KANATARI

1400

Semanario de actualidades

EL COLOR EN LA VIDA DE LORETO

PREMIOS DE PINTURA "P. AVENCIO VILLAREJO"

CONVOCATORIA AL CUARTO CONCURSO 2011

B A S E S

Con el fin de promover la creatividad artística inspirada en los valores humanos infantiles y ambientales que sustentan la idiosincrasia de la Amazonía Peruana, el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA) y el Centro Cultural Infantil IRAPAY convocan al IV premio de Pintura "P. AVENCIO VILLAREJO" sobre TEMÁTICA INFANTIL, con arreglo a las siguientes bases:

1) Podrán participar artistas de cualquier origen y condición, nacionales o internacionales, de edad superior a los 18 años. Se valorará la temática orientada a la causa de los niños amazónicos junto con la calidad artística de las obras y su aportación a un mejor entendimiento de la naturaleza de la Amazonía en cualquiera de sus facetas paisajística, tradicional, social, ambiental, etc.

2) Cada participante sólo podrá presentar un cuadro de un máximo de 1 x 80 cm., en técnicas sobre llanchama, tocuyo, corteza, lienzo, etc., en óleo, acuarela u otros tintes regionales, que será entregado debidamente enmarcado hasta el día 28 de noviembre en el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA), Putumayo 355.

3) El Jurado que determinará el ganador del certamen está compuesto por:

   - Un representante de la Dirección Regional de Cultura
   - Un representante del CETA
   - Un representante de la AECID
   - Un representante del IIAP

4) Las obras seleccionadas se exhibirán del cinco al dieciséis de diciembre en la galería ANGEL CHÁVEZ del Centro Cultural Infantil "IRAPAY" Ricardo Palma 192.

5) El premio único del certamen consistirá en la cantidad de MIL DÓLARES USA y un diploma acreditativo que se entregarán al autor en el acto de clausura de la exposición, a partir de las 8.00 pm.

6) La obra ganadora pasará a constituir patrimonio de la BIBLIOTECA AMAZÓNICA, institución que se compromete a mostrarla en sus instalaciones y a constituir un fondo de pintura con consonancia temática con sus fondos bibliográficos.

Iquitos, agosto 2011

La **pintura**, arte sustancial en la comprensión del **hombre**

De repente, como si una estrella fugaz reventara de luz en nuestras cabezas, desde hace algún tiempo, más allá de las pretendidas elaboraciones de la geometría ambiental, y tal vez inspirados por la energía venida de otros mundos, le ha dado a KANATARI por romper con la tradición funcional de buscar sus raíces en las provincias. Y hemos comenzado con lo inverosímil, descuadrando esquemas arcaicos y desenmarañando caminos no frecuentados. Hemos decidido penetrar en esta selva profunda a través del color, clave de lectura que estuviera presente en toda su historia milenaria, en sus rincones más oscuros, en el misterio de sus restos arqueológicos, en la urdimbre de sus enredadas trochas, en el más allá de cuanto a simple vista podemos alcanzar. El arte, todas las artes, son la misma cosa que la unidad del ser. Un viejo refrán escolástico reza que el ser, la verdad, la belleza y la unidad son una y misma cosa, dimensiones de la misma realidad.

En el número 1350 de nuestro semanario comenzamos a lanzar una mirada, siquiera superficial pero iluminadora, dijérase oído, por los laberintos de la música en sus diferentes etapas, sintiéndola apegada a nuestras costumbres, a nuestro quehacer cotidiano, como formando parte de nuestros ritmos de vida. La aventura no ha sido acabada, porque de lo que sí estamos seguros es de haber abierto brechas para que toda la tradición melódica y armónica de nuestra memoria, desde los tiempos perdidos en los orígenes hasta las creaciones últimas de la modernidad que, en sus distintos modos y estilos, se abrían al futuro.

Ya que estamos dentro no hemos querido regresar. En este número 1400 seguimos discurriendo por los caminos del enigma del color, pero transcendiendo a lo que hasta el momento se había interpretado por la modernidad del siglo XX, remontándonos a las pinturas rupestres y a las modelaciones arqueológicas, sus formas y caprichos y sus colores; a la cultura material de las naciones indígenas desde tiempo inmemorial, donde habrían de inspirarse los pintores revolucionarios del occidente, como Picasso y Gauguin. Hemos vuelto a rescatar del polvo del silencio a los cientos de figuras de toda especie que nos legó el obispo Baltasar Martínez de Compañón, Obispo de la Archidiócesis de Trujillo del Perú a partir de 1778, cuyas 1300 láminas

se guardan en la biblioteca del Palacio Real de Madrid; a Francisco de Requena que tuvo la habilidad de legarnos la legitimidad de sus tratados con Brasil con unas cuántas pinturas de su puño y letra que se guardan en la pinacoteca de la Universidad Católica de Washington; a los dibujantes que a lomo de pollino, con paciencia y habilidad barroca acompañaron a los viajeros de los siglos XVIII y XIX; a los dibujantes primorosos de las flores que acompañaron las aventuras florísticas de José Celestino Mutis, de Ruiz y Pavón y Juan Tafalla... Hemos llegado, así, a las detalladas acuarelas que pintara Otto Michell de nuestra esplendorosa ciudad de Iquitos desde el corazón del Amazonas en los años 1900 y 1910. Hemos querido transcender al ámbito de la pintura del siglo XX para desde ahí alcanzar a los movimientos que en distintas etapas se han abierto a los futuros estilos urbanísticos sin limitación alguna, donde en términos generales, ha prevalecido la embriaguez de la diversidad, la fascinación del aire cargado de luz, del colorido, de los atardeceres cuando los arreboles se van editando al infinito cuando cae la tarde. Tenemos la ilusión de que todas las corrientes pictóricas posibles se sientan representadas en este humilde esfuerzo por recuperar la memoria del pasado.

En fin, aire, luz, color son las formas como quisiéramos entonar un himno a la creación en esta tierra generosa donde el Dios de la vida nos ha colocado para que seamos capaces de recrearlo, de reinventarlo cada amanecer, de convertirlo en algo más nuevo, como recientemente salido de sus manos, a pesar de todos los deterioros que viene padeciendo por el paso trágico del tiempo y sus hombres.

Nos hemos limitado a los pintores, muchos ya registrados, pero representantes de la Región Loreto. Quedan excluidos otros, tan o más importantes que los que aquí ofrecemos, como los clásicos de Ucayali y otros puntos de la inmensa región amazónica. Su día tendrán. Consideramos que ese vacío lo ha cubierto el Voluntariado del Ministerio de Relaciones Exteriores que a partir del día 16 del pasado junio ha organizado una exposición representativa de cuarenta cuadros en los términos más esenciales en el Centro Cultural Ricardo Palma del Municipio de Miraflores. Nuestro ánimo ha sido el de provocar un movimiento que continúe la herencia de las generaciones que nos han precedido.

En cualquier caso queremos dejar asentada nuestra voluntad de rendir un homenaje a quienes, muertos o vivos, conocidos o ignorados, han dado origen a esta forma de expresión que, como la música, han estado presentes en la comunicación en este viejo Pantalasa, Edén viviente, paraíso de la mayor diversidad biológica y luminosidad del Planeta.

P. Joaquín García Sánchez
Director

Volviendo la mirada
Pintura más allá de la pintura



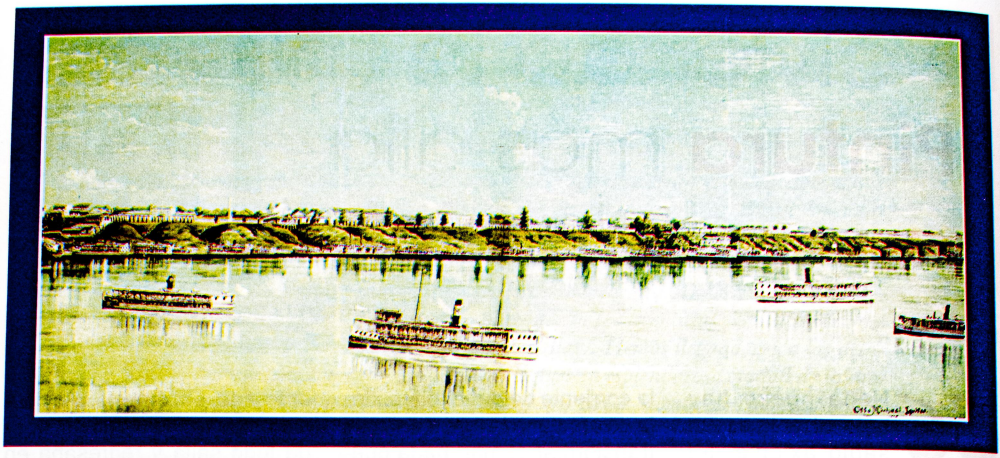
Joaquín García

"Nada nuevo hay bajo el sol" es un sabio axioma del Cohelet bíblico. Uno de los desencantos más grandes, al mirar atrás, es pensar que la pintura formal comenzó con los grandes clásicos de occidente y desde ahí ha seguido evolucionando desde los helénicos con la lógica de cada uno de los tiempos. No es así. La pintura china, de carácter más plano y lineal fue simultánea a lo más clásico occidental; Gauguin y Picasso se inspiraron en formas y tatuajes de las antiguas poblaciones y expresiones materiales de los pueblos indígenas, y supieron recrearlas en nuevos colores, siguiendo el ritmo de cada época. Nada de cuanto brilla en el cosmos, una simple gota de agua que se vierta en la corriente del Amazonas, deja de afectar a la masa del río y transformar el mar: nada queda igual, todo es viviente, todo evoluciona. Algo que cambie, lo transforma todo.

Haciendo memoria hasta donde alcanza la imaginación, hace cincuenta, sesenta mil años, llegaron a esta espesura de bosques y ríos los primeros invasores en busca de mejores condiciones de vida. Apenas llevaban en el alma una escasa cultura cargada de reflejos animales y primeros rasgos de etología humana. Avanzaban para dejar algo nuevo a su posteridad: golpe a golpe, *"verso a verso"*, como diría Machado. Se continuó así la cadena de legados generación tras generación. Era vivir recibiendo y recreando, entrando en éxtasis de divinidades, de fantasías mil donde todo salía y regresaba en diálogo de nuestra mente con lo circundante.

Toda transmisión de conocimientos pertenece a lo complejo. ¿Quién ha podido auscultar la tradición que implica la construcción de una maloca, los restos arqueológicos que duermen bajo la tierra, las armas elaboradas después de prolongada experiencia, la pintura grabada sobre la piel, o cualquier otra forma de prolongación del misterio de lo personal o colectivo? Pertenecen a ese género los juegos de lo exótico, que llamamos arte y que condensan el profundo saber humano, tecnológico y espiritual que las sociedades han acumula-





do a su paso. Así comenzó el arte: cuando los pueblos se comunicaron e hicieron aflorar de las raíces del alma sus sentimientos sobre la espiritualidad y los mitos que representaban sus creencias.

PINTURAS RUPESTRES Y PETROGLIFOS

Las más antiguas pinturas que se conocen están grabadas en cavernas ocultas o lugares accesibles. En cualquier caso, se trataba de vivenciar una relación doméstica de significación religiosa con los animales allí representados.

Los primeros descubrimientos de pinturas rupestres han sido descubiertos en España, en Santillana del Mar, en la Cueva de Altamira. Se remontan a sesenta mil años. En Francia en el llamado auriñacense, en la cueva de Auriñac, se calcula en 30.000 años y en las cuevas de Lascaux con 14.000 y 13.000 respectivamente. Estas pinturas oscilan entre el paleolítico y el neolítico.

En la Amazonía nos encontramos con las pinturas rupestres descubiertas en la Amazonía en los yacimientos de Pusharo, en el departamento de Madre de Dios, con una variedad de figuras, entre las que destacan los pictogramas (44%), petroglifos (44%), geoglifos 1% y arte mobiliario de tradición rupestre (8%). Hace apenas una década el arqueólogo Américo Oliveira descubrió en el distrito de Jamalca, provincia de Utcubamba, pinturas rupestres que, según las primeras hipótesis, datan de hace aproximadamente seis mil años. Casi al mismo tiempo se habían descubierto pinturas aparentemente pertenecientes al mismo sistema en la provincia de Jaén, en los cerros Ceraco y Yamón, en el distrito de Shupcha, entre los ríos Marañón y Utcubamba. Sus formas polícromas son diseños de venados y otros



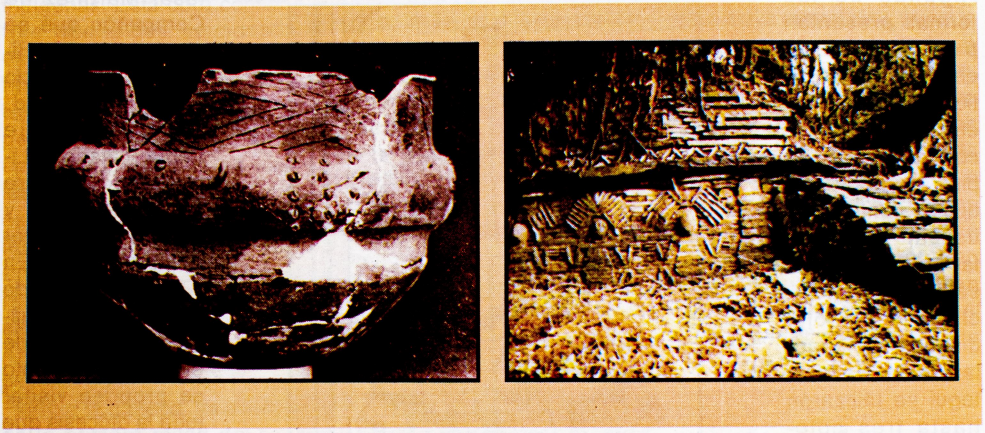


animales en los colores rojo, marrón, amarillo, negro y blanco, bajo significaciones mágicas cuyos colores se apliaban directamente sobre el dedo o con cañas o pinceles rudimentarios. En difícil descubrir su antigüedad por el sistema de C-14 en razón a las capas que se han superpuesto a lo largo de los años; más bien se recurre se recurre a métodos más convencionales para atribuirles antigüedad.

En cuanto a los petroglifos, fue Antonio Núñez Jiménez, primer embajador cubano del gobierno militar, en la década de los setenta, quien investigó en conjunto las primeras pinturas rupestres y los petroglifos en su mayoría situados en la vertiente oriental de los Andes. Demostró en una serie de imágenes lo importante al menos de las culturas que se habían extendido a lo largo de la espina dorsal que atraviesa de norte a sur la geografía americana, donde no habían llegado culturas de origen incaico.

Kuelap y Pajatén, por decir las más destacadas, han sido sólo superficialmente investigadas, aunque no lo suficiente como para mostrar la estrecha relación entre los distintos grupos que avanzaban hacia la expresión colectiva en formas y color que evidencian los sentimientos de quienes los habían elaborado, ni en qué proporciones había una vinculación mágica y defensiva frente a las poblaciones enemigas. Lo que sí expresan son los orígenes del sentido de las formas, de los colores con que pintaban los bajorrelieves, el brillo del oro o hacían intercambio con el colorido de las tahuasambas de las poblaciones indígenas con las nacionalidades de la costa.

LA MEMORIA ENTERRADA: LOS COLORES EN LA ARQUEOLOGÍA



Lathrap, Meggers, Fung, Shady, Lumbreras, Panaifo, Rivas y otros se han esforzado en avanzar en las investigaciones arqueológicas en la selva alta y baja del Perú, que antiguamente distribuían sus territorios en forma más amplia y vinculada al espacio de lo que las condiciones de la historia colonial y la república han repartido.

Según Mónica Panaifo, en la Amazonía hasta el momento han sido estudiados "*los sitios ubicados cerca del río Marañón al oeste, Los Pinchudos (Reichelen y Reichelen, 1950; Thonsom 1973-1984); el sitio de la Playa (Deza Rivasplata, 1976), el Gran Pajatén (Rojas, 1967; Bonavía, 1966-1968; Bonavía y Pimentel, 1965-1966)... Los aportes de Rosa Fung Pineda en el sitio de Nueva Valencia en el río Corrientes han supuesto la recuperación de diferentes materiales culturales, tanto en los alrededores de la comunidad como en el cementerio de urnas, investigando el mismo sitio Ravines e Iriarte. Sheila Aikman, en 1980, presenta un informe preliminar sobre los hallazgos arqueológicos de Karene (río Colorado), Madre de Dios, recuperando material de cinco sitios, encontrándose guijarros, hachas de piedra y de metal (bronce), alfarería gruesa y fina.*" (PANAIFO, Mónica. *Evaluación de nuestra arqueología Amazónica.* En *Amazonía en Busca de su Palabra*. IIAP. Iquitos, Perú. 1994 (Allí puede verse toda la bibliografía específica; LATHRAP, Donald W. *El Alto Amazonas*. Instituto de cultura Runa y Chätäro editores. Lima-Iquitos, 2010).

Otros descubrimientos se han venido realizando tanto por Hastings, Donald Lathrap, Cliford y Betty Meggers, Santiago Rivas, Thom Myers y Ana Roosevelt. Pero no es el caso estudiar lo que ellos nos han adelantado en su indiscutible especialidad, que es la interpretación de las formas y

los procesos de ocupación y organización del territorio, y de la vida política a través de estadísticas y confrontaciones estilísticas.

Lo que importa para los fines de este artículo es, ante todo, investigar la semiótica de los colores. Citamos algunos: la Isla Marajó, donde existe una alfarería incisa, pintada, urnas antropomorfas con decoración compleja; Guarita con policromía característica; Napo, con pinturas blanca sobre rojo, el negativo negro sobre blanco y polícromo (rojo, negro sobre blanco). Algunas de las formas presentan pintura y fueron encontradas en sitios habitacionales en lugares aislados con sellos para la pintura corporal, ya que aparentemente usaban la pintura facial. En Pangotsi se presentan incisiones en rojo, diseños rectangulares; en Nazaratégui se utilizaron hasta tres colores (blanco, rojo, marrón), decoración incisa, en líneas combinadas. En Naneini las vasijas presentan decoración corrugada con pintura roja entre las incisiones. Donald Lathrap encuentra en Yarinacocha fragmentos pintados de rojo, blanco y negro, y en Pacacocha es característica la pintura negra para los adornos zoomórficos. En Caimito, Napo, Marajó y Caimito se distinguen por el tamaño de sus asentamientos, la policromía de sus artefactos. Se usaron los colores negro sobre rojo y negro y rojo sobre blanco.

Desde la perspectiva de las significaciones, el color en la tradición cerámica de los descubrimientos arqueológicos exige una valoración especializada aplicada, más allá de las formas estéticas y sus épocas. El colorido complementaría las dimensiones más reales de los descubrimientos.

DOS VIDAS PARALELAS: MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN Y FRANCISCO DE REQUENA



¿Cuándo, cómo se originó la policromía en la selva amazónica del Perú después del descubrimiento, conquista y colonia? Franciscanos y jesuitas, hubieron de utilizar los modos de enseñanza aprendizaje a los nativos y el cómo los nativos percibirían los colores. El P. Uriarte en su *Diario de un Misionero de Maynas* dice textualmente: *"Ni faltaron pintores que hicieron sus decentes cuadros."* Aunque haya habido algunas formas de docencia a partir de las artes plásticas, la ausencia de la organización política del Virreinato no ha permitido que lleguen indicios de los restos de alguna pintura nativa. Hasta el momento no tenemos constancia del diseño en la Amazonía más que en los mapas del P. Samuel Fritz, cuyo original se encuentra en el Museo del Hombre en París.

Con la ilustración llegaría a la selva la colección de 1300 láminas de Jaime Baltasar Martínez de Compañón que se conservan en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Este personaje había viajado a Lima como chantre de la catedral, y llegó a ser Rector del Seminario. En 1778 fue nombrado Arzobispo de Trujillo del Perú. Desde el primer momento se propuso visitar toda la diócesis que entonces alcanzaba gran parte de la selva oriental, razón por la cual la mencionamos aquí. En realidad Martínez no fue autor de las pinturas, sino un conjunto de dibujantes y escribanos que le acompañaban como una suerte de reporteros. Él les transfería por adelantado una mirada ilustrada sobre las realidades visibles, junto con un detallado mapa de la diócesis. El obispo sería destinado a partir de 1788 a la Arquidiócesis de Bogotá, donde moriría en 1797. Su legado de 9 tomos consta de todos los aspectos etnográficos botánicos, zoológicos del

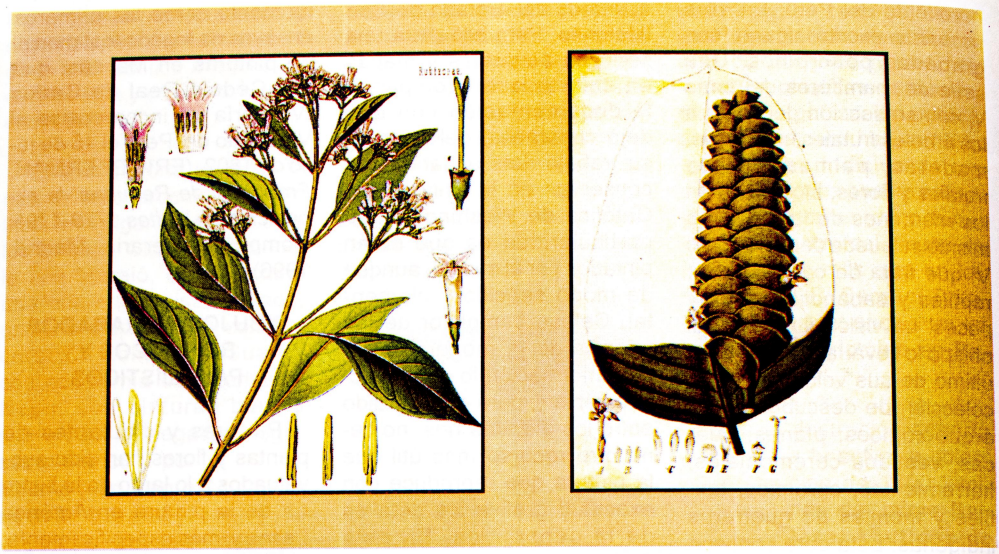
nororiente del Perú. En ellos no existe escrito alguno, son grabados polícromos. Una serie de mamíferos del tomo V, con su sección dedicada a los árboles frutales, resinosos, maderas, palmas, yerbas frutales y flores, incursiona en los márgenes de la selva. Lo mismo se puede decir del tomo VI que trata de cuadrúpedos, reptiles y sabandijas, aves y peces. La visión ilustrada del obispo lo llevaría a incluir en el último de sus volúmenes una colección de descubrimientos arqueológicos: planos, huacas, vestidos ceremoniales, herramientas, ceramios, textiles y momias de guerreros indígenas. Esta obra contiene tres apéndices adicionales escritos que la complementan. Aunque grabados un tanto naif, propios de los reporteros artesanales de la época, poseen detalles locales y formas de los objetos que escaparían a los profesionales más imaginativos, que, en ocasiones, evaden la realidad arrastrados por las alucinaciones de la fantasía. Antecede esta época a los pintores populares con Pancho Fierro a la cabeza, ya avanzado la primera mitad del siglo XIX, como la española con manto, la tapada, la española a caballo, y otros acuarelistas anónimos, cuya presencia nos pintan una imagen costumbrista de la Lima de entonces.(MARTÍNEZ DE COMPAÑÓN, Baltasar Jaime. *Trujillo del Perú.* Facsímil. Madrid: AECI, 1990. Incluye 9 tomos y tres apéndices. Figura en la reproducción de alta bibliofilia en la Biblioteca Amazónica).

Francisco de Requena ostenta el cargo de Gobernador de Maynas entre 1779-1795. Es un ingeniero militar que tiene como misión trazar la frontera entre España y Portugal en la selva amazónica siguiendo los acuerdos del Tratado de San Ildefonso. Para ello pinta una serie de acuarelas y mapas en colores que acompañan la documentación con que dejó constancia del rigor de su trabajo. Las acuarelas se conservan en la Universidad Católica de Washington. Su particularidad es que están pintados por él mismo, aunque de modo sencillo y elemental. Celoso cumplidor de las normas de la monarquía da una información lo más exacta posible y, para ello, perdido entre los grandes ríos, no tiene otro recurso más útil que la pintura que reproduce con exactitud gráfica los detalles de la geopolítica. En este caso, más que una visión esteticista, hay que percibir la voluntad de elaborar un documento que más tarde habría de ser el fundamento de la incorporación de estos territorios al Virreinato del Perú. Llaman la atención las acuarelas de San Joaquín de Omaguas, del río Yapurá y el trazado de los ríos que separan los intereses de ambos países. Pueden considerarse hasta el momento como los primeros ensayos de legado testimonial de pinturas en Maynas, que por Cédula Real de Carlos IV habría de incorporarse al Virreinato del Perú el 15 de julio de 1802. (ERIC BEERMAN. *Francisco de Requena: la expedición de límites 1779-1795.* Compañía Literaria. Madrid: 1996).

DIBUJOS Y GRABADOS BOTÁNICOS Y PAISAJÍSTICOS

Pintores y dibujantes de plantas y flores han sido subvaluados a lo largo de la historia de la pintura en América Latina y, más específicamente, en la selva amazónica, aunque la pintura más tardía se haya orientado, por razones obvias, a una visión paisajística. Entre fines del siglo XVII y principios del XVIII se han desarrollado por iniciativa real una serie de expediciones botánicas que recorrieron gran parte de los reinos de España en el Continente. Tres destacan de manera especial: la *Real Expedición Botánica*, al frente





de la cual figuraba el clérigo José Celestino Mutis, la *Flora Huayaquilensis* de Juan Tafalla y *Flores para el Rey* de Hipólito Ruiz López y José Antonio Pavón y Jiménez, aproximadamente simultáneas en tiempo y estilo.

La expedición del Reino de Nueva Granada no ha alcanzado, salvo marginalmente, a las selvas amazónicas. Si la traemos a este trabajo es como punto de partida para una inspiración que bien podemos suponer ha estado fundamentada en la corriente de Linneo, profesor poco antes de la Universidad de Upsala, además de su diseño en un aspecto pictórico detallista nada despreciable, complementario y esencial.

Dibujar y pintar han sido dos caracteres en el diseño de las cosas relativas a la vida de las plantas, de los cuales no se puede prescindir. En el caso de quienes dibujaron y/o pintaron, conforme a las exigencias de la clasificación linneana, suponen un esfuerzo por acercarse a la realidad específica de las diversidades: no se puede prescindir ni de los grabados en tinta china ni de los colores en acuarela al acercarse a las características específicas, con todos los elementos de belleza y esplendor que se cuentan en los herbolarios. La fotografía tiene otro sentido estético que no es del caso comparar con este trabajo artesanal. Los tejidos de las nervaturas de las hojas, el colorido de cada uno de sus elementos nos llevan a afirmar, sin temor a duda, que son instrumentos imprescindibles en el trabajo profesional de los botánicos, aunque ahora existan métodos más sofisticados de trasvisualización radioactiva.

Una evidencia inmediata hace que, revisando los treinta y tantos volúmenes de la flora de Mutis, percibamos la gran calidad del detalle de forma y color en la reproducción de todos los componentes: estambres y pistilos, ovarios, estilos y estigmas; la brillantez de pétalos y corolas; las labiadas, personadas y campanuláceas, en una serie de láminas que a todo color se reproducen. Dibujantes y pintores han hecho posible el esplendor de esta edición, la más calificada en el mundo de las Españas hasta el día de hoy. *Clidemias, begonias, masdevallias, restrepias, pleurothallis, lepanthes,* y otras muchas desfilan triunfales como en una pasarela por las páginas de los deliciosos volúmenes dedicados a la expedición. Más de cuarenta pintores y dibujantes pasaron la pericia de su vista y la delicadeza de sus dedos por las páginas de esta obra magistral, de la que existe también un ejemplar completo en la Biblioteca Amazónica. (Ver también en: URIBE URIBE, Lorenzo, S.J. *La expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada: su obra y sus pintores.* En Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas. Bogotá, 1953. ORTEGA RICAURTE. *Diccionario de artistas en Colombia.* Expedición Botánica, pp. 134 y 135. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1979).

Lo que más se acerca a la expresión del mundo amazónico es la contribución de Ruiz y Pavón titulada *Flores para el Rey* y la *Flora Huayaquilensis* (ARTHUR Steele. Ediciones del Serbal. Barcelona: 1982; TAFALLA, Johanne. *Flora Huayaquilensis: sive descriptiones plantar huayaquilensium secundum sistema linnaeanum digestae.*

Ediciones Serbal. Barcelona, 1982). La mejor descripción de esta última obra realizada en el Jardín Botánico de Madrid en 1985 está en el párrafo que habla del Dr. Eduardo Estrella, fallecido súbitamente en los últimos años: *"La flora Huayaquilensis consta de 625 descripciones de especies vegetales, ordenadas a las 24 clases de Linneo... En el Archivo del Jardín Botánico de Madrid se conservan todavía una o más muestras en 544 especies...y 216 láminas."* En 1784 Carlos IV ordena enviar a los jóvenes Juan Tafalla y Juan Francisco del Pulgar para que se incorporaran en Lima a la expedición de Ruiz y Pavón.

Juan Tafalla en 1799 recibió la orden real de organizar una expedición a la Gobernación de Huayaquil con el botánico Juan Agustín Manzanilla y los pintores José Gabriel Rivera y Javier Cortés, naturales de Perú y Quito respectivamente. Ambos son de cualidades excepcionales en el oficio del pincel, tanto que, a pesar del tiempo transcurrido, más de dos siglos, los colores de plantas y flores siguen vigorosos, aunque las especies hayan desaparecido y no sepamos de su existencia más que a través de estas obras de arte.

VIAJEROS DE FINES DEL XVIII Y XIX

Wiener, Crevaux, Charney, Marcois, La Condamine, von Humboldt y otros recorrieron de sur a norte los territorios de las Américas en aquello que en Brasil se han llamado las *expediciones filosóficas* que constituyeron en los museos de artes populares, científicos y antropológicos, el punto de partida para lo que sería el sustento de los grandes descubrimientos de la primera y la segunda revolución industrial.

Gran parte de ellos se han realizado en las marañas de la selva, un mundo exótico donde cabían nuevas interpretaciones que, desde la tradición barroca, trataban de reproducir las fantasías de lo mágico. Dos cosas influencian en su arte: la tradición pictórica contemporánea de Doré y el romanticismo naturista que sucedió al barroco. De este modo convirtieron la tinta en un excepcional instrumento para provocar en quienes habrían de expresar a través de estas imágenes el misterio de la floresta, donde los seres humanos tenían dimensiones inferiores a cualquier tipo de barranco, árbol, flora y fauna de cuantos podían encontrarse en la travesía. A través de estas imágenes nos ha quedado el sentido de aproximación a una realidad fantástica, que hasta hoy sigue vigente en el inconsciente colectivo de la población, sobre todo occidental.

LA ERA DE OTTO MICHELL (1900-1910)

Desconozco el perfil de este personaje que, según se deduce, ha vivido largo tiempo en el Iquitos de los orígenes y tuvo especial empeño en que sus pinturas quedasen para la posteridad. Ha legado dos cuadros de particular interés: uno figura en el Museo Naval en El Callao y, otro, en el Club Loreto. De ambos hay reproducciones fotográficas en la cuarta edición de *Así es la Selva* de Avencio Villarejo y en la carátula de la segunda edición del libro *Iquitos, una ciudad y un río*. El rigor de ambos perfiles de la ciudad, vistos desde el centro del Amazonas, hace que encontremos detalles de cómo se han construido las edificaciones de la ribera al paso del tiempo en plena efervescencia cauchera. La de 1900 muestra en excelente colorido cómo se alzaba la Factoría Naval y otras construcciones y se ven apostadas las embarcaciones que funcionaban con álabe. La de 1910 nos hace ver en qué medida se han levantado nuevos niveles, instalado el tren y urbanizado los arroyos que alcanzan el río. En este segundo, con gran realismo y perspectiva han colocado puentes, se ha levantado el Hotel Palace, construido entre 1908 y 1912 y el segundo piso de la entonces Prefectura de Loreto edificado en el 1903, con un diseño que transforma el diseño neocolonial del primero. Existe aún otro cuadro de este pintor que figura en la pinacoteca de la Biblioteca Amazónica cuyo tema en esta ocasión carece de interés. ⋄

De aquí en adelante tenemos campo abierto para pensar en las etapas posteriores del siglo XX, cómo se ha desarrollado la pintura amazónica con sus características singulares, técnicas e influencias de acuerdo con los movimientos migratorios. Esperamos que sea ésta una obertura que anticipe la gran sinfonía del color que ha tenido lugar durante los últimos ochenta años. Lo que hemos pretendido es mostrar cómo toda pintura es un lenguaje y colocar el momento de la en que han ido pronunciando sus palabras amazónicas. J.G.

Azulejos venidos desde lejos

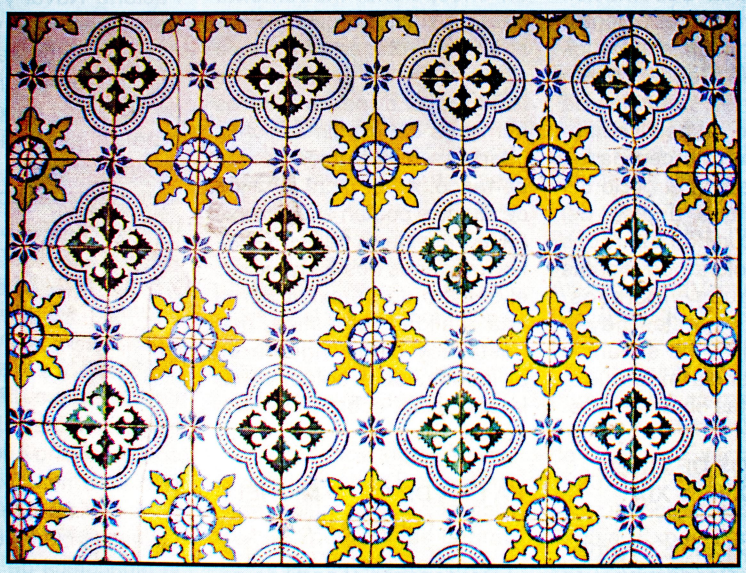
Arqº Alberto Ríos



Y de bien lejos. Desde la más remota antigüedad el hombre empezó a modelar el barro, la materia plástica por excelencia. Hasta el creador no pudo resistir la tentación de hacerlo, "Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra..." (Génesis 2.7).

Casi a la par con este fin utilitario sintieron la necesidad de expresar el espíritu a través del arte. La plasticidad de este material permite –además de crear la forma del objeto utilitario– plasmar motivos figurativos y abstractos como animales, plantas, figuras humanas y tramas geométricas.

Los primeros pueblos que iniciaron la confección de utensilios de cerámica cocida en hornos

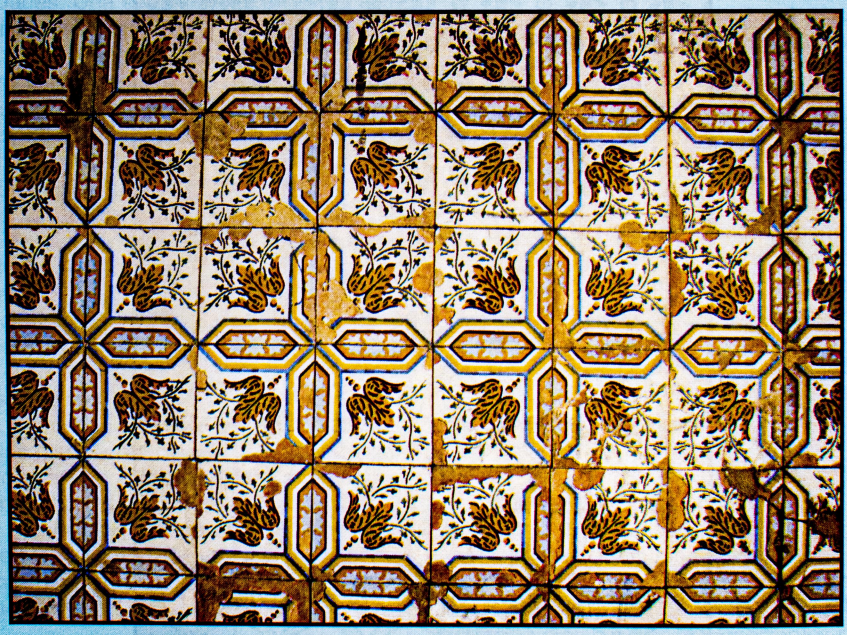


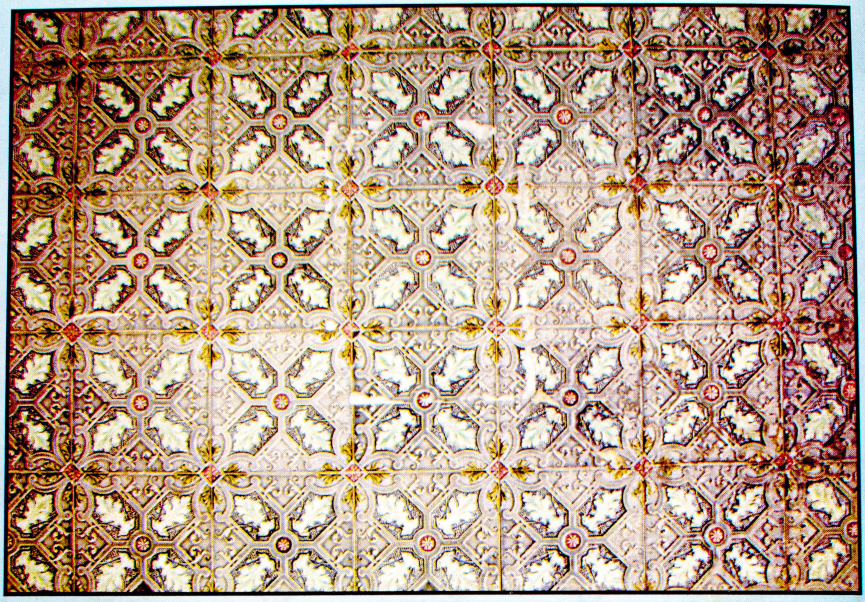
Desde la nueva edad de piedra –el Neolítico– hace 10,000 años, todas las culturas y civilizaciones han utilizado y utilizan el barro. Con la aparición de la agricultura y la ganadería el hombre dejó de ser exclusivamente depredador y necesito depositar y almacenar los productos del campo y sus excedentes. Descubrieron que el barro sometido al calor –la cerámica– adquiría dureza y es así como confeccionaron vasijas y recipientes para esos fines.

