

Microrregiones estéticas: disputas y resistencias visuales indígenas en la Amazonía contemporánea*

Liliana Cortés-Garzón**

[RESUMEN]

A partir del estudio del arte amazónico contemporáneo se encuentran en esta investigación microrregiones artísticas en las cuencas hidrográficas en las cuales es posible determinar la producción, circulación y comercialización de pinturas amazónicas impactadas por el proceso de globalización que ingresa a la macrorregión amazónica en la venta de obras en dos sentidos: como suvenires, al mercado turístico y la salida de artistas indígenas que salen de su hábitat para migrar a grandes ciudades. Las obras artísticas indígenas se encuentran en horizontes de riesgo frente al sentido intrínseco de sus trabajos en mercados del arte que descontextualizan su sentido y comercializan de acuerdo con sus intereses producciones locales en ámbitos nacionales e internacionales. En esta investigación se presentan elementos teóricos frente al trabajo de artistas amazónicos contemporáneos, algunas temáticas de sus obras y sus retos para sobrevivir en un mercado del arte marcado por la desigualdad en el conocimiento del arte indígena.

Palabras clave: microrregión, pintura amazónica, resistencia visual, arte indígena.

doi 10.11144/javeriana.mavae16-2.medr

Fecha de recepción: 16 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 22 de marzo de 2021

Disponible en línea: 1 de julio de 2021

* Artículo de investigación.

** Historiadora por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, magíster en Teoría de Estética y Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona y la Fundación Joan Miró, posgrado en Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona y doctora en Arte por la misma universidad. Directora PROYECTO SUR, Bogotá- Colombia. ORCID: 0000-0002-3289-5043. Correo electrónico: lcortesgarzon@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Cortés-Garzón, Liliana. 2021. "Microrregiones estéticas: Disputas y resistencias visuales indígenas en la Amazonía contemporánea". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (2): 16-39. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.medr>

Aesthetic Microregions: Disputes and Indigenous Visual Resistance in the Contemporary Amazon Region

Microrregiões estéticas: resistências visuais indígenas na Amazônia contemporânea

[ABSTRACT]

Based on the study of contemporary Amazonian art, this research reveals a series of artistic micro-regions in the river basins, in which it is possible to determine the production, circulation and commercialization of Amazonian paintings, impacted by the globalization process entering the Amazon macro-region in the sale of works in two ways: as souvenirs, to the tourist market, and in the departure of indigenous artists who leave their habitat to migrate to large cities. The intrinsic meaning of indigenous people's artwork is at risk in art markets that decontextualize said meaning and commercialize local productions in national and international spheres based on their interests. This research shows theoretical elements regarding the work of contemporary Amazonian artists, some themes of those works, and their challenges to survive in an art market marked by inequality in the knowledge of indigenous art.

Keywords: Microregion, Amazonian art, visual resistance, indigenous art.

[RESUMO]

A partir do estudo da arte amazônica contemporânea, nesta pesquisa encontram-se microrregiões artísticas nas bacias hidrográficas nas quais é possível determinar a produção, a circulação e a comercialização das pinturas amazônicas impactadas pelo processo de globalização que adentra a macrorregião amazônica na venda de obras em dois sentidos: como souvenirs, para o mercado turístico, e a saída de artistas indígenas que deixam seu habitat para migrar para as grandes cidades. As obras artísticas indígenas estão em horizontes de risco diante do significado intrínseco de suas obras em mercados de arte que descontextualizam seu significado e comercializam as produções locais nas esferas nacional e internacional de acordo com seus interesses. Nesta pesquisa são apresentados elementos teóricos sobre a obra de artistas contemporâneos da Amazônia, alguns temas de suas obras e seus desafios para sobreviver em um mercado de arte marcado pela desigualdade no conhecimento da arte indígena.

Palavras-chave: microrregião, pintura amazônica, resistência visual, arte indígena.

Introducción

> La conquista por la autonomía de estéticas indígenas tiende a circunscribirse en la dicotomía entre lo artesanal y lo artístico, en una disputa frente a la presencia de uno y otro, en el mundo del arte contemporáneo, que permite y excluye prácticas artísticas un poco al azar. La constante búsqueda de la utopía, de un planteamiento integral en las artes, al visibilizar artes populares, *kitsch* o artes indígenas, frente a un agotamiento del discurso del arte contemporáneo, es sumamente conveniente, de acuerdo con los vaivenes del mercado de artes en subastas internacionales, siempre en búsqueda de un nuevo “arte”. La inclusión de prácticas artísticas indígenas ha sido exaltada desde el ámbito “culto” cuando presenta un beneficio económico al mercado intrínseco de las artes, aunque se desconocen al interior las dinámicas artísticas indígenas, en el caso amazónico, en sus microrregiones, entendidas en nuestro estudio, como pequeños territorios “autónomos” en la producción de imágenes que delimitan “fronteras estéticas”; cartografías visuales que pueden estudiarse en recorridos a partir de sus cuencas hidrográficas claramente diferenciables en sus pequeños trayectos (tanto en su producción de pinturas y obras artísticas como en el sentido intrínseco de estas).

