estos espacios pop, lugares como discotecas, bares y los famosos video pubs, que allá son como una tradición, que han acogido buena parte de la tradición de la pintura popular urbana, callejera, y se han convertido en las galerías y museos de este tipo de arte gracias a dios. Y digo gracias a dios porque esta producción es muy precaria, la pintura fosforescente que suelen usar para representar esta vibración, estos efectos de psicodelia, son pinturas que reaccionan fácilmente ante la humedad y la luz y se deterioran, entonces, si estuvieran pintadas en las calles

como la mayoría de otros murales que anuncian restaurantes chinos o qué se yo, se anularían en pocos días, perderían su potencial”²⁴³.

Las visiones popularizadas por Pablo Amaringo, presentan la memoria de prácticas culturales que rescatan el entorno amazónico y el conocimiento de tradiciones milenarias. En su conjunto, las pinturas, se constituyen como un conjunto visual etnográfico del uso psicoactivo de sustancias alucinógenas, diversas estéticas en paisajes, lugares o formas de acceso al consumo de la planta alucinógena a partir de diversas composiciones, relatos o repertorios visuales. La etnografía estética que realiza Amaringo, presenta diversas formas para tomar el ayahuasca, lugares, temáticas, al interior de una o varias comunidades indígenas.

AYAHUASCA

Un tema importante en la iconografía indígena amazónica son las representaciones de la Ayahuasca, el efecto en sus visiones y las imágenes de mundos espirituales que presenta. Los artistas indígenas presentan un universo lleno de ondas como símbolos de la música en el universo, de la vibración del cosmos. La ayahuasca es presentada con un gran regalo del reino vegetal, la explicación de cada pintura tiene como intención mostrar las ventajas medicinales en el cuerpo físico y espiritual de un ser humano, en especial en las obras de Pablo Amaringo, Víctor Churay y Anderson Debernardi, los artistas más sobresalientes de la región de Pucallpa, Pucaurquillo e Iquitos. La pintura visionaria ha realizado diversas catalogaciones de seres espirituales acompañados por cantos chamánicos que permiten al tomador del Ayahuasca entrar en esta percepción.

De manera casi etnográfica se pintan las etapas de una toma de Ayahuasca, los universos espirituales que se observan en la sesión y los viajes que realiza la persona que inicia este camino. Otra gran parte de representaciones son visiones que muestran paisajes coloridos de la selva y el río, en estos paisajes se pintan personajes míticos como sirenas.

²⁴³ Bendayán Christian. <http://lovelima.pe/arte-diseno/christian-bendayanun-libertinaje-que-nace-a-partir-de-la-inocencia/>

MITOLOGÍAS Y RELIGIONES

La mitología amazónica está constituida por relatos que explican y justifican la existencia de seres naturales y espirituales. El sentido simbólico del mito adquiere importancia al interior de sociedades tradicionales indígenas puesto que explican el origen del universo y el sentido de la existencia humana y natural. Los mitos indígenas explican simbólicamente la existencia de sociedades tradicionales que garantizan la memoria de sus tradiciones y su historia oral que los pintores crean a partir de imágenes repetidas en la iconografía local, como las sirenas, los bugeos (o delfines rosados del Amazonas). La mitología amazónica es un conocimiento nemotécnico que ayuda a afrontar de manera clara las situaciones de la vida cotidiana.

Los mitos más comunes son aquellos que explican el origen del Hombre y del mundo. Muchos son los mitos que intentan explicar el mundo y si bien variados en cada etnia amazónica algunos guardan ciertas similitudes. Estos se transmiten de generación en generación de forma oral, relatan el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, y de los acontecimientos primordiales, les da realidad a los seres sobrenaturales que se manifiestan con plantas alucinógenas, enseña la historia de una etnia indígena amazónica específica, de sus formas de vida, de sus primeros habitantes o creadores, está vivo y se explica cada noche en las malocas y reuniones indígenas alrededor de la Amazonía.