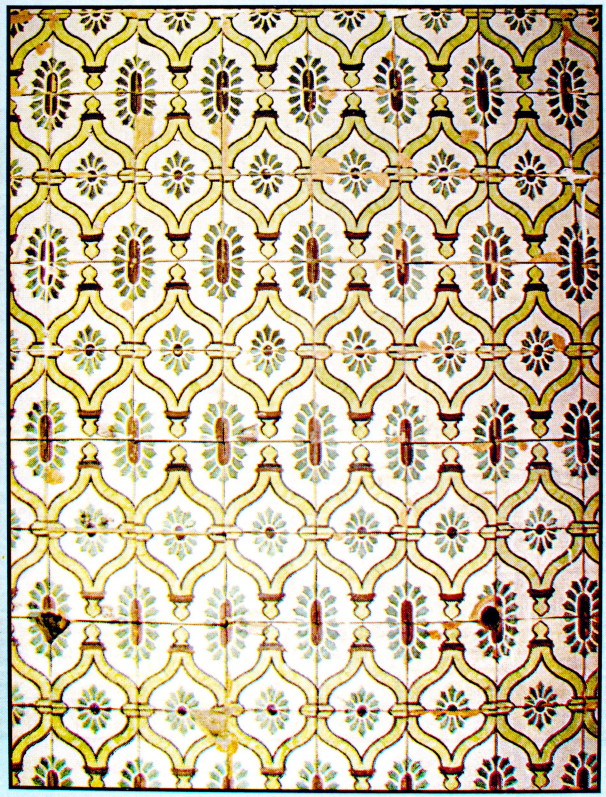
fueron los chinos que desarrollaron una asombrosa alfarería. Esta técnica pasó sucesivamente a Corea y Japón por el oriente y a Persia por el occidente difundiéndose posteriormente por el norte de África y la península ibérica.

Las culturas antiguas con gran desarrollo como las mesopotámicas, Canaán y el antiguo Egipto encontraron en la cerámica un importante motivo de identificación y orgullo cultural.









Influenciados por estas, los griegos fueron tal vez los que produjeron las más esplendidas piezas de cerámica en donde garbaban escenas de la vida y costumbres de su época con una calidad artística insuperable. Por otra ruta, las culturas pre colombinas del antiguo Perú, muy especialmente la cultura Nazca, también desarrollaron extraordinarios logros en este arte utilitario.

Casi inmediatamente después de la producción de la alfarería, la cerámica fue modelada en pequeñas láminas de forma cuadrada. En una de sus caras se aplicó una sustancia esmaltada que a través de la cocción se torna brillante e impermeable, posibilitando una diversidad de diseños en temas colores y relieves. Había nacido el "azulejo", vocablo árabe que no alude al color azul sino a la piedra pulida. El efecto altamente llamativo y decorativo de este nuevo material pronto fue profusamente empleado para revestir muros y pisos en templos y palacios a los que confirieron realce estético y distinción.

Los colores son obtenidos a través de la aplicación de diferentes óxidos metálicos sobre la pieza de cerámica cocida. El cobalto para el azul, el cobre para el verde, el hierro para el amarillo, el manganeso para el rojo y la combinación de estos para las diferentes gamas y tonalidades. Una segunda cocción fijara estas superficies vitrificadas.

Pero los azulejos no sólo son usados con propósitos decorativos. El azulejo refracta la luz y consecuentemente el calor comportándose como aislante térmico. Su condición impermeable impide que el agua de lluvia deteriore los muros y pisos que reviste y su durabilidad lo hace prácticamente eterno siendo casi innecesario su mantenimiento. El azulejo cumple con las dos exigencias fundamentales de la arquitectura: la función y la estética, lo que ya quisieran reunir muchas obras arquitectónicas.

Las culturas orientales, especialmente la asiria, fueron las primeras en revestir con azulejos los pisos y muros de sus edificios extendiéndose esta práctica a las naciones árabes. Los cruzados llevaron el azulejo a Europa pero fue la dominación árabe quien dejó en España los mejores testimonios de su inigualable arquitectura en las que el azulejo fue profusamente aplicado.

La Alhambra, los alcázares especialmente el de Córdoba y todos los esplendidos aposentos árabes son magníficos ejemplos de este estilo ornamental.

Andalucía fue la región más influenciada por la cultura árabe. El azulejo, admirado en sus suntuosos palacios fue motivo de imitación en viviendas, templos y toda clase de edificios públicos a lo largo de toda la región. El tradicional patio andaluz sería inconcebible sin sus zócalos de azulejos.

Portugal, por su cercanía experimentó la misma influencia y con Andalucía fueron territorios donde se asentaron las más prestigiosas factorías donde se fabricaron azulejos de primera calidad artística y durabilidad que se exportaron a muchos países.

Los portugueses llevaron al nordeste del Brasil su arquitectura básicamente renacentista con elementos del neoclásico y barroco que le otorgaron un carácter ecléctico muy particular. Grandes alturas de piso a techo, balcones y fachadas revestidas con azulejos fueron sus características principales.

Entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, especialmente con el advenimiento de la primera guerra europea se produjo la llamada época del caucho. La invención del automóvil y los requerimientos de la industria bélica produjeron una febril demanda de este producto de la Amazonía que precipitó la llegada de toda suerte de comerciantes, aventureros y negociantes. Belem y Manaos en Brasil e Iquitos en el Perú fueron las principales ciudades donde se comercializó este producto.

Iquitos, una pequeña ciudad puerto con edificaciones de barro y cañabrava típicas de la selva alta vio crecer suntuosas edificaciones en ese estilo, copia fiel del nordeste brasileño y a su vez de Portugal y España con muchos materiales importados y construidas por alarifes venidos principalmente de esos países. Los grandes comerciantes de esa época –a diferencia de los de hoy– valoraban el arte y edificaron sus casas comerciales y residencias tratando de expresar su arquitectura con la mayor calidad estética como un timbre de reputación, prestigio, orgullo y solvencia.

Felizmente, aunque pocas, hasta hoy se conservan en la ciudad de Iquitos magníficas edificaciones, monumentos históricos de esa época. En el antiguo Hotel Palace hoy sede de la Quinta Región Militar, la casa Morey, la Casa Cohen y otras se pueden apreciar los magníficos revestimientos de azulejos venidos de lejos en todos los estilos, colores y temas que forman parte indesligable de su misma esencia arquitectónica. ⁂



Renato Pita Zilbert

La revitalización y los pinceles de la memoria

Situación de la pintura en la cultura material de los pueblos indígenas de la Amazonía peruana

PELIGROSO SENTIDO COMÚN

Tal vez sea común que, al referirnos a pintura indígena en cultura material, entendamos que se trata de colores, diseños o iconografías que se han pintado sobre cerámicas, vestimentas y otros productos que pertenecieron a la vida cotidiana o de celebración en el mundo indígena. Destaco en cursivas los verbos en pasado pues el sentido común, muchas veces, hace que nos imaginemos objetos vetustos, recién desenterrados o polvorientos en vitrinas, extraños a nuestro presente.

Aquel sentido común no es ajeno a nuestra sociedad amazónica. Aunque la presencia indígena es visiblemente notoria y habita las principales ciudades e historias de la Amazonía, existe una tendencia a invisibilizar o anquilosar la existencia de sus pueblos originarios.

¿Qué factores llevan a pensar la pintura tradicional indígena sobre sus propios objetos como una práctica en desuso, detenida en el tiempo, extraña o completamente ajena, apta sólo para la arqueología, los estudios antropológicos o el desván de souvenirs?

Sin lugar a dudas, en las ciudades amazónicas existió desde siempre una hostilidad hacia los pueblos indígenas. Las ciudades, como centros económicos, políticos y culturales de la sociedad occidental, fueron creciendo en oposición al mundo indígena y sus prác-



Mujer achuar decorando vasija de barro. Comunidad de San José de Nueva Esperanza, cuenca del río Corrientes (2009)



Estudiantes de educacion inicial EIB del pueblo tikuna con vestimenta de llanchama con diseños (2009)

ticas. Durante todo el siglo XX ese fue el contexto de aprendizaje de vida en la Amazonía, lo cual tuvo como consecuencia una sociedad de espalda a la realidad de las comunidades nativas y un sistema que ve en ellas el símbolo del atraso.

A inicio de la segunda década del siglo XXI el panorama no es tan desalentador, pero tampoco muy favorable ciertamente. En todo caso, nos encontramos en un clima y tiempo favorable para la reflexión, la mirada crítica y la invitación a mejorar el camino andado.

AGONÍA DE LA PRÁCTICA, MEMORIA EN RIESGO

La práctica de la pintura indígena no sólo implica la aplicación de tintura o el teñido de fibras. Cuando hablamos de la pintura en cultura material de pueblos indígenas, nos referimos a una serie de conocimientos adquiridos, en los cuales participan el reconocimiento de fuentes de pigmento, la elaboración de tintes, la preparación de soportes, las técnicas de aplicación y fijación, el conocimiento de las representaciones iconográficas y los discursos que acompañan los proceso de producción y socialización. La integralidad de este proceso, un patrimonio realmente invalorable, fue aprendida en miles de años, gracias a la tradición y convivencia humana entre pueblos, bosque, río y seres espirituales.

Hoy podemos afirmar que la producción de cultura material en los pueblos indígenas y su correlativa actividad pictórica tradicional mantienen cierta vigencia; pero, evidentemente, estas prácticas no se mantienen con la vitalidad de los tiempos sin presencia occidental o de exigua dependencia a los mercados artesanales e industriales.

Son muy pocas las comunidades indígenas amazónicas donde se mantiene llena de vida la integralidad de la práctica de la pintura, no nos equivocamos. Esta práctica sobrevive solo en las comunidades menos expuestas a la influencia de la cultura occidental. En conclusión, tenemos que la pintura en cultura material y la producción de los objetos que la soportan, son hechos dispersos y desiguales en cuanto a cantidad y calidad, padeciendo además graves síntomas de insularidad.

DEL RECUERDO

Para aproximarnos al tema, hemos conversado con tres docentes y una artista indígena. En lo que queda de este trabajo, recogeremos sus recuerdos y apreciaciones en torno a la práctica de la pintura en cultura material en sus pueblos y ellos mismos. Todos son casos diferentes. Con esto buscamos ilustrar de manera general cuál es el panorama de esta práctica y sus perspectivas de mejora y continuidad.

Ivonne Sampayo es una joven maestra tikuna, tiene 28 años y creció en Caballo Cocha, ciudad de la provincia de Ramón Castilla, ella nos cuenta sobre la primera vez que contempló la pintura de su pueblo:

> "la primera vez que vi pintando a hombres y mujeres fue en el año 1999, en la comunidad de Cocha Redonda en Colombia, justo en esa semana se iba a hacer el Rito de la Pubertad, nos fuimos allá con los compañeros, fue muy bonito y me quedé impactada con todos los materiales que utilizaban para pintar (...) Eso es lo que más me ha llamado la atención, porque nunca había visto".

La primera vez que Ivonne apreció la práctica de la pintura en una fiesta de su pueblo, fue cuando tenía 16 años, y para hacerlo tuvo que ir fuera de su comunidad. Cuando se le preguntó el por qué no había visto antes una práctica como esa, ella respondió:

> "sabía que se pintaba, pero nunca he visto a los abuelos o a las personas conocedoras que pintaban, nunca había visto ni en mi misma comunidad Caballo Cocha, claro, veía a mi abuelito que pintaba pero no veía el proceso, cómo lo hace, veía simplemente sus fibras ya teñidas, pero nunca se me ocurrió preguntar qué materiales o qué vegetales utiliza, cómo lo hace".

Conversamos también con el profesor José Mashingash, tiene 46 años y es docente intercultural bilingüe del pueblo wampis. Le pedimos a José que nos relate un recuerdo personal relacionado con la pintura de su pueblo y nos contó:

> "recuerdo cuando era pequeño, tenía unos siete u ocho años, mi mamá hacía la tinaja y casi a la altura de la panci-
> ta dejaba una franja, conseguía todo lo que es necesario, achiote, carbón, todo listo y me decía pinta tú, entonces yo pintaba cuando ella me indicaba como iba a hacer, me decía has una oblicua, una equis, un guión, un punto; así lo que me iba indicando lo iba escribiendo".

Esta experiencia narra directamente como se invita a un niño al acto de pintar, bajo la guía del conocimiento de la madre. Si comparamos esta experiencia con la de Ivonne Sampayo a sus 16 años, salvando las distancias geográficas, temporales y de pueblo, vemos lo importante que fue para ellos tener contacto directo y participativo con la práctica para conocerla, ya sea desde la investigación o desde la experiencia misma de pintar.

En otro momento de las entrevistas, Ivonne y José nos cuentan cómo la práctica de la pintura no es frecuente en las comunidades. José dice:

> "hay gente que conoce pero no lo hacen, porque prefiere comprar cosas del mercado. Y además por desconocimiento, la mayor parte de las mujeres jóvenes ya no saben hacer".

Ivonne, desde su percepción, nos ofrece un porcentaje estimado de la práctica en su pueblo:

> "actualmente al 100 por ciento no (se realiza), pero más o menos hay un 40 por ciento de personas, en toda la zona, que sí mantienen esta tradición".

Durante los años 2007 y 2010, el profesor José trabajó en comunidades achuar de la cuenca del río Corrientes. A partir de su experiencia en esas comunidades, el profesor nos contó lo que percibió de la actual práctica de la pintura en la zona, en este caso sobre cerámica:

> "en la zona del Corrientes he visto mujeres jóvenes que sí lo hacen, saben pero no lo usan, entonces al momento de pedir que lo hagan sí lo hacen".

El panorama aquí puede ser alentador. El profesor se refiere a "mujeres jóvenes" achuar que conocen la práctica, es decir hay un conocimiento que pervive en la juventud indígena.



Comunicación dicotomizada, 2010

Cuando a Ivonne le preguntamos si ha visto jóvenes que pintan, ella respondió negativamente, aclarando que sólo vio "abuelos". Pero al parecer la juventud tampoco es una garantía, porque el profesor José nos advierte que, si bien estas mujeres jóvenes conocen la pintura, "no lo usan" refiriéndose a los objetos de cultura material.

Existe pues un doble riesgo. Por un lado, la práctica de la pintura en pueblos indígenas, así como otras prácticas que forman parte de sus saberes tradicionales, no se realizan en todas las comunidades indígenas, tal vez ni si quiera en la mayoría de ellas; y por otro lado, dentro de las mismas comunidades donde pervive la práctica, donde los que "saben" pueden ser incluso jóvenes, la practica del uso tradicional nos es regular.

CONTRA VIENTO Y MAREA

El peligro de pérdida de conocimientos tradicionales en los pueblos indígenas es alto y de múltiple origen. Las normas de protección de aquellos saberes y los derechos que amparan el territorio y patrimonio indígena, son un maquillaje de disfraz para las instituciones públicas nacionales y regionales. Sucede lo mismo con los gobiernos de turno, quieren desestiman el diálogo con las organizaciones y autoridades indígenas, llegando incluso hacer a un lado o adulterar los legítimos procesos de consulta previa, marco legal necesario para el respeto del Estado a la cultura y tradición de los pueblos originarios.

El profesor Rafael Chanchari tiene 49 años, es natural de la comunidad de Chacatán, ubicada en el distrito de Cahuapanas de la provincia Datem del Marañón. Él es maestro intercultural bilingüe, médico vegetalista y gran conocedor de la cultura shawi. El profesor nos habla sobre el riesgo de perder la práctica tradicional de la pintura:

> "si no se le da el sentido de uso, si ya no se entiende ese mensaje, ese lenguaje, ya van pensando otras cosas,

entonces eso puede quedar en retraso, también depende de educación de las personas"

Luego agrega:

"yo ya no lo tengo como práctica cien por ciento, mis hijos menos, mis nietos peor; también la incorporación en la ciudad, ese también es otro factor de que la cultura se ponga en riesgo de perderse.".

El testimonio afirma que los hijos y nietos del maestro han abandonado o no conocen la influencia para la valoración o desvalorización de las prácticas propias:

"yo no tanto me identificaba como tikuna, a pesar de que mi papá es tikuna, mi mamá es parte también porque es castellano hablante, mi papá siempre nos prohibía hablar tikuna y había siempre que mi mamá me decía 'qué quieres hablando tikuna, tú no eres tikuna', además, en el colegio nunca nos enseñaban qué es la identidad, a qué pueblo pertenecemos y por ese motivo no me interesaba nada de lo que es las costumbres".



Daysi Zapata y obra.
Exposición Poder Verde II, Iquitos mayo 2011

pintura shawi. Asimismo, el profesor nos cuenta que él ya no tiene como práctica la pintura. Finalmente, vemos que el profesor encuentra tres factores que ponen en riesgo las prácticas tradicionales de los pueblos indígenas: la pérdida del sentido de uso, la educación, y la ciudad.

Cuando el maestro shawi se refiere a la educación, alude en particular a la acción que ésta ha cumplido en las comunidades como agente colonizador occidental. Ivonne Sampayo también se refiera a la educación como una fuerte

En el testimonio de Ivonne, encontramos a la educación en dos niveles diferentes. En primer lugar la educación en el hogar, donde vivió la negación de su cultura y procedencia desde la propia familia. En segundo lugar la educación en su escuela, en donde el mismo discurso se mantuvo pero en un orden ya no sólo individual sino colectivo. Lo interesante es que, también por medio de la educación, ella se reconcilia con su origen y cultura indígena. A Ivonne le preguntamos cuándo fue que empezó a cobrar interés por su cultura, y respondió:

"cuando ya empecé el segundo año acá (en FORMABIAP), porque el primer año que entré, entré también de mona; pero al siguiente año ya viendo todo, cómo es la diversidad cultural, la identidad, los atropellos que hemos tenido, eso ya me ha llevado a tener una preocupación en revalorar lo que tenemos, o sea me ha hecho sentir más valorada".

También conversamos con Daysi Ramírez, vive en Iquitos y tiene 39 años. Ella es artista shipibo procedente de Yarinacocha y nos comentó que otro de los factores que afectan la práctica tradicional de la pintura en los pueblos indígenas son los problemas ambientales y el cuidado de la naturaleza. Acerca de la procedencia de sus pigmentos e insumos para la realización de sus diseños, ella nos contó:

"son cochas especiales, tú sabes, pasan los tiempos, el mismo ambiente, la misma depredación que hay, el mismo barro se va acabando"

Asimismo, Ivonne habló sobre el uso de materiales pictóricos en el aula:

"peor con el impacto de la sociedad occidental, que viene introduciendo tantos materiales tóxicos, ya estos conocimientos poco a poco se van perdiendo; y aparte que los maestros en las escuelas no lo utilizan, muy poquísimos son los maestros que utilizan los tintes naturales".

Finalmente, el profesor José Mashingash responde a la pregunta "¿por qué cree que los pueblos indígenas hasta ahora pintan en sus productos?", de la siguiente manera:

"(con) este proceso de reivindicación de la identidad, de los derechos, como que ha entrado una fiebre de recuperar lo nuestro, lo propio; parece que eso está llegando hasta la generación de adultos, y ahora, más los problema medio ambientales que suceden en una zona, llegan a otro pueblo y se dan cuenta que los productos del mercado, más que todo los plásticos, no son tan recomendables entonces la gente se da cuenta y vuelve a utilizar sus conocimientos".

En las conversaciones con los maestros y la artista indígenas que hemos registrado, notamos que ellos reconocen diversos factores que ocasionan el debilitamiento de la práctica tradicional de pintura en sus pueblos. El profesor Rafael mencionó tres factores, tal vez los más directos; pero todo aquello que impide un desarrollo acorde a la visión de buen vivir de los pueblos indígenas, afecta sus prácticas y saberes tradicionales.

REVITALIZACIONES Y PINCELES

A pesar del panorama que puede percibirse negativo, los hermanos y hermanas indígenas fueron bastantes optimistas en sus reflexiones sobre el futuro de la pintura indígena en cultura material y consideraron que ésta no desaparecería. La última cita del profesor José lo demuestra. Él nos dice que los procesos de reivindicación de los pueblos indígenas y sus derechos, son un marco favorable para la pervivencia y preservación de sus prácticas y saberes. Ciertamente, no se equivoca.

El rol de liderazgo que cumplen los apus y las organizaciones indígenas, la visibilización del propio movimiento indígena como una fuerza social que protege sus intereses y propone e implementa soluciones a sus problemáticas; así como las instituciones y organizaciones que acompañan la gesta reivindicativa de aquellos pueblos, son un respaldo político, social y cultural invalorable e imprescindible para la afirmación de las prácticas tradicionales y su continuidad.

La Asociación Interétnica para el Desarrollo de la Amazonía Peruana – AIDESEP, organización indígena que reúne a más de 1300 comunidades de la Amazonía, por medio de su programa de formación de maestros bilingües, FORMABIAP, realiza un interesante trabajo de revitalización. La maestra Ivonne Sampayo forma parte de ese proceso, antes como estudiante y ahora como maestra. Repasemos su proceso por medio de sus intervenciones en este breve estudio.

Para empezar, luego de un fuerte proceso de negación de su identidad tikuna, la experiencia de encuentro definitivo de Ivonne con su identidad indígena se da a partir de su experiencia como estudiante en FORMABIAP; entre otros factores, por una investigación de campo relacionada con la recopilación de conocimientos en torno a los tintes y colorantes de su pueblo. Posteriormente, aquella experiencia originó la

segunda, una investigación y sistematización del mismo tema por medio de su tesis "Tintes de origen natural en la comunidad de Cushillo Cocha y su tratamiento en la escuela primaria intercultural bilingüe", realizada en coautoría con otras dos docentes tikuna. La tesis es un documento sumamente valioso para la cultura de su pueblo y el conocimiento universal, donde los relatos, la investigación de campo y la descripción de técnicas tradicionales se encuentran muy bien organizados en un solo cuerpo teórico, el cual finaliza con propuesta para el trabajo en el aula. Finalmente, hoy Ivonne es maestra monitora de un proyecto de EIB en Caballo Cocha; allí, entre otras actividades, ella desarrolla talleres de revitalización de prácticas tradicionales de cultura material.

Ivonne nos cuenta una de sus más agradables experiencias como monitora de docentes del proyecto de FORMABIAP "Comunidades y Escuelas para el Bien Estar – CEBES", en donde realiza talleres de teñido de fibras y tejidos:

> "en un primer momento cuando estaba haciendo esta recuperación (de prácticas y conocimientos), nadie quería participar, nadie quería hacer los tejidos, las fibras, pero después que se hizo el encuentro cultural ya se han visto a las mujeres tejiendo y vendían, o sea algo como que estaba escondido y como que les despiertas y sale lo que saben y yo pienso que eso es un avance de recuperación".

Con prácticas como esta, se rompe el circuito de desvalorización y olvido. Pero la educación intercultural no es el único ámbito donde la práctica de pintura indígena sobre cultura material adquiere un renovado vigor y horizonte más amplio. Desde décadas atrás surge un gran número de artistas indígenas amazónicos que, incorporando nociones occidentales de arte principalmente pictóricas, abren nuevos caminos para la historia de las representaciones de sus pueblos.

La finalidad de estos nuevos productos de cultura material es otra. Ahora las propuestas estéticas e interpretativas individuales direccionan hacia otro rumbo la práctica pictórica indígena, sin romper con su historia y tradición. Los nuevos artistas indígenas, por medio de sus materiales, representaciones y temáticas, mantienen el vínculo de identidad afirmado con orgullo y en posición de vanguardia.

Daysi Ramírez se refiere a ese vínculo de la siguiente manera:

> "Mi mamá siempre me dice, tú has, dile a la gente lo que tú eres, a donde que vayas vas a ser shipiba y tú siempre debes demostrar a la gente haciendo ver tus diseños en tu pintura, en tus bordados, en todo eso".

En este testimonio notamos cómo Daysi vincula a su madre, que le enseñó a hacer los diseños desde niña y ayudó en todo momento durante su carrera de artista, con el mensaje de sus mantos y objetos. Daysi vive en Iquitos desde 1993, y su trabajo artístico se ha vuelto para ella el mejor encuentro con la historia e identidad de su pueblo.

Esta nueva pintura indígena merece una investigación aparte. En todo caso, no podemos concluir este trabajo sin mencionar a notables artistas como Víctor Churay (boora), Enrique Casanto (ashaninka), Santiago y Rember Yahuarcani (boora), Samuel Chanchari (shawi), Brus Rubio (uitoto-boora), Daysi Ramírez (shipibo) y muchos más que con técnicas mixtas, nuevas representaciones e identidades profundamente arraigadas, también ofrecen un futuro lleno de esperanza para la producción pictórica de los pueblos indígenas amazónicos.

En términos generales, el objetivo es encontrar caminos que garanticen la vitalidad de los pueblos y saberes indígenas con el fin de que, desde sus identidades y prácticas afirmadas, afronten las transformaciones históricas que, por ejemplo, originan procesos como la globalización; pero además, que desde las experiencias y aprendizajes propios, generen propuestas en todos los niveles de las prácticas humanas.

Para concluir este trabajo me referiré en pocas y frías palabras a un relato que encontré en la tesis de Ivonne Sampayo y sus compañeras tikunas. En su trabajo las maestras cuentan que las mujeres tikuna hacen decoraciones con diseños y colores desde que una vez, una de ellas se impresionó al ver a una yacumama de siete colores salir de una cocha. Se me ocurre que estos esfuerzos por revitalizar y renovar la práctica pictórica en pueblos indígenas pueden ser una nueva yacumama, joven, de muchísimos colores, a la cual debemos prestarle atención, y hacer votos de compromiso por la continuidad de su existencia. ❖



La pintura mural en las instituciones Educativas Secundarias

Pedro Reátegui Chuquipiondo

La pintura rupestre, aquella que el hombre prehistórico pintaba en las paredes de las cuevas que la albergaban, constituye el antecedente inmediato de la pintura mural.

En la Edad Antigua, esta modalidad de la pintura, se encuentra adornando palacios y templos en Egipto, Mesopotamia y también en las culturas precolombinas de centro y sur América. En la Edad Media continúa llenando los espacios vacíos de paredes y techos interiores de los templos y los castillos feudales.

El Renacimiento es el periodo "glorioso" de la pintura mural, las cúpulas de las iglesias así como las inmensas paredes de los palacios y salones están llenas de pinturas que mostraban eventos sociales, temas bíblicos, batallas heroicas, etc; las pinturas murales realizadas por Miguel Ángel y Rafael en las estancias del Vaticano son un bello ejemplo de esta plenitud alcanzada.

En la época contemporánea un movimiento muralista integrado por pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y muchos otros que se unieron a este movimiento desde la tercera década del siglo XX, convirtieron a México en el país icono de este viejo arte pictórico.



Mural del Colegio Rosa Agustina Donayre de Morey

El Ministerio de Educación a través de la asignatura de Educación Artística del 5to grado de Educación Básica Regular EBR, promueve entre los estudiantes de este





Murales del Colegio Simón Bolivar

grado la pintura mural, propuesta que ha sido acogida actualmente en algunas instituciones educativas, como Simón Bolivar y Rosa Agustina Donayre de Morey, las que adornan sus muros perimétricos con este arte.

Los profesores del colegio Simón Bolivar nos comentaron que los murales, 10 aproximadamente, fueron pintados por los alumnos de la promoción 2008. Los mismos docentes habían sugerido en algunas pinturas el uso de la técnica del "puntilleo", que consiste en pintar el dibujo haciendo puntos con el pincel; también indicaron que la pintura que se usa para estos murales es *Tekno al agua.*

Los murales del colegio Simón Bolivar, información también dada por los docentes, fueron pintados con la técnica *"al seco"*, que consiste en lijar la pared, hacer el dibujo y luego pintar a diferencia de la técnica *"al fresco"*, en la que se prepara la superficie con algún aditamento como cal, por ejemplo. La aplicación de cal, dicen los docentes, no es recomendable porque al poco tiempo la pintura empieza a desprenderse, produciendo espacios vacios dentro de ella.

En estos murales se puede percibir algunas características de diversas escuelas de pintura, como la impresionista, la surrealista y la expresionista, todas con temas locales y regionales que le otorgan un valor como mural regional.

Sin embargo, no alcanzan a contar una "historia", característica fundamental de la pintura mural, a través de hechos representado por personajes y acontecimientos relacionados entre si; desde esta perspectiva el relato de los murales escolares se pueden definir como una *"fotografía"* y no como una *"película quieta"*, como lo definen los críticos de la pintura



Dos Poemas de Javier Dávila Durand

EL COLOR DEL AIRE

I

No he sospechado nunca
ni percibí
ni sé
de qué espacio
ni de qué dimensión sideral el aire
ni cual su color
y
su maravilla
como elemento imperceptible
y
poco inadvertida.

¿Acaso es otra realidad de la irrealidad?
¿Otra obra imprevista en la Gran Obra?
¿Otra virtud cierta
por sentirla y verla con los ojos del alma?

Presumo
–y me halago y suscribo y pregono–
que el supuesto color del aire
se los ensambló así mismo
del paisaje vasto
y
del regocijo de fiesta del Universo:
a la aurora,
al crepúsculo
o
en las frescas noches
o
acaso

cuando ávida y a veces tímida,
se da en cada cobertura de cada día
y
en el nocturno de las noches.
Así de igual en las rápidas sombras,
matizándolas.

II

Sí. Ahora lo veo ahí,
en los contornos siderales,
resguardado y caramboleándose de alas;
ahí,
de olas
sobre la mesa de billar del río,
de plena plenitud sobre los lagos
y
de ramajes útiles y ávidos
por matizar su sombra
y
la del aire.

En esta avanzada propia del Cosmos,
insurge la armonía solemne
brindándose en colores:
¡la espátula lineal del Arco Iris!

III

(Hay cierto apacible fuego en los dedos
apretándonos la piel.
¡Y mucho del color del aire
regocijado
en los suspiros tuyos y míos!)

LA FLOR DEL AGUA

I

Ávida flor del río
o
del mar,
el remolino arrebola sustantivamente algarabías,
paradigmando paisajes
y
exaltándolos.

Sin embargo,
en la linealidad singular de lluvias y tormentas,
se diferencian las bellezas.
De este modo,
río y mar
parecieran cubiertos de pétalos frágiles
o
de alas livianas.

O
talvez,
todo esto,
en otros planetas:
de luna,
como flor de luz redonda;
de Vía Láctea,
como nido de astros
y
florero sideral de infinitud;
en tantos otros de luz oscura,
prolongando los espacios inacabables.

O
en el más florido
–el de Dios–
y en donde suele ser El
para ser también nosotros
y
así regarse
y
multiplicarse
y
deleitarse
y
refrescarse
y
sublimarse.

II

Si ríes
como persona feliz
o
lloras sublimada,
todo traduces y conviertes
privilegiándolas
de color rosa.

Si encandilas deberes
y
acciones de bondad,
si saltas
si corres
si entusiasmas cariños
y
nos abrazas
y
nos palmeas
dándonos ánimos y energías,
el cuerpo se fiesta de buena salud
iy
del colorido cálido
de las flores del agua!

Entonces
–otra vez–
la palmada en el hombro
y
animosa la niña de los ojos.
Y
tú
y
yo
y
cuantos somos sinónimos
de aliento
y
de bondad
y
capaces de mayor grandeza,
reconfortaremos
esto de encontrarnos siempre
en legión de amigos
o
en unidad de parientes,
para darnos la fortuna de saborear
el buen amor,
el guiño del niño que nos guiña
y
el saludo
–abierto de luz–
de la mañana.
Porque refrescados al vernos
–lo sé yo,
lo sabes tú–
encandilaremos unos y otros,
tú
para mí,
yo
para ti
y
todos para todos,
iuna única
flor de agua bendita!



Arte Popular de Iquitos: el poder verde de nuestra gente

Christian Bendayán

ABRIENDO TROCHA

Actualmente el arte amazónico pasa por un período de posicionamiento en el mercado nacional con una insólita intensidad en su historia, prueba de ello es la frecuente aparición de artículos en medios de prensa que destacan la refrescante irrupción de este en el circuito cultural limeño y la constante participación de nuestros artistas en exposiciones de distintas tendencias. Y es ciertamente un arte nacido del pueblo iquiteño el que ocasionó que la atención de quienes rigen este mercado se enfocara hacia la totalidad del arte amazónico, al tomar por asalto el circuito oficial del arte limeño, cuestionándolo, deslumbrándolo, generando opiniones enfrentadas y alterando sus preferencias.

La particular expresividad iquiteña permitió el desarrollo de las producciones artísticas más exuberantes, voluptuosas, explosivas, candentes, punzantes, gozosas, eróticas y delirantes de los últimos años, un flujo de imágenes vibrantes, casi sonoras, casi aromáticas y sabrosas, donde el sentimiento, el pensamiento y los sueños del pueblo se vuelven carne. No es casual que en una ciudad como Iquitos, donde no existen museos y a temprana edad



Lu.cu.ma. Cristo Tatuado. 2002. Esmalte sintético sobre lienzo

agonizan las galerías de arte, se haya generado una corriente que redefiniera de tal modo el panorama del arte peruano; y es que en una sociedad tan desinhibida y explícita, la falta de lugares formales dedicados a la difusión del arte ha hecho de cada espacio libre un sopor-

te y escenario de exhibición; aquí el arte brota por necesidad y siempre a imagen y semejanza de un pueblo que permanentemente emerge de las profundidades del dolor a la superficie del goce.

En la enmarañada historia del arte peruano, donde la producción amazónica no recibió la importancia merecida al igual que la historia toda de esta región, no cabe duda que el arte pop/ular de Iquitos logró su inserción reivindicativa, además de propiciar un interés general hacia las distintas producciones tanto del pasado como las nuevas venidas de nuestra tierra, es decir, abriendo trocha.

ESCUELA DE MUROS PINTADOS

El arte amazónico tuvo distintos momentos de repercusión fuera, con la música, desde la cumbia psicodélica amazónica en los setenta donde el grupo iquiteño Los Wembler's fue el precursor de lo que se conoció como *el sonido amazónico* y la banda Los Mirlos diera nombre a la revuelta como el Poder Verde, a partir del título de su célebre disco; volviendo a sacudir los ánimos peruanos, décadas más tarde, con las nada originales pero pegadizas interpretaciones de Ana kohler y Ruth Karina en una insana promoción de la dictadura fujimontesinista. Y con las artes visuales, primero en los años cincuenta como describe Alfonso Navarro Cauper en 1951 en su columna El Eco: "Dos embajadores del arte acaban de transportar, más allá de nuestros linderos provinciales, el contenido excepcionalmente bello, el tono sugestivo, los rasgos típicos y las costumbres de nuestros pueblos amazónicos. El pincel cada vez más inspirado y fecundo de César Calvo de Araujo, en Nueva York; y el lente oportuno de Antonio Wong Rengifo, en Lima". Luego algunos pintores formados en la escuela de Bellas Artes de Iquitos participaron en muestras colectivas y en algunos casos individuales en galerías de arte en Lima, pero fue Pablo Amaringo, pintor radicado en Pucallpa, quien revelaría una infinidad de posibilidades de la visualidad amazónica en una obra que dio la vuelta al mundo en el libro *Ayahuasca Visions. The religious iconography of a peruvian shaman*, publicado con el antropólgo colombiano Luis Eduardo Luna en los noventa, iniciando una tendencia artística cercana a la ilustración hiperrealista la cual captó muchos discípulos.

Pero, mientras el arte que satisfacía a un público necesitado de lienzos que llenaran vacíos en las paredes interiores de sus casas y que continuaran la tradición de representar la selva como un paisaje de idílicos atardeceres y amaneceres, en las calles de Iquitos, bajo un sol feroz, ardía la pintura que cubría fachadas de locales comerciales, hechas a solicitud de un sector que requería de eficientes imágenes publicitarias más que del arte de estos autodidactas de origen humilde y marginal, pintores que no pasaron por una escuela de arte pero aprendieron su oficio en las calles, para crear los estilos que décadas después coparían las paredes de importantes galerías y museos encarnando nuestra movida pop más espontánea y audaz.