La mercantilización del objeto popular, del objeto artístico indígena, no es una práctica novedosa; ya desde los principios del siglo XX, el regreso a lo “primitivo” por el auge paralelo de una antropología “exitosa”, que “descubría” un nuevo mundo estético, lo consumía, clasificaba y etiquetaba en universidades norteamericanas en el caso de objetos realizados en corteza de yanchama;¹ quizá, de manera más sistemática que cualquier museo de arte, buscaba, de igual manera, en el objeto indígena, un objeto de consumo.²

La disputa en el mundo del arte contemporáneo por visibilizar artes populares o indígenas en el panorama artístico “nacional” e internacional en un mundo de aldeas globales reactualiza memorias transgredidas, en el caso del arte indígena amazónico, en prácticas mixtas entre tradición en el uso de materiales naturales (cortezas de árboles, tintes naturales, maderas) y materiales contemporáneos (acrílicos, lienzos, telas) en regiones en la Amazonía, con el uso de prácticas estéticas, artísticas, literarias, en mitad de transacciones comerciales, que ofrecen las selvas tropicales a una aldea global consumista de un nuevo tipo de capital cultural “novedoso” o “innovador”. El interés por la producción de una nueva iconografía repleta de creatividad y de contenidos espirituales/místicos o la práctica de la “espiritualidad chamánica”, muy propia del esoterismo occidental del siglo XXI, revive prácticas ancestrales aplicadas a nuevas aldeas “urbanas” o “cibernéticas” con la aplicación de “fórmulas” que claramente no terminan con la huida del “vacío” del mundo contemporáneo occidental al ser objeto de “consumo”; de operaciones, transacciones o producción indígena actual (que migran al urbanismo contemporáneo).

El pensamiento estético y su comunicación visual amazónica tiene en su producción artística dos factores a considerar: el contenido iconográfico de obras artísticas y el comercio de la obra artística en mercados comerciales, que, si bien pueden llegar a círculos artísticos, pueden salir de ellos y entrar en mercados artesanales o de *souvenirs* como vestigios de visitas a lugares “originarios” que presenta la nueva invención indígena contemporáneo-tradicional en el turismo actual.

El primero es la reflexión crítica de una percepción visual, con el surgimiento de prácticas artísticas en la corteza de la yanchama, que incluyen desde hace unas décadas nuevas temáticas que presentan procesos sociales y políticos de exclusión territorial o de luchas contra multinacionales por la extracción de petróleo y otros bienes naturales que dan sentido a sus historias étnicas. Para el caso del arte indígena amazónico, las fronteras trinacionales entre Colombia, Perú, Brasil y Ecuador resultan fronteras móviles que entienden la comunicación visual desde los territorios culturales más que políticos; sin embargo, la salida de indígenas amazónicos a mercados de galerías o museos de arte contemplan apoyos de gestores culturales o comerciantes de artes que visibilizan sus obras artísticas en capitales como Lima o Bogotá, con claros intereses comerciales, que no descartan un real interés de mostrar artes excluidas de muchos mercados de arte contemporáneos.

El estudio comparativo en el campo de la estética marca diferentes tipos de producción no solo visual sino intercultural, que permite reflexionar sobre los productos artísticos indígenas amazónicos, no solo inscritos en categorías occidentales, sino que en algunas temáticas en las pinturas de yanchama varían no solo en la calidad de la representación artística, sino también en el sentido político de la representación. “A lo largo de la historia las personas de distintas culturas, tiempos y lugares han desarrollado diferentes reflexiones acerca de la belleza, en algunas incluyendo incluso una dimensión espiritual propia” (Luque 2018).

Describir y caracterizar la noción de *belleza* en el arte amazónico indígena contiene diversas culturas que, si bien tienen algunos rasgos en común, suelen tener características divergentes. Una característica que acerca la noción de *composición visual* frente a la noción de *lo bello* está en el *horror al vacío* (*horror vacui*) en las representaciones visuales, que se observa tanto en pinturas sobre yanchama como en pintura sobre tela y madera. Una concepción de belleza que se origina con la denominada “escuela de la yanchama”, término acuñado por el investigador Pablo Mancera en el Amazonas peruano en referencia a la microrregión de Pucaurquillo, Pebas e Iquitos. “Es el caso de los pintores indígenas boras y huitotos de Pucaurquillo-Pebas (Loreto-Perú) quienes utilizando como soporte la llanchama o corteza vegetal, han convertido a esta forma de expresión en un eficaz vehículo de transmisión y representación de su etnicidad. El grupo de pintores originarios de este espacio geográfico, así como los nuevos y heterogéneos repertorios visuales” (Yllia 2018).