El mito quizás más representado en la iconografía visionaria e indígena es el Mito de la Tierra sin mal, alude a “Una Tierra Maravillosa y Brillante, una Tierra Nueva y una Tierra Buena, la Tierra sin Mal, es un lugar de abundancia, donde los frutos crecen espontáneamente y en exuberancia, donde trabajar la chacra (campo de cultivo) para cultivar la yuca, el plátano, el maíz y trabajar los arenales en las orillas de los ríos, donde producir el arroz, el frijol, la sandía, el melón y el zapallo, no supone esfuerzo. Esta Tierra es Esta Tierra es a la que se retiró el Creador, el Héroe cultural después de haber creado el mundo y es, además, la Tierra de los Primeros Ancestros: Tierra de la Armonía, de la Participación y de la Comunión. Este lugar es, también, un lugar de Paz sin guerras, de Libertad sin sometimiento, de Amor sin odio ni envidia, de Felicidad y de Bien sin mal. No sólo es una Tierra de delicias terrenales sino también un espacio sagrado para la Espiritualidad, la Creencia, la Adoración, el Ritual, lo Sobrenatural, lo Divino, la Religiosidad, el Chamanismo, la Etnicidad y la Identidad indígenas, que se expresan en la Naturaleza (sus seres, sus espíritus, su poder...), y es también el único refugio cuando venga la destrucción del Mundo, el fin del mundo, bien por el Diluvio (Cocamas), bien por el Cansancio de la Tierra (Omaguas), bien por el Fuego (Yaguas). Es la Tierra Nueva que el Héroe Cultural prometía, cuando recorriendo sus poblados cumplía los deseos de los vecinos, para su Bien, su Felicidad y su Inmortalidad (Cocamas). La Tierra de los Mellizos míticos, la Tierra de los Primeros Ancestros y de la Gente, antes y después del Incendio del Mundo: con un contenido cultural y religioso, que establece unas condiciones de vida pasada y futura bajo un estado de armonía en

relación directa con la Naturaleza, en la Tierra de los Yaguas”²⁴⁴. Este mito recoge una historia iniciática que vemos en los paisajes de fondo de la mayoría de pinturas amazónicas, cambian los personajes o seres espirituales y míticos, como las sirenas o los bufeos colorados (defines rosados del Amazonas) que varían de acuerdo al pintor y la obra que cree. La religión popular está muy representada por artistas como L.u.cu.ma o Ashuco quienes toman las vírgenes y las representan, de igual manera santos populares en un mestizaje religioso entre el catolicismo y cultos locales amazónicos.

PAISAJE AMAZÓNICO

PAISAJE NATURAL

Quizás la temática más representada en la pintura Amazónica en su conjunto es el paisaje. Desde sus inicios, el paisaje fue presentado como el tema principal de viajeros y cronistas que realizaban dibujos, grabados e ilustraciones intentando describir a los europeos los nuevos lugares de conquista, en algunos casos presentado de manera ideal sin rastros de realismo como en las ilustraciones de Theodoro de Bry. Posteriormente a este primer momento inicial de conquista da lugar a ilustraciones de las cuales se sabe poco en sus consecuencias para los pintores locales, por faltas de estudios sobre pintura amazónica. No sabemos si estas ilustraciones de una América exótica circularon o no por los territorios amazónicos conquistados poco a poco en estos siglos o si las únicas imágenes que circularon fueron aquellas usadas para evangelizar a los indígenas por parte de las ordenes sagradas que accedían al territorio amazónico.

Para el siglo XIX, el paisaje amazónico describe frutos, animales y entornos naturales, pintura que da paso a un costumbrismo y a un posterior indigenismo, movimientos que sin duda eran influencias de otros países latinoamericanos. Uno de los pintores de paisajes amazónicos fue Cesar Calvo de Araujo, incansable observador de paisajes. “La preferencia por los amplios escenarios de la selva baja es el aspecto más constante de cada uno de los periodos evolutivos; tanto el paisaje puro como en las escenas costumbristas y en los retratos, interpreta el horizonte amplio de la llanura amazónica”²⁴⁵. Cada artista que pinta el paisaje amazónico tiene en su paleta una búsqueda por el color, una búsqueda técnica y en su mayoría la estructura compositiva es muy amplia para mostrar la amplitud de los horizontes en los atardeceres que cambian de color; existe un interés realista al detallar plantas y animales de la región. En algunas otras obras los paisajes que pueden situarse en zonas selváticas son imaginarios, paisajes medio terrestres, medio espirituales, producto de visiones o experiencias místicas.