Entonces la pintura publicitaria pocas veces brotaba en su totalidad de la creación personal del artista, pues solía responder a las exigencias del cliente que encargaba la obra para habitualmente anunciar la venta de alimentos, ropa, medicina, abarrotes y diversos servicios. Del mismo modo, en los setenta, las salas de cine se volvieron clientes constantes de estos pintores, quienes reproducían en grandes formatos los afiches del cine de oro mejicano, del cine hindú y del western; estos pintores hicieron su carrera coloreando paredes de cemento, ladrillos, tablas y calamina, influenciados por tradiciones gráficas internacionales de las que asimilaron gran variedad de tipografías, e inspirados por las alucinadas y místicas representaciones del imaginario bolliwoodense. El cine tuvo una participación primordial en la construcción simultánea de la pintura y la música populares de la selva urbana, y las fachadas de los cinemas fueron el lienzo perfecto para el desarrollo de esta escuela de muros pintados.

ARTE PARA EL DÍA Y ARTE PARA LA NOCHE

A fines de los noventa los artistas callejeros ya habían ganado gran prestigio entre los comerciantes de Iquitos, lo que permitió que estos los dejaran aportar algunas ideas e incluso dar rienda suelta a su creatividad en los murales de sus locales; a pesar de ello, estos seguían llamándose a sí mismos como publicistas y no como artistas, en una ciudad invadida por la publicidad popular. Ya desde entonces en el Jr. Próspero apenas podíamos hallar algunos azulejos distintivos de la arquitectura del auge cauchero no cubiertas aún por grandes anuncios de letras fosforescentes y maniquíes con coloridas pelucas.



Lu.cu.ma. frente a su obra

Junto al ruido de los motocarros, la pintura publicitaria se volvió el signo del Iquitos contemporáneo, logrando uniformar bajo una misma estética tiendas, colectivos, peluquerías, restaurantes, bares, lanchas, motocarros, anuncios de conciertos, discotecas, y todo lo que esta moderna ciudad tropical pueda ofrecer a quienes transiten por ella.

Curiosamente, las especialidades de los locales comerciales y concretamente sus horarios, definirían las tendencias del arte pop/ular urbano de Iquitos demarcando su clasificación primaria. Bares, discotecas, burdeles, night clubs y los ya tradicionales video pubs, son los lugares que acogieron al arte hecho para la noche, ostentando en sus muros un erotismo excedido y una sexualidad explicita ofrecida sin recato alguno. Aquí, la imagen de la mujer es protagónicay luce una imponente fuerza seductora, con aquella seguridad con que goza de fama la mujer amazónica, y especialmente, con la sensualidad, belleza y alegría que la caracteriza. Esta sexualidad sin reservas es también una importante contribución charapa al arte contemporáneo peruano, en especial al limeño, que se rehúsa a los encantos del erotismo y casi siempre asume el cuerpo como un espacio de conflictos y dolor, a diferencia de la representación amazónica que lo luce en estado de excitación y entrega al espectador.

En los locales nocturnos los personajes están pintados con colores fosforescentes, los que vibran al contrastar con los fondos oscuros causando un efecto psicodélico, por lo que algunos llaman a esta corriente como arte tropidélico o psicotropical. De hecho, la práctica tradicional de la ingesta de ayahuasca ha permitido que la psicodeliay la fosforescencia encajen fácilmente en el gusto popular; aquellas visiones de imágenes oscilantes, líneas serpenteantes y de contrastes complementarios, existen también en las noches de la ciudad de selva; figuras pintadas en las discotecas, night clubs y video pubs, adquieren una extraña intensidad al ser iluminadas por aquella luz negra que las desprende de las paredes flotando en una ilusión tridimensional, incrementando su misterio, incitándonos a buscar siempre más en la imagen representada.

En esta línea destaca el pintor Julio Walter Guevara quien bajo el seudónimo de "Piero" sintetiza sus personajes con una gráfica impecable y un audaz empleo de los colores fosforescentes; "Piero" pintó muchos bares de Iquitos, pero *El Escondite* fue su museo particular, donde es-



José Asunción Araujo "Ashuco" en el Refugio



Julio Walter Guevara "Piero"

condió sus corazones enamorados, bufeos colorados, mujeres montando guitarras y felinos rampantes. Otro lugar hechizante es el video pub conocido como *El Refugio de los infieles*, local de culto al que foráneos llegan buscando las pinturas del encantador José Asunción Araujo "Ashuco", quien de niño leía y dibujaba historietas y desde adolescente ha descubierto y desvestido el cuerpo femenino al cual su obra incesantemente rinde tributo y ardiente homenaje. *El Refugio* es la capilla Sixtina de Ashuco, lugar donde se nos revela las fantasías que vivimos a escondidas y el deseo incontenible, iluminando con su iridiscencia los cuerpos que se aman y que son el punto de partida de la vida misma.

A diferencia del arte de la noche, la pintura popular que de día resplandece ante la luz del sol, goza de una gama más variada de colores, no está restringida al uso de la limitada gama de fosforescentes, pero responde por igual, en buena parte, al gusto y exigencias del cliente, por lo que también pretende seducir al espectador, atraerlo y despertar su instinto y apetitos. Chifas, pollerías, cevicherías y salones de belleza, son los principales clientes de los artistas populares que muchas veces de manera colosal y delirante representan la idiosincrasia del ciudadano común, del caminante, del apremiado consumidor. Aquí también lo femenino es el recurso seductor, objeto de deseo convertido en belleza idealizada o en presa comestible.

Sin duda el pintor más solicitado por los comercios diurnos y de obra más sugestiva es Luis Sakiray, quien muestra la Amazonía como un espacio de desborde, júbilo y vitalidad. En su pintura todo está destinado a estimular los apetitos, sus voluptuosas chicas y sirenas se ofrecen como suculentos platos y a la vez dota a todo objeto de consumo de matices femeninos, así, pollos a la brasa, botellas, vasos y copas lucen alegres senos y estrecha cintura. Luis Sakiray tiene la imaginación más inocente entre todos los artistas, cualidad que al darse en una ciudad como Iquitos, es a la vez la más perturbadora, delirante y perversa.

Cuando los artistas callejeros asimilaron la pintura fosforescente a su producción desde los años ochenta, se hizo inevitable una clasificación de la pintura pop/pular ceñida al horario, pues la ferocidad del sol decolora velozmente la pintura fosforescente, empalideciéndola casi en su totalidad en pocos días, inversamente, la oscuridad la conserva y la tenue luz negra revela su esplendor; es por esa simple reacción ante la invariable naturaleza de nuestro sol que los artistas pop/ulares resolvieron producir por separado arte para el día y arte para la noche.

DE LA CALLE A LOS MUSEOS

En la sala Miro Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, sin duda el espacio galerístico con mayor afluencia de público y una de las más importantes del Perú, se exhibió *Puro Sabor, arte popular urbano de Iquitos*, en setiembre de 2002, reuniendo obra de nueve autodidactas que exponían por vez primera, entre ellos "Lu.cu.ma", Luis Sakiray y Julio Walter Guevara, quienes a partir de esta experiencia se reconocen a sí mismos bajo el título de artistas, dejando en el pasado el rótulo de publicistas; en Puro sabor exhibieron también por primera vez el ceramista Marcos Macuyama y el pintor Miguel Saavedra. La mencionada sala solía albergar exposiciones de los artistas más reconocidos; de hecho, todo artista que gozaba de gran prestigio en el medio debía tener una exposición en esta; es por ello, entre otros motivos, que la presentación de Puro Sabor generó gran desazón en cierto sector del público, pero a la vez planteó un cuestionamiento sobre los parámetros con los que se calificaba el arte en el Perú, especialmente en Lima. La sorpresa fue grande para muchos al encontrar piezas que solían ser parte del paisaje callejero de una ciudad provinciana invadiendo un espacio tan protegido del arte oficial. A pesar de la controversia, secciones culturales de diarios y revistas destacaron esta primera irrupción de tan chirriante línea artística, llegando a ser calificada por la revista Somos como "La muestra del año" en su recuento cultural de fin de año. (Doris Bayly. *Zona de obras*. Revista Somos 837. 21/12/2002, pp 57 -58).

Para rematar la situación, en 2003 se presenta en la misma sala Miro Quesada, *Del Puñal al Pincel: Lu.cu.ma. en Iquitos*, primera muestra individual del artista más polémico del Perú, quien luego de purgar veinticinco años de prisión acusado de distintos crímenes goza de una libertad dedicada íntegramente al arte. Luis Cueva Manchego conocido bajo el alias de Lu.cu.ma. radica en Iquitos desde 1999, donde se apodera de cualquier vereda para armar su estridente chingana con latas de esmalte sintético y algunos



Luis Sakiray

pinceles gastados, ofreciendo servicios de pintado de letreros, banderolas y placas, además de la salvación del alma a través de la palabra de Dios. Desde entonces acaparó la atención de los principales medios de prensa limeños, y en distintas ocasiones programas televisivos mostraron reportajes sobre su vida y obra.

En el irreverente mundo plasmado por Lu.cu.ma conviven personajes históricos como el Ché Guevara, Sarita Colonia, Marx, Chacalón, Túpac Amaru, Lenin, Jesucristo y Leonardo Da Vinci, quienes muchas veces adquieren características físicas del mismo artista; en más de una ocasión se autorretrató asesinando a Alan García o a Fujimori



Luis Sakiray. El descubrimiento del Amazonas. 2007. esmalte sintético sobre lienzo.



Daysi Ramírez. La selva está Kaliente. 2010. Acrílico sobre tela



Instalación - mural de Ashuco en la exposición Poder Verde. Centro Cultural de España - Lima, 2009

y también pintó a Vladimiro Montesinos siendo devorado por un justiciero dragón. Lu.cu.ma, nunca dejó de alimentar el mito de su pasado criminal, pues reconoce que es un plus promocional para su pintura, como lo son los tatuajes y cicatrices que exhibe en su cuerpo siempre semidesnudo; "Yo sabía por qué mataba. Me gustaba la sangre, tenía un odio incontrolable que me hacía asesinar a quien se me cruzara, dice Lu.cu.ma recordando cuando mató a su hermano sordomudo" (Macarena Gallo. *Lu.cu.ma. visita en Chile. El peruano que dejó el delito por el arte.* Revista The Clinic, Chile 15/3/2011). Sus cuadros se exhibieron posteriormente en importantes muestras internacionales y fueron incorporados a reputadas colecciones, siendo su obra *El dragón del Apocalipsis* adquirida por Ticio Escobar, Ministro de Cultura del Paraguay, para la colección del Museo del Barro.

A pesar del reconocimiento ganado, Lu.Cu.Ma no ha dejado de ser el artista callejero en constante migración, el de chinganas sin permiso municipal al que las fuerzas del orden desalojan con frecuencia; es aún el artista que comparte consejos con delincuentes y prostitutas y que realiza talleres de pintura en los distintos penales que visita compartiendo su testimonio de redención. "Mis cuadros hablan de maltratos, del sufrimiento de los presos en la prisión, trato de dar a conocer el mundo real de los penales" (*Charla del Artista plástico y ex reo Luis Cueva. Crear para ser libre.* El diario de Atacama. Chile, 14/10/2009). Lu.cu.ma logró liberar su obra sacándola primero de la cárcel a la calle y fue el primer artista pop/ular urbano de Iquitos que la llevó de la calle a los museos.

EL PODER VERDE DE NUESTRA GENTE

Mientras en Iquitos, los esfuerzos del Instituto Nacional de Cultura de Loreto resultaban insuficientes para detener en el 2009 la destrucción de los murales de Calvo de Araujo por parte de la nefasta gestión municipal de Salomón Abensur y sus secuaces, el arte amazónico lograba su mayor reconocimiento en Lima a partir de la exposición multidisciplinaria *Poder Verde, visiones psicotropicales*, presentada en el Centro Cultural de España en Lima y meses después en Buenos Aires. Aquí se mostró un amplio panorama de la producción pop/ular integrando obra



La Restinga. Altar del Niño Jesús de la Caja. 2005 - 2011. Imagen que sale en procesión cada primero de mayo en Iquitos

de procedencia indígena con aquella de procedencia urbana, demostrando que las artes visuales y las artes en general pueden seguir nutriéndose de lo que se vive, se cree y se siente en los pueblos del interior del Perú. Definitivamente *Poder Verde* fue una iniciativa que generó un espíritu de identificación con la cultura amazónica, y que inmediatamente muchos otros proyectos intentaron imitar.

formaría al alegre y festivo arte pop/pular de Iquitos en una suerte de arte en pie de guerra, consiente de las necesidades y problemáticas de la región, demandando la urgencia de cambios en la conciencia popular. Las visiones psicotropicales dieron paso a la memoria política de aquellos que entregaron su vida por la defensa de este territorio, revelando desde el arte el dolor, la rabia y la lucha de los pue-

dígena con el urbano lograron sus mayores niveles en la obra del uitoto-bora Brus Rubio, el shipibo Roldán Pinedo y los integrantes de la familia uitota Yahaurcani, siendo más evidente en la obra de Daysi Ramírez, artista shipiba que combina la tradición del Kené con la gráfica del afiche chicha que anuncia conciertos de orquestas locales, trastocando su sentido textual en clave revolucionaria.



Bar El Escondite, con pinturas del maestro de la fosforescencia Julio Walter Guevara "Piero"

En junio del mismo año la Amazonía vivió los terribles sucesos de Bagua, lo que despertó un sentimiento de hermandad y solidaridad entre artistas de todo el país, que reconocían la importancia de resguardar el territorio amazónico y salvaguardar la vida y cultura de las comunidades indígenas que vienen sufriendo desde hace mucho tiempo los efectos nocivos de las extracciones de petróleo. Esto trans-

blos amazónicos y volviendo necesaria una segunda versión de la muestra *Poder Verde,* esta vez bajo el subtítulo de *Desborde amazónico.* Esta congregaría una vez más obras de indígenas y mestizos para envolvernos con sus luces, fascinarnos con sus fluorescencias, e indignarnos con sus denuncias. En esta muestra llevada acabo en el Centro Cultural de España en Lima en 2011, la fusión del arte in-

El arte pop/ular de Iquitos llegaría a exhibirse por primera vez en España en marzo del 2007, con la obra de Lu.Cu.Ma, como parte de la representación peruana en la Bienal de Valencia, dentro del proyecto *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (Neo) Barrocas en las rutas de Micromuseo,* curada por el reconocido crítico Gustavo Buntinx, proyecto que según él pretende una "musealidad



Lu.cu.ma. El Dragón del Apocalipsis (devorando a los últimos presidentes del Perú). 2008. Esmalte sobre lienzo.



Julio Walter Guevara "Piero". Agua Bella. 2000. Pintura fosforescente sobre muro de cemento

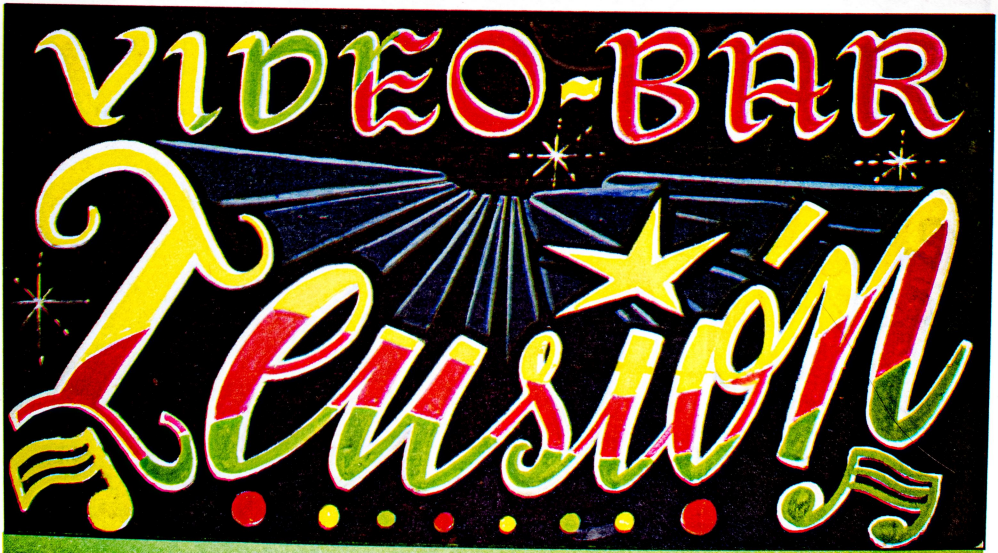
mestiza y promiscua", reemplazando incluso en su análisis teórico las palabras "artista" y "artesano" por "artífice", categoría que ensaya eliminar ese siempre difuso límite entre ambos calificativos. La misma exposición formó parte de la Bienal de Chile en octubre de2009, abarcando también la obra de Luis Sakiray además de una selección más extensa de la obra del mismo Lu.Cu.Ma; esta se efectuó en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile y fue inaugurada por la misma presidenta Bachelet.

En la última década buena parte de la producción del arte joven peruano se vio influenciado por un gusto hacia lo popular urbano y la Amazonía también se volvió temática recurrente en las distintas expresiones artísticas. Muchas fueron las publicaciones impresas que ayudaron a la difusión del informal arte de las calles de Iquitos, asumido ahora como un signo distintivo de la Amazonía: desde la revista *Sabroso*, publicada por Kacharpari Producciones en 2005, pasando por el libro *Publicidad en General, las estrategias de la calle*, publicado por El Comercio en 2007, hasta *Recuerdo de Iquitos*, de la editorial Estruendomudo en 2009, libro que muestra un amplio panorama del Iquitos actual y su intrínseca relación con su arte pop/ular. En marzo del 2011, una selección de imágenes publicadas en *Recuerdo de Iquitos* conformaron la muestra *La ciudad es una selva*, en Casa de América de Madrid, uno de los más importantes centros culturales dedicados a la difusión de la cultura latinoamericana en Europa. Aquí se mostró sin inhibiciones el desconcertante espectáculo de la cultura iquiteña contemporánea. "Pinturas murales y carteles callejeros hechos por manos autodidactas, desprejuiciadas, con pintura adecuada para brillar con luces negras de discoteca cutre....Un arte degenerado y extraño, exótico hasta el límite. La cara B del idílico pulmón del mundo." (Fietta, Jarque. *El Lujurioso arte Amazónico*. Diario El País. Madrid - 14/04/2011).

Vivimos un nuevo apogeo de la cultura amazónica, las miradas del mundo se han vuelto hacia nosotros, y no cabe duda que esto es resultado de esfuerzos particulares, aquí nada tienen que ver los gobernantes locales, quienes cometieron los más graves atentados contra nuestra historia y cultura. En estos tiempos se siente una fuerza que tiñe de selva el Perú, como lo hizo hace algunas décadas la cumbia psicodélica de la Amazonía, esta fuerza ha nacido del pueblo y de su arte para conquistar miradas, conciencias y corazones, ...y esta fuerza no es más que el poder verde de nuestra gente.

NUESTRO DIVERSO LEGADO ARTÍSTICO

Caso aparte es el colectivo La Restinga, que desde 1996 realiza creaciones multidisciplinarias en respuesta a los problemas sociales que



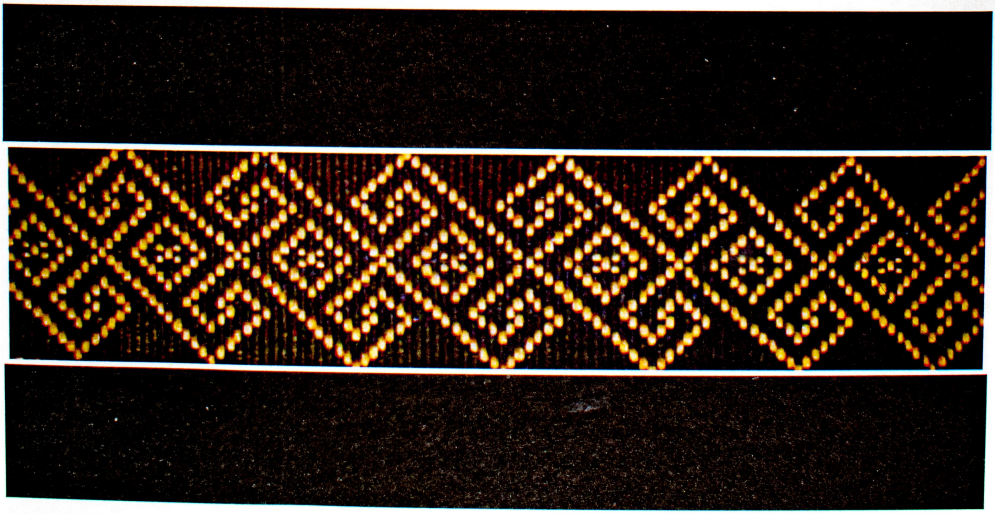
Luis Sakiray. Video bar Ilusión. Esmalte sintético y fosforescente sobre triplay.

aquejan a la ciudad de Iquitos, en especial aquellos que atropellan los derechos de los niños y jóvenes con menores recursos. Su labor parte de un profundo compromiso social donde la estética pop/ular es un elemento más en una producción que se despliega en variados soportes, desde murales, performances, instalaciones, video, hasta incluso una procesión que recorre Iquitos cada primero de mayo, día mundial del trabajador, conocida como "La procesión del Niño Jesús de la caja", mediante la cual se reclama el respeto a los niños que se ven obligados a trabajar en las calles para subsistir. "Así, alrededor de 500 niños y adolescentes han sido parte de la experiencia de La Restinga. Como dice uno de sus integrantes: el objetivo es crear en nosotros un porqué para seguir adelante"(Félix Lossio. Arte, religión y política: otras formas de irrupción pública en el Perú. Cultura Política en el Perú. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2010).

El año 2010 más de veinte exposiciones organizadas por el Instituto Nacional de Cultura de Loreto mostraron en Iquitos buena parte del producto que los artistas amazónicos más destacados de los últimos años exhibieron en otras ciudades. Aquel año evidentemente la actividad artística se incrementó y se consolidaron diversos proyectos motivados por experiencias como las de los propios artistas pop/ulares de Iquitos.

Recientemente tuve el encargo de diseñar una exposición que reuniera a los artistas más representativos de la Amazonía, proyecto que titulé "Amazónica: corrientes, vertientes y emergencias", en el que recopilaba la obra de cuarenta artistas a modo de un repaso de la historia del arte amazónico; cuando los organizadores me pidieron retirar a Lu.Cu.Ma. de la lista de participantes, mi renuncia a la curaduría fue inmediata, del mismo modo que resolví no participar con mi obra pictórica, pues la muestra se llevó a cabo a pesar de este incidente. La nueva curaduría que concluyó el proyecto, permitió muchas variaciones para complacencia de los organizadores, y por supuesto, excluyó de la lista a Lu.cu.ma. y a Luis Sakiray.

El mérito de estos artistas pop/ulares es innegable y fue en distintas ocasiones reconocido por la crítica especializada, lo que la mayoría de artistas amazónicos no ha logrado, y Lu.cu.ma es uno de los personajes del arte peruano que captó mayor atención de la prensa cultural. Negar su participación en una revisión de la producción artística de la Amazonía peruana es omitir sus logros y desconocer el interés que ha generado en el circuito oficial hacia el resto del arte amazónico, interés sin el cual no se habrían dado oportunidades para realizar exposiciones como esta, consumada bajo el criterio retrógrada de aquellas miradas conservadoras que no supieron predecir ni reconocer la refrescante contribución del arte pop/pular de Iquitos a la cultura contemporánea peruana. Aunque algunos lo nieguen, la historia queda; y el arte pop/pular de Iquitos ha integrado definitivamente a la Amazonía en las páginas de la historia oficial del arte peruano, la cual se escribe ahora tomando en cuenta el aporte de nuestro diverso legado artístico. ❖



Pevas y el arte indígena amazónico

Francisco Bardales



El arte amazónico actualmente no se limita a exhibir la sensualidad inherente del trópico. Ahora también incluye una mirada introspectiva, una señal que clama por el respeto y una saludable base conceptual y teórica sobre la mitología y las realidades paralelas.

Pero además, se puede descubrir una depurada sucesión de influencias y ampliaciones que ha ido ganando adeptos rápidamente, no solo por la sutileza de su trazo sino también por la capacidad para generar imágenes mentales que evocan lo regional y al mismo tiempo lo emparentan con la reflexión universal sobre la condición humana y el entorno natural. Los artistas indígenas han logrado mostrar una poderosa conjunción que tiende a descubrir el arte para todos los demás a partir de la propia concepción del arte, de la selva, del tiempo y las historias que se han venido repitiendo de generación en generación.

En esta oportunidad, hago un resumen de viejos apuntes que he realizado sobre la experiencia de uno de los faros más importantes de los cuales se ha nutrido el arte indígena amazónico: el distrito de Pevas. Estos los he sacado de artículos propios y resúmenes hechos en diarios, publicaciones y desde mi blog personal. No tienen vocación crítica, sino descriptiva, básicamente, un collage de imágenes y opiniones sobre una corriente que necesita ser mejor conocida y estudiada, no solo por su valor cultural y social, sino sobre todo por su extraordinaria importancia artística.

❖ ❖ ❖

Pucaurquillo es una pequeña localidad ubicada en el distrito de Pevas, fundada en 1932. Colinda con el río Amazonas y por sus fastos navega tranquilo, también, el famoso río Ampiyacu. La belleza del lugar aquieta y reclama un lugar entre los sitios más bellos del planeta, sin ninguna duda. Sus habitantes no deben llegar al millar, y la migración en estos tiempos se ha acelerado considerablemente. En estos tiempos de globalización, a Pucaurquillo han llegado los últimos éxitos del grupo Explosión, pero no la telefonía móvil. Las comunicaciones se realizan por radiofonía y para ubicar a alguien desde fuera se tiene que llamar al centro comunitario. Sus habitantes son de origen Huitoto Murui. Aquí la gente es pobre, pero honrada. Muy amable, también.

En Pucaurquillo hay tradiciones y hechos bastante particulares. Por ejemplo, existe el *ampiri* – la esencia del tàbaco – como elemento cotidiano de introspección y comunicación con el yo interior. La coca no se "llaccha", se "mambea". A la hoja de la coca se le "turra", se le mete al pilón, una vez hecha polvo se le cierne; después se le combina con la hoja del cético y finalmente se lo acondiciona para su uso. Un uso mágico, cotidiano, visionógeno, reflexivo. Un uso que motiva a la creación, al descubrimiento y a la convivencia de identidades, de cosmovisiones, de espacios físicos y espirituales.

BRUS RUBIO CHURAY es de Pucaurquillo. Nació y mora en él desde 1984 y tiene orígenes bora y huitoto. Actualmente, es uno de los activistas más conocidos del pueblo, no solo por su vocación de trabajo y su amplia solidaridad, que lo ha llevado a organizar cruzadas de apoyo a los niños de la zona, por su destreza como *fisga*, sino también por su lucha permanente a favor de la preservación de la inmaculada belleza del lugar. Quizás algunos recuerden que en el Ampiyacu, y de paso en Pucaurquillo, se han producido algunos de los más graves atentados contra el ecosistema amazónico. En el año 2,000 un derrame de crudo de una compañía petrolera contaminó el agua y produjo daños irreversibles en el equilibrio natural, contaminando el agua y motivando que muchos peces muriesen casi instantáneamente





Cosecha de uvillas

Brus Rubio, empezó diseñando animales, poco a poco su horizonte se amplio 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 Pucarquillo, su alma. Brus Rubio ha expuesto en muestras como *La Soga de los Muertos* realizada en el Museo de Arte de San Marcos el año 2005. Recientemente participó en la exposición colectiva Poder Verde, tanto en Lima como en Buenos Aires. 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.

Rubio ha expresado su rechazo constante contra las actividades depredadoras del medio ambiente. Pero, además, es pintor. Uno de los más interesantes de la actual corriente indígena amazónica. Y un verdadero especialista en el trabajo sobre corteza, denominada *llanchama*. Pero más allá de ello,

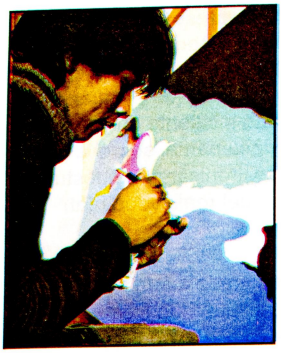
Rubio es un tipo muy afable, bastante divertido, siempre con la risa a flor de piel y con una actitud noble que contagia y anima.

La destreza de los artistas de la zona es impresionante. El antropólogo Jorge Gasche trabajó un proyecto de apoyo a los artistas bora y huitoto de Pucaurquillo desde el 2003, en coordinación con el IIAP. La temática ha ido abracando además del manejo de los colores, el dibujo, y el uso de fabricación de tintes naturales y la disposición del trabajo artístico sobre la *llanchama*, no solo para representar animales y paisajes, sino, con el tiempo, ir descubriendo detrás de los cuadros verdaderas representaciones o reflexiones sobre la vida, el origen de su mundo, las cosmovisiones particulares y colectivas; en otras palabras, la cultura del pueblo, dotadas además de una técnica cada vez más ensayada, mejorada y creativa.

Uno de los grandes representantes fue por un tiempo **Víctor Churay Roque**, quien trabajó con Pablo Macera y destacó rápidamente en Lima, hasta que la muerte lo encontró en un extraño incidente en el año 2002. Un revelador documental sobre la vida y el trabajo de Churay, irónicamente póstumo, fue *Buscando el azul*, del realizador Juan Carlos Valdivia.

Churay estaba destinado a ser, según muchos estudiosos, el Guamán Poma de Ayala de nuestra selva. En el documental de Valdivia, se hace muy presente su capacidad artística y su búsqueda constante por descubrir y exponer no solo sus raíces, sino también por hacer presente en los espectadores sus inquietudes creativas. Una pérdida irreparable para el arte indígena y para la escuela de Pevas.





REMBER YAHUARCANI (1985) también es de Pevas, y actualmente uno de los nuevos artistas amazónicos con mayor proyección a nivel nacional e internacional. De origen huitoto, ha usado tempranamente el bagaje ideológico y ancestral de su familia y su zona geográfica (la que acertadamente define como "nación") para expresar un concepto y una necesidad de definir el arte como un todo. Como una necesidad. Como un modo de reflexión social y una síntesis de redención personal.

El trabajo artístico de Yahuarcani, una depurada sucesión de influencias y ampliaciones sobre la visión del mundo huitoto, ha ganado adeptos rápidamente, no solo por la sutileza de su trazo sino también por la capacidad para generar imágenes mentales que evocan lo amazónico que, al mismo tiempo lo emparentan con una reflexión universal de la condición humana y el entorno natural. El 2008 expuso por primera vez en Iquitos, a través de la muestra "Sueños del Creador". Ha presentado también en la galería del Recoleta, en Buenos Aires; y cerró con éxito una colectiva en la Biblioteca Nacional del Perú y otra individual, titulada "Horizontes sin memoria" en la Galería de la Municipalidad de San Isidro, éstas últimas en Lima. Además, ha sido galardonado con el Premio de la Segunda Bienal Intercontinental de Arte Indígena, Ancestral o Milenario, Quito, Ecuador, 2008, entre otras distinciones y presencias.

Anteriormente, he podido entrevistar a Yahuarcani, y me sorprendió con algunas respuestas bastante interesantes sobre el arte originario y su relación con el entorno y la cosmovisión originales:

¿Cómo sientes que el entorno natural amazónico ha influenciado en tu arte?

En todo. En Pensamiento, Sentimiento, Visión, Creencia. 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 rio más caudaloso del mundo, es un privilegio que no todos pueden darse. Hay que educar a la gente para que le cuiden y tener bien en claro que el río Amazonas es de los AMAZÓNICOS, y nosotros como dueños de casa sabemos mejor que es lo necesitamos.







¿Cómo crees que la historia se ha congeniado con el arte para generar identidad sobre una nación o comunidad?

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 de 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.

Hace poco, se presentó "Rafué, Padre del Conocimiento", exposición conjunta de Rember con su padre, **Santiago Yahuarcani**, *quien además de pintor es también un muy exquisito tallador.* En ella se pudieron representar las relaciones primordiales entre los seres -visibles y no visibles- que conforman el universo huitoto.



SANTIAGO YAHUARCANI vive en Pevas, a orillas del Ampiyacu. Ha sido delegado del INC Loreto por mucho tiempo.
Su pintura es un fresco de la cosmovisión de su pueblo, en la que habitan poderosos seres que representan universos alternos, en exacta y perfecta conjunción con los hombres.
Es uno de los más importantes representantes del arte indígena local.

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 – en Iquitos estuvieron en noviembre del año pasado – orientando y forjando en aficionados y gente común la vocación y el interés por testimoniar a través del video diversos aspectos y perfiles de las zonas que habitaban, Sánchez y Velásquez decidieron crear un espacio que reflejará y motivará el arte amazónico. La dupla contactó con Brus Rubio en Poder Verde y lo comprometieron inmediatamente a ser protagonista de un documental, producido por Promperú y la Universidad Católica.

El documental fue estrenado el mes pasado en el famoso programa "Las partes del todo" de canal (á) de Argentina. 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.

Pucaurquillo es tierra de artistas y testimonios visuales que hablan de nuestros orígenes. De nuestro pasado y el reflejo de lo que podría ser nuestro porvenir. v




CIA
109
IORA

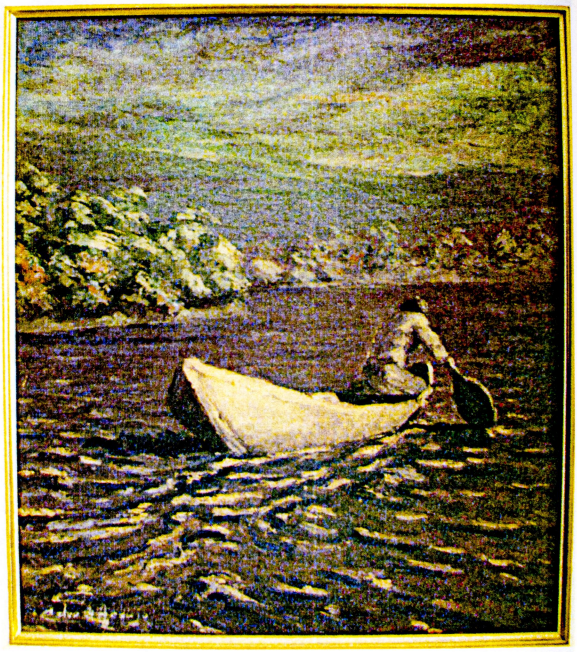




Róger Rumrrill

La Pintura de César Calvo de Araujo y de Yando: entre el figurativismo y el expresionismo mágico

De toda la creación artística amazónica de inicios de la segunda década del siglo XXI sin duda el arte pictórico es uno de los que ha alcanzado el más alto nivel estético. Óleos o acrílicos de Gino Ceccarelli, Christian Bendayán, Rember Yahuarcani, Samuel Coriat, Nancy Dantas Sibina, solo para citar a unos pocos de un conjunto igualmente destacado, pueden competir con la mejor pintura peruana, latinoamericana e incluso europea o estadounidense del momento actual.



Como ocurre en el campo de la pintura y en general en todo proceso creativo -literatura, música, danza, etc.- la pintura amazónica no ha surgido por generación espontánea. Detrás y al fondo de la obra de los pintores mencionados no solo está la herencia y la enseñanza de los grandes de la pintura universal -Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, van Gogh, Picasso, Klee, Mondrian-, sino también de los maestros peruanos de la escuela indigenista José Sabogal, Vinatea Reinoso, Camino Brent, Camilo Blas, Julia Codesido, Sérvulo Gutiérrez o los costumbristas Ignacio Merino, Francisco Lazo, Luis Montero y Baca Flor.

Los padres pictóricos de la generación actual son también pintores nacidos en la Amazonía peruana a fines del siglo XIX o principios del siglo XX como Víctor Morey Peña, Américo Pinasco Mendoza y Manuel Bernuy Ortiz, además de Leopoldo Morey, Juana Ubillúz de Palacios, Elena Raygada, Eugenio Espinar, Tito Pinedo Lazo, Rosa Palestini Torres, Isabel Escurra Vega, Marco Infante y el notable pintor ucayalino Eduardo Meza Saravia y los maestros que en los setentas del siglo XX dejaron la impronta indeleble de su magisterio artístico como Ángel Chávez López, Oscar Allaín Cotera y Fernando Sovero Cuyubamba, de acuerdo a un breve estudio titulado **Pintores amazónicos** del también pintor y escritor Humberto Morey Alejo (CETA).

Pero rastreando los orígenes y las raíces del arte pictórico actual había que ir mucho más atrás. Porque la mejor pintura amazónica le debe también sus formas, sus texturas, sus imágenes, sus mitos y sus leyendas al mundo de las simbologías y representaciones de las cosmovisiones indígenas. Un ejemplo de ello es el geometrismo del arte Shipibo-Conibo-Shetebo que ha influido en Juan Orsi Salazar, un notable pintor pucallpino que reside en Italia o en el mismo Samuel Coriat en cuyos collages asoman elementos representativos del arte indígena amazónico.

Pero hay en la breve historia del arte pictórico amazónico no indígena dos figuras emblemáticas que representan dos tendencias o estilos y dos momentos fundacionales en la pintura amazónica del siglo XX: César Calvo de Araujo (Yurimaguas, 1914-1970) y Yando (Hildebrando Ríos Valderrama, Pucallpa 1940).

CÉSAR CALVO DE ARAUJO, EL PINTOR DE LA SELVA

CésarCalvodeAraujo,hijodeRafael Calvo Sotomayor y de María José Araujo, nació, de acuerdo a la mayoría de sus biógrafos, en Yurimaguas. En lo que no coinciden es en el año de su nacimiento. Para algunos fue en 1910 y para otros en 1914. Murió el 21 de octubre de 1970.