La imagen que da lugar a una obra artística indígena en la selva amazónica, poblados, ciudades y resguardos es de índole múltiple. Por una parte, funciona como un dispositivo de carácter cultural con funciones diversas. Un dispositivo de memoria colectiva para recomponer una identidad indígena confundida entre la globalización y una intención inacabada de un urbanismo mestizo. Un dispositivo de una frágil memoria que funciona como un objeto como *souvenir* comercial para la población flotante (turismo) que anhela llevar un pedazo de selva en un objeto portátil, o una obra artística que presenta una etnia particular, en un mercado artístico, que migra de las microrregiones a centros artísticos hegemónicos. Esta segunda situación, cuando la obra de arte indígena entra en las galerías o los museos de arte (es el caso peruano), o las obras de algunos artistas indígenas en Colombia, Ecuador y en Brasil (contexto interfronterizo), no es ni mucho menos masiva.

Las memorias indígenas son presentadas en paisajes rurales que se reconstruyen socialmente. El paisaje amazónico en pinturas es muy diverso. Hay alguna influencia de la representación de viajeros en pintores como Christian Bendayán que aborda

imágenes creadas, en los últimos años, han incluido como referentes dibujos de diversas expediciones, específicamente, españolas. La estrategia de Bendayán en estas composiciones es reunir a una especie de flora y un personaje, que establecen diferentes relaciones en las pinturas y se muestran en proporciones exageradas, ya sea en flores o frutos, o en los tamaños de los rostros y cuerpos de los personajes. (Vidarte 2018)

En el paisaje de Pablo Amaringo, un caso totalmente opuesto en pintura, no hay referentes occidentales en la composición, las temáticas, ni en el uso de perspectiva.

La imagen resignifica un paisaje que fue habitado y limita un territorio, lo que políticamente se refiere a una resistencia territorial frente a un avance de un urbanismo que tala la selva y expropia la tierra. Registros visuales que pueden documentar cómo una cultura se ve a sí misma o cómo quiere ser "vista" por un observador foráneo (la reinención que permite la imagen).

El pintor propone otra forma de exploración de esta región, que une las imágenes tradicionales de la flora con el retrato de los sujetos que viven en la Amazonía hoy. Así, el artista actualiza las imágenes y las utiliza para abrir la discusión sobre los estereotipos afirmados en la sociedad del Iquitos actual y propone la necesidad cuestionar los roles de género impuestos desde la mirada más conservadora, es decir, interpela a los ciudadanos loreanos que, a la vez, son los protagonistas de este nuevo archivo amazónico. (Vidarte 2018)

Imágenes que presentan historias orales, recuerdos de un pasado mítico, para la venta en mercados comerciales a un turismo que consume la idea de lo "indígena" juiciosamente construido en el pensamiento colonial imperante en los territorios del Sur.

La urbanización indígena refleja principalmente procesos interdependientes de des-territorialización y de aculturación. Complejo y ambivalente, el proceso de urbanización indígena refleja a la vez elementos novedosos y en proceso de construcción como ciertas continuidades históricas. En él vemos igualmente la expresión simultánea de elementos de violencia estructural, de marginación y de desestructuración social como también de respuesta, potencialidad y recomposición. (Alexiades y Peluso 2016)

La tradición plástica de los indígenas amazónicos ticuna, bora y huitoto se caracteriza por el trazado lineal en las pinturas corporales y efímeras, en el diseño de su vestimenta y en el de los interiores de sus arquitecturas que presentan en la vivienda un diseño milenario, no solo ritual, sino de uso cotidiano, referido a arquitecturas universales, el cual no es solo material, sino que activa un recuerdo de un pasado que se presenta en los pilares de las malocas, en los espacios íntimos "de la habitación femenina en el tejido, del vestuario, del maquillaje ritual, realizado por mujeres" (Girard 1958).

Los ticanos mantienen rituales como "la pelazón" que celebra la pubertad de las mujeres, y hay estéticas rituales tanto en los escudos de protección como en las iconografías que representan el límite o borde del universo o la representación de animales como clanes; la asignación de los animales a los clanes hace parte de su mirada de origen que marca las reglas de la sociedad ticuna (figura 1).



La simbología mítica, el origen de los pueblos, se extiende a la decoración de las fachadas de las arquitecturas anfibia o terrestres, es decir, las artes visuales no son usadas solo como parte del objeto fracturado de un turismo consumista, sino que también se inscriben en prácticas de revitalización de la cultura visual indígena. El problema de la experiencia estética del sujeto es a la vez la experiencia sensible como experiencia cognitiva que sitúa un problema epistemológico en el centro de una discusión artística, en el momento en que las obras salen de sus microrregiones y tienen un impacto global.