²⁴⁴ Ochoa Juan Carlos. MITO Y CHAMANISMO: EL MITO DE LA TIERRA SIN MAL EN LOS TUPÍ-COCAMA DE LA AMAZONÍA PERUANA. Tesis PHD Universidad de Barcelona, 2002.

²⁴⁵ Solórzano Mónica. Cesar Calvo de Araujo el artista de la selva, tesis Universidad de San Marcos, Lima, 2006.

PAISAJE URBANO

Las ciudades como Iquitos presentadas en la pintura amazónica presentan en zonas marginales, el caso de Iquitos y el barrio que se inunda Belén, los barrios pobres de la ciudad, la pobreza que mantiene a sus habitantes en especial en la pintura amazónica de principios y mediados del siglo XX. En otro sentido, la pintura que realizan artistas como Christian Bendayán, ASHUCO o LUCUMA, o artistas urbanos como Luis Sakiray quienes han crecido en la ciudad presentan una gráfica callejera que incluyen en sus pinturas, gráfica de carteles, gráfica de calles, de grafitti o de bares nocturnos. El paisaje urbano que muestran incluye un realismo marginal de delincuencia en los márgenes de la sociedad, un mundo homosexual que en los noventa no se presentaba públicamente, una infancia abandonada, una soledad consentida por una ciudad que crece velozmente y que en su diversidad presenta muchos mundos posibles que constituyen paisajes demográficos y etnográficos cuando artistas como Lu.Cu.Ma pinta la criminalidad del mundo marginal en Iquitos o Lima, recrea un mundo, un paisaje urbano que es habitado por la persona sin recursos, por el criminal en una cárcel, por el conductor de un bus. Un paisaje que también pertenece a la selva amazónica, que se integra a ella en la ciudad de Iquitos, Belem do para o Leticia en diferentes zonas de la Amazonía, las urbes tienen sus propios paisajes.

POLITICAS DE ALTERIDAD Y DE CUERPO

Lo gay, travesti

El mundo gay y travestido en Iquitos para finales de los años noventa era común en peluquerías, bares o mundos nocturnos. Las primeras pinturas sobre este colectivo social, inician a finales de los noventa con la obra de Christian Bendayán quien retrata el mundo nocturno de Iquitos. El arte erótico de Iquitos aborda la sensualidad de cuerpos travestidos; su obra, no llega a ser arte pornográfico ya que presenta etnográficamente travestis, hombres gays nocturnos, sus obras explican la sexualidad y una estética transformista que escapa de prejuicios y pretende acercarse a una realidad marginal. El arte erótico que insinúa en sus cuerpos voluptuosos, toma como modelos otros artistas amazónicos como Luis Sakiray o Ashuco habla de una represión social que marginaba otras representaciones sexuales en la ciudad iquiteña.

Como uno de sus primeros artistas, Bendayán habla del travestismo desde el erotismo homosexual, haciendo énfasis en la importancia de la mujer en la sociedad amazónica, no solo porque la represente en temáticas de familia o de su rol social como madre (en general soltera), sino como icono y centro de la estética gay. Bendayán “escoge sus motivos en cantinas y discotecas. Sus adolescentes, travestis, peluqueros y reos de la provincia del oriente pertenecen a un submundo insospechado, el de los antros con avisos de neón rosados, violetas o amarillo bilioso. El del glamour kitsch. Todo eso lo seduce y él lo representa jugando con dos tipos de técnicas: una realista, de impecable

factura que resalta los volúmenes, y otra de pintura chata, de aviso popular y de colores estridente”²⁴⁶.