Una semana antes de su desaparición física, fui al entonces hospital Obrero de la avenida Grau a visitarlo y despedirme de él porque un día después estaba partiendo a Europa, más precisamente a París. Han pasado más de cuarenta años desde ese mediodía día cuando nos dimos un fuerte abrazo por última vez. Estaba muy enfermo, víctima de varios males, pero sobre todo de la intoxicación que le había ocasionado el plomo en la sangre, una enfermedad de la que morían la mayoría de los pintores por el uso y manipulación de la pintura.



Autorretrato

Estaba muy demacrado y hablaba en voz baja. Su poblada barba de otros tiempos semejaba un bosque depredado. Su altiva mirada se estaba apagando. "Te veré cuando retorne y nos iremos a hacer lo que tanto te gusta, pescar en el Itaya", le dije. Él asintió con la cabeza. Cuarenta años después de ese día inolvidable y triste, repaso en mi memoria los acontecimientos, los hechos, los momentos que nos tocó compartir entre ambos o con la presencia de otros artistas, entre ellos el poeta Javier Dávila Durand, quizás uno de los más entrañables amigos de Calvo de Araujo. Porque fue precisamente Dávila Durand, en un gesto generoso y solidario, quién logró convencer al pintor ya enfermo, para ser trasladado desde su refugio en el río Utiquinía, en el Ucayali, primero a Pucallpa luego a Lima en compañía de su hijo Igor Calvo para intentar salvarlo de los males que le corroían la vida.

Recordaba entonces la primera vez que vi a César Calvo de Araujo allá por los cincuentas en Iquitos. Yo era un adolescente abrumado por la curiosidad y el asombro por descubrir la realidad y conocer a los personajes del arte cuando las radios anunciaron que el gran pintor de la Selva estaba en Iquitos. Por coincidencia del destino una mañana que vagabundeaba por el antiguo jirón Lima escuché que la gente cuchicheaba apuntando a una pareja que jironeaba en la entonces pequeña Iquitos, diciendo: "Ese es el famoso pintor César Calvo de Araujo". Lo recuerdo vivamente: un hombre ni alto ni bajo, barbado, de aspecto europeo, vestido con un **liquiliqui** o **guayabera** caribeña acompañado de una hermosa mujer que sonreía con donosura y coquetería cada vez que él le dirigía la palabra.

Los perseguí a lo largo de varias cuadras, casi hasta la altura del mercado de Belén, sin atreverme nunca a abordarlos porque mi natural timidez me paralizaba para tomar esa decisión. Ya en los años sesentas, cuando el grupo cultural "Bubinzana" florecía en Iquitos y algunas otras ciudades de la Amazonía, lo volví a encontrar y le contaba la anécdota, él me decía: "Lo que te perdiste por tímido: te hubiera presentado a la mujer más linda del mundo" y se refería a María Eugenia Rojas Correa, a quién le había pintado un famoso retrato. María Eugenia era hija del general Gustavo Rojas Pinilla, presidente de Colombia.

La vida de César Calvo de Araujo, una existencia que después fue como reeditada





Descubrimiento del río Amazonas por Francisco de Orellana



Llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla a la aldea de Iquitos (1864)



pero corregida y aumentada por su famoso hijo, el poeta César Calvo Soriano, fue realmente novelesca, aventurera, llena de luces y de sombras. Una existencia que como una nave surcó aguas torrentosas, pongos, remolinos y muyunas y luego se desplazó por aguas apacibles y tranquilas. El periplo vital de Calvo de Araujo empezó en Yurimaguas, luego Iquitos, siguió en Lima y luego convertido en un pintor de éxito continuó por períodos nunca largos por Estados Unidos, Colombia y algunos otros países. Nunca estuvo en Europa.

Los biógrafos y la crítica establecen tres épocas clave en el derrotero artístico y vital de César Calvo de Araujo. La primera etapa se inicia en el año 1940 y corresponde a su período formativo en Lima, donde asiste muy poco tiempo a clases de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Aunque en realidad sus primeras clases de pintura las recibió del pintor Tito Pinedo Lazo en Iquitos.

La segunda etapa son los años cincuentas, sin duda los años en los que el artista cosecha sus mejores y más resonantes triunfos artísticos y éxitos personales. Su pintura en este período, tanto sus paisajes y sus retratos, alcanza sus mejores logros formales y estéticos. Es en la década del cincuenta en que realiza sus más importantes exposiciones en Estados Unidos (1949), en Lima, en la galería Vargas (1964), en Colombia, en Belém do Pará, en Brasil.

De acuerdo a la crítica, la tercera etapa y final de la carrera pictórica y la vida de César Calvo de Araujo va de 1957 al 1970. En el año 1965 el pintor decide instalarse definitivamente en la Amazonía, entre Iquitos, Pucallpa y el río Utiquinía, un afluente del Ucayali. Fue precisamente en Utiquinía donde construye su refugio al que bautiza como "Shapshico" (demonio), en protesta porque todos o casi "la mayoría de los pueblos de la Amazonía tienen nombres de santos o santas". En Utiquinía instala su novela Paiche, la historia de una granja socialista que recrea sus ideas de justicia en el personaje Sojo Arimuya. La novela fue publicada en Arequipa en 1963, ciudad donde también vivió por una temporada.

Fue en los años sesentas en Iquitos cuando tengo la oportunidad de conocer a fondo la vida y la obra de Calvo de Araujo. Han pasado ya los días de gloria y el pintor, para sobrevivir, pinta cada día pequeños paisajes que le acompaño a vender a sus amigos empresarios que todavía sobreviven en sus alicaídas tiendas del jirón Próspero. Estamos ya en vísperas de la promulgación de la ley 15600 de 1965 y del ciclo del narcotráfico y del boom petrolero de los setentas cuyas luces efímeras de prosperidad el pintor ya no podrá ver.

César Calvo de Araujo sin duda fue el mejor pintor figurativo que produjo la Amazonía Peruana en esos años. El vigor de sus trazos, el uso de la paleta y su rico cromatismo, su extraordinaria habilidad para el dibujo y el retrato y su enciclopédico conocimiento de la naturaleza amazónica y de sus habitantes, indígenas y mestizos, hizo posible que transitara del **selvismo**, es decir del paisajismo simple, del **realismo y retratismo** sin mayores logros estéticos de los pintores de generaciones anteriores e incluso de su propia generación, a esos vigorosos y vivos paisajes humanos como en su obra **Grupo de indios Iquitos** (1953), quizás su cuadro más conocido.

Pese a que alcanzó a conocer las expresiones y manifestaciones de las nuevas corrientes de la pintura moderna, el expresionismo, el surrealismo y el abstraccionismo, permaneció fiel a su temática y a su estilo. La crítica limeña, deslumbrada por las nuevas corrientes y con esa mentalidad colonial y **perricholista**, le empezó a ningunear por esta adhesión inconmovible a la temática amazónica cuando antes le había llenado de elogios y ditirambos. Con ese tono sarcástico que solía usar cuando criticaba el snobismo, la vulgaridad y la mediocridad, solía decir: "De todos los ismos, el que más me preocupa es el paludismo".

Por su vida y por su obra y por su invulnerable pasión y compromiso por lo amazónico, César Calvo de Araujo será siempre **el Pintor de la Selva**.

YANDO O EL EXPRESIONISMO MÁGICO

Yando o Hildebrando Ríos Valderrama me pareció siempre un ser humano predestinado para ser pintor.

Su madre, doña Eudolia Valderrama Montenegro, a quién evoco desbordante de vida, con esa innata cualidad de las mujeres amazónicas para la ironía y el doble sentido en la palabra, me contaba que Yando (que viene de la forma cómo su pequeña hermana pronunciaba Hildebrando) cogía los carbones de la **tullpa** (fogón) y pintarrajeaba toda superficie plana que encontraba a su paso inventando formas que toda la familia y los vecinos intentaban descifrar. Un mundo de figuras y formas en clave que sólo ese niño silencioso podía entender.



Autorretrato

En el colegio secundario "Mariscal Castilla" de Pucallpa donde compartimos los primeros años de educación secundaria casi todos los alumnos de la clase destacábamos en dibujo, gracias a su ayuda: se ganaba sus buenos centavos ayudándonos a aprobar el curso de dibujo.

Mientras inventaba trazos sobre la blanca superficie de la cartulina, en un silencio impenetrable, solía mordisquearse las uñas. Años más tarde, en las noches y madrugadas de bohemia del grupo cultural "Bubinzana" en Iquitos, seguía royéndose las uñas hasta que el poeta Javier Dávila Durand le suplicaba: "Por favor, Yando, no te comas todas tus uñas solo. Guarda algo para el desayuno para nosotros también", desatando la risa de Jaime Vásquez Izquierdo, Manuel Túnjar Guzmán, Teddy Bendayán, Pedro del Castillo y otros bubinzanos.

Yando nació en Pucallpa en 1940. Su padre, don Hildebrando Ríos, fue uno de los curanderos o shamanes más respetados de Pucallpa. Yando había heredado de su padre no sólo su carácter hermético y su atmósfera silenciosa, sino también sus dones para dialogar con la naturaleza a través de la observación.

Pucallpa era, en los años de la niñez y adolescencia del futuro pintor, una ciudad bullente y en transformación. El presidente Manuel Prado Ugarteche inauguró la primera carretera de penetración a la Amazonía, la "Federico Basadre" en 1942 y la pequeña ciudad de los Pano, **May Ushín**, en pocos años se había convertido en la segunda ciudad de la Baja Amazonía gracias al intenso flujo migratorio proveniente de San Martín y las regiones andinas de Huánuco y Pasco y a la dinámica comercial de la actividad maderera. El pintor en ciernes se pasaba muchas horas en los aserraderos mirando e imaginando las formas armoniosas y caprichosas del bosque ahora convertidas en trozas y tablas. Por eso sus primeros óleos y acrílicos son bosques imaginarios.

Sin concluir sus estudios secundarios se marchó a Lima. Se matriculó en la Escuela de Bellas Artes luego de un examen de aptitud y por algún tiempo asistió a clases. Luego la abandonó y se sumergió en una intensa vida bohemia limeña. Eran los años sesentas del siglo XX y el mundo vivía un cambio de época en los campos político, económico, cultural y social. El continente africano se descolonizaba luego de cruentas luchas; en Estados Unidos los **black panther** y el movimiento **hippie** provocaban un sacudón en el imperio más poderoso que alguna vez había existido en la historia del mundo; las aguas de las ideas se transformaban en corrientes indetenibles y transformadoras con el **Hombre Unidimensional** de Marcuse y Europa era una hoguera de cambios con las ideas de Claude Levy Strauss, los cuadros de Picasso y la Revolución de Mayo en París.

En el Perú, la guerrilla liderada por Hugo Blanco sacudía los viejos y apolillados esquemas de una sociedad feudal, anticipando el advenimiento de la revolución del general Juan Velasco Alvarado.

"En el mundo artístico limeño las corrientes artísticas proveniente de Europa y Estados Unidos provocaban debates e imitaciones. Sobre todo el pop y el op. Los pintores querían romper con el indigenismo tardío de Julia Codesido y José Sabogal. Me dedico entonces a estudiar el arte precolombino con la intención de hacer un **arte peruano**. Para lograr ese propósito visitó museos, galerías y colecciones. Todo era para mí un descubrimiento. Todo eso tenía que ver con el hombre y sus dimensiones cósmicas y materiales", recuerda el pintor mientras me enseña sus cuadros de su **ciclo norteamericano** en su casa de Plascencia, en California, Estados Unidos.

Pero un día de 1965, como impelido por una voz y una orden secreta, decide volver a Pucallpa. Con la cabeza y la imaginación afiebrada por nuevas ideas rompe con el **figurativismo paisajista**. Se sumerge en las experiencias alucinogénicas con **ayahuasca o la soga del alma** y otra vez vuelve a pintar bosques imaginarios inspirados en los escombros de la naturaleza en los aserraderos.

Uno de esos días de 1965 llega Javier Dávila Durand a Pucallpa y le invita a viajar a Iquitos, la ciudad donde el grupo cultural "Bubinzana" ha iniciado una suerte de parteaguas e inflexión en la vida cultural y artística en la Amazonía. Parte a Iquitos y allí se hace bubinzano. En esos años ocurren dos hechos que marcarán su vida y el arte pictórico amazónico: se casa con la antropóloga estadounidense Marlene Dobkin, la pionera mundial de los estudios de ayahuasca, y realiza una muestra pictórica en la Biblioteca Municipal de Iquitos en la que se exponen por primera vez en Iquitos y en la Amazonía una colección de obras representativas del **expresionismo mágico**.



Restinga, 1976

"Fue Hildebrando Ríos (Yando), pucallpino, el que logró en gran medida plasmar los postulados estéticos de Bubinzana a través de dibujos y pinturas encuadrados en el realismo mágico en el que el hombre, los árboles y el agua se fusionan, se mezclan, se entrelazan en una cosmovisión selvática mítica y real a la vez" ha escrito al respecto Humberto Morey Alejo.

El año 1971 Yando y Marlene se instalan en California. Allí pinta y enseña en Claremont. Recibe fuertes influencias de las tendencias pictóricas en boga en Estados Unidos. A partir de los ochentas su dibujo se transforma en una filigrana. En el año 1990 expone en México. Un juicio de su pintura de ese período pertenece al escritor peruano Edgar Montiel, quién escribe: "... su pintura liberada de marcos (que suelen ser jaulas), está hecha de figuras recortadas a exponerse en cualquier superficie; trabajada con acrílico y colores encendidos, el espacio perfilado está lleno de símbolos, de imágenes, marcados por líneas nítidas gracias a su dominio del dibujo, en una arquitectura barroca que dominada por una apariencia cosmopolita guarda tanto de figuras raigaleslas fauces de una mítica **yacu mama**, guerreros aztecas y holoturias-como emblemas modernos: anteojos que esconden la identidad, tenistas, coches y personajes psicodélicos".

De sus múltiples exposiciones en galerías estadounidenses, la más comentada fue la muestra en la galería **Artcore**, en Los Ángeles. Sobre ella, el crítico Bill Lassarow escribió: "Una de las fuerzas mayores de Yando, que se encuentran serpenteando por toda su obra, es su línea segura y consistente. La variedad de trazos es marcada, en el afán de mantenimiento de un perfecto elemento de líneas, que unifica al todo. De hecho, el fuerte sentido de diseño de Yando está basado sobre su obsesión con esta línea mecánica y las formas de brillantes colores planos que éstas encierran".

Yando ha dejado de pintar por períodos prolongados en Estados Unidos, sin dejar de pensar y meditar intensamente. "A los veinte años quería hacer una pintura holística sobre la naturaleza humana. El misticismo es el camino, aunque no es la vida misma. En el presente y el futuro voy a pintar paisajes para sentir la naturaleza", reflexiona el pintor del **expresionismo mágico**, una clave fundamental en la refundación de la pintura amazónica del siglo XXI.



El color en lo religioso amazónico, camino a la belleza

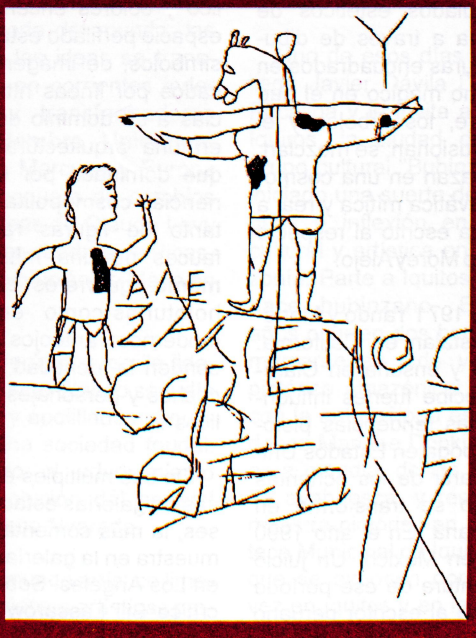
P. Antonio Lozán Pun Lay

La expresión religiosa en el arte ha tenido la más alta significación. En la espiritualidad cristiana ha tenido particular importancia, la vida de Jesucristo, sus milagros, sus discípulos, los santos, y los modos de comprensión de la historia sagrada según el Antiguo Testamento. Esto ha significado el curso del desarrollo del arte en el sentido occidental por lo menos desde el siglo IV.

Pero las cosas no empezaron del mejor modo. El primer signo gráfico cristiano que conocemos quizá sea el del "burro crucificado" según el grafito del siglo I d. C.[1] que está en el Palatino de Roma. Ahí se presenta una inscripción que dice: "Alexámenos adorando a su Dios". Se trata de una caricatura satírica de Cristo, a quien se le relaciona con el burro sobre el que entró en Jerusalén, y de Alexámenos, su devoto, al que quiere ridiculizar el "grafitero". Tengamos en cuenta que el cristianismo estaba empezando a difundirse y no todos lo veían con buenos ojos. Las representaciones cristianas de la crucifixión son muy posteriores (probablemente del siglo V), lo cual refuerza la postura de que el grafito implicó una burla hacia el cristiano Alexámenos.

De los primeros tiempos del cristianismo las obras de arte han sobrevivido en los frescos de las paredes de las catacumbas y casas de reunión de los cristianos perseguidos por el Imperio Romano. Los primeros cristianos no representaban a Jesús, sino empleaban símbolos como el Ichthys (pez), el Lábaro (Chi-Rho) y un ancla. Temas comunes fueron sus sanaciones y bautismo (mostrado dentro del agua y con Juan el Bau-

1) Había un consenso general en que el grafiti sería aproximadamente del siglo III. Pero considerando la época de adquisición de la vivienda para el palacio imperial y su posterior conversión en *Paedagogium*, se sugirió como fecha aproximada el año 85-95 d.C., bajo el emperador Domiciano, ya que posteriormente habría permanecido sellada la casa.

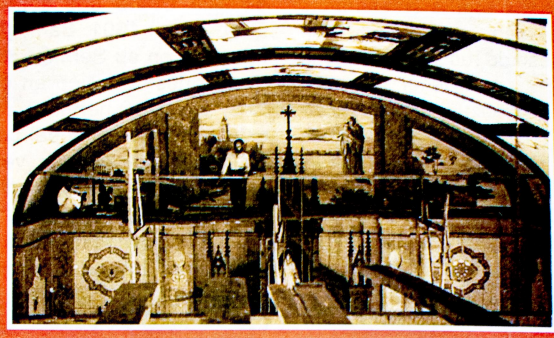


Alexámenos adorando a su Dios, graffi del s. I - III

tista derramándole agua en su cabeza). Cuando el cristianismo salió de las catacumbas y se volvió religión del estado, las imágenes de Jesús tomaron más importancia. De esa época es la representación de Jesús como el buen pastor (Siglo III). Los sarcófagos de piedra de cristianos romanos exhiben los más antiguos santuarios esculpidos de Jesús, María y otras figuras bíblicas. La legalización del cristianismo transformó el arte religioso, que adoptó formas más ricas tales como mosaicos y manuscritos iluminados. La controversia iconoclasta separó brevemente a las iglesias de Oriente y Occidente. A partir de entonces el desarrollo artístico siguió en direcciones diferentes.

El arte románico y el gótico florecieron en la iglesia de occidente mientras el estilo pictórico y estatuario siguió una dirección cada vez más naturalista. La Reforma protestante, produjo nuevas olas de destrucción de imágenes, a lo que la iglesia respondió con los dramáticos y emotivos estilos barroco y rococó. Con la llegada de una noción secular, universal, en la Europa Occidental del siglo XIX, el arte antiguo y medieval cristiano pasaron a ser patrimonio de coleccionistas que tenían en cuenta la apreciación artística más que la adoración. Por otro lado el arte cristiano contemporáneo fue considerado marginal.

Tratando de devolver al arte su lugar dentro del cristianismo, el Pontificio Consejo de la Cultura ha resaltado la validez del camino de la belleza (Via Pulchritudinis) como uno de los instrumentos para evangelizar en nuestro tiempo[2]. Se presenta como un medio ideal para entrar en diálogo con las personas que se encuentran alejadas de la Iglesia y con los agnósticos y no creyentes.



César Calvo de Araujo autor del tríptico del altar de la Iglesia Matriz



Nacimiento de Jesús por Aida Young



Avencio Villarejo consagrando la parroquia al Corazón de María

2) El documento *La Via Pulchritudinis, camino privilegiado de evangelización y diálogo*, resume lo dicho en su asamblea plenaria de los días 27 y 28 de marzo de 2006.

El interés de la Iglesia católica por el arte se enmarca, actualmente, dentro del gran proceso de recuperación de la belleza como lugar teológico que comienza desde mediado el siglo XX. Se entiende pues a la belleza como la realización de la verdad y del bien. Ella puede abrir el camino a la búsqueda de Dios y es capaz de disponer el espíritu para el encuentro con Cristo.

En noviembre del 2009 el Papa Benedicto XVI estuvo reunido en la Capilla Sixtina con artistas de varios países y confirmó lo empezado por sus predecesores Paulo VI y Juan Pablo II, de quien podemos recordar su "carta a los artistas" de 1999. En la Iglesia existe la convicción de que debe abrir su patrimonio cultural para que sirva de inspiración a los artistas de hoy y animar al ánimo del ser humano a realizar lo noble sirviendo a la vez de agente de paz.

Las ricas posibilidades que ofrece el arte para la nueva evangelización se han entendido bien en nuestro medio y los agustinos la pusieron en práctica desde que llegaron a Iquitos en 1901. San Agustín decía en su Sermón 88,6: "Toda nuestra misión en esta vida, queridos hermanos, es ésta: sanar los ojos del corazón para que puedan ver a Dios". Tenemos exponentes, laicos y religiosos, que han trabajado en bellas obras de arte que podemos contemplar en los templos y lugares públicos de nuestra ciudad.

El P. claretiano Maximino Cerezo Barredo da muestra de ello en sus pinturas en la Biblioteca Amazónica y en el templo de San Juan Bautista de Miraflores, donde plasma las imágenes de la historia de la salvación en clave amazónica, desde la creación y el pecado, hasta la redención; del Paraíso al Reino, pasión, muerte y resurrección, pentecostés, comunidad eclesial que celebra, evangeliza y transforma la sociedad. Se le conoce como el "pintor de la liberación". Vive actualmente en Salamanca (España). Su obra ha trascendido lo funcional y se ha insertado en la gran creación amazónica del segundo milenio. Quien contemple sus dibujos y pinturas verá la Palabra de Dios encarnada en la realidad local, lo que hace que el lugar se presente como determinante en su obra.

El mismo Maximino sería encargado de realizar los bocetos que servirían de base para las imágenes talladas de la parroquia san Agustín y el enorme mosaico de la fachada.

En el año 1947 los pintores ya clásicos César Calvo de Araujo, Aida Young y Américo Pinasco se habían encargado de ornamentar con frescos, que remiten a preferencias renacentistas, el templo de San Juan Bautista (Iglesia Matriz). El primero pintó el tríptico del altar donde podemos ver a la izquierda al P. Avencio Villarejo haciendo la consagración de dicha parroquia al Corazón de María el 28 de mayo de 1944, en el centro la Virgen en simbólica aparición sobre el Amazonas como señal de su presencia en la evangeliza-



Boceto para imagen del templo de los Agustinos Iquitos

Agustín Boceto para imagen Agustinos Iquitos







La labor del Espíritu forma comunidades



Parte del mural de la iglesia de San Juan de Miraflores pintado por Maximino Cerezo

ción de la Selva peruana, y a la derecha Ntra. Sra. del Buen Consejo, patrona de las misiones agustinianas, guiando por el río Nanay a los misioneros de Maynas en la cristianización de los napeanos e iquitos. Por su parte, Aida Young se encargó junto con Luis Américo Pinasco y el P. Edilberto Valles de todos los cuadros centrales que se encuentran en la cúpula extendida en toda la longitud del templo dedicados a escenas de la Virgen, todas ellas copias de famosos clásicos. El P. Avencio, autorizado por Mons. José García Pulgar, fue el iniciador de las obras de reparación, ampliación y embellecimiento de la Iglesia Matriz, y quiso reverdecer la tradición mariana de Iquitos, cuya primera iglesia había sido dedicada a Santa María.

La misma Aida sería la encargada de realizar los lienzos del Señor de los Milagros y de la Virgen de la Nube que salían en procesión por nuestras calles en el mes de octubre, las actuales son copias de ellas y las originales fueron donadas a la Parroquia Santa Rita de Casia ubicada en el terminal de autobuses por la carretera a Quistococha. Otras imágenes se encuentran en el tríptico del coro: a la izquierda una copia de la pintura "Diálogo Trinitario" del pintor Pablo Puchol, español, en que se ve a san Agustín con el niño de la playa, en el centro Santa Cecilia patrona de los músicos tocando el piano y escuchada por los ángeles y a la derecha una copia de "San Agustín y Santa Mónica" de Ary Scheffer, francés, donde vemos a los santos en el llamado "Éxtasis de Ostia", momento de contemplación acaecida en el puerto romano mencionado. La ornamentación y pintura de las columnas estuvieron a cargo del decorador Ernesto Beninger.

De ese modo se cumple aquello de que "La imagen es también una predicación evangélica. En todos los tiempos los artistas han ofrecido a la contemplación y a la admiración de los fieles los acontecimientos que marcan el misterio de la salvación, los presentan con el esplendor de los colores y la perfección de la belleza. Es este un indicio de que hoy más que nunca en la civilización de la imagen, la imagen santa puede expresar mucho más que las palabras mismas porque su dinamismo de comunicación y de transmi-

sión del mensaje evangélico es realmente más eficaz"[3].

En la antigua tradición cristiana san Agustín se ha destacado por la atención a la belleza en su obra, por la búsqueda incansable de lo hermoso. Debido a eso el Pontificio Consejo para la Cultura ha invitado a los "nuevos Agustín de nuestros días, a los buscadores insaciables del amor, de la verdad y de la belleza a elevarse desde la belleza sensible a la Belleza eterna y a descubrir con fervor al Dios Santo, al autor de toda belleza". La meta del camino, en relación al arte y a la existencia misma, se presenta de este modo como alcanzar lo invisible a través de lo visible, contemplar la Belleza absoluta en los destellos de las bellezas contingentes pero trascendiéndolas para llegar de lo material a lo espiritual y descubrir así a su creador, Dios.

¿Qué nos quedaría hacer para darle el impulso debido al arte religioso en nuestro entorno? Nos falta hacer difusión del arte que tenemos. Muchos extranjeros y estudiantes de arte visitan nuestros templos y no hay quién les informe de la importancia de lo que ven. Siempre ha habido un descuido de parte de quienes llevan las parroquias de hacer conocer el arte que se posee. En otros países hay notas informativas hasta en la capilla más pequeña y abandonada por las que puedes enterarte de lo que estás viendo. Pero, ojo, no debemos reducirlo todo a un simple acercamiento con la obra expuesta. Sino que tenemos el deber de buscar producir un encuentro real con el Dios de la belleza, lo que representa siempre un acontecimiento que se vive en la totalidad del ser.

En los países de Europa occidental se manifiesta un notable gusto por los iconos orientales. Tal vez sea el deseo de colmar el vacío que dejó la marginación de la belleza a un segundo plano, con el afianzamiento de la modernidad. Podríamos aprender de esa experiencia actual y concreta. Siempre decimos que hay imágenes y pinturas que llaman a la devoción. Nos queda aprovechar todos los recursos que tengamos a la mano para darle su verdadera importancia a lo que nos brinda el arte religioso y a fomentar el acercamiento a la belleza siempre antigua y siempre nueva, recorriendo el camino que ella misma nos ofrece, desde su presencia en nuestro entorno social. ❖

---

3) Catecismo de la Iglesia Católica, compendio. Citado en "La Via Pulchritudinis", Documento final de la Asamblea Plenaria del 27-28 Marzo 2006, Pontificio Consejo para la Cultura. ❖



Los misioneros de la selva por Maximino Cerezo

La Escuela de Bellas Artes, un largo camino de incertidumbres



César Ching Ruiz

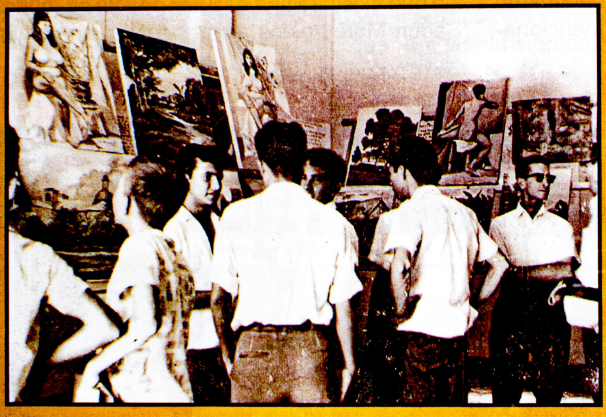
El historiador y pintor Humberto Morey Alejo asegura que durante los años cuarenta comenzaron a mostrarse en Iquitos las obras de pintores como Víctor Morey Peña, César Calvo de Araujo, Américo Pinasco Mendoza, Manuel Bernuy Ortiz. Venidos de Yurimaguas, Contamana, Pucallpa y Lima respectivamente. El mencionado autor acota que los pintores mencionados en los largos años del derrotero plástico de la Amazonía que seguirían de aquí en adelante, conformaron la primera generación de artistas plásticos con una producción estética cercana a parámetros académicos tendiente a ser agrupado bajo el término de Bellas Artes. De alguna manera todo este grupo de artistas posteriormente jugarían un rol importante en la necesaria creación de una Escuela de Arte para su enseñanza, de ahí que don Alfonso Navarro Cáuper mostrara su sorpresa ante el surgimiento de este grupo de buenos pintores sin que existiera una escuela de arte en Iquitos. Según Morey estos artistas tenían en común, "... el abordamiento temático del paisaje y la figura de los personajes, el cielo tropical, los árboles, las riberas, el río, los lagos y los aspectos pintorescos del medio semiurbano y rural plasmado con la técnica del impresionismo, con sombras violetas y azules bajos los árboles y los



Víctor Morey Peña, fundador de la Escuela de Bellas Artes

calcinados techos de palma basados en el orgullo romántico y sentimental de aspectos regionales". Mucho antes que Morey Alejo dejara sintetizado este esbozo interpretativo, con una visión más moderna, Héctor Morey Peña coincidiría de forma anticipada con este juicio estético. En un intercambio epistolar con Navarro Cáuper, en diciembre de 1974, el primero le manifiesta al periodista el suceso que este grupo de pintores tienen y que a su parecer, vienen contribuyendo a cambiar la faz pictórica de nuestra Amazonía por su tendencia colorista naturalista.







Pintor Ángel Chávez visitando el taller de dibujo.

Así, el ambiente estaba dado para la creación de una escuela de enseñanza artística. A iniciativa de la diputada por Loreto, Juana Ubillús de Palacios, se crea el 23 de septiembre de 1962 la Escuela Regional de Bellas Artes (Morey 1963: Memoria de Clausura) en el momento que ocupaba la Dirección Regional de Educación de Loreto el Dr. Eduardo Cardó Franco. El director primero fue Roberto Herrera García. Al comprobarse una irregularidad de su desempeño en el mismo cargo en la ciudad de Rioja, es sancionado y subrogado, durando en el cargo apenas unos meses. Por Resolución Ministerial No. 391 del 26 de marzo de 1963 en mérito a un concurso abierto por el Ministerio de Educación Pública con la concurrencia de otros pintores se nombra director a Víctor Morey Peña (idem). Para entonces el pintor venía continuamente exponiendo sus obras dentro del país y en el exterior. Con 40 alumnos inscritos se inicia las clases el 8 de abril. En su documento memoria, Morey Peña describe que había un cierto desconcierto del grupo por ser la primera vez que recibían los dictados del método académico en la disciplina del arte. La Escuela de Bellas Artes comenzó a funcionar en un turno. Las clases se hicieron en horario vespertino "considerando que la mayoría de los profesores y alumnos trabajaban en instituciones y otros planteles" (idem). Las jornadas de estudios se ampliaron muchas veces a dos horas en

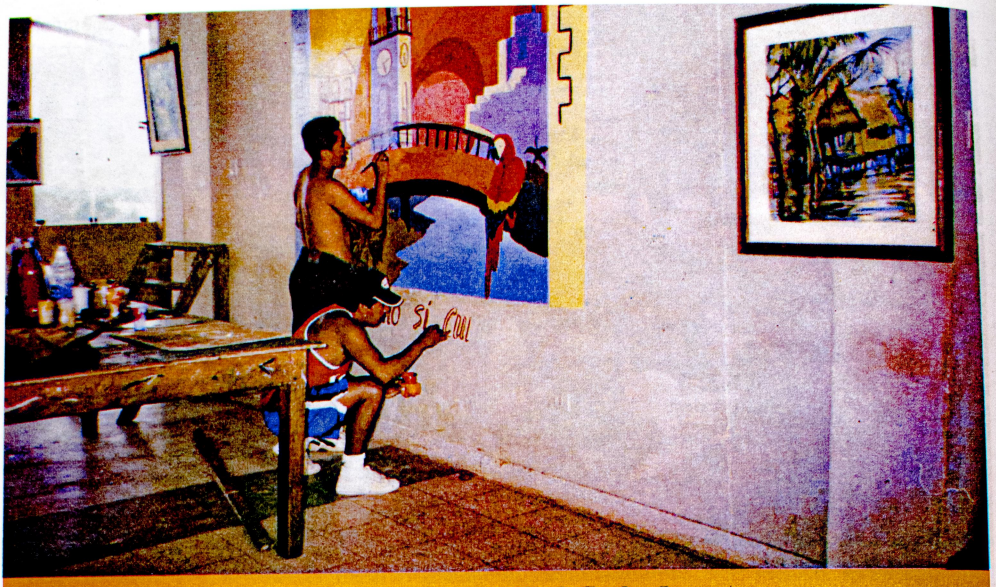


Alumnos realizando paisajes urbanos

la mañana y con asistencia los días sábado y domingo para cumplir las horas programadas de estudio. Este horario siguió rigiendo hasta los años de 1970. En su detallado documento, Víctor Morey señala que el número de caballetes para dibujo y pintura eran aumentados mientras los trabajos de escultura, duplicados. Los modelos en yeso, ornamentos, figuras y sólidos geométricos, bustos, cabezas y medallones, menciona Morey podían exhibirse en cualquier Escuela de Bellas Artes. El primer plantel docente estuvo conformado: en la materia de Historia del Arte y de Cultura General por el catedrático de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, Juan E, Cavazzana. Modelado y escultura a cargo de Francisco Silva Sánchez, egresado de la Escuela Técnica de Artes y Oficio de Lima. El curso de perspectiva a cargo de Néstor Chávez Anaya; de pintura, la señora Elvira Gastelú de Martínez y de dibujo, el profesor Duller Vásquez Gonzales, am-



Demostración de dibujo y pintura al aire libre



Preparando exposición de fin de año

bos egresados de la Escuela de Bellas Artes de Lima.

En forma paralela, al comenzar la Normal Superior de Arte para los aspirantes al profesorado, se dictaban los cursos correspondientes. El discurso memoria de Morey Peña cita como primeros alumnos en rendimiento a Blanca de Rieckhof, Alicia Álvarez, Rosa Herminia Rocha, Rommein Tammerman de Bance, Luis Alberto del Castillo Witton y Carlos García Souza y otros. Castillo y García fueron luego profesores por muchos años en la institución. La primera premiada con la medalla de oro por sus altas calificaciones del primer año fue Blanca de Rieckhof. Al grupo de docentes se integraría luego el escultor Juan Solórzano Díaz.



Trabajos de proyección social

EN BUSCA DE UN RINCÓN PARA ALOJARSE

Bellas Artes comenzó a funcionar en forma provisional en los altos de la casa de la familia Achong, situada entre las calles Napo y Raymondi. En 1965, mediante Ley No. 15254 llamada Ley de Fomento de la Cultura dada por el presidente Fernando Belaúnde Terry, se crean las Casas de la Cultura implementadas en diversas partes del país. Una de ellas funcionó en Iquitos. Con el correr del tiempo lo que fuera un lugar de reunión de artistas para intercambiar conocimientos, confraternizar y dar espacio a la bohemia se transformó luego en una dependencia estatal normativa como el Instituto Nacional de Cultura. Por normatividad, la Escuela Regional de Bellas Artes pasó a formar parte del INC (Morey Ríos 2004:1). En 1964 en una salida al campo en busca de motivos naturales para pintar junto a sus alumnos, Víctor Morey Peña sufre un accidente fluvial que le ocasiona la muerte. Asume en condición de encargado el pintor trujillano Ángel Chávez López egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima afincado en la ciudad. Después del trágico accidente, la institución tomó el nombre "Escuela Regional de Bellas Artes Víctor Morey Peña".



Escultura "El Daniel" hecho por alumnos en el patio central de la ESBA

La estadía en la casa de Fermín Fitzcarrald duró muy poco. En un camino más corto estudiantes y profesores liaron bártulos para mudarse hacia el edificio de la segunda cuadra de la calle Próspero. La casona histórica con una estructura de dos pisos albergó en los altos a Bellas Artes y a la Escuela de Música. En esa circunstancia, el sub director, profesor Duller Vásquez asume interinamente la dirección, provocando desacuerdos y protestas en los alumnos. Solucionado el impase administrativo es reemplazado en la dirección por Víctor Guillén López. La designación se hizo con funcionarios del Instituto Nacional de Cultura venidos de la ciudad de Lima especialmente. Con Guillén en la dirección se produce una mudanza nueva; esta vez, el destino son los bajos del edificio histórico de la primera cuadra de la calle Nauta con Raimondi. En este vetusto inmueble la parte alta fue ocupada por la Dirección Regional de Educación de Loreto. La carencia de un local propio fue por décadas una constante de la institución desde su origen. Para el historiador Morey Alejo, conocido como el "Cholo", comienza la segunda generación de pintores.