V
V

Cortés-Garzón, L (2017)
Escudo de protección
Ticuna sobre yanchama
(yanchama) Colección
Banco de la República de
Leticia, Amazonas

La producción de obras artísticas en microrregiones en el trapezico amazónico o en las vertientes del río hacia Iquitos centra la preocupación sobre la experiencia del sujeto, y el objeto estético se transfigura de acuerdo con el espectador, que puede ser un espectador especializado en artes visuales o un espectador/consumidor.

Un impacto evidente de la globalización en la producción estética indígena ha sido el sentido, uso y tamaño de la producción estilística en objetos de los ticunas y huitoto para la venta en dos mercados: el mercado comercial del turismo y en el mercado del arte. El objeto que se produce como una artesanía, un *souvenir*, es pequeño, y aunque contiene fragmentos de memorias ancestrales, por lo general, está descontextualizado de un discurso visual y cultural, más amplio y complejo; se produce como un objeto de intercambio, de venta o de trueque; en este sentido, el objeto artístico/artesanal funciona dentro de un mercado de carácter comercial: los procesos de migración de los artistas que migran de la selva a un nuevo mercado artístico en ciudades intermedias o metrópolis.

Al insertarse en un mercado mayor que circula por ámbitos artísticos en el mundo urbano inter-regional, las obras artísticas y sus autores suelen incorporarse en ciudades capitales, donde, si bien promueven la protección de lo indígena, suelen insertarse en una nueva vida urbana que los aleja de sus pretensiones iniciales de vivir en la selva, para entrar en un mercado del arte, quizá más llamativo, con una lógica urbana y el manejo de un bien cultural que tiene una lógica de mercado diferente de la primera enunciada, no solo por el valor del bien cultural, sino por el cambio de vida del artista, de la obra y del público que la consume.

En poblados que tienen poco impacto del turismo desaforado, las lógicas de la producción pictórica son heterogéneas. Por una parte, se encuentra el interés por revitalizar la pintura como dispositivo de los relatos orales por parte de fundaciones o ONG que trabajan en la

conservación del medio ambiente o proyectos de escuelas (algunas itinerantes, otras de estudios lingüísticos o de formación de maestros bilingües) que reivindican las culturas indígenas y el uso de pinturas tradicionales en soportes como el cuerpo (en rituales) en sus culturas, que, si bien están en riesgo de desaparición, aún producen prácticas artísticas.

Visualidades indígenas amazónicas: microrregiones estéticas

Las visualidades indígenas amazónicas se producen en poblados pequeños (algunos interculturales: ticunas, huitotos, boras, etc.) impactados por la globalización comercial extractiva que impulsa un uso variado de imágenes, algunas populares, otras con colores fluorescentes, que se encuentran en una arquitectura efímera, propia del viajero comerciante o el viajero extranjero, como turistas o antropólogos o otros profesionales que transitan el gran río Amazonas, que consumen una imagen u otra.

La producción de la obra artística o la imagen indígena varía de acuerdo con la microrregión (el lugar) donde se produce y con la función con que se realiza. Esta investigación encuentra que las grandes regiones políticas de la Amazonía no tienen relación con los pequeños circuitos artísticos y culturales que se producen según una producción local. Si bien existen temáticas, mitos y leyendas en común, las estéticas amazónicas contemporáneas se ven influenciadas por las tensiones entre tradición y modernidad que experimentan los miembros de sociedades indígenas y periféricas como las amazónicas en el mundo globalizado, producto de migraciones, intercambios interculturales y fenómenos producidos por la rápida urbanización de extensas ruralidades (Yllia 2011).

Las múltiples transiciones que recorren las visualidades indígenas en el río Amazonas y sus afluentes plantean quiebres, fracturas de sociedades, en mitad de una transición cultural, que, de la ruralidad, se integran a lógicas de un urbanismo inestable entre la informalidad y la sobrevivencia de recuerdos que funcionan como dispositivos de activan identidades fracturadas.