La búsqueda por pintar cuerpos fragmentados presupone una realidad social que al interior de sociedades indígenas no es fuertemente sancionada aunque si en el ámbito urbano de Iquitos, en su pintura “la homosexualidad aparece como una opción legítima. Los travestis no se esconden, su presencia es plena, desvergonzada. Si la relación hombre – mujer está marcada por la demanda de diversión del primero y la necesidad de amor de la segunda, la relación entre homosexuales aparece como más “cómplice”, menos posesiva, más respetuosa. La dignidad de la opción homosexual está marcada por la altivez y satisfacción de los retratos que la representan. Resumiendo, entonces, resulta que en la pintura de Bendayán encontramos tres géneros: hombres, mujeres y homosexuales. Y, aunque suene paradójico, es visible que las relaciones más igualitarias (sujeto – sujeto) son aquellas que se establecen entre los travestis”²⁴⁷.

MUJER

Las mujeres amazónicas van desde las vírgenes o santas populares, pasando por las mujeres míticas como las sirenas a la representación realista de las mujeres que viven en la Amazonía como niñas, adolescentes o madres. Lo femenino en los pintores amazónicos es muy reiterativo quizás por el uso metafórico de la selva como una gran mujer creadora de vida, su analogía con la naturaleza es constante en las pinturas de los artistas. La combinación de la mujer profana, la madre de familia, la adolescente, la virgen o la mujer festiva nocturna es un tema muy trabajado por los pintores de Iquitos. La adolescencia y virginidad/ la vejez y la sacralidad consumada, en estado de espiritualidad. La representación de la sexualidad femenina en el Amazonas se traslada de lo matérico, del bar del sexo a la imagen de las mujeres vírgenes, o mujeres sacras. Como la consumación de profundas pulsiones que se subliman llevando al cuerpo a un terreno de lo sagrado. La relación entre la sacralidad de la madre, se traslada a la imagen de mujer como mito, madre en el Amazonas.

El tradicional patriarcado, como sistema de dominación masculina, requiere apoyarse en la imagen de la mujer como guardiana y creadora. Esta idea muy antigua de asimilar la imagen de la mujer a la imagen de la diosa, establece parámetros de representación. La composición en la representación se coloca a la mujer anciana, en el caso que nos ocupa, de manera centrada, con un régimen de visualidad en el cual ella es el centro de la representación, que tiene un *halo sagrado*, de personaje *mítico*, como alguna historia de la selva, en el cual la mujer anciana aparece como la que guarda y mantiene

²⁴⁶ Castrillón, Alfonso “Estéticas paralelas” En: <http://www.bendayan.blogspot.com/>

²⁴⁷ Portocarrero, Gonzalo. La Sexualidad en la pintura de Bendayán. En: gonzaloportocarrero.blogspot.com/2005/08/la-sexualidad-en-la-pintura-de-bendayn.html, Agosto 7 del 2005

un orden cósmico establecido, según tradiciones indígenas que sin embargo suelen ser apropiadas en el entorno urbano amazónico.

Esta belleza que surge de las arrugas en su cuerpo, se atribuye a su conocimiento del ámbito fantástico (por el color que usa el artista, ese rosado “chillón”) en el que la ubica. La mujer es una diosa, creadora de los espíritus guardianes del río, mitad mujer anciana, mitad sirena. Es interesante que el artista se atreve a representar a una mujer muy envejecida como un mito sacro, muy pocas representaciones en la historia del arte se atreven a hacerlo, quizás por romper el canon de belleza, que no es otro, que el mito de la eterna juventud. Desde la antigüedad grecolatina la imagen de la mujer, enaltecida, sacralizada e idolatrada, se impuso en occidente, heredando la estética latina que enaltecía a partir de símbolos una determinada lectura sacra y que el cristianismo a partir de la tradición de la iglesia católica apostólica romana reproduce desde muy pronto en el Medioevo europeo y llega a América con los procesos de conquista.