Con Chávez López en la dirección llegan Humberto Morey Alejo, oriundo de la provincia del Callao, Fernando Sovero Cuyubamba de Jauja, Oscar Allaín Cotera de Chiclayo e Hildebrando Ríos "Yando". Para 1965 el alumnado de Bellas Artes alcanzaba la cifra de 110. Coincidentemente, junto a este grupo generacional, se forma el grupo Cultural "Bubinzana". En su manifiesto, poetas y escritores comienzan a cuestionar dialécticamente el "selvismo" que imperaba en las artes. Los intelectuales de las letras plantearon como propuesta dejar atrás un "regionalismo romántico" por un "regionalismo científico" planteado en un lenguaje sustentado en los dramáticos problemas económicos, sociales y culturales, así como la revaloración de las culturas de los muchos pueblos indígenas. "Yando", profesor de la Escuela, como los demás pintores postulaba a través de sus pinturas a un realismo mágico donde el hombre, los árboles, el agua, se fusionan, se mezclan, se entrelazan en una cosmovisión selvática mítica y real a la vez. Los alumnos Max Limo Going, Ely García Bardales y Fernando Ríos Rodríguez entre los años de 1967, 1968 y 1969 son galardonados en concurso de pintura a nivel de las escuelas de arte de todo el país convocados por el Ministerio de Educación. La plana docente se ve incrementada con la presencia del ingeniero Rony Valera, el médico Ángulo Aragón, Virginia Roca y Lalo Tello.

La permanencia de la Escuela de Bellas Artes en la segunda cuadra de la calle Raimondi duró muchos años. Luego de Guillén López, asume la dirección, Fernando Ríos Rodríguez. Por una medida ministerial nuevamente se implementa la formación pedagógica con una currícula de 1986. Para su dictado llegan muchos docentes en pedagogía como Estela Tello, Alan Flores y Raúl Díaz Castro. De acuerdo al sistema ministerial, los ingresantes optaban al cuarto año de su formación de docente o de pintor. La plana docente se amplió con nuevos docentes para atender esta especialidad. Habían transcurrido 20 años y después de estas dos décadas llega la tercera generación de artistas. Destaca en primer lugar Max Limo, Eduardo Meza Saravia Nancy Dantas Sibina, Fernando Ríos Rodríguez, Antonio Mafaldo, Carlos García Souza, César Ching Ruiz, Honorio Ríos González, Roldán Alvarado, Ronaldo Cárdenas, Luis Peña Velásquez y Samuel Coriat



Taller de grabado. Preparando la impresión



Exposición de alumnos en la Galería "César Calvo de Araujo"

Navas. En este local, cuya permanencia ya se hacía insoportable por la hostilidad que mostraban los temporales inquilinos del piso superior, se produce nuevamente cambios en la dirección. Después de Ríos Rodríguez, asume durante un corto periodo, Carlos García Souza. Le sucedería, la pintora Nancy Dantas Sibina; después vendría la profesora Adriana Zavaleta y Carlos Amorín Pinto respectivamente.

BELLAS ARTES EN SU LABERINTO

A finales de 1980 se realizan las primeras gestiones para conseguir el terreno e iniciar la construcción del local propio. Por aquellos años ocupaba la alcaldía de la provincia de Maynas el doctor Máximo Meléndez Cárdenas. A solicitud del director de la escuela, profesor Fernando Rodríguez, conjuntamente con el apoyo del burgomaestre se expide la Resolución de Alcaldía Nº. 910-89, adjudicando en uso un terreno de la calle Echenique frente a la plaza Sargento Lores, hoy Colegio de Economistas, colindante con el Instituto Peruano de Administración de Empresas, IPAE. El documento daba un plazo perentorio de seis meses para su construcción. Con el documento resolutivo comienzan a realizarse los trámites en busca de apoyo financiero a diversas institucio-



Alumnos del VIII semestre mostrando sus avances

nes, comenzando por el Gobierno Regional en la persona de su presidente, don Gilberto Alván Acosta. Todos ellos contestaron en forma negativa. En los meses siguientes, docentes, administrativos y alumnos se abocaron a la realización de actividades para recaudar fondos a través de la televisión organizándose una teletón en el Canal 7 del Estado. Los magros fondos obtenidos fueron usados en una serie de compras menores. Cumplido el plazo se pidió ampliación, esta vez al nuevo alcalde, José Silfo Alván del Castillo, al contrario de lo que se esperaba de él, Alván ordena que revierta el terreno al municipio. La improcedente decisión municipal ocasiona una serie de actos de protesta que obligan a la anulación y a una nueva ampliación. Vinieron luego otras extensiones de tiempo hasta que el Gobierno Regional decide interesarse en la construcción pidiendo el título de propiedad. Carente de este documento, ante un pedido al municipio lo único que se logra es la dación de una Constancia de Posesión que resulta inválida para los trámites. Las gestiones continúan y como resultado se obtiene a fines de enero de 1992 la conclusión de los estudios definitivos para la construcción del local propio. Pasado el tiempo, nuevas autoridades entraron y nada se pudo hacer.

Mientras todo eso ocurría, la escuela con Amorín Pinto Mendoza en la dirección se trasladan nuevamente a otro local. La convivencia de institución con inquilinos en la calle Raimondi se hacía insostenible y pendía una amenaza de desalojo. Con actos de protesta nuevamente, el alcalde Iván Vásquez Valera el año 2000 reubica a la escuela en el piso dos de lo que fuera el palacio municipal de la Plaza de Armas ante la salida de sus trabajadores por la fragilidad que comenzaba a mostrar los cimientos del edificio. Durante el periodo directoral del profesor Juan Montes Torres comienzan a realizarse nuevamente las gestiones, la persistencia da su fruto hasta que finalmente se expide la Resolución de Alcaldía Nº. 130-2002 – AMPM adjudicando a manera de donación el inmueble ubicado en la 8va cuadra de la calle Sargento Lores con un área de 698.32m2. En uno de los considerandos del documento fija que la municipalidad puede, según la Ley No. 23853, donar a los Poderes del Estado u otros organismos del sector público, bienes inmuebles de su propiedad o cederlos en uso a fa-





Frontis de la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Bellas Artes "Víctor Morey Pena"

vor de personas jurídicas del sector privado sin fines de lucro a condición de que sean destinados exclusivamente a la realización de servicios de interés o necesidad social.

CIERRE Y EL COMIENZO DE UNA NUEVA ETAPA

Junto a este problema de una constante rotación de directores y de locales se acentúan desacuerdos y conflictos internos. A la salida de la dirección del pintor Juan Montes Torres, durante el Gobierno Transitorio del presidente Valentín Paniagua Corazao y refrendado por el Ministro de Educación se emite el DS N°. 023-2001 con el fin de sanear las propiedades de los centros de estudios dependientes del estado. La norma legal solicitaba a los Institutos Superiores la reinscripción mediante una actualización de datos. Montes Torres inicia el año 2002 los trámites, muchos de difícil cumplimiento por la carencia argumental como el no contar con el plano institucional por estar transitoriamente ocupando locales cedidos en calidad de préstamo, ante esa carencia se comunica que sí se ha obtenido la donación de un terreno de la calle Sargento Lores. Ingresa a la institución el licenciado César Arias Ochoa y luego Javier Iglesias Sánchez. Los trámites resultan nulos. El año 2003 la DINFOCAD comunica la invalidez de muchos documentos conminando a subsanar una serie de observaciones que al no lograr su levantamiento anula su reinscripción mediante el DS No. 052-2002 cancelando su funcionamiento como de otros Institutos Superiores Pedagógicos y Escuelas Su-periores de Formación Docente siendo la ESBA "Víctor Morey Peña" de Iquitos la única Institución Pública afectada frente a 46 Instituciones Privadas. Es así como alumnos ingresantes hasta el año 2002 continuaron sus estudios y posterior titulación en la Escuela Superior Pública de Música "Lorenzo Luján Darjón" a efecto de una autorización contemplada en la Resolución Directoral N° 1191-2003-ED del 9 de julio. Las oportunidades para reabrir la ESBAIVMP se ven impedidas por la dación de un DS N° 005-2004-ED. El mencionado documento considera suspender hasta el 31 de diciembre del 2006 la creación y autorización de Funcionamiento de Institutos Superiores Pedagógicos y Escuelas Superiores de Formación Artística.

En un afán de componer la difícil situación creada, la institución cambia una vez más de local, esta vez el traslado es a la zona adyacente del Par-

que Municipal de la calle Yavarí conocido como "Monitor Huáscar". En esta circunstancia se forma una comisión para intentar su reapertura estando en la Dirección Regional de Educación de Loreto, el profesor Eduardo Valera Tejada. Para no entorpecer el estudio de muchos jóvenes, la institución pasó a depender administrativamente de la Escuela de Música "Lorenzo Luján Darjón".

REAPERTURA DE REAPERTURA...

Frente a estos hechos, grupos de artistas, amigos, autoridades e instituciones, comienzan a reunir esfuerzos para el logro del funcionamiento de la ESBAIVMP nuevamente. Gracias a esta movilización, con una población local sensible al problema logrado con el apoyo de la difusión, diez mil firmantes y otros más que se adhieren a la causa dan su respaldo. Concluida esta etapa se coordinan acciones con la DREL, congresistas por Loreto, el Frente Patriótico, la CGTP-Loreto y otras instancias para lograr la cohesión y un apoyo efectivo. El documento es impulsado por la junta de profesores que encabeza el docente José Morey Ríos ("El Comercio"- 5 de julio del 2004). Con estos logros, una comisión integrada por los profesores José Morey Ríos y Nancy Dantas Sibina se trasladan a la ciudad de Lima. Con la intermediación del congresista por Loreto, Jorge Samuel Chávez Sibina, se logra que el Ministerio de Educación conceda una cita a la delegación, siendo recibidos por el ministro Javier Sota Nadal. Ante los argumentos presentados, el ministro se compromete a reabrir la ESBA Víctor Morey Peña. "...Sería injusto desaparecer un patrimonio cultural cuando ya cuenta con local propio y, sobre todo, cuando hay 148 alumnos que tendrán que cambiar de especialidad", dijo Morey Ríos. Por su parte el profesor Emilio López recordó ante el periodismo escrito en Iquitos "que tener un local propio demoró 15 años". (idem)

De esa forma comienza una nueva etapa, la segunda. Con la denominación de Escuela Superior de Bellas Artes "Víctor Morey Peña", la institución abre nuevamente sus puertas ofreciendo la carrera profesional de Artista Profesional, Especialidad Artes Plásticas, con las menciones de Dibujo-Pintura, Dibujo-Escultura y Dibujo-Grabado con una duración de diez ciclos académicos, desarrollados en el lapso de 5 años, en conformidad con los alcances de la Resolución Ministerial N° 1039-2003-ED que propone el Currículo Básico Experimental para las Escuelas de Formación Artística.

Coincidente con estos hechos, la Municipalidad Provincial de Maynas conjuntamente con la Caja Municipal inician la construcción del nuevo local donde viene funcionando actualmente. Luego de muchos periplos y años de espera, el local se inaugura en octubre del 2003. Gestiones posteriores siguieron mejorando la infraestructura actual que tiene una galería institucional "César Calvo de Araujo", oficinas administrativas, salones para cursos teóricos, aula-talleres para las diferentes especialidades, un espacio designado para auditorio. Con una plana docente conformada por pedagogos y artistas, ante la necesidad educativa para atender la demanda de estudiantes la institución atiende en horarios de mañana y tarde. La necesaria amplitud para el funcionamiento de talleres especializados en escultura y grabado, la institución ha puesto en uso, instalaciones adyacentes que pertenecen al municipio de Maynas que estaban en situación de inhabitable y deteriorándose por carecer de uso y sin un destino definido. La ocupación temporal es materia aún de controversias con el municipio a pesar de los reiterados pedidos de cesión de la institución y de la Dirección Regional de Educación de Loreto forzados por entrevistas, comunicación escrita ante los alcaldes y concejo de regidores, la amenaza de un desalojo sigue permanente. Una vez más como los medios periodísticos muestran una sensibilización y concuerdan que se otorgue y se favorezca sobre otras opciones como gremios de transportistas y periodísticos al sector educación y sobre todo la artística que necesita de una mejor infraestructura para seguir adelante con su tarea formativa.

En su actual ubicación de la calle Sargento Lores 844 la dirección es compartida con la escuela de música. A la salida de Javier Iglesias para asumir otro cargo mayor dentro del sector Educación, asume la dirección el licenciado y pintor, Henry Zagaceta Camiñas. Con una mejora de infraestructura los postulantes para artistas aumentaron lo mismo que los servicios educativos de formación temprana y de cursos libre que buscan favorecer la consolidación de vocaciones. FOTEM Y FOBAS, cada una de estas áreas cuentan con planes de estudios, los cuales comprenden años de preparación. Luego sigue atendiendo en tempo-

radas de descanso con el programa de vacaciones útiles. En las vacaciones escolares, la institución acoge a niños y niñas y adolecentes que buscan tener el conocimiento por el arte en la actividad denominada, vacaciones útiles. Ante el requerimiento de la colectividad estas actividades continúan. Retorna y prosigue un segundo periodo, la licenciada y artista Nancy Dantas, en su reentre logra implementar y equipar la biblioteca y la mejora de los ambientes de talleres y el auditorio.

Alvarado, Saúl Huaymani, Emilio López Rengifo, Luis Peña Silva, Néstor Zumaeta, Ronald Alván. En generación intermedia: Orlando López Videira "Lando", César Núñez Coral, Virgilio Pezo Vásquez, Olga Teodocia Reátegui García.

En los años transcurridos, la actividad hacia la comunidad ha sido fecunda, la participación en exposiciones a nivel provincial, nacional e internacional es constante. Acorde al sentir de los tiem-

gurar en la celebración de un aniversario institucional después de fallecido su padre. En lo que se refiere a exposiciones cabe señalar que la sala ha puesto al servicio de instituciones diversas y las de sus egresados a nivel de colectivos e individuales, como también de artistas. En lo que se refiere a lo institucional, la escuela asume en su programación anual, exposiciones por su aniversario y el salón anual al término del año lectivo que reúne a docentes y alumnos. De las muchas promociones



Exposición Salón Anual de la ESFAPBA - "V.M.P." - Galería Banco Continental

En un nuevo espacio de tiempo surge una nueva generación de artistas como Joaquín Silva, Walter Romero Hidalgo, Javier Iglesias Sánchez, Ramón Córdova Ríos, Jaime Choclote Martínez, Rosa García García, Cliver Flores Lanza, Duber Rengifo Trigoso, Julio Olórtegui Rodríguez, Juan Montes Torres, José Morey Ríos, Roberto Suarez Rengifo, Roger Murayari Tenazoa, Germán

pos los alumnos y ex alumnos, formaron grupos y colectivos como el Grupo Iquitos que llegó a exponer en Lima y en Tarapoto, y la realización de iniciativas colectivas como las Mingas Culturales, la salade exposición "César Calvo de Araujo" abierta al público, inicialmente llamada Galería "Ángel Chávez López" en honor al desaparecido director. Su hijo Ángel Chávez Achong vino especialmente para inau-

egresadas y que forman parte de la historia generacional de la pintura como está señalado en este recuento, la participación de todos ellos ha sido de una continua presencia a niveles de muestras colectivas e individuales. Gracias al apoyo de empresas privadas estatales como Petróleos del Perú, PETROPERU y privadas las exposiciones tienen un alcance regional, nacional e internacional. La cercanía a los paí-

ses de Colombia y Brasil hace que muchos artistas expongan constantemente y confraternicen con sus pares en Leticia y Tabatinga. En el transcurso de los años la institución ha participado en exposiciones alentadas por los municipios distritales y provinciales. Con su participación constante, la escuela de Bellas Artes ha fomentado la creación y actividad de muchos concursos y galerías.

En la búsqueda de alentar vocaciones y acercar la actividad plástica a las provincias cercanas y comunidades aledañas, la institución hace presencia con los alumnos en las comunidades donde alternan con artistas y artesanos del lugar en busca de acopiar experiencias que luego de asimiladas se muestran a nivel de talleres regionales que forman parte de la curricula. En este intercambio recíproco en determinado momento la escuela pone énfasis en mantener un acercamiento e interrelación con las comunidades que desarrollan otras propuestas estéticas. Las mingas culturales reforzaron este sentir. La interrelación colectiva de trabajo permitió desarrollar trabajos conjuntos de extensión creando murales con mensajes que representan el sentir de la población en las paredes de diversos locales. Esto ha permitido ya en el plano urbano el pintado de muchos murales. De la misma manera la institución ha contribuido con el ornato de la ciudad con el esculpido de figuras epónimas o de otros personajes y la divulgación de la calidad de muchas maderas amazónicas mediante el tallado con sus egresados en escultura. En algún momento cuando las condiciones fueron más aptas, la institución participó en lugares públicos y abiertos como plazas y parques, también participó en actividades abiertas como los Festivales del Libro.

AL FINAL, POR FIN, LOS GALARDONES

El 2003 atraviesa el proceso de implementación del nuevo plan de estudios de la carrera profesional de docente en la especialidad, debiendo asumir todo lo establecido en el Decreto Supremo Nº 023 – ED, que cambia el sistema de enseñanza – aprendizaje en cuanto a contenidos, evaluaciones, titulación entre otros aspectos orgánicos, jerárquicos, académicos y administrativos. El año 2009 egresa el primer grupo de estudiantes que conformarían la primera promoción de artistas profesionales que toma el nombre del desaparecido pintor "Luis Peña Velásquez". Con ellos, a iniciativa del docente Juan Zavaleta junto al apoyo de la empresa privada, se instauraron los premios anuales. En la primera semana de enero, la directora de la institución, pintora y docente, Nancy Dantas Sibina hace entrega de las me-



Directora Nancy Dantas y Sra. Grace Langer en premiación de la Medalla de Oro



Jonathan Hurtado junto al pintor francés RV Miloux.

dallas a los recién egresados que presentaron sus obras en las menciones de Dibujo-Pintura y Dibujo-Grabado. Tras una rigurosa selección dada el mes de diciembre, el pintor Jonathan Hurtado Jiménez se hizo merecedor de la medalla de oro. El grabador Javier Yhuaraqui Murayari con la medalla de plata y el pintor Jhon Paúl Gonzales Flores, la medalla de bronce. Se hicieron merecedores de menciones honrosas, la grabadora Ana Zarahí Pinedo Siguas y el pintor David Darío Dávila Cerrón. Las obras fueron expuestas en la galería del Banco Continental. Los premios y la edición del catálogo se hicieron gracias al apoyo de instituciones y empresas estatales y privadas ligadas a la actividad cultural, merece mención la empresaria señora Gracy Langer gracias a cuyo desprendimiento económico se hizo posible la premiación. El jurado para la primera actividad estuvo compuesto por profesionales de reconocidas trayectorias como el investigador amazónico y coleccionista de arte, antropólogo Jorge Gasché, los pintores, Milou, de origen francés de residencia en nuestra localidad y el profesor Alejandro Moya. Una segunda premiación se dio el año 2009 al egresar una nueva promoción que tomó el nombre de "José Morey Ríos" y "Francisco Grippa" la premiación anual recayó en los pintores Miguel Pita con la medalla de oro, Lidia Berru con la medalla de plata y la medalla de bronce concedida al escultor Miguel Tapullima. El jurado estuvo compuesto por artistas de otras disciplinas artísticas como Christian Bendayán, Dorian Fernández, Luis Gutiérrez y Humberto Ruiz.

Acercándose las bodas de oro, el centro de formación artística, adecuado a un nuevo sistema de acreditación ordenado por el Ministerio de Educación, sigue siendo la única posibilidad consolidada. Acorde a los tiempos la institución ha cambiado de denominativo pasando a llamarse Escuela Superior de Formación Artística Pública de Bellas Artes "Víctor Morey Peña". Dirigida actualmente por la maestra Nancy Dantas Sibina, sigue ofreciendo carreras de artista profesional. En busca de seguir abriendo espacios de intercambio la institución viene celebrando convenios con diversas escuelas de arte del país, organismos no gubernamentales e instituciones privadas Tiene acuerdo con municipios distritales para fomentar el estudio de los jóvenes provenientes del medio rural y de pueblos indígenas. La galería "Cesar Calvo de Araujo" junto a instituciones de cultura da cabida a exposiciones de artistas locales e instituciones visitadas por delegaciones escolares.

Al final de este esbozo histórico, la institución señera en las artes sigue contribuyendo a la formación de artistas, muchos de ellos ya consolidados y responsables del gran momento que atraviesa la pintura amazónica a nivel nacional e internacional, un logro posible que sobrepasa limites, obstáculos y dificultades donde directivos, docentes, estudiantes y personal administrativo seguirán en el derrotero. Acreditado por el Ministerio de Educación, acorde a los tiempos, su denominación última es la de una Escuela Superior de Formación Publica de Bellas Artes "Víctor Morey Peña". En un recuento más, permítanme nombrar a cada una de las personas que desde su condición de directores buscaron el bienestar académico, administrativo, técnico de esta casa de estudios y por la labor que han desempeñado como profesionales responsables: Víctor Morey Peña, 1962-1963; Ángel López Chávez, 1968-1978; Víctor Guillen Mendoza, 1979-1982; Fernando Ríos Rodríguez,1983-1990; Carlos García Souza, 1991-1992; Nancy Dantas Sibina, 1993-1997; Adriana Zavaleta, 1998; Amorín Pinto, 1999-2001; Juan Montes Torres, 2002-2003; César Arias Ochoa, 2002-2003; Javier Iglesias, 2004-2005; Henry Zagaceta Camiñas, 2006; Nancy Dantas Sibina, 2007-2011.

En el tránsito de la vida, los compañeros Juan Santillán, Luis Peña Velásquez, Ángel Chávez López y Víctor Morey Peña, ya no están con nosotros. Todos ellos desde el más allá nos acompañan cada día en este marchar seguro de la institución.

* * *

Agradecimientos a: Emilio López Rengifo, Roldán Alvarado, Carolina Cárdenas Manzur, Yarid Cárdena Manzur, Iris Díaz Zambrano, Bronia Pisco Cahuaza, Cliver Flores Lanza, José Morey Ríos, Pedro Vásquez Campos, Octavio Chota Tamani, Johnny Soria, Mirlen Chota Valera, Corina García Icomena y Ronel Teran Valles por sus aportes.

BIBLIOGRAFÍA

• "El Comercio" 5 de julio del 2004. Perú: Diez mil firmantes piden reabrir Escuela de Bellas Artes de Iquitos.

• MOREY PEÑA, Víctor. 1963. Memoria del director de la Escuela Regional de Bellas Artes en la Clausura y exposición del año académico.

• MOREY RIOS, José.2004. Reseña Histórica de la Escuela Superior de Bellas Artes "Víctor Morey Peña" – Iquitos.

• NAVARRO CAUPER,Luis. 1975. Pintores de la Amazonía. Iquitos.

• PINTORES AMAZÓNICOS. 1975. Edición al cuidado de Joaquín García Sánchez.

• Introducción y datos bibliográficos Humberto Morey Alejo. Iquitos: CETA.



Exposición: Salón Anual 2009 - Galería del Banco Continental

La Pintura indígena documento, arte y espíritu

César Ching Ruíz

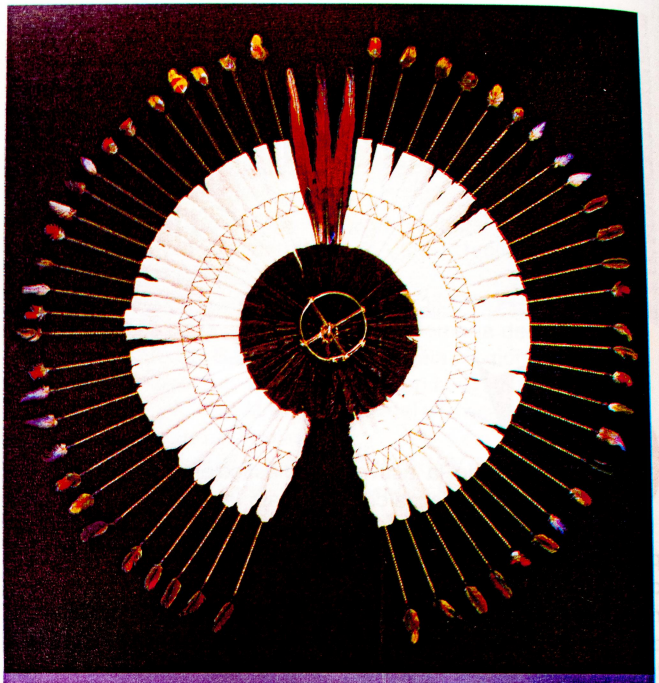
Cuando la actividad artística comenzaba a ocupar el interés de mi existencia, dos frases me resultaron enigmáticas: la primera, encontrada en una exposición de telares shipibo. En un recuadro escrito, colocado en la parte baja de las obras, una de las artistas indígenas admitía que las referencias de su trabajo lineal, característico de su etnia, estaban en haber aprehendido de las huellas que dejaba el motelo en su errabundo caminar por el bosque. La otra frase proviene del pintor Fernando de Szyszlo. El artista plástico en la madurez de su trabajo, sostiene que la transcendencia artística ocurre cuando la obra está ligada con lo sagrado. Desde entonces, sea observando, escuchando o palpando la producción estética de sus miembros, he tratado de encontrar el hilo que une el sentido de ambos pronunciamientos en medio de mis cavilaciones y convivencia con poblaciones indígenas. Esta nota es un intento de explicar, de mi parte, la actividad gráfica en los procesos humanos: La vida física y espiritual en un mundo visible sigue representando uno de los mayores enigmas de la humanidad.

Desde un inicio los seres humanos intuitivamente sabían que detrás de una función considerada auténtica y primigenia como el arte, el mito, la religión, la filosofía y la ciencia, había una fuerza original que actuaba como modo de pensamiento y sentimiento expresados en formas significativas y simbólicas por medio de discursos (Imagen e idea. Read Herbert: 1957, pág. 13). Complementando, en el mismo sentido, el filósofo Ernest Cassirer agrega que el espíritu humano en cada una de las



Fiesta indígena con atavíos e instrumentos musicales

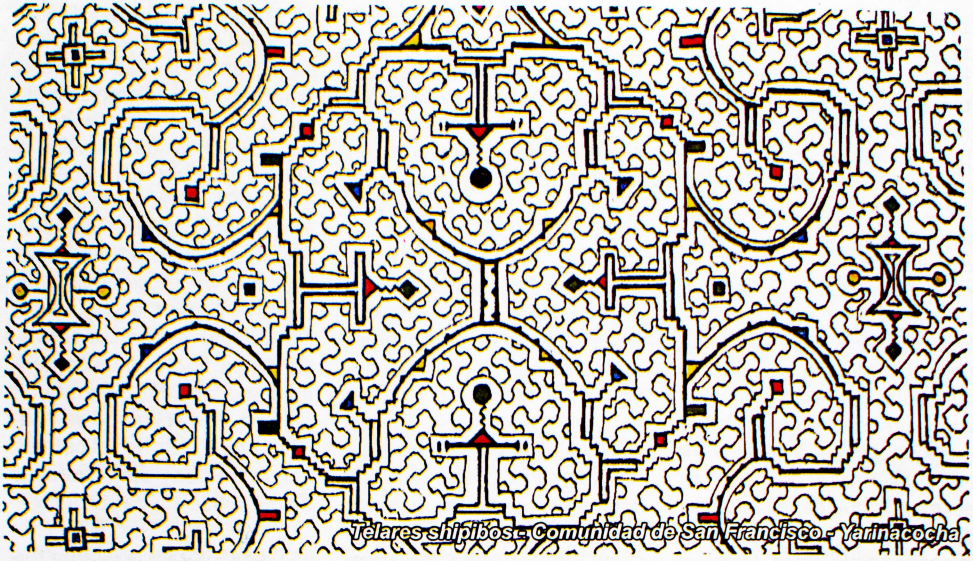
funciones mencionadas va creando formas simbólicas sin ningún rango particular entre ellas. Cada forma –sostiene- muestra un mundo especial de ver las cosas, de ese modo va construyendo su propio aspecto de la realidad. Como una red de ideas que va tejiéndose dentro del imaginario de un determinado grupo, el símbolo es un acuerdo que los seres humanos logran para referirse o comunicar algo; por eso debe ser aprehendida, a excepción de las señales de humo o las huellas que mutan de un lugar a otro. Esta capacidad comunicativa sostiene Cassirer, permite no sólo la relación entre individuos sino entre grupos humanos o sociedades facilitando la acumulación de saberes y conocimientos sobre los que se apoya la evolución de la especie, capaz de atribuir significado a todo. El hombre "ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico", acota.



Abanico indígena usado por jóvenes en ceremonia de iniciación

La imagen como aprehensión de la realidad

La creación de una obra considerada artística, demandó desde un inicio la mantención de una terca lucha del hombre con la naturaleza por su existencia espiritual y no por la física como bien puede presumirse. En esa lid la conciencia humana fue alcanzando en continuas etapas, modalidades de existencia sobre esferas diferentes como la animal, entre muchos otros, creándose un mundo visible hecho de imágenes (Read: 1957, pág. 14). Los primeros esfuerzos pictóricos demuestran un registro de imágenes materializadas por medio de un perseverante raspado, picado o pintadas en superficies de piedras o de madera o en las paredes de las cavernas. La enorme capacidad captativa y sincronizante hicieron posible una conexión mental entre sucesiones de hechos muchas veces de ocurrencias distantes geográficamente. En lo estético, el segmento descubierto -nunca un todo- fue articulando sus dimensiones, definiendo sus formas y comunicando. Como modo de aprehensión de la realidad, la fijación paciente de lo significativo en el arte y en todas sus expresiones, constituye uno de los medios para comprender la naturaleza de las cosas. Esta "mejor organización posible" simple como enunciada, sirvió luego para crear leyes sobre la percepción por parte de los psicólogos de la Gestalt: Wertheimer, Köhler y Koffka quienes, en un laboratorio de psicología experimental observaron que el cerebro humano organiza las percepciones como totalidades y las va configurado. En su momento cuestionada, la frase de W. Kohler, "el todo es diferente de la suma de las partes", sintetiza de algún modo lo que venimos sosteniendo: cada parte pierde el valor que tiene en el contexto y posiblemente sus cualidades al ser retirada del mismo. En ese aspecto, si por arte entendemos la habilidad o destreza requerida para realizar las intenciones del artista, ninguna diferencia hay entre las imágenes rupestres pintadas en cierta etapa histórica de la evolución con lo que se hace actualmente como dibujo y pintura en diferentes pueblos y por artistas plásticos contemporáneos. El proceso en todos las etapas del tiempo, solo forma parte del desarrollo de una parte sensorial del homo faber. El biólogo Julián Huxley

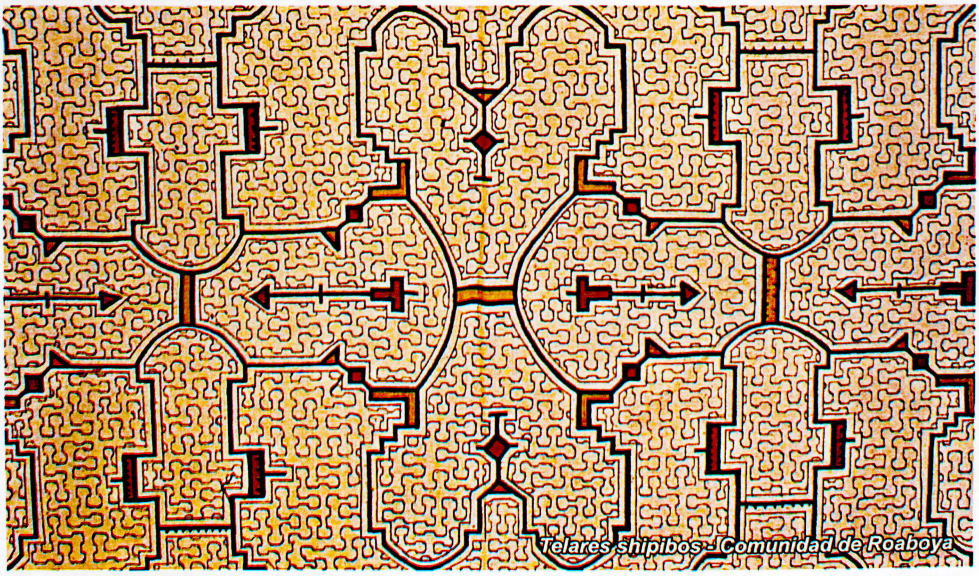


Telares shipibos - Comunidad de San Francisco - Yarinacocha

decía que las imágenes una vez creadas son eternas o, cuando menos, duran mientras tengan agudeza intelectual. Afirma Huxley, que toda experiencia humana puede definirse marcando ciertos tipos de materias dentro de la naturaleza esencial de las actividades vitales o mentales o en los orígenes del orden presente de la naturaleza.

Las imágenes como documento

Tanto en los momentos dinámicos y fugaces, como en los estáticos y calmados de su existencia, la imagen precede siempre a la idea en el desarrollo de la conciencia humana. En la reconstrucción de genealogías iconográficas, la exigencia de una contemplación naturalista y transfigurativa de la realidad como indagación del hacer pictórico dentro del propio concepto de su existencia, lleva implícitos herencias estilísticas que favorecen su difusión dentro del grupo, en parte el valor evocativo de las imágenes se muestra siempre impregnado de ensueños y simbolismos. En las sociedades ágrafas, como siguen siendo muchos pueblos amazónicos, su filo-



Telares shipibos - Comunidad de Roaboya

sofía en imágenes sigue constituyendo una riqueza, gran parte de la significación pictográfica conserva sus ricas resonancias emocionales: dibujar y el decir, forman parte de la formación educativa. En la historia de la humanidad, los signos de la escritura fueron en un principio pictográfico, muchas imágenes se presentan en caracteres caligráficos, lo demuestran los pintores chinos en muchas de sus grafías al dibujar en forma simplificada, un objeto. Tan solo un ejemplo, comer o lo que es decir chifa para buena parte del mundo que tiene la sonoridad de esta palabra y gusta de la gastronomía china, tiene en la grafía que lo simboliza, la casa del chancho. En muchas iconografías amazónicas sucede algo parecido. Cuando las ideas abstractas por medio de figuraciones pasaron a ser símbolos, se convirtieron en hidrográficos como sucedió en China donde la caligrafía tiene más de dos mil años de existencia. Según la tradición oriental, el legendario inventor de la caligrafía china, Ts'ang Chieh, gustaba de observar las huellas de los animales sobre la arena o el lodo. Luego en su taller comenzaba a trabajar imágenes simples que representaba junto a distintas figuras como objetos, astros y fenómenos naturales. El estilo chino de caligrafía fue cambiando según los soportes, al principio se tallaba sobre superficies duras. Después las inscripciones se hacían sobre bronce y más adelante se usaron caracteres tallados en tiras estrechas de madera o bambú sujetas con correas para luego comenzarse a utilizarse el pincel y los caracteres se escribían con tinta negra sobre rollos de seda. Una vez inventado el papel, los rollos de este material se convirtieron en libros. La escritura estaba destinada a figurar los objetos, con el tiempo se añadió el elemento fonético utilizando un ideograma figurativo de un sonido, no de una idea.



Inauguración de maloca. Pintado sobre el horcón

La escritura y la pintura forman un conjunto estético: los modos gráficos, plásticos y poéticos fueron unificándose al ritmo vital de instrumentos como cañas puntiagudas o el recogimiento de cerdas o pelos que actúan como vehículo entre el tinte y la superficie en telas y cerámicas como son los instrumentos que usan las mujeres shipibo. Las sociedades ágrafas, muchas no dejan documentos escritos, simplemente podíamos extenderlo antes del lenguaje, antes de la palabra y los primeros esfuerzos para el establecimiento de una lógica que, por irracional e ilógica que fuera, era necesario encontrar atisbos de razón para nuestros sentidos. Ello sigue siendo posible cuando es captada y representada perceptivamente por medio de una imagen, paso necesario para establecer una conexión que lo haga visible por medio de un signo que puede separarse de la percepción inmediata y conservarse como imagen. El signo surgió para establecerse, la sincronicidad con el oculto deseo de hacer de un hecho la correspondencia en otro.

El arte amazónico es esencialmente de líneas, de croquis. Dar un esbozo lineal de una imagen es ya hacer uso de una convención artística: es una etapa más allá de la percepción, un artificio que ayuda a retener. La imagen en la mente es de hecho una imagen mnémica. Muchas veces, las imágenes estilizadas, tal como se presentan, se hallan dictadas por sensaciones internas más que por observaciones externas. Las principales muestras gráficas encontradas están determinadas por una imagen captada exteriormente y, la otra, por la sensación internamente sentida en el término de imágenes hápticas debido a la sensación corporal somática. Toda expresión instintiva es determinada subjetivamente. Las imágenes de los artistas indígenas no sólo escrutan las condiciones de lugar, sino que también señalan las condiciones de registro posible. La imagen mnémica no es sino todas las posibilidades no reconocidas que se puedan asir respecto de ello que sí tenemos registrado.