La “invisibilidad” de las obras en transición de artistas en mitad de las selvas definen nuevas formas de supervivencia de las obras artísticas en nuevos centros artísticos, conocidos en microrregiones culturales caracterizadas por la inserción de la globalización económica: turismo y mercado interregional, que, si bien altera las estéticas locales, también las redefine. Como plantea Rodríguez-Barrientos (2007),

la microrregión se concibe, entonces, como aquel espacio mínimo en el que es posible ejecutar actividades de naturaleza diversa, tales como la protección de recursos naturales estratégicos (suelo, fuentes de agua dulce y la biodiversidad presente en el bosque tropical y otros ecosistemas) y el desarrollo de programas orientados a potenciar las capacidades productivas de la comunidad y de combate a la pobreza, entre otros [en los que incluimos las culturas y las artes]. (63)

La historicidad de las representaciones artísticas indígenas amazónicas presenta códigos visuales, lenguajes en cambio y procesos de migración impactadas y violentadas. Los pueblos huitoto y bora, por ejemplo, han estado caracterizados por desplazamientos violentos y por la explotación de la tierra; el caso del caucho o el auge petrolero mantienen un lenguaje visual como parte del proceso de resistencia en representaciones de los mitos originarios, algunos fracturados, otros vigentes, en la oralidad amazónica y en las artes visuales regionales que retoman iconografías y mitos tradicionales, y sus luchas por sobrevivir a la globalización económica que afecta a la Amazonía (figura 2).



En este mapa se presentan rutas de experiencias culturales y prácticas artísticas indígenas que circulan de poblados pequeños a ciudades intermedias. Es necesario indicar que esta ruta iconográfica presenta diversas prácticas de las tradiciones indígenas, hecha a partir de entrevistas a artistas tanto en sus lugares de origen como en los lugares donde residen. Los viajes realizados permitieron hacer investigación de campo y encontrar diversos actores que en bibliografías previas no fueron encontrados. Procesos educativos como la Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (Aidesepe), “organización indígena que reúne a más de 1300 comunidades de la Amazonía, por medio de formación de maestros bilingües”; el Programa de Formación de Maestros Bilingües de la Amazonia Peruana (Formabiap) que lleva a cabo un interesante trabajo de revitalización; la maestra Ivonne Sampayo, quien, luego de un fuerte proceso de negación de su identidad tucuna, recopiló conocimientos de tintes y colorantes de su pueblo que analizó en la tesis “La revitalización y los pinceles de la memoria: Situación de la pintura material de los pueblos indígenas de la Amazonía peruana” que aplica en talleres de revitalización de prácticas tradicionales de cultura material” (Pita 2011);

V
V
Cortés-Garzón, L (2020)
Mapa prácticas artísticas
(visuales) en Amazonas
(Perú-Colombia)

la protección de conocimientos tradicionales en la educación escolar que busca frenar la educación occidental como agente de la globalización que en muchas escuelas rurales ha negado las culturas locales; el retorno a la enseñanza de prácticas pictóricas ancestrales en algunas escuelas amazónicas, que busca preservar conocimientos femeninos en la pintura corporal, en vestuarios y en objetos para luchar contra el olvido de estos saberes en los jóvenes, quizá, más interesados, muchos de ellos, en insertarse en el mercado occidental y la cultura hegemónica

En el trapezio amazónico colombiano, las escuelas de enseñanza primaria y media incentivan el trabajo artístico, pero hay muy poca investigación y pedagogía en prácticas ancestrales pictóricas indígenas, el cual se observa en programas incentivados por el Gobierno colombiano como el programa “Todos a aprender”, un refuerzo en conocimientos occidentales más que locales. Al observar la enseñanza de las artes visuales en las escuelas primaria y media del trapezio amazónico colombiano, hay un interés por dibujar los mitos regionales, los personajes de la selva (sirenas, yacurunas, delfines rosados, paisajes de atardeceres del río, animales amazónicos) tanto en pintura mural como en lienzos o papel, pero poco o nada se rescatan las técnicas tradicionales de pintura indígena amazónica. En el caso de Leticia, el Banco de la República, a la cabeza de María del Pilar Trujillo, desarrolla exposiciones que investigan, restauran y mantienen la colección de yanchama, al igual que conversatorios de saberes ancestrales y actividades culturales con saberes indígenas. “El centro cultural del Banco de la República de Leticia, realiza talleres artísticos con técnicas de pintura tradicional, al igual que actividades que incentivan el cuidado de culturas indígenas” (María del Pilar Trujillo, comunicación personal, 3 de julio de 2015). Son necesarios mayores esfuerzos en el territorio *in situ* con proyectos de revitalización de los pueblos indígenas en el trapezio amazónico colombiano.

Cortés-Garzón, L (2019) Casa con reptil clan terrestre “Sin plumas” asociado a un olor y color. Mocagua, trapezio amazónico colombiano.