La imagen como soporte y representación icónica, culturalmente tiene mucha fuerza en la simbología popular amazónica, ya que relaciona la idea de la femineidad como creación/madre/diosa, con un sentido universal, aunque las convenciones específicas de la cultura amazónica son plasmados en el sujeto de la imagen: la mujer anciana sacra representada como abuela sirena, que puede ser interpretada en los mitos fundacionales que dan a los personajes míticos del río Amazonas, gran importancia en su construcción de identidad cotidiana.

SOBRE LOS ARTISTAS

La mayoría de pintores nacen y viven en Iquitos, aunque hay generaciones de artistas que migraron a la ciudad a principios del siglo XX, en especial los pintores de las primeras décadas que venían de Lima y que se instalan en Iquitos por ser una ciudad de progreso y con posibilidades económicas dado el auge cauchero; la mayoría de estas primeras generaciones de pintores fueron autodidactas. Las temáticas iniciales y principales de las primeras décadas del siglo XX, fueron el paisaje y el retrato y la tradición pictórica fue de índole académica, llegaban estilos y técnicas de la capital. Solo hasta la década del sesenta se inician los estudios de arte en la Amazonía lo que facilitaría profundizar en la pintura como oficio. Para el año de 1962 se abre la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos bajo la dirección de uno de sus pintores principales: Víctor Morey. Con la escuela y los maestros que llegaban de fuera de la Amazonía se introdujo el arte abstracto y el indigenismo producto de las vanguardias latinoamericanas que al interior de Iquitos fueron releídas con fuertes colores, con pinceladas llenas de expresión e intensidad cromática, al igual que un acento popular,

un interés creciente por los temas de las personas del común, sus dificultades o alegrías.

Para este momento Iquitos recibe migración de indígenas, algunos desplazados o en búsqueda de mejores opciones de vida y algunos de ellos con un talento natural inician su carrera pictórica dando a conocer el arte indígena en la ciudad. Uno de estos artistas que migra de la selva a Iquitos y luego de Lima al exterior es Yando Ríos. Otros artistas crean en Iquitos grupos intelectuales que si bien se reunían entre pintores, escritores y otros intelectuales tenían como intención “presentar estampas costumbristas, leyendas, poemas y cuentos ambientados en diferentes lugares de la Amazonía. Se trata de una mirada descriptiva y realista, solemne y retórica, cuya poesía tiene como eje central –lo que la hace funcional– la intencionalidad pedagógica. No obstante, en ella no se toma en cuenta la figura del indio y solo escoge los temas del río, los animales y los árboles. La revista “Trocha”, Órgano Mensual del Magisterio de Bajo Amazonas, circuló en Iquitos entre 1941 y 1942 y su director de la revista fue Francisco Izquierdo Ríos. Entre 1941 y 1953 en las ciudades de la Amazonía se puede observar un gran auge de producción poética. Paralelamente a los poetas de Trocha, empiezan a publicar Marco Antonio Vértiz y Hernán Medina Pinón. Del primero tenemos *Aromas de Selva* (1941), *Rumor de frondas* (1944), *Bosque Sonoro* (1949), y del segundo *Esquifes de la tarde* (1944) y *La voz de las horas otoñales* (1953). Aunque tardíamente, el grupo Trocha estaba fuertemente influenciado por el modernismo. De igual manera, Moisés Bendayán también ensaya sonetos de línea chocaneca en diferentes revistas y periódicos. Raúl Hidalgo, junto con Germán Lequerica y Daniel Linares, publican aún como alumnos del CNI la revista *Selva Lírica* (1949) mientras eran alumnos del CNI. La Primera Jornada del Libro Loreto (1957) fue también todo un éxito. En ella se presentaron las obras *Pan y Fronda*, de Raúl Hidalgo, *La ermita de mis ensoñaciones*, de Luis Chávez, *La búsqueda del alba*, de Germán Lequerica, *Poemas de soledad y sombra* de Luis Hernán Ramírez y *Mis delirios*, de Javier Dávila (posteriormente el propio autor desestimó esta obra por considerarla un mal libro). Vale resaltar que Luis Hernán Ramírez y Germán Lequerica, fueron los que iniciaron el primer hito en la poesía Amazónica (Luis Hernán Ramírez, escribía cantos a la Amazonía).”²⁴⁸

