



Yllia, María Eugenia. *Estéticas amazónicas contemporáneas: La obra del pintor bora Víctor Churay Roque*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, 2023.

Desde inicios del siglo XXI se ha venido dando en el Perú un cambio importante en el campo de las artes contemporáneas. Curadores y académicos en conversación con artistas indígenas han empezado reconsiderar el papel que las artes indígenas y rurales tienen en el contexto de las artes modernas y contemporáneas. En este contexto, además, el arte amazónico ha despuntado con gran fuerza. El llamado “giro hacia lo indígena” a inicios del presente siglo fue un fenómeno global incentivado por los movimientos sociales indígenas alrededor del mundo que, desde la década de 1990 venían reclamando cada vez con más fuerza sus derechos y haciendo visible su presencia. A ello se sumó el desarrollo de las teorías poscoloniales y descoloniales, y los estudios críticos sobre raza y etnicidad. En el Perú, si bien las artes rurales e indígenas del área andina han sido discutidas largamente a lo largo del siglo XX, desde perspectivas indigenistas primero y luego desde teorías sociales y marxistas, es con el “giro hacia lo indígena” que se empieza a considerar seriamente que la voz y las perspectivas propias de las poblaciones indígenas y rurales. A su vez, es en este momento que el sistema del arte empieza a prestar atención a la producción estética de la Amazonía.

Un antecedente importante es el trabajo que realizó, desde la década de 1990, el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), dirigido por Pablo Macera, con artistas indígenas de los Andes y la Amazonía de recuperación de la memoria oral de sus poblaciones tanto a través de la palabra como la imagen. En el campo de la Amazonía, Macera y la historiadora María Belén Soria trabajaron con artistas como el pintor bora Víctor Churay, los shipibos Robert Rengifo, Elena Valera y Roldán Pinedo y los asháninka Enrique y Wilberto Casanto, quienes representaron a través de imágenes figurativas los conocimientos, experiencias cotidianas y prácticas rituales de sus respectivas comunidades. De estas colaboraciones el SHRA organizó exposiciones y produjo diversos textos sobre los artistas con los que trabajan y en los que reflexionaban sobre el tránsito de las estéticas rurales al contexto urbano. Si bien el trabajo que realizó el SHRA fue de gran importancia, no impactó realmente el circuito del arte contemporáneo.

Es a inicios del 2000 que las grandes exposiciones “El Ojo Verde: Cosmovisiones Amazónicas” (2000–2001) curada por Pablo Macera y Gredna Landolt y “Serpiente de Agua: La Vida Indígena en la Amazonía” (2003) curada por Landolt, finalmente llamaron la atención del circuito artístico. A estas primeras exposiciones de arte amazónico siguieron muchas más, tanto de artistas individuales como colectivas, así como textos curatoriales y académicos que han ido discutiendo desde distintas perspectivas la producción artística indígena amazónica contemporánea. Curadores como Gredna Landolt, Christian Bendayán y Alfredo Villar, antropólogas como Luisa Elvira Belaunde, Josefa Nolte y Giuliana Borea, e historiadoras de arte como María Eugenia Yllia y Giuliana Vidarte han contribuido de manera sustancial en los últimos años a través de curadurías y textos, a la discusión sobre el arte amazónico contemporáneo.

Una exposición que, tempranamente, contribuyó de manera fundamental a estos cambios fue “Víctor Churay Roque, pintor bora”, que tuvo lugar en la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ri-

cardo Palma, en el año 2003, bajo la curaduría de la historiadora de arte María Eugenia Yllia. La exposición, al centrarse específicamente en un artista con una obra compleja que se ubicaba entre los conocimientos amazónicos de larga data, el mercado turístico y el campo del arte contemporáneo limeño, fue una de las primeras que discutió críticamente la producción de un artista indígena que logra insertarse en el circuito de las artes contemporáneas. El desarrollo de esta investigación le permitió a Yllia presentar, en el año 2011, su tesis para obtener el grado de Licenciada en Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Posteriormente, la autora publicó una parte de esta investigación en un texto que se ha convertido en fundamental para entender la producción artística indígena contemporánea “De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y hui-totos de la Amazonía peruana” (2009). Finalmente, la tesis completa fue publicada como libro el año pasado por el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El libro está dividido en cinco capítulos, una breve introducción y una breve conclusión. El primer capítulo “Los bora en el tiempo y el espacio” ofrece un buen contexto sobre la ubicación geográfica, la historia, la estructura política y social, la economía y el arte bora. Este capítulo se basa en una seria revisión de una extensa e importante bibliografía sobre los bora que la autora reseña inteligentemente para proveer el lector de aquellos datos fundamentales para entender a este grupo indígena. El segundo capítulo “La pintura sobre llanchama como nuevo género artístico de los bora”, se constituye en una de los más importantes del libro al plantear sólidas bases para analizar no sólo la pintura sobre llanchama bora sino el arte producido en distintos contextos rurales del Perú. Yllia explica cómo la pintura sobre llanchama contemporánea se configura manteniendo saberes de larga data, pero también bajo la influencia más reciente del turismo, de la enseñanza formal de arte en las escuelas bajo perspectivas occidentales, y de los antropólogos y otros científicos sociales asociados a ONG. Este análisis sirve para entender claramente cómo muchos géneros contemporáneos del llamado “arte popular” o del llamado

“arte indígena” no son continuaciones ininterrumpidas e inmutables de antiguas prácticas, sino que provienen de las constantes interacciones que a lo largo de la historia las poblaciones indígenas han tenido con agentes externos. Se trata, por supuesto, de relaciones desiguales en las que hay grupos de poder que imponen sus conocimientos, estéticas y costumbres sobre grupos subalternos. Las poblaciones indígenas, sin embargo, han respondido a estas situaciones de colonialidad reformulando críticamente sus prácticas para adaptarlas a las nuevas condiciones, pero también para reclamar por sus derechos y asegurar la vigencia de sus propios conocimientos y perspectivas.