Según el filósofo norteamericano John Dewey, el factor más notable de la conducta humana es la inserción de los seres en toda sociedad por medio del contacto con otros hombres, fundamentalmente por medio del lenguaje y sistemas del significado que en él se constituyen. La comunicación es la más asombrosa de todas las ocupaciones humanas porque en ella se pueden compartir las experiencias del mundo y consecuentemente, los sistemas de valores que tienen que ver con la búsqueda de la perpetuación del goce de un objeto. Lo deseado se convierte en valor



Cestería indígena con fibra de chambira

cuanto más durable sea su deseabilidad o el goce prometido. Para Dewey, (*La aventura del pensamiento*. Fernando Savater. 2008) la razón no es más que la idea generalizada en un continuo devenir y siempre rectificable de las relaciones entre los métodos, así, todo conocimiento remite a la experiencia, que tiene considerada en sí misma una experiencia estética. El arte como expresión de emociones, es experiencia y la actividad estética tiene como finalidad en última instancia armonizarla. Para la producción de una obra de arte es necesario contar con una carga emotiva donde esté acumulada la experiencia pasada del individuo y por tanto, esté presente su personalidad. El artista tiene que encontrar la guía para escoger y elaborar el material físico e imaginativo que le parezca más idóneo para fijar un significado en lo que tiene de creativo, nuevo, y original. Citando al mismo Savater, el tema central es que toda obra de arte abstrae de alguna manera rasgos particulares de los objetos, o sea que es en cierta forma, abstracto (Savater: 2008, pág. 267)

Las imágenes como símbolo

La extrema antigüedad de la cultura, su evolución en un medio cerrado, sus costumbres mágicas más que religiosas para acercarse a lo sagrado, hicieron difícil su comprensión, tanto que hubieron de añadirse otro elemento: el simbolismo. Nombrar aquello que no existe dentro del mundo de la naturaleza, del mundo humano, hasta algo surgido de la mente, requería de algo para ser visibilizado. Dentro de este complejo mundo, el lenguaje sigue teniendo un lugar privilegiado. Como sistema de una estructura superior, el lenguaje oral, sobre otros lenguajes, tiene una singular importancia por nombrar y dotar de significados. El desarrollo de un lenguaje simbólico, es lo que hace que el lenguaje humano sea profundamente distinto al de los animales. Al desarrollar un lenguaje articulado, el hombre no sólo encontró maneras de enfrentarse con la realidad de manera inmediata que respondían solamente a sus necesidades apremiantes (como comer o dormir), también pudo hallar la forma de

demorar su respuesta por medio de un complejo proceso de pensamiento lleno de significados con su entorno natural envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos, en ritos religiosos, en expresiones escritas. Gracias al lenguaje pudo no sólo comunicarse sino también reflexionar y conocer. El hombre pudo así, evocar sucesos pasados, presentes y futuros e incluso, de sucesos inexistentes, producto de la imaginación. De ahí que Cassirer nominó al ser humano como "un animal simbólico". El mismo filósofo dice que sostener que el hombre es un ser racional es correcto pero insuficiente. El mundo del ser humano enriqueció sus relaciones con los demás mediatizados por el sistema simbólico. La referencia para su interpretación y su designación requirió posteriormente de un elemento más: el signo. Un signo es un objeto que hace referencia a otra cosa: como decir que un mapa representa a un lugar geográfico o una nota musical a un cierto sonido. En cuanto al signo lingüístico, el científico social francés Saussure, afirma que lo que un signo une no es una cosa con su nombre, sino, un concepto con una imagen acústica. Para Ernst Cassirer, una señal es una parte del mundo físico; un símbolo es una parte del mundo humano."El pensamiento simbólico y la conducta simbólica se hallan entre los rasgos más característicos de la vida humana y que todo el progreso de la cultura se basa en estas condiciones". (*The Philosophy of Symbolic Forms - La filosofía de las formas simbólicas.* 3 volúmenes, 1923-1929).

La pintura como expresión estética

Con la misma finalidad, que no es otra que la aprehensión de verdades eternas y su encarnación en formas comprensibles para el intelecto humano, el arte de la pintura en cualquiera de las sociedades y en especial, la de los pueblos indígenas sigue despertando interés. La producción estética indígena sigue siendo uno de los grandes vehículos para com prender la concepción del mundo y de la vida debido a que hombres y mujeres ponen mucho cuidado en su historicidad para seguir conservando una herencia artística impregnada de ensueños y simbolismos. La pintura, espejo de su peculiar y elaborada cultura abarca todo el horizonte de su vida espiritual y psíquica. En ese marco, la tarea de elaborar una significación y una descripción tecnológica resulta ardua y requiere de un esfuerzo de investigación tipológica y elabo-



Pintado de cuerpo con huito

ración taxonómica para crear un sistema de clasificación. El arte pictórico indígena nos revela una comprensión más acertada de su sociedad al estar contextualizada en el ámbito de la economía, del confort doméstico, el transporte, de la vida social e ideológica. Sus contenidos se focalizan en aspectos, etnológicos, rituales y cosmológicos y su producción es encontrada en utensilios, ornamento de adornos, artefactos mágicos y rituales. Está en la cerámica, el tejido, la cestería, los tejidos, en instrumentos musicales y en la indumentaria. Se le encuentra además en asientos, canoas, transporte, pilones, remos, objetos rituales tales como bastones, horcones, etc. Muchos de estos instrumentos están acompañados de una ornamentación hecha de adornos a base de materiales definidos como frutos, especialmente de calabazas, cocos, huesos, semillas, dientes, garras y concha. Criterios morfológicos y tecnológicos de un lado y funciones simbólicas por otro, están alojados en cada uno de ellos. El tiempo disponible que el hombre y las mujeres dispensan a la confección de artefactos para las actividades de subsistencia, el confort doméstico y sobre todo, los de adornos personales, están asociados a un sistema de clase de vida, a un valor estético y decorativo que poseen propiedades mágicas y religiosas y aun siendo todo esto el equipamiento productivo y de adorno se vincula estéticamente en un estilo de vida.



Niña indígena con collares de mostacilla

El contexto de donde proceden los objetos que recoge no sólo la cultura material (útiles, instrumentos y ornamentos) e inmaterial (danzas y canciones), amerita la denominación de "cultura total". La organización social, económica, política, los modos de producción, las creencias, los valores, las fiestas y los símbolos, no se pueden separar una cosa de la otra, pues están unidas al cotidiano vivir, extrayéndose de cada acto, de cada acción una serie de conocimientos con las sociedad y los pueblos que los haya fabricado o utilizado donde el significado y simbolismo forman parte de su heredad. Los hechos artísticos, como hemos señalado pueden ser tratados como una valiosa fuente de información un documento por las propiedades estructurales, es decir sus características físicas. Por su funcionalidad, referida a su uso potencial como red, y, finalmente, un sentido social y cultural que representa el sacrificio, el valor que tienen los objetos de su sociedad.

El color y su dimensión material e inmaterial

La materialidad de las imágenes en los pueblos indígenas permite rastrear rutas de abastecimiento de pigmentos, savias, resinas y aceites. Todos los materiales empleados conducen a un tramado de interactuaciones con la mineralogía, la alquimia, la astrología, la magia, las prácticas de curar, la farmacopea que vin-

culan a los artistas a un mayor conocimiento del mundo a través de la manipulación de la materia y la de un mayor conocimiento de sus cualidades y poderes. El oficio del artista (hombre o mujer) y la relación entre colores, cuerpo y alma en las sacralidades amazónicas y la curación por colores, interactúan de una manera compleja con la demanda de producción de imágenes. Sus bases materiales siguen siendo entendidas como portadores de poder divino, tanto por las culturas receptoras de esta acción como por aquellos que las promueven. El tramado conceptual es adecuado para la compleja empresa de analizar modos de percepción y representación, concepciones ontológicas, tradiciones de conocimiento y prácticas de poder. Lo que sigue, es la parte descriptiva de este riquísimo mundo pictórico concordado con el ritual. Sin el ritual no hubiera podido desarrollarse un sistema de signos elaborados en la danza y en otras formas materializados en imágenes.



Guirnalda con cubrenuca hecho con fibra vegetal y plumas

Los orígenes del color

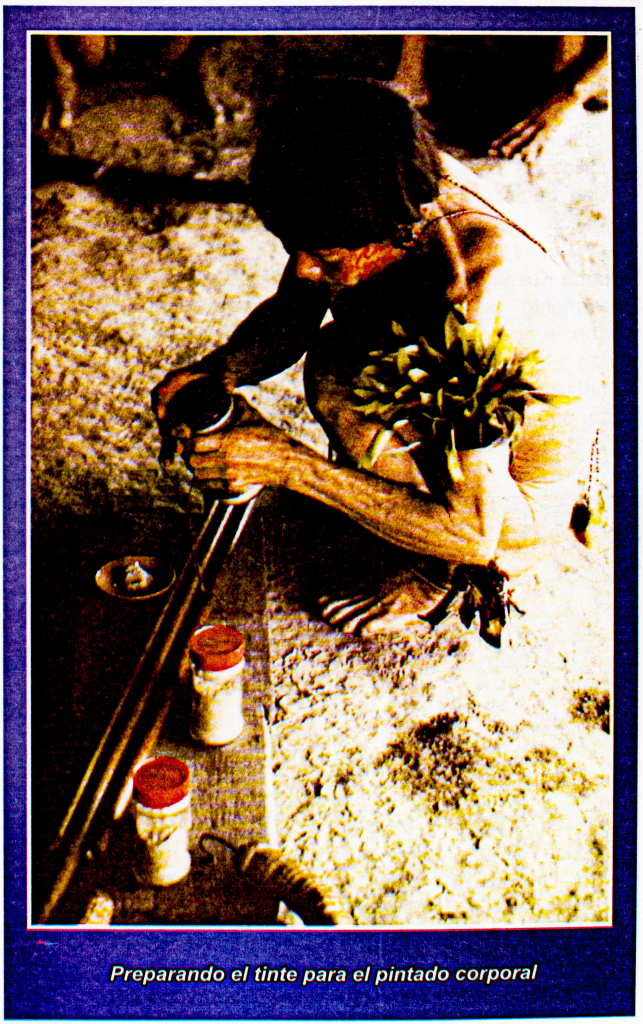
Según el pueblo indígena kukama-kukamiria, el origen de los colores está ligada a las aves. Se dice que antiguamente los pájaros eran sólo de color pardo. Los distinguía el tamaño, la forma de sus picos y el lugar donde vivían. El Shapshico (un duende de la selva) mandaba en todo el bosque. Un día, viendo que las frutas, hojas y flores tenían diversos colores bonitos, se preguntó: ¿Cómo podría hacer yo, para que todos los pájaros sean pintados y se vean bien? El Shapshico, solo, se puso a pensar durante varios días y no logró idea alguna. Entonces se le ocurrió convocar a todos los sabios. Acudieron a su llamado el tigre, el venado, el sajino, la sachavaca, la carachupa, y el mono. Reunidos en un claro del bosque lograron ponerse de acuerdo y volvieron donde el Shapshico para recomendarle que realizase entre los pájaros un concurso. Sin esperar, rápido, el duende mandó tocar la bocina. El trémulo sonido llegó a todos los rincones del bosque. El mensaje transmitía que las aves tenían como plazo apenas dos lunas para prepararse. Cómo era de esperar, los pájaros no perdieron el tiempo y comenzaron a buscar colores y quienes pudieran pintarlos. El loro buscó a la zarigüeya. Lo primero que se le ocurrió a la astuta zarigüeya fue andar por las parte bajas del bosque buscando la planta de mullaca. Una vez conseguido, comenzó a machacar las hojas pequeñas del árbol para sacar el color verde, y luego pintó al loro solamente de este color. Mientras, el pequeño chiriclés buscó al añuje. El roedor pensó en pintarlo de varios colores, primero fue por las chacras a buscar el guisador para sacar el color amarillo; extraerlo no fue problema, con sus ágiles patas delanteras sacó varias y, luego de preparar el tubérculo, le pintó el pecho. Pensó luego que se vería mejor con las alas pintadas de color azul, y para ello buscó el fruto del chía-chía y el color verde lo copió del loro y para eso buscó la planta de mullaca. En otro lugar del bosque, el majás acudió al llamado de la panguana. Viéndole, el roedor le dijo: Hay que pintarte solamente tus patas de color rojo con tinte de sanipanga. Y así quedó. El gallinazo no quiso quedarse atrás, después de mucho pensar, entro a la competencia, rápido se decidió por el motelo. Frente al ave, el motelo pensó inmediatamente: A este mejor le va el negro; buscaré el fruto del huito y, como no puedo subir al árbol, buscaré quien me ayude. Después de rallar y sacar el jugo, pintó de negro su plumaje. El guacamayo, no titubeó en entrar a la competencia. Volando alto divisó a una carachupa y

fue en su busca. Con el encargo, la carachupa pronto se dirigió a su chacra a buscar el guisador. Escarbó hasta dar con el tubérculo; después de rallarlo, le pintó el pecho con el tinte. Luego pidió al guacamayo que extendiera sus alas para pintarlo de rojo gracias a la mezcla del tinte de sanipanga mezclado con el tinte del achiote. Para la cabeza cogió la resina de la siringa y las patas con el tinte del fruto del chía-chía. Y así resultó la combinación: el pecho de color amarillo, las alas de color rojo, la cara de color blanco y las patas de color azul. La garza no pensó mucho y buscó al travieso mono, pero este no fue en busca de fruto, más bien fue en busca de yuca, después de sacarle de la tierra con gran esfuerzo, con la ayuda de un palo, a golpes machacó el tubérculo, luego vertió agua sobre la masa dando un líquido blanquizco. Llamó a la picuda ave y con la ayuda de un recipiente comenzó a bañarle, quedando bien blanco. El paujil, volando de árbol a árbol encontró al picuro y le pidió su ayuda. El picuro no demoró mucho en pensar y buscó una bolsa para recoger los frutos del huito para rallarlo y así pudo pintarle todo el cuerpo de negro. A las patas y al pico le pintó con el tinte del achiote quedando roja. Para adornar la cabeza encontró una flor roja, quedando como una cresta, resultando el cuerpo del paujil de color negro, las patas, el pico y la cresta de color rojo.

Terminado el plazo para el concurso, el Shapshico ordenó tocar la bocina nuevamente para llamar a todas las aves concursantes. Mientras llegaban las aves, el Shapshico conformó el jurado quedando como miembros: el tigre, el venado, el majás. Se presentaron las aves concursantes: el loro, el chiriclés, la panguana, el gallinazo, la garza. Después de discernir, dieron como ganador al guacamayo. Las otras aves aplaudieron al ganador y todo el resto de animales del bosque aplaudieron a todas las aves participantes. Desde entonces, estas aves quedaron para siempre con estos colores. (*Tintes y colorantes tradicionales del pueblo kukama y su tratamiento en la I.E N° 60555 de la comunidad de Payorote - Flores – Ahuanari 2009*).

La "fábrica" de colores de la naturaleza

El hombre amazónico ha ocupado en forma provisional o permanente desde miles de años atrás las ricas zonas de vida de la cuenca iniciada en las estribaciones de la Cordillera de los Andes. Esta ocupación creativa de tierras firmes y de zonas de inundación de la inmensa cuenca hidrográfica, permitió a los primeros vivientes, reconocer las cualidades curativas de la vegetación de su entorno, y, a través de un constante ejercicio de la experiencia, fue iden-



Preparando el tinte para el pintado corporal

tificando las partes útiles de la planta, las formas de preparación y aplicación de los remedios, y los métodos para su conservación. Así surgió un rico saber médico, que ayudó a la comunidad a resolver sus problemas de salud. Del mismo modo fueron encontrando tintes y colorantes. La naturaleza posee árboles, peces, piedras, minerales, conchas y algas marinas que aportan sus tonalidades al espectro de color. ¿De qué ser de la naturaleza viene cada color? El rojo, azul, y amarillo son los colores primarios, los cuales no se pueden formar con ningún tipo de mezcla. Eso sí, la combinación de estos tres forman el negro. También tenemos los colores secundarios, los cuales se consiguen mezclando dos colores primarios y otras posibilidades colorísticas que se dan dentro de un círculo cromático. Los colores conocidos y usados por el pueblo Kukama-Kukamiria, a quienes nuevamente tomamos como referencia, son los que se mencionan a continuación: **Azul/** Tsenepuka, color consiguido luego del molido de las semillas de la fruta de guaba. El



Achiote para el color rojo

azul claro se consigue de la savia de la hoja de platanilla después de ser triturada. El color **violeta/**tsenepuka de la pulpa de la fruta mishkipanga. La palabra ikira sirve como referencia al color **verde** y tiene en los frutos su referencia nominal. El fruto tiene este color antes de entrar en su etapa de maduración. En el idioma kukama se dice ikiratsen (verdecito/verdecita) a un niño o niña, que en su etapa de crecimiento. El color verde se logra triturando las hojas de retama.



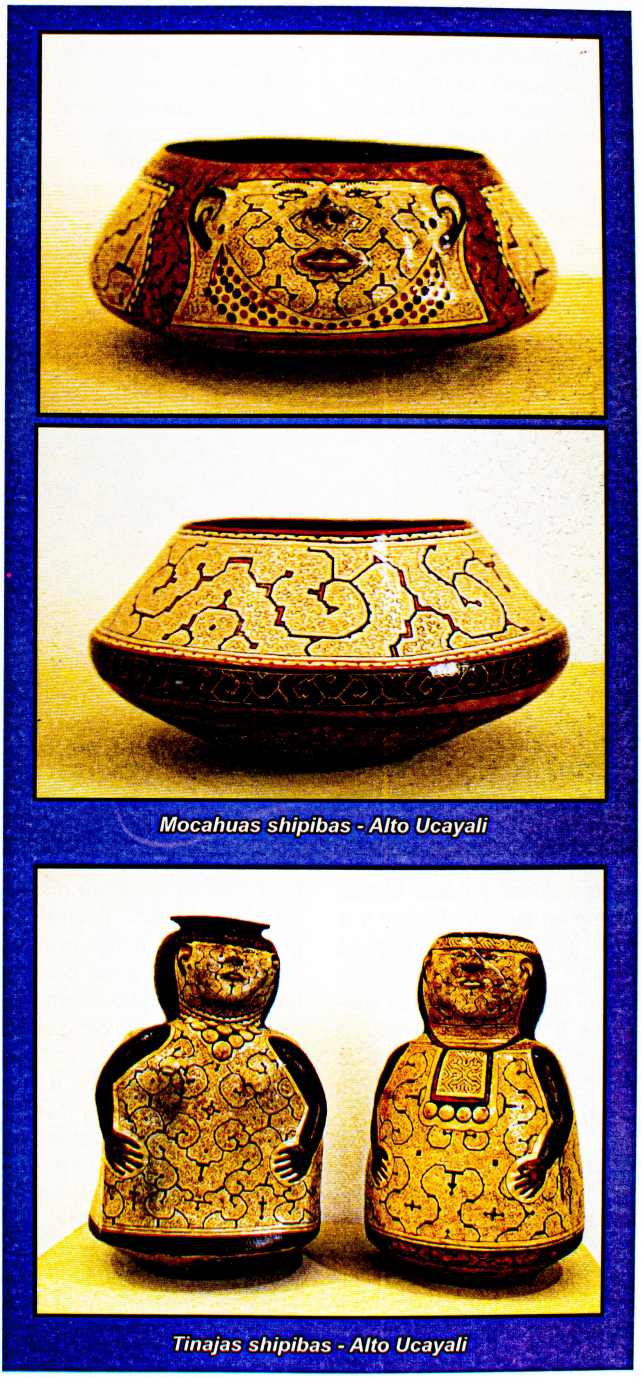
Tubérculo guisador para el color amarillo

En la gama de los cálidos está el **rojo/pitanin**. La palabra kukama deviene de la maduración de los frutos, sobre todo del plátano que en su etapa última adquiere el nombre en la variación dialectal del castellano regional se lo llama "murumuru", también se logra el color del fruto del árbol de palometa huayo y de la corteza del árbol de águano. El color **guinda** de la hoja de puka panga. El color **rosado/** teweyun de la flor llamada, cresta de gallo y de la hoja de lancetilla. El color **marrón** de la hoja de llango. El color **amarillo/**teweyun es característico del color que adquieren los frutos de las diferentes plantas que se están madurando. Se saca del tubérculo llamado guisador, bastante usado en los preparados gastronómicos. El color **blanco/**tini tiene la referencia en las nubes, también se refiere al humo que sale del fuego a leño. El color **negro/**tsuni también se nombra cuando las nubes se muestran cargadas y toman la tonalidad gris. Se adquiere del fruto del árbol de huito y del humo de la alcuza (lamparín.)

La cerámica

En las expresiones plásticas amazónicas la cerámica ofrece una mayor cantidad de valor y calidad como posibilidades expresivas. La cerámica está vinculada a su propia cultura, a su territorio, a sus actividades socioeconómicas a su vinculación familiar y espiritual. Además el recipiente tiene un contenido funcional, práctico, mágico – religioso, ideológico, simbólico, ceremonial o festivo. Los recipientes modelados presentan formas variadas que van desde lo global y la semi – esférica, con asas o sin asas, con uno o dos vertederos, con diversas bases, bordes, cuellos y tamaños. Existe cerámica utilitaria para la cocina y para ceremonias, también hay la confección de cerámica estatua, temática y figurativa. Los recipientes están cubiertos de barnizado, e impermeabilización mediante el raspado y vidriado. Son de superficie lisa o rugosa sin pulir: Las figuras geométricas están según el sistema de ornamentación que cada pueblo indígena representa. Muchas cerámicas muestran figuras zoomorfas esquematizadas como felinos, primates, serpientes, ranas, aves. Otras, con decoraciones basadas en figuras geométricas, bandas, diversas líneas o puntos que forman arabesco cuniforme, romboide, escalonados, espinas de peces, cuadrado, zigzag, etc., que son aplicadas por medio de relieves a base de acanalamientos, incisiones y escisiones punteada o pintada. Se muestran de coloración blanca, rojizo, pardo y amarillos conseguido de minerales y vegetales. El color está determinado por las gamas de tonos que alcanzan la arcilla o el barro de cada zona geográfica. En unas zonas existe arcilla blanca, le da este colorido blanco, luego el beige o marrón claro. En otros lugares está la arcilla amarilla que luego de entrar en cocción toma la tonalidad roja.

En todos los pueblos amazónicos el trabajo del barro es una tarea enteramente feme-



Mocahuas shipibas - Alto Ucayali

Tinajas shipibas - Alto Ucayali

nina y forma parte de sus perfiles de crianza. La artista shipiba Agustina Valera rememora su crianza: "Cuando era niña, mi abuela me aconsejaba diciéndome: -Una mujer nunca debe estar sin hacer nada, no debe ser ociosa. Una mujer tiene que saber elaborar la tela del algodón, formar ovillos de hilo, bordar, saber fabricar cerámica (...)- Ese consejo yo lo práctico" (Koshi Shinanya aimbo. *El testimonio de una mujer shipiba.* Valenzuela – Valera: 2005, pág. 56). En su relato, Agustina recalca que su madre cuando niña le enseñó a cortar y hacer blusas (*coton* en lengua shipiba) y a tejer pulseras..."*Me enseñó todito (...). Cuando comencé con la cerámica tuve que sentarme a su lado y aprendí a usar el huingo (una especie de calabaza) como herramienta para pulir la cerámica*" (idem).



Tinaja (chomo) - Alto Ucayali

En el caso shipibo las mujeres fabrican mocahuas, callanas con diseño en el interior. Hay tinajas con tres caras y con una cara. La artista shipiba menciona que la forma que tienen las tinajas es parecida a la de una mujer y que los diseños le provienen de la imaginación. *"En nuestra mente la imaginamos (...) el diseño que nos hipnotiza con su belleza, luego se convierte en yacumama, la misma yacumama es nuestro diseño (...) En la cerámica hay muchos diseños: Las hay con curvas, el diseño de espina de pescado. El diseño con curva siempre va acompañado de la cruz. La cruz que nuestros abuelos paraban hundiéndolo en el suelo cuando celebraban el ani sheati – gran tomadera, a la cruz eran amarradas un maquisapa u otro animal y luego, los hombres tomaban distancia y le flechaban."* (idem). Según Valera, los antiguos shipibos quemaban a las boas, a las crías de la yacumama, de ellos quedaron las cenizas en los suelos. De las cenizas que quedaron comenzaron a brotar los piripiri para el diseño. Antes nuestras abuelas decían: *"Allí está el piripiri para el diseño. A tu bebita recién nacida ponle el piripiri en el ombligo"*. Para aprender a diseñar, acota Agustina, se hierve el piripiri y se curan los ojos con el vapor.

Lo mencionado por Agustina Valera se ve sustentado con el trabajo del antropólogo Jeremy Narby en su libro *"La serpiente cósmica: ADN y los orígenes del conocimiento"*. Narby relata que su interés por las propiedades medicinales de las plantas comenzó bebiendo un brebaje endógeno en comunidades asháninkas. En conversaciones sobre plantas, animales, tierras, o el bosque, ellos se referían a los ayahuasqueros como la fuente de conocimiento. Narby menciona que tuvo referencia de este proceso en la investigación de Michael Harner sobre la cultura del pueblo Conibo establecido al igual que el Shipibo en la cuenca del Ucayali. *"Después de algo de un año - relata Narby - poco había progresado en la comprensión del sistema religioso ashaninka tras de beber ayahuasca"*. Pero en las tomas, rememora que tuvo visiones que emanaban de *"criaturas reptiles gigantes"* reposando en las más bajas profundidades de su cerebro. Esta misma similitud se encuentra con el pueblo Yagua donde una *"serpiente celestial"* forma parte del universo del pensamiento cosmogónico yagua.

Origen de la arcilla blanca y amarilla

Antiguamente, un hombre kukama invitó a la gente para hacer su minga. Mientras esperaban el día y el momento, se prepararon buscando *"mitayo"* para comer y masato para beber. Su mujer hizo bastante masato de yuca y pijuayo. Y así llegó el día indicado. Al amanecer, el hombre le dijo a su mujer que llevase el masato a la chacra. La mujer necesitó ayuda y mandó llamar a su hermana menor para

que llevara la bebida. El masato estaba diluido en tinajas medianas. La hermana llevó las dos tinajas con masato pero, al pesar mucho, por el camino buscó descansar y pensó sacar y dejar un poco del masato de las tinajas para hacer más liviana la carga. Antes de enterrar el líquido, miró a todos los lados, para asegurarse que nadie le observara. Al saberse no observada, cavó en la tierra y puso hojas de plátano, vació un poco de masato de cada una de las tinajas, lo tapó y se fue a la chacra. Después de un tiempo volvió a la chacra y encontró que el masato de yuca se había convertido en greda blanca y el masato de pijuayo en greda amarilla. Así apareció la arcilla en el pueblo Kukama. (Pasmiño-Ahuanari, 2009).





Imágenes sagradas del Templo de Kuelap - Amazonas

Pintura rupestre

Una manifestación plástica indígena más son las pinturas rupestres. En lo que respecta a las llanuras amazónicas no son fácilmente encontradas. Existen registros gráficos encontrados en los departamentos de Amazonas y Madre de Dios. Los petroglifos encontrados en el río de Palotoa conocido por el denominativo matshiguenga de Pusharo, declarado patrimonio cultural el año 2003, representan figuras antropomorfas (incompletas), zoomorfas (muy estilizadas) y geométricas, de líneas sencillas, de un solo trazo o compuesta de varios trazos paralelos (*Los petroglifos de Pusharo, sorprendente vestigio de la antigua cultura amazónica.* Fernando Saavedra. Semanario Kanatari 2011: pag. 7027) Los petroglifos de Pusharo constituyen un testimonio cultural sobresaliente de los pueblos amazónicos que habitaban la selva de los actuales departamentos de Cusco y Madre de Dios hace muchos siglos atrás. La gran concentración de signos grabados en un panel de dimensiones monumentales convierte a estos petroglifos en una de las manifestaciones de arte rupestre más importantes de la Amazonía peruana. La zona de Pusharo y los grabados rupestres estarían relacionados con el legendario Paititi. Se han encontrado representaciones de objetos utilitarios como armas y cestas, figuras de seres espirituales de ríos o montañas.

Atavíos corporales: la plumería

Los primeros cronistas al pisar tierras mexicanas, dejaron en sus escritos sus impresiones de ver sobre las cabezas de los hombres aztecas, coronas hechas en pluma de quetzal, luego, describieron el uso de las plumas por los mayas que combinaron plumas de quetzal con arreglos de jade y obsidiana. Para estos dos pueblos, las plumas de las aves y en especial el quetzal eran seres sagrados. Por tener la capacidad de volar eran asociados a los dioses del



Máscara usada para celebraciones fúnebres

en como atuendo, las coronas elaboradas en vistosas plumas. En muchas culturas precolombinas, y en la actualidad con pueblos amazónicos, este arte ligada a la pintura está profundamente marcado por costumbres ancestrales y míticas por medio de las cuales el contacto entre el hombre y la naturaleza se da por medio del rol que sea asumido por el usuario de la prenda. Por ejemplo en algunos pueblos amazónicos los participantes en rituales y danzas toman cualidades del ave con la que decoran sus atavíos sacadas de las aves como el paujil, tucán, loros y guacamayos. Aunque cada vez más escasos comparados con lo que vieron los primeros misioneros y expedicionarios, en contados pueblos como los awajún, wampis y kandozi siguen usándolos como coronas. Las mujeres siguen usando en los brazos y como collar.

viento como Quetzalcoatl, cuyo nombre significa serpiente emplumada. También impresionaron a los cronistas los tocados de los hombres apaches hechos en base a plumas de águilas y cuervos. En algunas culturas como la azteca además del significado ritual y religioso los guerreros se asociaban a un tipo particular de animal; este es el caso de los guerreros águila aún hoy famosos entre el imaginario colectivo mexicano pues iban siempre ataviados con plumas de águila. Entre los pueblos del Caribe y guajiros de Colombia era conocida la costumbre de usar el número de plumas en sus atavíos según la cantidad de enemigos eliminados en combate. En otras partes del mundo y hasta ahora, los hombres tien-



Guirnalda con cubrenuca hecho con algodón, cabello humano y plumas



Kandozis preparados para una reunión

Como complemento del vestuario es encontrada en la cabeza, tronco y en las extremidades. Están además en objetos como abanicos. En la cabeza están como corona y pendientes. En el tronco como bandolera, cinta o bando, capa o manto, colgante dorsal. En las extremidades como brazaletes, liga, pulsera y tobillera. La mayoría de los adornos plumarios (*Plumería amazónica*. Martínez de Alegría. Bilbao, 2002) se lucen en ocasiones muy especiales, muchas veces con tatuajes corporales y se relacionan directamente con la vida ceremonial. Las ceremonias y las celebraciones de carácter religioso son el momento elegido por la comunidad para mostrar sus ornamentos.

La cestería:
Tejidos, fibras y teñidos

La percepción de las formas y la búsqueda de explicaciones para los fenómenos de la naturaleza guiaron las acciones de los seres humanos a través de los tiempos. Forzados por la naturaleza, fue necesario la construcción de las casas, de los medios de transporte y de los artefactos para cargar o guardar alimentos. Los pueblos amazónicos, yagua, kukama, bora, huitotos y tikuna, para mencionar algunos, desarrollaron técnicas para el proceso de confección de canastos y esteras. En las secuencias del proceso del tejido hecho por estos pueblos es posible reconocer un pensamiento armónico adoptado por medio de la percepción y salida de la observación de la naturaleza, en parte, del enhebrado de refugios y nidos de aves. La cestería es una actividad compartida entre hombres y mujeres. En algunos, solamente los varones como sucede con el pueblo jibaro awaj – runa, palabra compuesta que diera pase luego al sonido castellano, aguaruna. Awaj – tejer/runa – hombre. Hombre que teje. La cestería por lo general es una actividad hecha para los momentos que las familias pernoctan en las casas luego de las faenas de trabajo o en los momentos que son impedidos de salir y de realizar otras actividades por las lluvias o durante la temporada de la subida de las aguas. Esos, son los momentos justos para elaborar los cestos con las materias primas previamente guardadas. Si no es así, se prosigue en la preparación de las fibras siguiendo las etapas concernientes. La labor de tejido exige dedicación y gran esfuerzo físico comenzando por la adquisición de la materia prima. En la hechura de un cesto se pone en juego una serie de conocimientos. Desde el momento del encuentro de la palmera de chambira adulta, el corte del brote de la hoja nueva o también llamada "hoja verde" demanda precisión por las características espinosas del tallo.

Predominan en los tejidos, una variedad de tipos de cestos que aparte de las hechas con paja y fibras de chambira,



Cestería, trenzando la fibra de chambira

están las hechas con la fibra sacadas de bejucos como el tamshi. En la fabricación de los cestos se emplean dos técnicas: una, que da origen a formas cuadriculares o ajedrezados y el otro, los cruzados en diagonal. Ambos, producen una multiplicidad de dibujos geométricos como motivos y significados. En todo el proceso se percibe una riqueza de formas, intrínsecas o extrínsecas como producto de las tramas de los canastos y esteras. Las técnicas empleadas sólo demuestran adaptaciones ecológicas y culturales. Hay cestos para la carga, para la pesca, para la mandioca. Están el tapiti, el panero, abanicos, esteras y jicras.

La preparación de la fibra de chambira comienza una vez extraída la hoja tierna de la palmera del mismo nombre. Una vez cortado el brote, se sacan las hebras de las hojas, seguidamente se procede al lavado, soleado y teñido de estas cintas. Luego vendrá finalmente el torcido. Hecho todo esto, se procede al teñido, cuyos colores son derivados de plantas y materiales inorgánicos (el color de la fibra de chambira es amarillento, los colores más usados para el teñido son el negro y el marrón). Para la fijación del color se comienza con el hervor de las fibras en un recipiente, según el color a elegir, pueden ser conseguidas por medio de hojas y/o cortezas. Durante el hervor, las fibras son movidas constantemente para conseguir un teñido uniforme con la ayuda de un palo. La acción sigue hasta conseguir la coloración deseada. Sacadas de las ollas, se escurren las fibras y se coloca al sol para su secado (ARAUCARIA – Proyecto Nauta siglo XXI- Manos trabajadoras tejiendo la chambira). De varios colores, los que se muestra, es la forma de preparación de tintes y colorantes hechos por el pueblo tikuna. El color marrón/*komaka* es sacado del mismo árbol que lleva el nombre, se obtiene de la corteza. Los pedazos de corteza extraídos son tritu-



Mujeres indígenas tejiendo canastos

rados y machacados. La corteza estirada y elástica por el golpe es luego exprimida. El jugo que comienza a desprender es recibido en un recipiente para luego ser vaciado en una botella para poder ser enterrada a la sombra en un rincón de la casa por un tiempo. Después de un prolongado reposo bajo tierra es desenterrado para su uso. Los objetos, como el remo, luego de pintado, con el color, tienen que ser nuevamente puestos en un hoyo en tierra, cavado especialmente, de preferencia, debajo de la casa. Una vez puesto el remo. Sobre el montículo se riega ceniza y se micciona constantemente alrededor del material. Luego, el montículo debe ser cubierto con hojas de plátano y se le deja muchas horas ("toda una noche"). Si no se realiza este proceso no se consigue el color negro, quedando solamente el marrón.