La relación entre literatura y pintura es cercana ya que nutre las temáticas presentadas, el surgimiento de movimientos artísticos en los sesenta como el *Grupo Bubinzana*, reúne intelectuales y pintores que buscan volver al hombre amazónico. “En su manifiesto realizado en 1963, se plantea: 1. El hombre amazónico debía ocupar el primer plano dentro del vasto paisaje amazónico. 2. El paisaje solo debería servir como telón de fondo. 3. Se deja el folklore, la anécdota, es descriptivismo en literatura y el selvismo en pintura. 4. El hombre deberá ser objeto y sujeto de esta literatura, dejará

²⁴⁸ Rodríguez, Samuel, “Voces del grupo Bubinzana: entre lo rural y lo urbano” En: http://www.elhablador.com/dossier18_rodriguez.html

de ser “el juguete de los hados del río y del bosque” aplastado por una geografía inmensa, con una visión que minimiza su participación en la transformación de la historia y de la naturaleza que no puede dominar. 5. Se deja el tratamiento lineal, anecdótico y se tratara de hacer una literatura más en concordancia con las nuevas técnicas literarias. 6. Se profundiza en lo social”²⁴⁹

El interés creciente por presentar un arte que plantee los mundos mágicos herencias indígenas y posteriormente un entorno popular, tienen exponentes en pintores que si bien fueron incentivados por antropólogos que visitaban la región con el ánimo de explorar el uso de las plantas medicinales, el caso del maestro Pablo Amaringo el más relevante en la región, inicia como un pintor autodidacta que pinta estampas o escenas sencillas de la selva y vende a un escaso público turístico. Para 1988 funda junto a Luis Eduardo Luna la “Escuela de pintura Usko Ayar” que a diferencia de otras escuelas de arte tiene como intención que sus alumnos observen la naturaleza, investiguen plantas y colores, experimenten con el uso de materiales y se conviertan en guardianes de la selva, objetivo que logra en muchos de sus exalumnos como el artista Anderson Debernardi, en la actualidad un pintor reconocido por su defensa del medio ambiente y de la conservación de la Amazonía.

Para finales de la década de los noventa, el arte popular y las vidas populares callejeras de artistas amazónicos de Iquitos crean una nueva estética que incluye el arte callejero, los colores estridentes y fluorescentes a la pintura urbana. Artistas trasgresores como Luis Cuevas Martínez conocido como Lu.Cu.Ma o Ashuco incluyeron colores sintéticos industriales con una amplia gama cromática a pinturas repletas de color. Como temáticas centrales incluyen las vidas marginales en prisión, un mesianismo religioso que presenta santos más contemporáneos o las mujeres exóticas de los pubs en Iquitos.

Para el 2014 el Arte Popular Urbano Amazónico en Iquitos logra consolidar una producción pictórica amplia que reúne estilos, técnicas y temáticas, artistas, muy diversos que tienen como denominador común la búsqueda por dar a conocer la región del Amazonia, una forma de ver el mundo a través de la pintura, con una producción que consolida un mercado de arte local aún desconocido pero vivo y en constante transformación.

²⁴⁹ Ibídem, pág2

BIBLIOGRAFIA

Amaringo Pablo, Luna Luis Eduardo. AYAHUASCA VISIONS. The Religious Iconography of Peruvian Shaman, North Atlantic Books, Berkeley, 1991. 160 Págs.

Bartra, Roger. El mito del Salvaje. Fondo de Cultura Económica México, 2012. 250 Págs.

Bendayán Christian, Villar Alfredo. Pintura Amazónica. El Milagro Verde. Ed. Impresión y pre-prensa: Forma e Imagen, Lima, 2013. 211 Págs.

Bendayán, Christian, Villar Alfredo. USKO AYAR La Escuela de las Visiones. Petroperú Lima, 2013. 52 Págs.

Bendayán, Christian. Crónicas del Paraíso. Madriguera producción editorial, Lima, 2014. 62 Págs.