Otros agentes ambientalistas como la Fundación Kanaloo en el trapezio amazónico colombiano han contribuido a la conservación biológica y cultural de la región, incentivando proyectos de lectoescritura y talleres artísticos, entre otras actividades. En el caso del poblado de Mocagua (fundado en 1972), esta fundación apoyó la pintura mural comunitaria de los clanes de cada familia en las fachadas de sus casas en 2014. Cada familia de una etnia en particular pintó el clan (organización familiar que se origina de manera mítica del pueblo ticuna) al que pertenece





cada una, con la referencia de rasgos de animales, alados o terrestres, con algunas asociaciones entre sabores y animales emblema de los clanes en las fachadas laterales o principales de casas en madera en la comunidad. Varios jóvenes ticunas han trabajado como pintores, es el caso de Diego León del clan Paujil, quien mantiene en Mocagua un taller de pintura (“Casa de arte”) con una especialidad en el dibujo de animales de la selva o seres míticos como los yakurunas, “seres mitológicos que viven en el fondo del río Amazonas y que se convierte en hombres guapos que salen de las profundidades para conquistar jovencitas y convertirlas en delfines rosados” (Galeano 2013, 13).

Tanto los animales de los clanes como sus colores se asocian a conceptos duales de olores/sabores.

El cromatismo juega también un rol significativo en la constitución de los clanes. (81)

[...]

Es fácil notar que las especies tomadas como clanes “con plumas” prefieren los colores vivos o contrastantes. Así, los pájaros de la familia de los *Icteridae* son de color amarillo; los de la familia de los psitácidos, de color verde o poseen colores variados sobre un fondo verde, mientras que los de la familia de los *Rhamphastidae* tienen un plumaje vivo y multicolor. (Goulard 2013, 82)

Cada clan posee atributos y propiedades que facultan un acercamiento accesible a todos los miembros del grupo étnico. Las especies tomadas para nombrar un clan son reconocidas como poseedoras de marcas y atributos del recién nacido dentro de los cuales se encuentra su nombre personal, durante el corte del cordón umbilical. Estas características o atributos pertenecen a diferentes dominios e inducen propiedades y capacidades performativas propias de la especie considerada. Las cualidades o “maneras de ser social o moral de los clanes” son también fisionómicas y jamás son reivindicadas directamente por los miembros del clan involucrado, pero figuran en el discurso de terceros, quienes dan fe de su realidad. Así, los del clan de la gallina andan con los pies “abiertos”; los del clan huitto tienen la piel negra, los del clan del gavilán real son belicosos, se tiene miedo de los del clan del “tigre,” etc. (Goulard 2013, 73)

V
V

Cortés-Garzón, L (2019)
Casa con reptil Clan
terrestre “jaguar à:kà”
asociado al mito del
chamán en ritual que se
puede convertir en animal



V
V

Cortés-Garzón, L (2019)
Casa de clan guacamayo
rojo ngo-ú. Mocagua
trapecio amazónico
colombiano.

A lo largo del río y sus afluentes, se mantienen vivos rituales tradicionales de comunidades indígenas amazónicas, con calendarios vigentes que incluyen la pintura corporal aun en sus festividades tradicionales: la pintura recrea un mito. “La geografía viviente” en estética indígena amazónica relaciona la pintura corporal con el color de los tintes naturales que, al usar el cuerpo como soporte, vivifica una tradición y también la convierte en una estética efímera que mantiene los trazos geométricos en otros soportes de tejido o cerámica.

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” (Ching 2011, 6).

Para la región de Pebas y Pucaurquillo en la selva amazónica peruana, en las últimas décadas se origina un grupo de pintores indígenas. El grupo de pintores originarios de Pucaurquillo como espacio geográfico, así como los nuevos y heterogéneos repertorios visuales, han dado pie incluso a que investigadores como Pablo Macera identifiquen una emergente *Escuela de la LLanchama*, que tiene como iniciador al pintor bora Víctor Churay Roque (1972-2002).

La incursión de estas obras en museos y galerías limeñas, ha generado un nuevo *Boom* de arte indígena, recientemente valorado. Sin embargo, ante este inusual despliegue, es posible entender que esta serie de exposiciones muestran el trabajo curatorial de artistas-curadores interesados en visibilizar las artes amazónicas, al incluir artes de indígenas desplazados en la ciudad de Lima o artistas regionales que trabajan en sus regiones y que se invitan de manera transitoria a estas muestras.

En el caso de algunos artistas amazónicos peruanos que han llegado a las galerías limeñas, podemos dar un inicio en la obra de Víctor Churay, artista de Pucaurquillo, influenciado en parte de su trabajo pictórico, por el pintor Pablo Amaringo que creó la Escuela Usko Ayar en Pucallpa, en especial centrada en el género visionario. Es importante mencionar que previo el trabajo del artista Christian Bendayán, como artista amazónico, ha impulsado artistas amazónicos en un campo del arte en Lima, poco se tenía en cuenta artistas de la región, antes del inicio de su arduo y dedicado trabajo de gestión y curaduría artística.