El análisis de la influencia del turismo, la escuela y las ONG continúa en el siguiente capítulo del libro titulado “Victor Churay Roque, el pintor Bora de Pucaurquillo”, pero centrado en el caso concreto del artista y el recorrido de su producción artística: desde sus inicios produciendo pinturas para turistas en su natal de Pucurquillo al desarrollo de su obra artística y la exhibición de sus obras en Lima. Mientras que en la sección anterior la autora discute de manera aguda el término “arte” en relación con la pintura indígena, en esta sección hubiera sido interesante la discusión de otro concepto en disputa como es el de “artesanía”. Esto es importante porque, así como “arte” es una construcción de un sistema epistémico occidental, “artesanía” también lo es. Hay que considerar, sin embargo, que se trata de un texto temprano y que las discusiones en nuestro medio, si bien buscaban revalorar el “arte popular” y el “arte indígena” como arte, todavía estaba marcada por separarlos de la artesanía, que mantenía una connotación negativa. Actualmente habría que tener en cuenta estudios como el de Ruth B. Phillips y Christopher B. Steiner (1999), quienes complejizan el campo de la producción artesanal y destacan, más bien, cómo a través de la selección de ciertos temas y objetos para la artesanía muchos grupos indígenas han logrado consolidar una identidad étnica resquebrajada por el colonialismo.

Los dos capítulos restantes “Memoria Bora e identidad étnica en la pintura de Víctor Churay Roque” y “La Ayahuasca en la obra de

Víctor Churay Roque” analizan la producción del mencionado artista en sus dos siguientes etapas: cuando trabajó con el SHRA entre 1997 y 1999 desarrollando una obra en la que plasma el conocimiento y la memoria de su pueblo en diálogo con la perspectiva académica de los investigadores del seminario, y finalmente cuando deja el SHRA y empieza un consumo regular de ayahuasca, lo que da lugar a una obra más personal y experimental que fue truncada por su temprana muerte en 2002. En el capítulo sobre la colaboración de Víctor Churay con el SHRA la autora, basada en el influyente pensamiento de Pablo Macera, compara al artista con Felipe Guamán Poma de Ayala. Para Macera, la figura de Guamán Poma fue esencial para explicar la obra de muchos artistas indígenas contemporáneos, planteamiento que fue seguido por diversos académicos. Este tipo de comparación, sin embargo, puede ser problemática. Si bien es posible ver similitudes entre artistas contemporáneos indígenas y la forma en que Guamán Poma realizó *El primer nueva corónica y buen gobierno* en el siglo XVII, esta comparación tiende a simplificar los diferentes contextos en que fueron producidas las obras. Más interesante, en todo caso, sería resaltar como la pintura y la palabra han servido en diferentes contextos indígenas como herramienta de transmisión de un conocimiento colectivo y como una manera de reclamar contra las injusticias, que centrar como paradigma de esta práctica a Poma de Ayala. En el último capítulo, sin bien falta una mayor descripción del contexto en el que se mueve Churay una vez que deja de trabajar con el SHRA, el fino análisis que realiza Yllia de sus últimas pinturas demuestra cómo la producción de Churay cambia a partir de la ingesta más seguida de ayahuasca y cómo la fascinación por la obra del pintor y curandero Pablo Amaringo (Puerto Libertad, Ucayali, 1932-2009) lo lleva a reinterpretar su obra para producir sus pinturas más personales.

La iniciativa del Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de difundir, a través de su “Colección Siembra: Tesis Sanmarquinas”, las investigaciones destacadas realizadas por los alumnos de la universidad es de gran importancia. El presente libro confirma la calidad de estas investigaciones. Sería conveniente,

sin embargo, editar las tesis para adaptarlas a un formato de libro. Se podría eliminar, por ejemplo, las múltiples subsecciones y subtítulos y redactar las conclusiones en forma de texto corrido en vez de puntos numerados. Más aún, es necesario indicar la fecha original en que se terminó la tesis (la incluí en esta reseña, pero no se indica en el libro) y si se trató de una tesis de licenciatura, maestría o doctorado. Esto último sitúa la investigación en un contexto específico y explica el enfoque, método o fuentes usadas. En el caso de esta tesis, además, se trata de un estudio bastante temprano sobre la relación del arte amazónico con el sistema del arte contemporáneo por lo que la fecha hubiera ayudado a situarla como un estudio pionero.

A pesar de las observaciones que he indicado, creo firmemente que este libro se constituye en un gran aporte para el estudio del arte amazónico, tanto por tratarse de la primera investigación a profundidad sobre la obra del pintor bora Víctor Churay como por las propuestas teóricas que provee no sólo para el estudio del arte amazónico, sino para el estudio más general de la circulación de las artes indígenas y rurales en el contexto del arte contemporáneo.

Gabriela Germaná

Historiadora de arte y curadora independiente

<https://orcid.org/0000-0001-7302-0764>

Referencias bibliográficas

Phillips, R. B. y Steiner. C. B. (1999). Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter. En: R. B. Phillips & C. B. Steiner (Eds.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds* (pp. 3-19). University of California Press.

Yllia, M. E. (2009). De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana. *Illapa Mana Tukukuq*, 6, 95–108.