Tejiendo canasto con tamshi

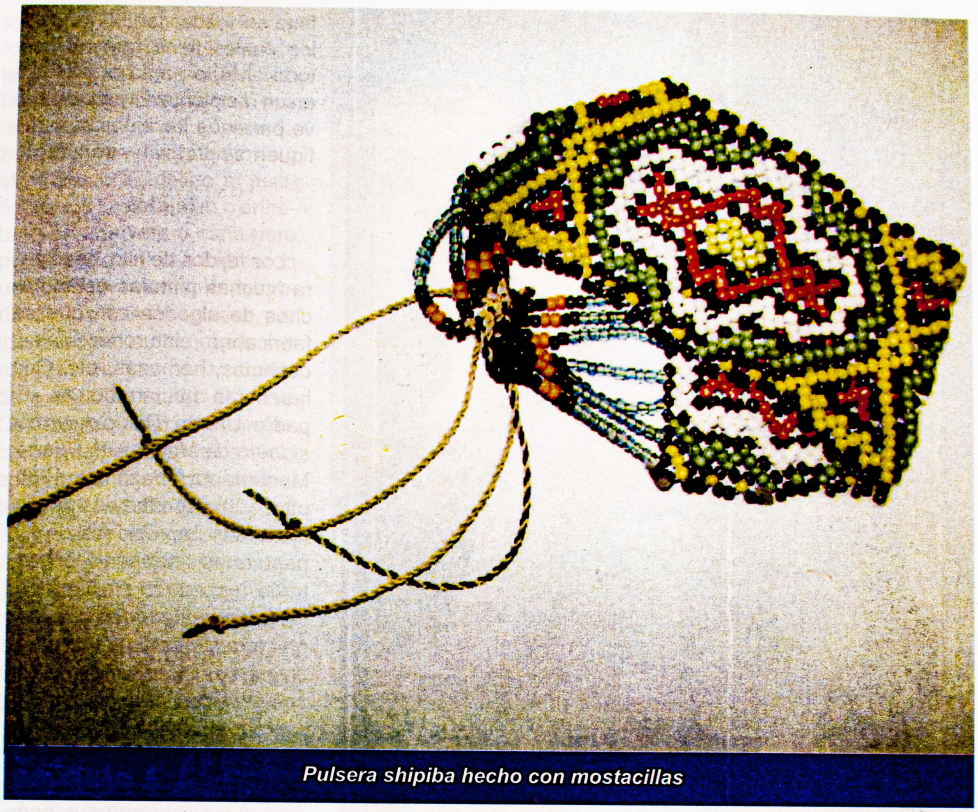
El color rojo / *iixta dauchitaka*, se extrae de la fruta del árbol de achiote. Para preparar el tinte se necesitan siete frutos. Abierto un orificio en cada una de las frutas, se sacan las semillas para ser puesto en un recipiente. Con la ayuda de un palito se los tritura. No es necesario mezclar con agua. Tampoco hervir. El color negro - violeta / *Naixku*. Para extraer el tinte se busca el fruto llamada mishquipanga. El fruto se usa para teñir las fibras de chambira. Para lograr el teñido se necesita un aproximado de 2 kilos de esta fruta que toma forma de racimo. Luego de lograrse una cantidad de jugo, la fibra de chambira es puesta en el mismo recipiente hasta lograr el teñido, luego es expuesta al sol para su secado. Para los dibujos en llanchama se coge los frutos, se saca la semilla, luego todas las cáscaras son puestas en un recipiente (pate) y se lo machaca bien y se deja por 24 horas que repose, al día siguiente se puede utilizar para pintar. (Cuadernos de investigación – FORMABIAP.) Para pintar en llanchama, la corteza tiene que estar recién sacada ("fresquita") para que pueda estar suave y no tosca. Para su aplicación es necesario que la tela o hilo sea puesta a reposar en el tinte hasta su secado. Para el antropólogo Jurg Gasché, el pionero de la pintura en llanchama, es el desaparecido pintor Víctor Churay. En este momento es una práctica extendida en las comunidades huitoto y bora de Pucaurquillo (Nacimiento de un arte huitoto y bora. Jurg Gasché – http://www.siamazonia.org.pe/Diversidad/cultura/pintura). Menciona, Gasché, que los padres artesanos vienen transmitiendo a los jóvenes las técnicas de fabricación de tintes naturales y de la llanchama; tradicionalmente el soporte para los diseños geométricos de color y el vestido de máscaras. Gracias a este traspaso de conocimientos la pintura viene siendo un medio de expresión de su imaginación y de las tradiciones culturales de sus pueblos. La artesanía de la simple representación figurativa se volvió

un arte de composición, narrativa, reivindicación, recuerdo, reflexión y sueño; la visión exterior se combinó con una visión interior. En estas pinturas hay una clara manifestación no sólo de la naturaleza selvática, sino de la cultura de cada pueblo, de sus mitos y de sus atributos más significativos. Sin embargo, hoy en día, afirma Gasche, la maloca, el manguaré y los bailes, corren el riesgo de perder su precisión y fidelidad etnográfica e histórica objetiva por un cambio en la escala de valores y la visión subjetiva de los jóvenes y adultos contemporáneos.

Mostacillas

Preferidos por muchos pueblos, sobre todo los shipibo, fabrican collares de semillas pero las cuentas preferidas son las mostacillas de diversos colores, si bien este material de vidrio no pertenece a sus tradiciones. 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. Hacer *kené*, es decir, pintar, bordar o tejer diseños, es un arte típicamente femenino, utilizando materiales variados, algunos derivados del bosque y las chacras, como los tintes naturales, las semillas y el algodón, y otros industriales, como las telas, los hilos de lana de colores y las chaquiras. (*Patrimonialización del arte indígena: El caso del kené shipibo-konibo de la Amazonía Peruana*. Luisa Elvira Belaúnde. PUC.) Estas perlitas han jugado un papel central en las relaciones de la colonización, siendo objeto de intenso deseo por las mujeres shipibas. Aún quedan como piezas de colección, coronas, pecheras, pulseras y tobilleras. Si un adorno en especial tienen las mujeres y que son puestas para ocasiones especiales, son los amarres de mostacillas en la cintura, que hacen las veces de cinturón y que tienen más de 1 kilo. Los estilos contemporáneos de *kené* shipibo-konibo, con bordados curvos, finos y coloridos hechos con hilos de lana sobre tela negra reluciente, se asemejan a la luminosidad de los tejidos de brazaletes y coronas hechos con mostacillas, piedritas de luz imperecederas como las divinidades Inka. Historiadores europeos, en documentos que datan a la primera parte del siglo 17, mencionan por primera vez las chaquira, entonces bastante diferente al ornamento de hoy. Los colores eran so-





Pulsera shipiba hecho con mostacillas

brios y no estaban entrelazados tan firmemente y eran hechos de piedrecillas, pedazos de hueso, semillas, y conchas marinas, que los Indígenas coloreaban con tintes naturales. La brillantez, colorido y variedad de las modernas chaquiras, reflejan la habilidad que hoy día poseen los indígenas para adquirir cuentas de cualquier tamaño, color y forma.

La pintura corporal

Cuando un huitoto recurre a la pintura corporal no está pintando o dibujando algo sólo decorativo, *"está recreando un mito"* dicen los que se han acercado al estudio de este pueblo amazónico. Un mito con códigos a decodificar. Los huitotos antiguos iban semidesnudos. Los hombres usaban taparrabos de fibras vegetales y las mujeres sólo se decoraban el cuerpo con pintura blanca, negra y roja, sobre la cual se pegaban motas de algodón. Era frecuente el uso de collares y brazaletes, sonajeros en las pantorrillas, bandas decoradas —con o sin plumas— en el pelo, y narigueras y aretes, tanto en hombres como en mujeres. Para los rituales se usaba una decoración específica según la ocasión y el status del individuo, enfatizándose su rango con ciertos plumajes y collares de dientes de tigre así como con el uso de hachas rituales por parte de los jefes. En la visión del mundo indígena, lo humano, lo natural y lo espiritual son inseparables; se hallan en una interacción dinámica constante. La noción que la gente tiene que relacionarse tanto con el mundo natural como el espiritual, implica que no sólo deben desarrollar un conocimiento y habilidades para sobrevivir materialmente, sino que también, deben relacionarse con el mundo espiritual. El ritual es entendido como una actividad espiritual llevada a cabo por los humanos para crear las condiciones espirituales apropiadas para un evento material o social dado que se desea ocurra. Por lo tanto, los rituales son efectuados para todas las actividades sociales y productivas importantes. De acuerdo a esta visión, queda claro que las enfermedades de los seres humanos no solamente son causadas por la naturaleza, sino que son el resultado de un encuentro negativo con el



Pintado corporal con tinte de huito

mundo espiritual. Las enfermedades no sólo se curan consumiendo plantas medicinales. Acompañando al tratamiento médico, se necesita de un ritual para recrear las condiciones espirituales adecuadas para una vida saludable.

Los tikunas también celebran la fiesta del pintado de los niños y niñas entre las edades de 5 a 10 años. Cuando llegaba el momento de la fiesta, los padres del niño(a) preparaban mucha comida, mientras las mujeres hacían mucho masato (*chaxü*) y el *payawarú*. El día de la ceremonia el padre convidaba a los que venían de otras comunidades a tomar bebidas. Los frutos de huito eran cogidos con anterioridad para ser rallados y poder sacar el jugo y tenerlo listo para el pintado. (*El uso de máscaras (ngaxcuchametüxü) en los eventos sociales que realizan en la comunidad de Bellavista Callarú del pueblo tikuna.* Suárez Muratu, Lenín - Grández Castillo, Charly). Según los modos de preparar el color es de la siguiente manera: El azul claro / é/huito es obtenido del árbol que da el nombre, el color se obtiene de los frutos. Indican las mujeres tikunas que para preparar el tinte se necesitan 50 frutos a los cuales tiene que rallarse todo el fruto para ser juntado en un recipiente. El pintado sirve para que los niños se purifiquen, se protejan y se curen.

Tejidos

Los tejidos de hilo, base para muchas pinturas están hechos de algodón con que se fabricaban cinturones, fajas, cushmas, hamacas, etc. Con las fibras hacían bolsas. El padre Uriarte (*Diario de un misionero de Maynas*. P. Uriarte. Monumenta Amazónica, 1986. pág, 390) describe en sus crónicas sus impresiones de los napurunas, haberlos encontrado reposados en hamacas *"que las hacían más curiosas que otras, mezclando diversos colores de chambiras con raíces y hierbas puestas en infusión, que hacían gustosa vista al desplegarse, de colorado, amarillo, verde, azul"*. También dice el cronista que sus pampanillas de hilo eran muy bien tejidas con diente de mono, tigres, puercos en las extremidades que las hacían sonar al andar.

Al llegar los conquistadores europeos, encontraron pueblos que tenían agujas de hueso para coser. Posteriormente se usaron los telares para realizar el cruce recurrente de los hilos de urdimbre en cada cruzada al hilo de trama. El telar es el elemento encargado de mantener alineados y estirados esos hilos de urdimbre, separados en dos planos para recibir el hilo de trama y cruzarse. Ambos planos contienen un número igual de hilo de urdimbre, ya que están formados por la mitad de un par, y uno de los planos tendrá *"lizos"*, que son cuerdas auxiliares que sujetan los hi-

los para facilitar el cruce en forma rítmica y mecánica sin tener que cruzar hilo por hilo. Los telares usados por los pueblos indígenas poseen lizos movidos manualmente, y si el ancho del tejido lo justifica, esos lizos se fijan o enhebran en una vara o caña para poder accionarlos a todos con un solo movimiento. La mayoría de los telares usados por los pueblos amazónicos peruanos son los horizontales, de suelo o de cuatro estacas. Como estas estacas están frecuentemente clavadas a cielo abierto, las tejedoras, destraban por la noche la urdimbre, la envuelven y la guardan para volver a desplegarla el día siguiente. También se consideran como telares horizontales los de cintura, es decir, los que tienen un travesaño atado a un árbol o a un poste y el otro a la cintura de la tejedora. En el caso de las mujeres shipiba el tejido se encuentra en las telas para la pampanilla, en la cushma o tari para los hombres, en bolsos, o como en parte del atuendo para amarrar el pelo como sucede con los achuar y los kandozi.



Tejiendo estera con fibra vegetal

El paisaje espiritual

En su libro, Historia de la belleza, el escritor italiano Umberto Eco observa que durante el siglo XX el arte se entregó al *"absoluto e imparable politeísmo"*. Con una contemporaneidad que cuestiona los límites del arte, apenas existe una delgada línea que le separa de "otra cosa": El arte indígena desprovisto de toda pretensión de originalidad, representa la continuidad de una tradición de forma idéntica en su diario quehacer. La valoración del arte indígena reposa en la sabiduría heredada de largas generaciones, cuya inteligencia se expresa en la capacidad creadora y de adaptabilidad de su patrimonio cultural y lingüístico y de todos los instrumentos por ellos inventados en su pelea por la supervivencia. Los pueblos amerindios, venciendo todas las hostilidades siguen trasmitiendo todos los ricos y estupendos acontecimientos en sus mitos, cantos, fiestas, héroes y exaltaciones, potencialidades y capacidades. El saber indio (*Ritmo e rituais yanomami.* Luis Laudato. pág. 43) sigue siendo un proceso de aprendizaje íntimamente ligado por lo oral y es una verdadera biblioteca viva.



Tejidos con fibra de chambira. Reserva Allpahuayo Mishana

Nuestro axioma en la historia del arte debería ser la de esperar siempre un factor estético constante, después es menester buscar las formas externas que lo transforman. Cuando centramos nuestra atención específicamente en la interacción entre la vida espiritual y natural en estas pá-



Atuendo Secoya

ginas, podemos entender la configuración de una 'geografía viviente' en la estética indígena. En esta configuración se basa toda la organización (social, económica, productiva y tecnológica) de un pueblo. Por consiguiente, entender la geografía viviente es comprender la expresión de la vida espiritual en la naturaleza. Uno de los retos más importantes que tuvo que confrontar el concepto original de la vida para los indígenas, fue el modo de integración y armonización con las múltiples variables étnicas y ecológicas. La geografía viviente se convierte en un paisaje espiritual (simbólico), a través del cual se relacionan los lugares y seres. Al hablar de pinturas y colores cabría mencionar a un pueblo: los Siecopai/secoya. Asentados en las cuencas de los ríos Putumayo, Napo y Aguarico se autodefinen como *"airo – pai" / "gente del monte"* supieron aplicar la pintura al cuerpo y al vestido de hombres y mujeres. Para ellos todo está lleno de color, interpretando la expresión de gente del río. *Siekó,* dice línea o dibujo, y al río y *pai* a persona.

El filósofo español José Ortega y Gasset, en su libro "Meditación de la técnica", escrita el siglo pasado, menciona de una manera visionaria, que uno de los temas que merecerían una reflexión y análisis, estaba en el sentido, ventaja, daños y límites de la técnica. Sostiene Ortega y Gasset que mientras en la Edad Media y antes, en la época del artesanato, la técnica y la naturalidad del hombre parecía compensarse: la ecuación de condiciones en que la existencia se apoyaba, le permitía contra con un don humano para la adaptación mutua del hombre a la naturaleza, pero sin que ello llevase a desnaturalizarse. En su momento, el filósofo sustentó que los supuestos técnicos de la vida superarán gravemente a los naturales, de suerte que materialmente el hombre no podrá vivir sin la técnica a la que ha llegado. La proliferación sin par del crecimiento poblacional actual es probablemente el origen de no pocos conflictos actuales. Hecho tal, sostenía el filósofo, podría acontecer cuando el hombre llegue a interponer entre la naturaleza y él una zona de pura creación técnica tan espesa y profunda que viene a constituir en una sobre naturaleza.

Línea tras línea he sentido al llegar al final de esta nota, haber entrado nuevamente a los espacios íntimos de muchos hogares indígenas situados en los lugares más recónditos de la Amazonía pernoctados durante dos décadas de viaje. Mi acercamiento siempre estuvo motivado en la contemplación y vivencia de su sentir espiritual, la base de su arte. Nuestro diálogo estuvo basado en emociones como lo son todas las conversaciones de un artista aunque hoy estemos separados por cientos y miles de kilómetros.

De parte del autor, ha sido

un esfuerzo, para que quienes lo lean, el acercarlos a este prodigioso vivir artístico de los pueblos indígenas amazónicos, sientan que más allá hay mundos increíbles. Mi gratitud a ellos y ellas. Me permito sólo una licencia: citar una vez más a mi amiga Robertina Linares, que vive en la lejana y distante comunidad de Charasmana. A ella le debo mi primera aproximación al arte indígena. Los largos momentos de observación y conversación marcaron mi vida artística. La emoción estética seguirá existiendo, el arte no va para ningún lugar preciso; sólo espero haber abierto las emociones y la mente para pensar que el mundo sucede al otro lado de manera distinta.



Bibliografía

• Águila, Rosario del; Martín, Manolo. 2009. *Manos trabajadoras tejiendo la chambira*. Iquitos: Proyecto ARAUCARIA XXI Nauta/AECID.

• Belaúnde, Luisa Elvira. *Patrimonialización del arte indígena: El caso del kené shipibo-konibo de la Amazonía peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

• Cassiser, Ernst. 1979. *Filosofía de las formas simbólicas, el lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

• Cuadernos de investigación. 2002. FORMABIAP.

• Gasché, Jurg. *Nacimiento de un arte huitoto y bora*. www.siamazonia.org.pe/Diversidad/cultura/pinturas/intro.html

• Laudato, Luis. 2009. *Ritmos e rituais yanomami*. Manaus: Faculdade Salesiana Dom Bosco.

• Manihuari Vásquez, Nancy; Flores Pasmiño, Rosa. 2009. *Tintes y colorantes tradicionales del pueblo kukama y su tratamiento en la I.E. N° 60555 de la comunidad de Payorote*. Iquitos: FORMABIAP.

• Martínez de Alegría Bilbao, Fernando. 2002. *Plumería Amazónica*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

• Narby, Jeremy. 2008. *La serpiente cósmica: ADN y los orígenes del conocimiento*. Racimos de Ungurahui.

• Ortega y Gasset, José. 1968. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente.

• Read, Herbert. 1957. *Imagen e idea: La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica.

• Ribeiro, Berta G. 1988. *Dicionario do artesanato indígena*. Sao Paulo: Editora da Universidad de Sao Paulo.

• Saavedra, Fernando. 2011. "Los petroglifos de Pusharo. Sorprendente vestigio de la antigua cultura amazónica", en Semanario KANATARI No. 26.

• Savater, Fernando. 2008. *La estructura del pensamiento*. Buenos Aires: Sudamericana

• Suárez Muratu, Lenín; Grández Castillo, Charly. 2010. *El uso de máscaras (ngaxcuchametüxü) en los eventos sociales que realizan en la comunidad de Bellavista Callarú del pueblo tikuna*. Iquitos: FORMABIAP.

• Uriarte, Manuel J. 1986. *Diario de un misionero de Maynas*. Iquitos: CETA/IIAP. Colección Monumenta Amazónica. Serie B 2.

• Valenzuela Bismarack, Pilar; Valera Rojas, Agustina. 2005. *Koshi Shinanya Ainbo. El testimonio de una mujer shipiba*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM..

Hombres y mujeres que han pintado la Historia de Loreto

Víctor Morey Peña



Nació en la ciudad de Yurimaguas el 5 de agosto de 1900 y falleció en Iquitos el 4 de agosto de 1965.

Estudio en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ciencias Políticas y Administrativas.

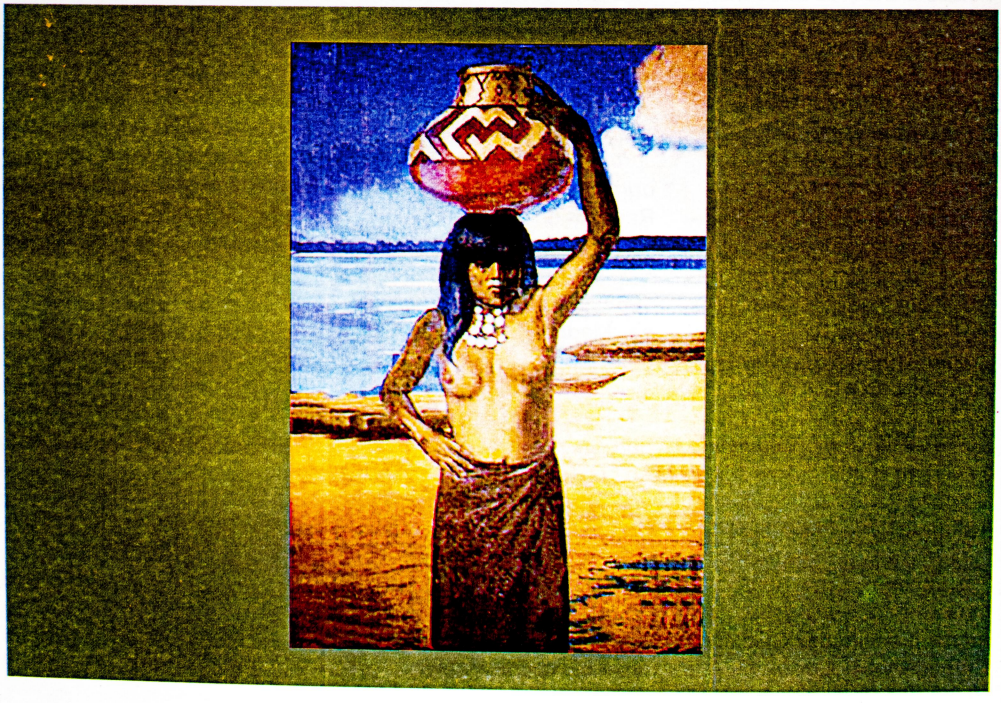
Presentó exposiciones en Lima, Trujillo, Buenos Aires (Argentina) y La Habana (Cuba), en el transcurso de los años 1925-1940.

Incursionó en las letras y periodismo publicando su libro de narraciones de la selva "El Motelo" en 1958.

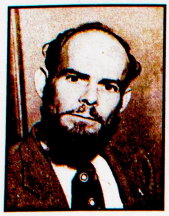
Diseñó y construyó el monumento al descubridor del río Amazonas Francisco de Orellana, que se levanta en el pueblo del mismo nombre, capital del distrito Las Amazonas.

Fue Director de la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos de 1962 a 1965, institución que actualmente lleva su nombre.

Es autor del Escudo de la provincia de Maynas realizado durante la conmemoración del centenario de la llegada de los marinos en 1864 a las riberas de nuestra ciudad



César Calvo de Araujo



Nació en Yurimaguas en 1914 y murió en Lima en 1970. De ascendencia española y portuguesa. Curso estudios de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, abandonando sus talleres para pintar bajo el aula selvática, pues, según decía "Allí no tuve nada que aprender".

En 1940 escribe su novela "Paiche".

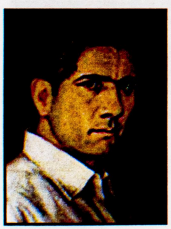
Exposiciones

1940 Exposición en Iquitos
1942 Aero Club del Perú-Lima
1944 Belem do Pará
1949 Tríptico mural en la Iglesia Matriz de Iquitos
1950 Nueva York (Estados Unidos de Norteamérica)
1952 Caracas (Venezuela)
1954 Bogotá (Colombia)
1955 Medellín (Colombia)
1964 Murales en el Salón Ramón Castilla del Municipio de Maynas



Mujer Amazónica

Angel Chávez López



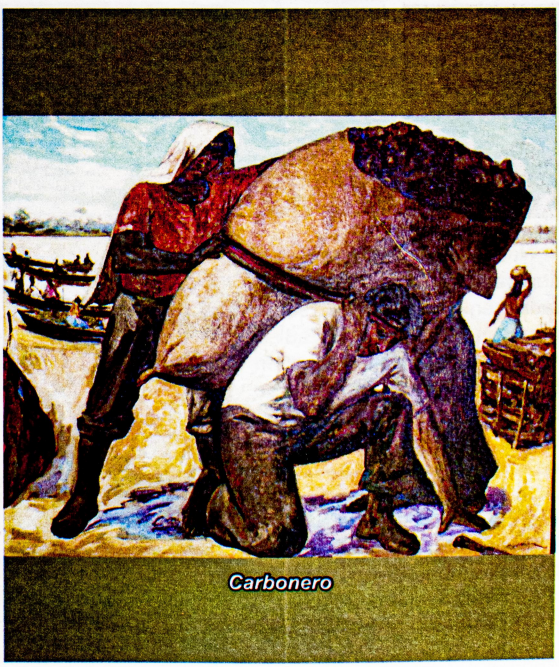
Nació en la ciudad de Trujillo en 1928. Falleció en 1995. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima.

Presentó innumerables exposiciones en todo el país: Piura, Trujillo, Chiclayo, Arequipa, Iquitos. En el exterior ha expuesto en México, Estados Unidos, Argentina, Francia.

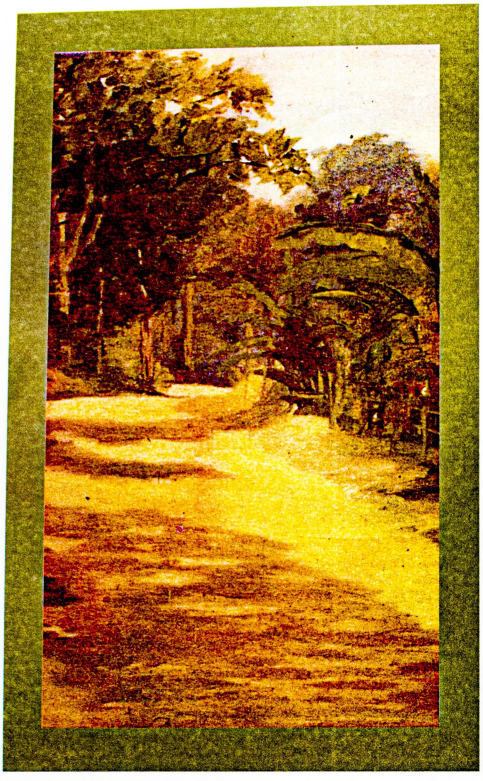
Tiene cuadros en el Museo Nacional de la Cultura en Lima.

Fue Director de la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos desde 1965 hasta 1974.

Dirigió por los años de 1966 a 1968 el grupo de teatro de la Casa de la Cultura de Loreto.



Carbonero



Américo Pinasco Mendoza



Nace en Iquitos el 11 de agosto de 1906. Realiza estudios de pintura en la Academia de la ciudad de Urbino, Italia.

Exposiciones

1940 Club de Leones Iquitos
1941 Hotel de Turistas de Iquitos
1946 Biblioteca Pública de Iquitos
1949 Belem do Pará-Brasil
1949 Murales La Virgen Dolorosa y Coronación de la Virgen en la Iglesia Matriz de Iquitos.

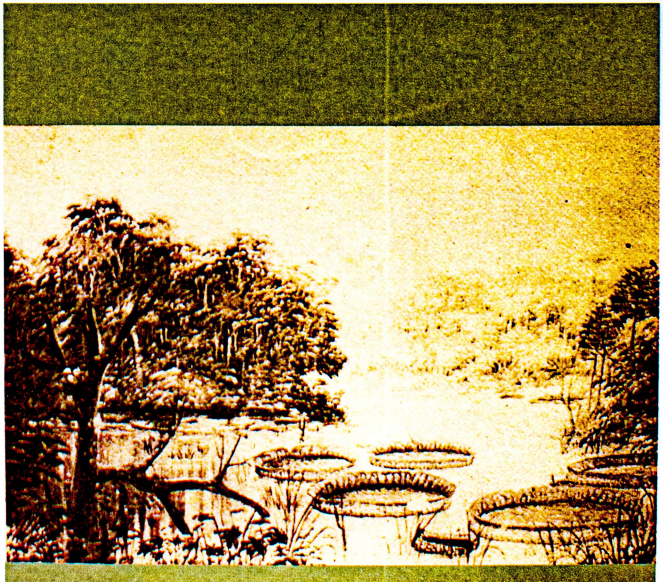
Manuel Bernuy Ortiz



Nació en el puerto de Supe, departamento de Lima en 1892, radicó en Iquitos desde 1925 y murió en esta misma ciudad en 1963. Durante su estancia en Manaos formó parte del cuerpo de redacción del periódico "O Jornal". En 1949 talló el púlpito de la Iglesia Matriz de Iquitos.

Exposiciones

1924 Diario "El Eco" de Iquitos
1926 Manaos-Brasil
1928 Belem do Pará-Brasil
1935 Murales en el cine Excelsior



Victorias Regias

Max Limo Going



Nace en Piura en el año 1928. Realizó estudios de pintura en la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos.

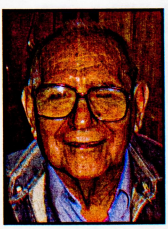
Exposiciones anuales de la ERBAI en los años de 1966 hasta 1970.

Cuadros de él en diferentes instituciones públicas y casas particulares de Iquitos.



Humberto Morey Alejo





Nace en el Callao en 1925. Realiza estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Reside en Iquitos desde 1965. Se desempeñó como profesor de pintura en la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos.

Exposiciones

1965 Acción Cultural de Leticia, Colombia
1966 Hotel de Turistas, Iquitos
1967 Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Miraflores
1968 Centenario de Loreto, Municipalidad de Maynas.

Fernando Ríos Rodríguez



Nace en Iquitos en el año de 1950. Estudia en la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos, egresando como profesor de arte en 1972.

Exposiciones

1969 Exposición Nacional de Estudiantes de Bellas Artes del Perú. Ministerio de Educación, Lima
1972 I Exposición Sepipsa del Oriente. Mención honrosa
1973 II Exposición Sepipsa del Oriente
1976 Exposición Artistas Jóvenes del Perú en PETROPERU, Lima
1977 Galería Forum-Lima
1880 Biblioteca Municipal, Iquitos
1982 I Simposio de Arte Amazónico. Club Loreto, Lima
1983 II Simposio de Arte Amazónico. Club Loreto, Lima
Semana Turística de Iquitos
1984 Exposición Semana Aniversario de Iquitos. Municipalidad de Maynas
1985 Semana Aniversario de Iquitos
1987 Alianza Francesa, Iquitos

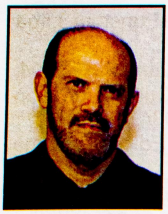


La Faena

1989 Casa Garcilazo de la Vega, Cuzco
1990 Salón de Arte TVS-Iquitos
1993 Banco de la República (Leticia - Colombia)
1997 Encuentro Colombo-Peruano de Integración Cultural Amazónica
2001 Galería Banco Continental
2003 Galería Espacio de Arte, Trujillo



Gino Ceccarelli



Nació en la Amazonía peruana en 1960. 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. Artista plástico, diseñador gráfico, periodista compulsivo, caricaturista, ilustrador, escultor, decorador teatral, colaborador en proyectos de cine y televisión y escritor de domingos.

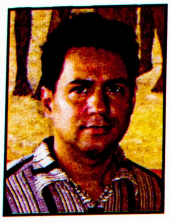
Ha realizado más de cuarenta exposiciones colectivas y treinta y tres individuales, de las cuales solo cuatro en Lima. Destacan las que hizo en el Museo de Arte Italiano de Lima en 1987, en La Galería de la Banque Nationale de París en 1993, en la galería Nesle de París en 1995, en el Museo Casa de América en Madrid en 1997, en L'Arche de la Dèfense en París en 1998, en el Museo de la Nación de Lima en 1999, en el Museo Manzana de la Ribera en Asunción en el 2000, en el International Art Expo de Nueva York en el 2000, en la Universidad de Chile en el 2002, en la Mairie de Rennes en el 2003, en el Museo de Osma de Lima en el 2008 y en el Museo de Arte de San Marcos en el 2010. Fue seleccionado por la UNESCO para la exposición itinerante por 27 museos de América Latina, EEUU y Europa en el proyecto Iberoamérica Pinta.

Investigador cultural, consultor en turismo y cultura sobre Amazonía, ha ilustrado 18 libros de poesía, también ha pintado murales y es articulista en diferentes medios de Iquitos, París y algunos Blogs. Profesor invitado en algunas Escuelas de Arte, es también conferencista sobre temas amazónicos y de arte. Fue Director del INC Loreto del 2003 al 2007.



Runamula

Christian Bendayán Zagaceta



Nació en Iquitos en 1973. Artista autodidacta, ha participado en la II Bienal Nacional de Lima. Obtuvo el reconocimiento de la Aceptación del Público en el IV Concurso de Artes Plásticas "Fundación Telefónica" y el primer premio en el III Concurso Nacional de Artes Visuales "Pasaporte para un artista", 2002, organizado por la Embajada de Francia en el Perú. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas y representando al Perú en exposiciones internacionales. Ha curado las muestras "La soga de los muertos", "Amazonía al descubierto", con la participación de 30 artistas, en el Museo del Centro Cultural de San Marcos (2004), y "Poder Verde" en el Centro Cultural de España, en Lima y Buenos Aires (2009). Ha sido Director del INC con sede en Iquitos.

Exposiciones individuales

- ***Sirens***. Galería Nkisi Proyect, Miami, octubre 2009.
- ***Luz***. Galería Enlace, Lima, julio 2009.
- ***XXXIII***. Galería Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima - setiembre 2007.Galería del Centro Cultural Peruano Norteamericano, Arequipa - junio 2007.
- ***Idilio Salvaje***. Galería de Arte Punctum, Lima - julio 2006.
- ***Cristiano, Christian Bendayán 1997–2004***. Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima – noviembre 2004.
- ***Mi Amor***. Galería de Arte Wu Ediciones, Lima - mayo 2003.
- ***Les Trois Moitiés de Dibouk***. Espacio Troisième Sous-Sol, Paris – mayo 2001.
- ***Tropical***. Galería de Arte Wu Ediciones, Lima; Sala de Exposiciones del Banco Continental, Iquitos – enero 2001.
- ***Iquitos***. Sala de Exposiciones del Banco Continental, Iquitos – enero 2000.
- ***Edén***. Galería De Arte Internacional Praxis, Lima – diciembre 1999.
- ***Corazón Berraco***. Galería de Arte de La U.N.M San Marcos, Lima – octubre 1997.
- ***Los Pecadores***. Arandú Bar, Iquitos – 1996.
- ***Vírgenes, putas y travestis***. Arandú Bar, Iquitos – febrero 1996.
- ***Un pueblo sin tiempo***. Galería Alianza Francesa, Iquitos – junio 1994.

Exposiciones colectivas más importantes

- ***6a VentoSul - Bienal de Curitiba***. Casa Andrade Muricy. Curitiba – Brasil. 2011.
- ***La ciudad es una selva, Recuerdo de Iquitos.*** Casa de América, Madrid , España. Marzo 2011.



- ***Arte al paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima – MALI***. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Mayo 2011.
- ***Trienal de Chile***. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Santiago de Chile, octubre 2009.
- ***Lima me mata***. Centro Cultural Peruano Británico, Lima, noviembre 2009
- ***La Luz tras la Sombra***, *diez años de paz Ecuador - Perú*. Centro Cultural Metropolitano, Quito, Ecuador. Octubre 2008. Museo de la Nación, Lima, Perú. Diciembre 2008.
- ***Poder Verde, Visiones Psicotropicales***. Centro Cultural de España, Buenos Aires, julio 2009.
- ***Poder Verde, Visiones Psicotropicales***. Centro Cultural de España, Lima, marzo 2009.
- ***III Subasta de Verano***: Museo de Arte de Lima, Lima – enero 2009.
- ***Pasaporte para un Artista, 10 Años Después***. Galería Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, Lima agosto 2008.
- ***7 Feria Arte Contemporáneo ArteBA 08***. Galería Enlace, Buenos Aires, Argentina, mayo 2008.
- ***Arteamericas 2008***, The Latin American art Fair, Galería Enlace, Miami Beach Convention Center, Miami, USA, Marzo 2008.
- ***La piel de un Río***. Museo de arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima, enero 2008.
- ***Encuentro entre dos mares, Bienal de Sao Paulo – Valencia***. Valencia, España, marzo – junio 2007.
- ***Frontera***. *Under the skyline*: Galería de Arte Vértice, Lima – febrero 2007.
- ***Caldo als aparadors***. Aparadors del carrer major de Tarragona. Tarragona, España. Abril 2007.
- ***Lo Cholo en el Perú: Racismo, mestizaje y violencia***. Biblioteca Nacional del Perú, Lima, abril 2007.
- ***XI Subasta Anual de Arte***. Museo de Arte de Lima, Lima – octubre 2006.
- ***Urbe y Arte, Imaginarios de Lima en Transformación 1980 – 2005***. Museo de la Nación, Lima, agosto - octubre 2006.
- ***Revelaciones: poéticas apocalípticas en el arte peruano del fin del milenio***. Museo de Arte de Lima, Lima, setiembre -diciembre 2005.
- ***Rockola.*** Galería de arte Artco, Lima – Julio 2005.
- ***Vitaminas***. Sala de Exposiciones del Instituto Peruano Norteamericano I.C.P.N.A., Trujillo – Julio 2005.
- ***Ego Semejante***. Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, Lima – Mayo 2005.
- ***Tres Visiones Amazónicas***. Sala de Exposiciones del Banco Continental, Iquitos – Setiembre 2004.
- ***Pintura / Pintura***. Centro Cultural de España, Lima – Junio 2004.
- ***Pintura Peruana Contemporánea del Siglo XX***. Sala San Hermenegildo, Sevilla, España – Junio 2004.
- ***Arte Contemporáneo***. Galería de Arte Lucía de a Puente, Lima – Abril 2004.
- ***Lo Impuro y Lo Contaminado***. Centro Cultural de España, Lima – Abril 2002.
- ***Bienal de MERCOSUR***. Santander Cultural, Porto Alegre, Brasil – Octubre / Diciembre 2001.
- ***Resistencias***. Casa de América, Madrid, España – Septiembre / Octubre 2001.
- ***Cité Internationale des Arts.*** Cité Internationale des Arts, Paris, Francia – Abril / Mayo 2001.
- ***II Bienal Nacional de Lima***. Casa Nicolás de Ribera, Lima – Octubre / Diciembre 2000.
- ***V Subasta Anual de Arte***: Museo de Arte de Lima, Lima – Noviembre 2000.
- ***Tercer Concurso Pasaporte para un Artista***: Centro Cultural P.U.C.P., Lima – Septiembre 2000.
- ***Cuarto Concurso Fundación Telefónica***: Sala de Exposiciones de Telefónica, Lima – Junio / Julio 2000.
- ***Ciudad: espacio – vida***: Sala de Arte de PETROPERÚ, Lima – Mayo 2000.
- ***Feria de arte internacional de Colonia***: Colonia, Alemania – Octubre 1999.
- ***Emergencia Artística***: *Colegio de Periodistas de Lima, Lima – Octubre 1999.*
- ***Maestros del Carrizo***: *Galería de Artes Visuales Universidad Ricardo Palma, Lima – Julio 1999.*
- ***Retratos***: Centro Cultural Ricardo Palma, Lima – Junio 1999.
- ***La Línea Amarilla***: Museo de Arte U.N.M San Marcos, Lima – Junio 1999.
- ***Cuerpo Espacio***: Centro Cultural La Noche, Lima – Mayo 1999.
- ***Jardín Babélico***: Galería de Artes Visuales Universidad Ricardo Palma, Lima – Abril 1999.
- ***Derechos Humanos***: Iquitos, Trujillo, Huancayo, Huánuco, Lima – Septiembre / Diciembre 1998.
- ***33 Aniversario Facultad de Arte U.N.M San Marcos***: Galería de Arte U.N.M San Marcos, Lima – Junio 1998.
- ***Thule, en el mar de las pasiones***: Centro Cultural de España, Lima – Diciembre 1997.
- ***Mundo Dividido***: *Casa Teatro Yuyachkani, Lima – Setiembre 1997.*

Jaime Choclote



Iquitos lo vio nacer el 27 de julio de 1967. Es egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes "Víctor Morey Peña" en la especialidad de Dibujo y Pintura. Desde 1992 Jaime participa en numerosas exposiciones colectivas e individuales en Loreto y en otras importantes ciudades peruanas y colombianas. Su trabajo ha sido objeto de reconocimiento y valiosos premios. Óleos, acuarelas, dibujos...su campo de expresión es muy amplio y ha sabido dominar y destacar en diferentes técnicas, incluyendo la ilustración de textos. Ha realizado dos de los más importantes murales que se pueden apreciar en la ciudad de Iquitos y sus obras se exponen en diversos lugares de la región Loreto.