León, D (2015) Tigre. Mocagua.
Acrílico sobre tela.
50 cms x 60 cm





V
V

León, D (2014) Familia Yacuruna. Mocagua. Acrílico sobre tela. 60 cms x 60 cm

Familia Yacuruna
León D.
2014



Las pinturas que pertenecen al arte visionario en la Amazonía, fueron inicialmente para finales de la década de los años ochenta, llamativas para un nuevo mercado del arte más que regional, internacional, de allí la importancia de Amaringo y de Luis Eduardo Luna, en el acceso a mercados no solamente norteamericanos, sino europeos. El género pictórico visionario, hace referencia a las visiones de ayahuasca y otras plantas alucinógenas consumidas de manera tradicional por comunidades indígenas en poblados o ciudades. Las pinturas visionarias tienen una iconografía repleta de elementos que componen el espacio y que usan colores acrílicos, pinturas fosforescentes, óleos, témperas y acuarelas, además de tintes naturales, que, como se dijo, mantienen el *horror vacui* en sus composiciones.

Dentro del arte visionario, existen temáticas y estilos propios de cada artista, que, como característica en común, tienen el uso de colores fuertes presentes en la tradición de las visiones. De hecho, el ayahuasca, el yagé, el yopo y el chirisanango son plantas de uso tradicional importantes para las distintas comunidades indígenas y, en las últimas décadas, también para las culturas urbanas que integran la Amazonía. Las visiones han sido representadas por la mayoría de los artistas con colores fuertes como el neón, los colores flúor o los colores intensos, los azules, los verdes o los lilas. Las formas de representación de las visiones incluyen el movimiento y la vibración del sonido, muy presente en los rituales. Por otra parte, en la Amazonía peruana, el uso de colores flúor en bares y en videopubs han acogido buena parte de la tradición de la pintura popular urbana y callejera, y se han convertido en lugares de exhibición. La pintura flúor suele usar movimiento para representar esta vibración, que incluye la presencia del sonido en los rituales. De hecho, ruido y la música, los diferentes sonidos que están presentes en los rituales, se representan con imágenes geométricas, con efectos y trazos amplios, que muestran el proceso de occidentalización al que se ve expuesta la pintura indígena, la cual suele salir de sus comunidades y rituales; en el caso del Perú, han entrado en el ámbito de las galerías y los museos de arte. Pablo Amaringo fue pionero en la década de 1990 de ventas a países como Finlandia, China y Japón, con la ayuda del antropólogo Luis Eduardo Luna, quien se interesó por su trabajo artístico y lo apoyó comercialmente en Europa y los Estados Unidos. Luis Eduardo Luna, junto con Pablo Amaringo, publicó el libro *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman* (North Atlantic Books, 1991). Este caso, muy publicitado en la Amazonía, incentivó a varios jóvenes pintores a incursionar en el mundo del arte, algunos alumnos de Pablo Amaringo en su escuela de arte, y otros como Víctor Churay, quien observó la potencialidad del ingreso en el mundo de las galerías y el arte.

V
V

Cortés-Garzón, L (2019)
Casa del arte. Diego
León, Mocagua, trapezio
amazónico. Colombia

De Víctor Churay existen varias investigaciones y un documental llamado *En búsqueda del azul*. Churay migró a Lima como un artista indígena, donde, como muchos jóvenes, entró en las fiestas, la vida en su rapidez urbana y fue asesinado en las periferias de Lima en 2002, y así acabó un sueño de jóvenes indígenas que llegan a las grandes metrópolis latinoamericanas. No así su primo Brus Rubio Churay, también nacido en Pucaurquillo en 1984, quien potencializó el legado de Víctor Churay en su poblado; él tiene orígenes bora y huitoto. Es un gran activista de la conservación ambiental de la selva amazónica.

El antropólogo Jorge Gasche trabajó en un proyecto de apoyo a los artistas bora y huitoto en Pucaurquillo desde el año 2003 en coordinación con el IIAP [Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana]. La temática ha ido abarcando, además del manejo de los colores, el dibujo y el uso de fabricación de tintes naturales y el trabajo sobre yanchama, no solo para pintar 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, cosmovisiones particulares y colectivas (Bardales 2011, 3).

Rubio, B (2010) Autonomía Negada. Tintes naturales y acrílico sobre yanchama 60 x 100 cms



Algunos resultados y conclusiones: pintura indígena amazónica, de la selva a la galería

No son pocos los artistas indígenas que han salido de sus comunidades a buscar nuevos mundos en una conquista inversa: de la selva a la ciudad. La pintura indígena contemporánea presenta temas y técnicas que están en constante transformación, no solo porque la selva se transforma cotidianamente, como los animales, los mitos y los bosques, sino también porque la transformación de la pintura reactualiza el mito y reaviva la imagen artística relacionada con el olor de la selva, el color y el símbolo, que, a partir del recuerdo, inventa su futuro en una ciudad. Es necesario especificar que

la trayectoria del artista es un proceso iniciático *sui generis* de reconexión con los ancestros, el idioma y el territorio, y al mismo tiempo, un tránsito abierto con las ciudades y la producción de arte contemporáneo. Cuanto más fuerte es el reencuentro con los orígenes, más fuerte también es la disposición cosmopolita al viaje y la contemporaneidad. (Matos y Belaunde 2014, 301-302)