Bendayán, Christian. BENDAYAN Un pintor de la selva urbana. Ed. Forma e Imagen, Lima, 2007. 139 Págs.

Benzoni Girolamo, America Parts Quarta Sive insignis et admiranda historia de reperta primum Occidental India a Christophoro Columbo anno MCCCCXCII, 1594 150 Págs

Burke, Peter. Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico. Ed Critica, Barcelona, 2005. 285 Págs.

Butler, Judith. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Ed. Paidós, Barcelona 2007. Pág. 226.

Capriles Elias, Estética primordial y arte visionario. Ed, GIEEA CDCHT/ULA, 2000.187 Págs

Cavalier Franco, Inés. Plantas amazónicas, caminos y relaciones. Chamanismo y sacrificio. Fundación de Investigaciones arqueológicas Nacionales. Banco de la República. Bogotá, 2005. 100 Págs

Fuller, Norma. Masculinidades, cambios y permanencias Varones de Cuzco, Iquitos y Lima. Ed Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Pág 132 Págs

Gaspar de Carvajal. Relación del nuevo descubrimiento del famoso grande río de las Amazonas. Fondo Cultura Económica, México, 1955. 200 Págs.

Gruzinski, Serge. Mundialización, globalización y mestizajes en la Monarquía católica EAFIT, Medellín, 2004. 212 Págs.

Charing Howard, Cloudsley Peter, Amaringo Pablo. The Ayahuasca Visions of Pablo Amaringo, Inner Traditions Rochester Vermont, 2009. 177 Págs.

Rodríguez Monegal, Emir. Noticias secretas y públicas de América. Ed Cátedra. Madrid 1998. 450 Págs.

Rodríguez Achung, Martha. "El crecimiento urbano de la ciudad de Iquitos en la década del '70". En: Crecimiento urbano de Iquitos: condicionamientos estructurales en la década del 70 y sus perspectivas

La Condamine, M. Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América meridional, Edición Madrid, 1921. 200 Págs

Maximiano Trapero. AMAZONAS, PROBLEMÁTICA DE UN TOPÓNIMO DEL NUEVO MUNDO, publicado en: Libro colectivo Amazonía. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Elder, 2009. 150 Págs.

Salas Francisco. Rasgos Amazónicos, Amazonas editores, Iquitos 2002. 120 Págs.

Raimondi, Antonio. Apuntes sobre la provincia litoral de Loreto. Iquitos: Imprenta El Oriente, 1942. Citado por: Joaquín García. Del Nacimiento, Vida y Muerte de una Ciudad y un Río. Conferencia dictada en el marco de las actividades de la XXVI Semana Turística de Iquitos el día 21 de septiembre del año 2004.

Peralta, Ruíz Víctor. La frontera amazónica en el Perú del siglo XVIII. Una representación desde la ilustración. CSCI Madrid, 2006. 110 Págs

Farekatde Maribba, Norberto. La Cultura del tabaco y la coca: Análisis crítico sobre su reconstrucción socio-cultural, después de la explotación Cauchera, Flacso, FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES – FLACSO SEDE ACADÉMICA DE ECUADOR, 2004. 120 Págs.

Pineda, Camacho Roberto. Casa Arana, Ed Liber. 1992 200 Págs.

Lagos, Ovidio. Arana, Rey del Caucho, Ovidio Lagos. Título original The Devil's Larder: "La Despensa del Diablo". Emecé Editores, 2003.

Vaz Caminha, Pero: *Los salvajes al natural*, en "Carta a Don Manuel, do descubrimiento da Terra Nova, 1500" Río de Janeiro, 1943. Textos de la revista Lemir, 2007

Pizarro, Ana. Amazonía, El río tiene voces. Ed Fondo de Cultura Económica, México 2009, 249 Págs

Ott Jonathan. Ayahuasca y sus análogos. Los Enteógenos Pangéicos del Nuevo milenio. Entebotánica y Cultivo. Kennewick, W.A. 1994. 110 Págs

Weiskopf, Jimmy. Yaje El Nuevo purgatorio. Ed Villegas, Bogotá, 2002. 688 Págs.