Exposiciones colectivas

1992 Galería INC, Iquitos
1994 Galería La Ventana Barranco, Lima
1997 – 1998 El Perú a través de sus pintores. Museo de la Nación, Lima
1998 I Bienal Nacional de Lima. Salón Regional Iquitos
2000 II Bienal Nacional de Lima Salón Regional Iquitos. Mención Honrosa
2000 II Bienal Nacional de Lima. Galería Casar Rímac, Lima
2003 Primera exposición de artistas plásticos de la Amazonía, Colombia
2004 Forum Barcelona "Colores de la Amazonía", Barcelona-Madrid
2007 Galería de la Escuela de Bellas Artes, Iquitos
2008 Galería de la Escuela de Bellas Artes, Iquitos
2009 1° Salón de la Historieta Amazónica, Iquitos
2010 2° Salón de la Historieta Amazónica, Iquitos
2010 Auditorio Municipalidad Provincial Mariscal Ramón Castilla, Caballococha

Exposiciones individuales

1996 En el XII Festival Regional del Libro
1997 Galería Casa Degli Italiani, Iquitos
2000 "Voces del Ayahuasca". Auditorio El Dorado Plaza Hotel
2008 "Mitos Y Leyendas" En la IV Semana Amazónica de la Universidad de Tallahasse La Florida Estados Unidos. Auditorio de la Biblioteca

Pinturas Murales

1996 Centro Cultural de San Juan, distrito de San Juan
2000 "Visiones del Ayahuasca". Comedor de la Universidad Nacional de la Amazonía peruana, Iquitos



Nancy Dantas Sibina



Nace en Iquitos en 1950. Realiza estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Iquitos, donde actualmente es directora. Se dedica también a la artesanía moderna y a la decoración de interiores.

Exposiciones Individuales

1975 Galería "César Calvo de Araujo", Iquitos
1976 Instituto Peruano Brasilero
1977 Biblioteca Municipal, Iquitos
1985 Galería TRANSLEX- Miradores, Lima
1986 Biblioteca Municipal, Iquitos
1988 Galería EL TIEMPO. Trujillo
1989 Municipalidad de Requena, Iquitos
1991 Alianza Francesa, Iquitos
Mutual Loreto
Belén Interiores Exteriores.
Concejo Provincial de Alto Amazonas Yurimaguas, Semana patronal
1992 Plaza de Armas, Iquitos
"500 años de Resistencia"
1993 RETROSPECTIVA "Homenaje al 31 Aniversario de la E.S.B.A. I. "V.M.P." Alianza Francesa, Iquitos

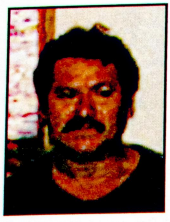
Exposiciones Colectivas

1975 Biblioteca Municipal de Iquitos
1976 Salón PETRÓLEOS DEL PERÚ - Lima
1978 Feria artesanal de pintura - Batesville, Arkansas - EE.UU
1982 Homenaje al Día Mundial del Teatro Biblioteca Municipal de Iquitos
1982 I Simposio de Arte Amazónico, Club Loreto en Lima
1983 II Simposio de Arte Amazónico, Club Loreto-Lima
1983 Aniversario de Iquitos - Biblioteca Municipal de Iquitos
1984 Simposium de Arte Amazónico - Club Loreto, Lima
1985 Galería BAMPECO - Lima
Embajada de Chile - Lima
Biblioteca de San Isidro - Lima
Simposium de Arte Amazónico - Club Loreto, Lima
1986 Simposium de Integración Cultural Latinoamericana, Palacio de Gobierno, Lima
Cinco Pintores Peruanos en Palaiseau - París - Francia
Homenaje y Solidaridad de Pintores de la América Latina y de Francia, Lomoges - Francia
1987 III Bienal de Trujillo
1988 Galería de Arte de SURMEBAM, Lima
Galería de Arte SURMEBAM, Trujillo
1989 Exposición Taller ÓSCAR ALLAIN, Lima
Día Internacional de la Mujer
1991 Galería EL SOL "8 AMIGOS" Homenaje a Gamaniel
1992 Banco Continental Iquitos "8 Amigos y 3 Invitados" 30 Aniversario de la Escuela Superior de Bellas Artes "V.M.P.".
Galería ÁNGEL CHÁVEZ- Escuela Superior de Bellas Artes "V.M.P." Biblioteca Municipal - Semana Turística.
1993 Galería ÁNGEL CHÁVEZ - Iquitos "Homenaje a César Vallejo"
ESBAI "V.M.P,".
Retrospectiva de la Pintura Amazónica 1940-1993, Alianza Francesa, Iquitos



Río Corrientes

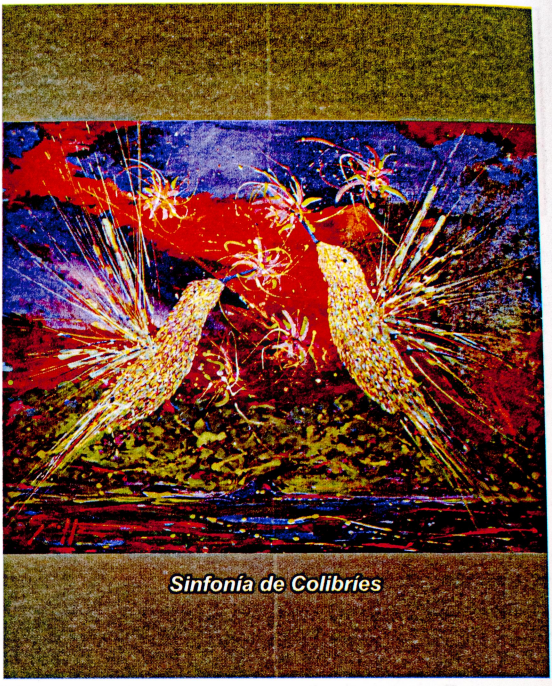
Francisco Grippa



Formado en París, Londres y Nueva York. Utiliza una gran variedad de estilos y medios de comunicación. Desde la "Casa de Arte", su estudio a orillas del río Amazonas en el pueblo de Pevas, Grippa captura e interpreta el alma en bruto de la Amazonía indómita en pinturas vibrantes.

Grippa nació en Tumbes y vivió una infancia muy inquieta. Se fue a vivir a Estados Unidos y para obtener la residencia lo obligaban a hacer el servicio militar. Pero se hizo el loco y que no sabía inglés y no lo mandaron a Vietnam.

Fue lavaplatos, camarero, cocinero, viajero y pintor. Pero un pintor en serio. Se vino a la Amazonía y vivió con los shipibos, los boras y huitotos y finalmente se quedó en Pevas. Allí construyó un inmenso taller de pintura al que denominó La Casa del Arte.

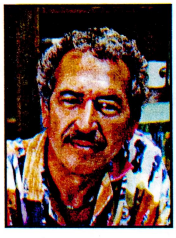


Sinfonía de Colibríes

Samuel Coriat Navas



Selva Mágica



Nace en Iquitos en 1950. Realiza estudios de pintura en la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos.

Exposiciones

1977 Instituto Nacional de Cultura de Iquitos
1979 Exposición en el Hotel Holiday In Amazonas
1982 I Simposio de Literatura y Pintura Amazónica, Club Loreto-Lima
1982 Galería Vargas-Lima
1983 II Simposio de Literatura y Pintura Amazónica, Club Loreto, Lima
1983 Galería Vargas, Lima
1983 Exposición de la ASPAP

Rosa García



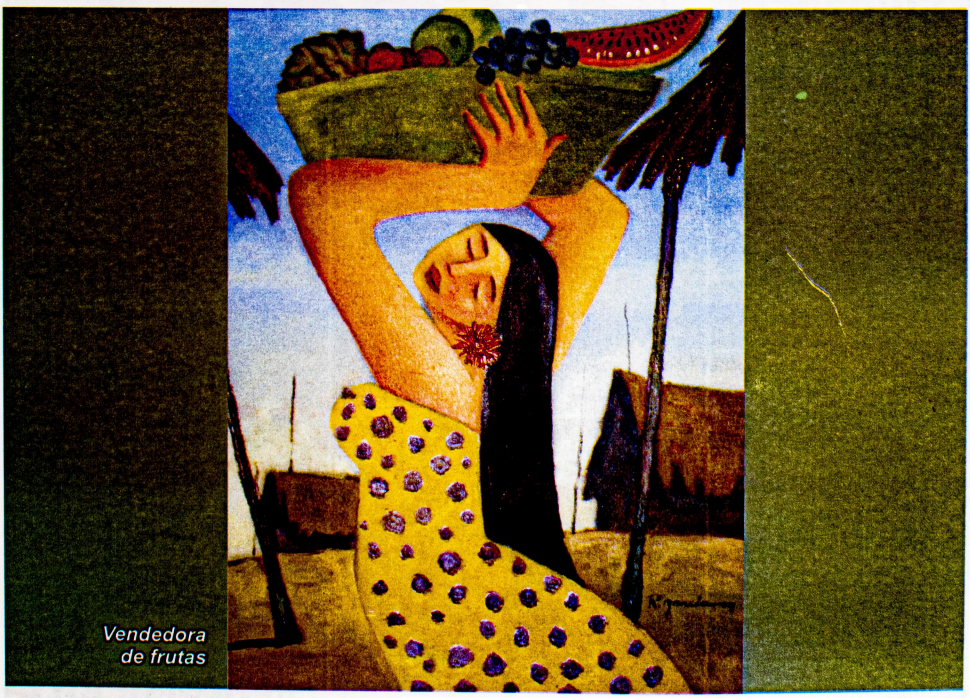
Nació en 1951 en Iquitos. Es egresada de la Escuela Superior de Bellas Artes de Iquitos. Desde 1977 se desempeña como promotora Cultural y Animadora de Talleres de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Cultura de Loreto. A partir de 1999, la obra de Rosa García se expone en diversas muestras colectivas en Loreto, Lima y en el extranjero, lugares donde ha ganado importantes premios y reconocimientos.

Exposiciones Colectivas

1992 Galería Instituto Nacional de Cultura
1999 Pintura Contemporánea del Perú, Luxemburgo
2000 II Bienal Nacional Lima, Salón Regional Iquitos
2001 Artistas de Colombia y Perú. "Mujeres en la Amazonía", Iquitos
2002 Integración Mujeres. Iquitos. Trujillo, Iquitos
2003 Artes Plásticas de la Amazonía. Leticia, Colombia
2004 Forum Barcelona "Colores de la Amazonía, Barcelona - Madrid
2004 I Encuentro Nacional de Artistas Plásticos, Cuzco
2005 La Amazonía a través de sus artistas. UPI, Iquitos
2005 Lienzo de Mujeres
2007 Galería Escuela de Bellas Artes, Iquitos
2008 Centro Cultural Universidad Científica del Perú
2009 I Salón de la Historieta Amazónica, Iquitos
2010 II Salón de la Historieta Amazónica, Iquitos
2010 Auditorio Municipalidad de la provincia de Ramón Castilla, Caballococha

Talleres de Dibujo y Pintura

- Instituto Nacional de Cultura, Iquitos
- XII Festival Regional del Libro, Iquitos
- Colegio Fe y Alegría, distrito de San Juan
- Hogar de Menores Santa Mónica
- Comunidad de San Rafael, río Amazonas
- Centro Cultural Infantil "Irapay"
- Comunidad de Orán, río Amazonas
- Comunidad étnica Yagua. Palmera II Zona, río Amazonas
- Comunidad étnica Yagua. Urcu Miraño, río Napo



Vendedora de frutas

Fernando Sovero Cuyubamba



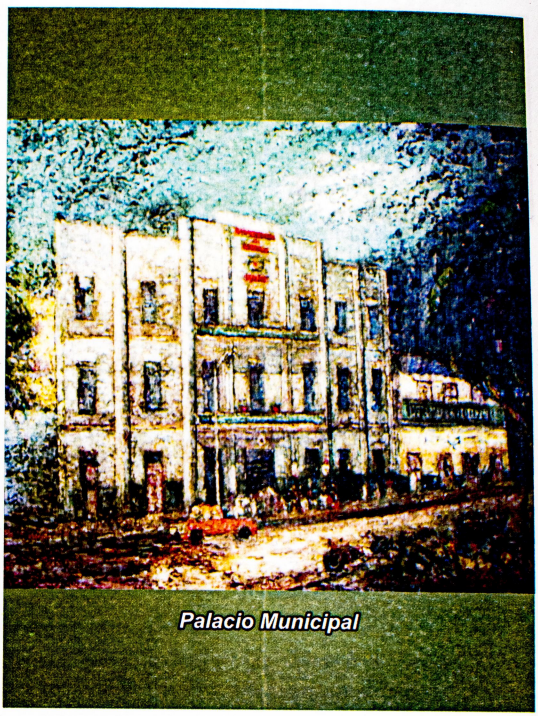
Nace en Jauja departamento de Junín. Reside en Iquitos desde 1967 como profesor de la Escuela Regional de Bellas Artes de esta ciudad. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima.

Exposiciones Colectivas

1964 Asociación Hebraica
1965 Universidad Agraria
1966 Municipalidad de San Isidro, Lima
1968 Museo de Arte, Lima
1969 Exposición cincuentenario de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima

Exposiciones individuales

1967 Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima
1968 Galería de Arte, Cultura y Libertad, Lima
1969 Galería Art Center, Lima
1970 Galería Galart, Lima
1972 Instituto Nacional de Cultura de Iquitos



Palacio Municipal

HOTEL MARAÑON ★★★ S.R.L.

MARAÑON HOTEL ★★★

Fitzcarrald / Nauta 285 - 289
Telf.: 242673 - 233918 - Fax: 231737
e-mail: reservas@hotelmaranon.com
www.hotelmaranon.com
IQUITOS - PERÚ



Uno de nuestros más grandes valores es la calidez, desde el recojo del pasajero en el aeropuerto hasta su partida, buscamos hacer de su estadía toda una experiencia...

En la calidez de la Selva Amazónica en el centro de la Ciudad de Iquitos; muy cerca a la Plaza de Armas, a la Catedral, Bancos y de los principales sitios Turísticos y Culturales. Nuestro Hotel está muy cerca del Boulevard, donde podrás apreciar El Río Amazonas y Artesanías Indígenas.

Conoce los Delfines Rosados.

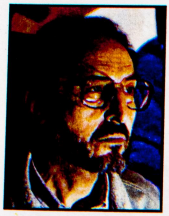
Ven a visitarnos y conocerás donde nace el Rey de los ríos "El Amazonas" de la unión de los grandes ríos, El Marañón y el Ucayali cerca a Iquitos - Perú



Le brindamos los Servicio que Usted se merece

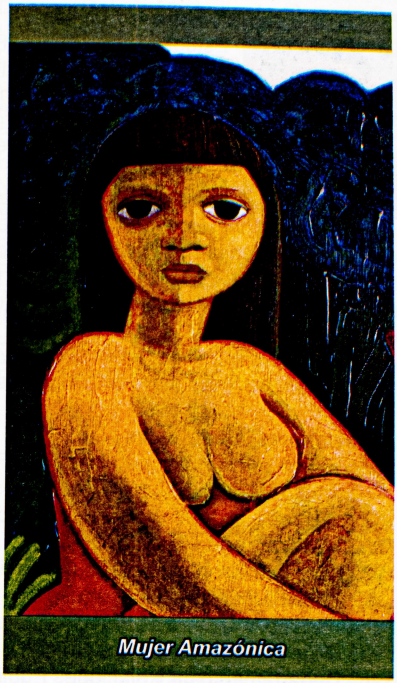
- Agua fría y caliente
- Aire Acondicionado
- Seguridad
- Información Turística
- Traslados al Aeropuerto
- Habs. Simple, Dobles, Matrimoniales y Triples
- Desayuno Continental y Americano
- Frigobar
- Lavandería
- Piscina
- Bar Restaurant
- Confortables Habitaciones
- TV. Cable - Teléfono DDN - DDI
- Internet Inalámbrico

Maximino Cerezo Barredo



Sacerdote claretiano, nace en Villaviciosa (Asturias-España) en 1932. Después de su ordenación sacerdotal, en 1957, estudia Bellas Artes en la Escuela Superior de San Fernando de Madrid, en donde enseña durante tres años como profesor de Arte Sacro. Publica poemas e ilustraciones en varias revistas. Pinta murales en España, Portugal, Francia, Filipinas, Colombia, Brasil, Puerto Rico, Ecuador y Perú.

- Mural en la iglesia de Juanjui
- Mural en la iglesia de los Claretianos de Maranga, Lima
- Ilustración del libro "La sangre de los mártires de la América Latina"
- Director de Arte y Diagramación de la Editorial Sandino de Nicaragua
- Ilustrador de la revista Shupihui del CETA de Iquitos
- Autor e ilustrador del libro educativo "Selva de hombres"
- Diseñador e ilustrador de almanaques del CETA y afiches del Festival Regional del Libro y del Semanario Kanatari



Mujer Amazónica

César Ching Ruiz



Nació en Iquitos el 10 de noviembre de 1949. Estudió pintura en la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos "Víctor Morey Peña" y en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes de Lima y Escenografía Teatral en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático

Exposiciones

1972 Sepipsa del Oriente
1974 Arte en el Parque de Miraflores de Lima
1977 Salón Pintores Tacneños, Tacna
1980 Concurso Sur Peruano de Pintura
1982 Exposición Semana Turística de Iquitos
1982 Simposio de Literatura y Pintura Amazónica. Club Loreto, Lima
1983 Exposición Semana Turística de Iquitos
1983 Simposio de Literatura y Pintura Amazónica. Club Loreto, Lima
1984 Salón de Pintores jóvenes. Petroperú-Lima
1985 I Bienal Contemporánea de Trujillo
1993 Retrospectiva de la pintura amazónica – Alianza Francesa - Iquitos
2010 II salón anual de Artes Plásticas



Antonio Mafaldo Rodríguez



Nace en Iquitos en 1952. Estudios en la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos y egresa en 1978. Es un joven y talentoso pintor de larga trayectoria artística. Desde 1979 ha paseado su arte por varios países, participando en numerosas muestras colectivas e individuales, en las que nos ha mostrado una indiscutida evolución y una progresiva madurez. Desde 1981 reside en Guayaquil, ciudad donde parece haber encontrado una fuente inagotable de inspiración reflejada en la variada temática que ha presentado en los últimos años.

Exposiciones Individuales

1974 Salón de la Cooperatura de Fátima, Iquitos
1979 Mezzanine del Hotel Holiday Inn. Iquitos
1980 Club de Loreto, Lima
1982 Hall Museo Municipal, Guayaquil 1984 Galería Reflejos - Guayaquil
1984 Pasaje Arosemena - Palacio Municipal
1983 Museo Municipal de Guayaquil
1983 Departamento de Relaciones Públicas de la Gobernación del Guayas.
1985 Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura de Cuenca
1986 Pasaje Eduardo Arosemena del Palacio Municipal-Galería Alberto Cadena Santos
1987 Galería de Arte - Filanbanco. Guayaquil
1990 Galería de Arte - Filanbanco. Guayaquil
1992 Galería de Arte - El Portal. Cuenca
2001 Salinas Yacht Club
2002-2003 Exposición Permanente CENTRO COMERCIAL "POLICENTRO"

Exposiciones Colectivas

1974 Encuentro Nacional de Artistas INKARI, Lima
1975 Clausura ERBAL, Biblioteca Municipal de Iquitos
1976 Primera Exposición Fotográfica - Pictórica Peruano-Brasilero Iquitos
1977 LV Muestra de jóvenes pintores. Salón de Petro-Perú, Lima
1977 XXV Aniversario de la Escuela Regional de Bellas Artes "Felipe Huamán, Poma de Ayala" Ayacucho.
1979 Semana Turística Exposición de Pintores Loretanos. Iquitos
1980 ASPAP/80, VIII Salón de las Artes Plásticas, Museo de Arte Italiano, Lima
1981 XI Aniversario de la Galería "Saldias" Lima.
1981 Exposición, Pintura y Escultura. La FAE, Guayaquil
1981 Pintura y escultura, Peruano-Colombiano, Galería "Manuel Renden Seminario". Guayaquil
1982 Galería "La Candelaria". Bogotá, Colombia
1982 Galería de Asociación de Artistas Bolivarianos. Bogotá, Colombia



Bodegón y Caserío

1982 Galería de Asociación de Artistas Bolivianos, Bogotá
1982 Semana Santa. Salinas, Ecuador
1982 Exposición Las Peñas "Fiestas de Julio"
1983 Exposición "Homenaje al Escultor Alberto Cadena", Sala Benjamín Camón, Casa de la Cultura del Guayas
1985 Salón del Pueblo de la Casa de Cultura de Cuenca
1985 Exposición al aire libre "Puente Roto"
1986 Galería de Arte "La Tienda". Cuenca
1986 Pasaje Eduardo Arosemena del Palacio Municipal de Guayaquil.
1986 Encuentro Color y Forma. Casa del Artista Trujillo
1987 Galería de Arte Filanbanco
1987 Asociación Cultural Las Peñas, Fiestas de Julio
1987 Museo - Banco Central del Ecuador.
1988 Semana Santa. Salinas, Ecuador
1990 Tenis Club. Bahía, Ecuador
1992 Galería de Arte - Filanbanco
1993 Da Vinci Galería Restaurante, Guayaquil
1994 Honorable Cuerpo Consular, Guayaquil
1995 Primera Década - Galería Filanbanco
1996 Circulo Militar. Guayaquil, Ecuador
1997 Arte Mall Galería
1998 Euro Americano Galería
1999 Honorable Cuerpo Consular
2000 Nuevo Milenio Arte Mall Galería
2001 Abay - Yala Galería, New York
2002 Radison Hotel, Miami
2002 Expressions of Iberoamerican Art, Miami
2003 El Montubio Ecuatoriano Pinacoteca "Manuel Rendon Seminario"
2003 Plaza Dañín #933 y Calle Dr. Armando Pareja Coronel

Hildebrando Ríos (Yando)



Nace en Pucallpa en 1940. Estudió en la escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Profesor de la Escuela Regional de Bellas Artes de Iquitos en los años de 1968.

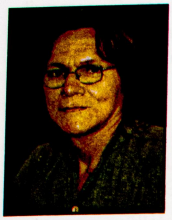
Exposiciones

1963 Exposición en la ciudad de Pucallpa
1964 Realiza murales en el Municipio de Coronel Portillo
1964 Instituto Nacional de Arte Dramático en Lima
1965 Universidad Agraria La Molina.Lima
1967 Biblioteca Municipal de Iquitos
1968 Instituto Cultural Peruano Norteamericano
1970 Exposiciones en Estados Unidos de Norteamérica



Restinga

Emilio López



Nació en Iquitos hace 50 años y estudió en la Escuela Superior de Bellas artes de la misma ciudad, allí fue alumno, barredor, hoy docente artista. Sus trabajos transitan en los extremos lumínicos de la hiperrealidad en la naturaleza muerta, la penumbra de la surrealidad onírica y visionaria divagando en lo recóndito del follaje y cortezas de la mítica selva amazónica, ahora recicla entre hojarascas el recurso que el verde excreta para colgar en paredes como obras de arte, desnudando la casi antropológica pintura tradicional selvática, sugiriendo y provocando, induciendo y soñando... un viaje sin pudor también por la humana geografía y el placer clandestino.

Exposiciones colectivas

1988 "Semana Forestal Nacional". Auditório Forestal UNAP, Iquitos

1989 "Expresión, comunicación y desarrollo de la personalidad: Actuación en la obra teatral El tercer grito". Auditorio San Agustín, Iquitos

1993 "XI Simposio Cultural de la Amazonía Peruana". Club Loreto, Lima

1994 "Primera exposición del Grupo de Artistas Plásticos IKITOS". Consulado de Colombia, Iquitos

1995 "Exposición del Grupo IKITOS". Galería "La Ventana", Barranco, Lima
"Nuevos artistas". Banco de Crédito, Lima

1998 "Bienal Nacional de Lima". Salón Regional–Galería del Banco Continental, Iquitos

1999 "Muestra Internacional de Arte Joven de los Estados Amazónicos". Galería del Banco del República, Leticia, Colombia
"Segunda Muestra de Confraternidad". Tabatinga, Brasil

2000 "La otra piel". Pinturas en cerámicas de Silemi (Silvia y Emilio). Galería El Parral, Iquitos

2001 "Primera Muestra Iberoamericana de Arte Popular". Pinturas en cerámicas de Silemi. Galería del Jockey Plaza, Lima
"IV Muestra de Artes Plásticas". Galería Stella Maris, Lima

2002 "Pintura contemporánea amazónica". Museo Antropológico, Lima
"XX Aniversario d PETROPERÚ". Galería de PETROPERÚ, Lima

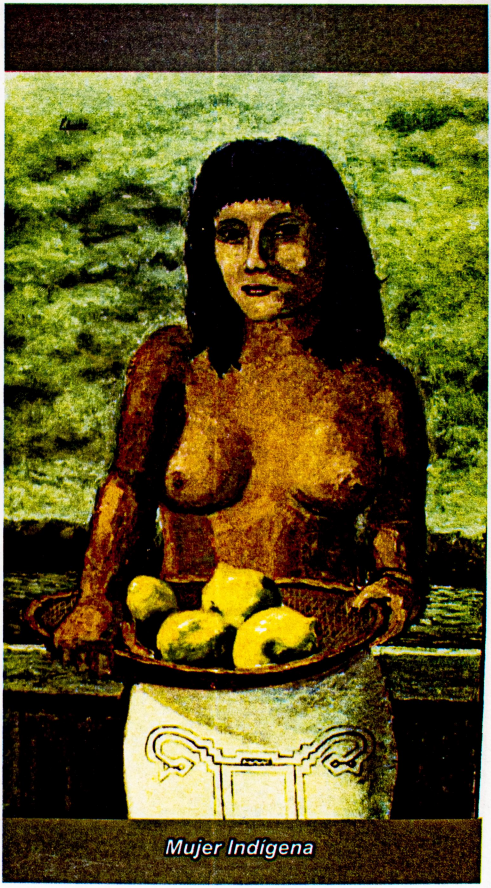
2004 "Homenaje a Gordon Magne". Galería del Club Loreto, Lima
"Identidad Amazónica". Galería Asociación San Martín, Tarapoto
"II Encuentro Nacional de Pintores". Galería ACAPI, Iquitos

2005 "Pintores Amazónicos", Semana Turística Museo Municial

2006 "Art Contemporaine du PEROU". Asociación Canado Peruvienne, Montreal-Canadá
"Murales UPI – 2007" – 62 m2 – Hall de la UPI. San Juan, Iquitos

Exposición Individual

1998. "Yo no busco... encuentro". Galería del Consulado de Colombia, Iquitos
"Rojo... en blanco y negro". Centro Cultural Congo Bongo, Iquitos
"Rojo... en blanco y negro II". Hall de la UPI. San Juan, Iquitos



Mujer Indígena

José Morey Ríos



Nació en Iquitos. Estudió Artes Plásticas en la Escuela Superior de Bellas Artes en su ciudad natal. La diversidad de las cosmovisiones amazónicas nutre su trabajo. Pintor que crea a partir del misticismo y la mitología desde una visión urbana de la Amazonía. Ha obtenido varios reconocimientos por su obra gráfica.

Exposiciones Colectivas:

1992 Muestra colectiva de Pintura, Iquitos
1994 Muestra Jóvenes valores, Iquitos
Exposición Pictórica - 22 años de Bellas Artes.
1995 XII Festival Regional del Libro - Exposición de alumnos y ex-alumnos de Bellas Artes, Iquitos
1996 Colores de mi tierra - Biblioteca Municipal, Iquitos
1996 Cuarta Exposición de Artes Plásticas Colombo - Peruana, Iquitos
1997 Quinta Exposición de Artes Plásticas Colombo - Peruana, Iquitos
1998 I Bienal Nacional de Lima - Salón Regional de Iquitos
1998 Primera Bienal Nacional, Lima
1999 XXI Semana Turística - Banco Continental, Iquitos
1999 "8 Días de Arte y Bohemia" - Café de París,- Lima
1999 XXXVII Aniversario de Bellas Artes; Muestra: Forma, Color y Sensibilidad. Iquitos
2000 Alumnos Profesores e Invitados de Bellas Artes, Iquitos
2000 II Bienal Nacional de Lima; octubre 2000
2000 XXXVIII Aniversario de Bellas Artes: Centenario del Nacimiento de Víctor Morey Peña, Iquitos
2001 Reencuentro - XXXIX Aniversario de Bellas Artes, Iquitos
2002 Pintura Amazónica Contemporánea-Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú, Lima
2002 Amazonia, Muestra de Arte; Galería de Arte Norbert Wiener, Lima
2002 Homenaje a Víctor Churay Roque - El Dorado Plaza Hotel, Iquitos
2002 XX Aniversario de Refinería Iquitos - Muestra: "Semblanzas Amazónicas" Iquitos
2002 Exposición de Arte "Amazonía" Sala de Arte PetroPerú, Lima
2003 I Exposición de Artes Plásticas de la Amazonia Peruana. Banco de la República. Leticia, Colombia

Exposiciones Individuales

1996 I Muestra - Biblioteca Municipal, Iquitos
2002-2003 II Muestra - Galería del Banco Continental, Iquitos
2003-2004 III Muestra - Galería de la Escuela de Bellas Artes "Víctor Morey Peña", Iquitos
2004 IV Muestra - Hotel Dorado Plaza, Iquitos
2005 V Muestra - Galería de la Alianza Francesa, Iquitos
2006 VI Muestra - Leticia - Colombia - Área Cultural de Banco de la República - Biblioteca



Miguel Saavedra



Nació en Iquitos en 1976, de formación autodidacta. Ha realizado diversas muestras individuales como colectivas a nivel Nacional. Ha sido seleccionado dos veces finalista, como representante de Iquitos, en el Concurso Nacional de Artes Visuales convocado por la Embajada de Francia en el Perú, "Pasaporte para un Artista", los años 2004 y 2005, respectivamente. Ha obtenido diversos premios y distinciones siendo los más destacados el Primer Premio Regional "Fomento a la Cultura 2005", en el área de artes plásticas, organizado por el Instituto Nacional de Cultura de Loreto, y seleccionado como finalista, representando a Iquitos en el Primer Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú, el año 2009.

Exposiciones Colectivas

1997 "Semana Técnica" ISTPADAH, Iquitos
2002 "Puro Sabor", arte popular urbano de Iquitos, Casona de Loreto Importaciones
"Puro Sabor," arte popular urbano de Iquitos, Sala Luis Miro Quesada de la Municipalidad de Miraflores, Lima
2004 VII Concurso de Artes Visuales de la Embajada de Francia en el Perú: "Pasaporte para un artista", Centro Cultural de la PUPC, Lima
2005 VII Concurso de Artes Visuales de la Embajada de Francia en el Perú: "Pasaporte para un artista", Centro Cultural de la PUCP, Lima
"Muestra Pictórica", 50 años Petroperú. Museo Municipal Iquitos
2006 "Distintas visiones de la Choledad", Biblioteca Nacional del Perú, Lima
2007 "Una mirada al Interior", Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
XVII Concurso Nacional de Arte Joven: Cerro Verde, Centro Cultural Peruano Norteamericano, Arequipa
XVII Concurso Nacional de Arte Joven: Cerro Verde, Escuela de Bellas Artes Diego Quispe Tito, Cusco
XVII Concurso Nacional de Arte Joven: Cerro Verde, Centro Cultural de España-Lima
2008 "La piel de un río", La Amazonía en el arte contemporáneo , Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
10 Años "Pasaporte para un Artista", Sala de exposiciones de la Municipalidad de Miraflores, Lima
2009 "Poder Verde", Visiones psicotropicales de la Amazonía. Centro Cultural de España, Lima
2010 "El Esplendor de la Yacumama", Derrama Magisterial-Lima

Exposiciones Individuales

2004 Club Noche. Cafe Internet
"Signos", LGY Discotec, Iquitos
2005 "Cuando de mí te acuerdes", Museo Municipal, Iquitos
2006 "El pueblo y yo", Museo Municipal, Iquitos.
"Ritmo Amazónico", Galería de arte Punc-tum, Lima
"Miguel Saavedra", La Puerta Roja, Lima
2007 "Onda Tropical", Hotel Real, Iquitos
"Cumbia Remix", Nikoro Bar, Iquitos
"Miguel Saavedra", Voce Bar, Iquitos
2008 "La Amenaza Verde", Galería del Banco Continental, Iquitos
2010 "Los Caminos de la Vida", Galería de la Escuela Superior de Bellas Artes, Iquitos



ÍNDICE

La pintura, arte sustancial en la comprensión del hombre
Joaquín García Sánchez 3

Volviendo la mirada. Pintura más allá de la pintura
Joaquín García Sánchez 5

Azulejos venidos de lejos
Alberto Ríos Moreno 12

La revitalización y los pinceles de la memoria
Renato Pita Zilbert 16

La pintura mural en las instituciones educativas secundarias
Pedro Reátegui Chuquipiondo 24

Dos poemas
Javier Dávila Durand 26

Arte popular de Iquitos: El poder verde de nuestra gente
Christian Bendayán Zagaceta 30

Pevas y el arte indígena amazónico
Francisco Bardales Ramírez **43**

La pintura de César Calvo de Araujo y de Yando: entre el figurativismo y el expresionismo mágico
Róger Rumrrill García **50**

El color en lo religioso amazónico, camino a la belleza
Antonio Lozán Pun Lay **58**

La Escuela de Bellas Artes, un largo camino de incertidumbres
César Ching Ruiz **65**

La pintura indígena: Documento, arte y espíritu
César Ching Ruiz **79**

Hombres y mujeres que han pintado la historia de Loreto **102**

Semanario Católico de Informaciones
Edita
Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía
(CETA)

Año 27 - 17 de julio del 2011 - N° 1400
Tomo XXVIII

Director:
P. Joaquín García

Consejo de Redacción:
José Alvarez, Alejandra Schindler,
Aurelio Tang, Ricardo Soberón

Redactores:
Unidad de Investigación:
Róger Rumrrill, César Ching
Educación:
Gabel Sotil, Ludolfo Ojeda, Pedro Reátegui,
Víctor Lozano, Fernando Saavedra,
Rocío Díaz
Aspectos Ambientales:
Gonzalo Tello, Jennifer Montoya
Libros: Sofía Herrera
Culturales: César Ching
Humor: Aurelio Tang

Corresponsales:
Francia: Catherine Heymann
Venezuela: María Juan de García

Colaboradores:
Maximino Cerezo, Alberto Chirif, Jorge Arévalo,
Bibiana Daigle, Javier Dávila, Alberto Pérez,
Rafael Urrunaga, Alberto Ríos, Francisco Bardales,
José Carlos Rodríguez

Diagramación y Diseño: Alva Isern
Pre-prensa y Montaje: Ronny Isern
Impresión: Madison Flores
Compaginación: Tony Da Souza

Carátula: Jaime Choclote

Redacción, Administración, Impresión,
Distribución y Venta: CETA
Putumayo N° 355 - Apdo. 145
Telf.: (065) 24.14.87 - Fax: (065) 23.31.90
Pagina Web: http: www.ceta.org.pe/kanatari
E-mail: ceta.iquitos@gmail.com
IQUITOS - PERÚ

TALISMAN

ENERGY

Como parte de nuestro compromiso con el desarrollo cultural de las comunidades amazónicas, te invitamos a participar de una gran inauguración:

"Maloca del aprendizaje y encuentro intercultural"



Fecha: 9 de agosto.

Lugar: Av. Guardia Republicana, Ex Guayabamba N°200—Iquitos

¿Quieres saber más sobre Talisman Perú?

Ingresa a: http://www.talisman-energy.com/operations/latin_america/operaciones_peru/

Universidad Científica del Perú



La Universidad Científica del Perú es una institución académica destinada a la enseñanza, investigación, extensión y proyección social universitaria, orientada a la formación de profesionales y comprometida con las aspiraciones de desarrollo regional y del país.

La UCP es una universidad joven, dinámica y en constante crecimiento, que presta especial atención a su entorno y a los problemas de su tiempo, porque como institución privada se siente vinculada a los ciudadanos que la hacen posible, pero que también es solidaria con los problemas de otros pueblos y países.

Estas son las carreras que ofrece:

- Derecho y Ciencias Políticas
- Obstetricia
- Sicología
- Tecnología Médica
- Estomatología
- Ingeniería Civil
- Ingeniería de Sistemas de Información
- Ecología
- Ingeniería Ambiental
- Arquitectura y Urbanismo
- Ciencias de la Comunicación
- Administración de Empresas
- Contabilidad y Finanzas
- Turismo y Hotelería

UCP



SERVICIOS

- Clínica Estomatológica
- Laboratorio de Mecánica de Suelos
- Servicios de capacitación a través de la Escuela Universitaria de Especialización y Competencia.
- Consultorio Jurídico Gratuito

Av. Abelardo Quiñones Km. 2.5 - Villa San Juan

Telf.: (065) 261088 - 261092