Navarro, Luis. Pintores de la Amazonia peruana, Talleres gráficos Barea, Iquitos-Lima 1975. 100 Págs

Solorzano, Mónica. Cesar Calvo de Araujo pintor de la selva, Universidad Nacional de San Marcos, Cybertesis, Lima. 2006 93 Págs.

Navarro, Luis. Pintores de la Amazonia peruana, Talleres gráficos Barea, Iquitos-Lima 1975. 62 Págs

Munive Maco, Manuel. El deseo místico. Lima, 2008 100 Págs

Velásquez, Víctor Hugo. Las sirenas y “Yakurunas” y la cosmovisión amazónica sobre las fuentes de agua. Universidad Nacional amazónica Madre de Dios. Perú, 2008. 110 Págs

ENTREVISTAS

Entrevista Roger Rumrill, Internet, Bogotá-Lima, Agosto 12, 2011 2 horas

Entrevista Hilbrando Rios Bogotá - USA, 2011 1 hora

Entrevista Christian Bendayán, Julio - Agosto Iquitos 2010- Agosto 2012 Peru 50 horas

Entrevista Brus Rubio en Pucaurquillo Julio 2011 20 horas - Agosto 2012 10 horas

Entrevista Luis Cuevas Martinez L.U.CU.MA Julio 2011 Iquitos 15 Horas- Agosto 2012 15 horas

Entrevista ASHUCO Iquitos Julio Agosto 2010- Agosto 2012 10 horas

Entrevista Pablo Amaringo 2002 Pucallpa Julio 2002- Julio 2004- Julio 2006

Entrevista Lala Rebaza, Julio- Agosto 2010 Iquitos 2 Horas

Entrevista Cesar Ching, Iquitos 2010 Julio- Agosto 4 horas

Entrevista Gino Ceccarelli, Lima 2011 Junio Lima 4 horas

Entrevista Francisco Grippa, Iquitos, 2012 Julio Iquitos 3 horas

ARTICULOS

Arturo Quispe Lázaro, La "Cultura Chicha" en el Perú En: Revista *Construyendo Nuestra Interculturalidad*. N°1. Vol. 1: 1-7, 2004

Pinzón, Carlos E., Garay, Gloria. "¿Quiénes son los Inga y los Kamsa? ¿De dónde provienen?" En: Geografía humana de Colombia. Tomo IV. Vol III. Banco de la República. Bogotá. 1999.

Bardales, Paco. "Pevas: Arte para entender la cosmovisión amazónica". En: [http://lamula.pe/2011/09/17/pevas-arte-para-entender-la-cosmovision amazonica/pacobardales/](http://lamula.pe/2011/09/17/pevas-arte-para-entender-la-cosmovision-amazonica/pacobardales/)

Bardales, paco. Pucaurquillo y el arte visual de nuestros orígenes en: Diario ITQ Noviembre del 2009

Campuzano, Giuseppe. "Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones del Museo Travesti del Perú" En: http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v03n04art04_campuzano.pdf

Pennano, Guido. "El caucho en el Perú", en: La Economía del Caucho. Ed. CETA. Iquitos, Perú. 1988.

Rojas, Daniel Egaña. Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen indiana. En: Revista Chilena de Antropología Visual - número 16 - Santiago, Diciembre 2010

Solo, Nadar. Brus Rubio, Artista amazónico del porvenir. En: Periódico Pro&contra, Perú. Noviembre del 2011.

Yllia, María Eugenia. "De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos en la Amazonia Peruana" En: Illapa Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Año 6 No 6 del año 2009.

Mick Jagger es protector de la selva peruana En:
<http://www.cronista.com/controlremoto/Mick-Jagger-es-Protector-del-Amazonas-peruano>

Kato, Takahiro. El mundo misterioso del compactado en el norte del Perú. En: Entre Dios y el Diablo. Magia y poder en la costa norte del Perú. Ed. Ifea, Lima, 2004.