Lo indígena tradicional entra en el arte contemporáneo de manera muy directa, encaja en la búsqueda por reivindicar formas de creatividad que abordan un contexto cultural en el cual el discurso sobre el arte resulta la superficie del pensamiento sobre el ser. La ontología de la pintura indígena contemporánea inventa una experiencia en las imágenes que produce para la galería o el museo. No es un arte ingenuo, como no lo es el comercio del arte en subastas y ferias. El artista indígena, que se inserta en el arte contemporáneo, construye un discurso que busca un sentido en el cual tanto el espectador como el crítico tienen una experiencia estética que le da sentido a la pintura o a la obra artística, que, a su vez, tienen, al igual que el artista, una intención en su percepción y apreciación frente a una pintura que depende de su competencia artística, al igual que del conjunto de códigos culturales que posea en su aproximación; con ello, no se habla de intenciones “ocultas”; o incluso de debates sobre la “autenticidad” del pensamiento indígena, que se da por sentado que corresponde a una vivencia específica de vida de cada artista; algunos más políticos (en una militancia política de defensa de sus territorios en el ámbito cultural), otros en una búsqueda por la representación, por la calidad técnica de la imagen construida que sea validada según una intención propiamente estética y, por tanto, por las instituciones del arte como galerías o museos.

Brus Rubio, pintor de Pucaurquillo (1984), reside en Lima hace unos años, y es curador de la galería Selva Invisible en el Callao. La primera vez que lo entrevisté en Pucaurquillo era un joven que vivía en su comunidad y aseguraba que no saldría de allí, ya que su trabajo artístico quería ser una voz de resistencia frente a las multinacionales que invaden la Amazonía. Lo encontré de nuevo en Lima, seguía de alguna manera siendo ese chico que había conocido algunos años antes, ahora es más consciente del mercado del arte, de lo que implica la dinámica del campo artístico, lo que hace que el artista lleve hasta sus últimas consecuencias la afirmación de la primacía de la forma sobre la función, las renunciaciones emocionales con sus amigos del alma, como su divorcio de su amigo y gestor Christian Bendayán, quien lo acogió por años como su protector, amigo, maestro de artes, y a quienes el mercado de las artes y sus dinámicas capitalistas los alejó. Al conocer el trabajo de ambos, su cercanía y emocionalidades, solo lamento este alejamiento, pero entiendo que simplemente Brus creció. Se casó con una buena cineasta limeña y, claro, su mundo indígena ahora es portátil.

La obra de arte indígena, considerada como bien simbólico, producida por Rubio presenta un trabajo detallado sobre la corteza de yanchama en su primera etapa la década de 1990 y hasta 2014, de su llegada a Lima a la actualidad el ingreso y el retorno. Como bien económico,



V
V

Cortés-Garzón, L (2018)
Exposición Brus Rubio
Galería Selva Invisible,
Callao, Lima.

su obra ha ascendido vertiginosamente en precios en los últimos años, ya que ha logrado encontrar un público que es buen consumidor de su trabajo artístico. Su pintura ha cambiado en el uso de materiales de yanchama a lienzos, de experimentación de tintes naturales a acrílicos y la percepción del público que conoce y se aproxima a su trabajo en una percepción ingenua, que, quizá, deje el sentido profundo de su trabajo pictórico, sin una lectura que va más allá de la descripción de cada elemento de la pintura. Sobre la obra *Autonomía negada* dice Brus Rubio:

Yo hice un cuadro aquí, nosotros estamos en un área de conservación regional, que no ha interactuado por los pueblos indígenas, porque el Estado no nos tiene en cuenta. Aparecen en la obra, porque el Estado mantiene su círculo de trabajo y nosotros como pueblos vamos a cumplir de arriba hacia abajo, así que he hecho un cuadro en el cual los gringos, los antropólogos y su botella de *whisky*, dando la suerte de los pueblos indígenas y abajo dos indígenas con cabeza de calaveras con las plantas bora y huitoto sin conciencia, pero cuidando las plantas. En la parte izquierda de la obra, al fondo, los investigadores sacando información, pisando la cabeza, están los indígenas manejados como marionetas y la gente muy aburrida porque no se puede hacer nada, detrás de una reja, encarcelado, en la parte

Será hoy en la galería del centro cultural Irapay a las 7:30 de la noche
INC- Loreto inaugura muestra pictórica
"La selva invisible" de Brus Rubio



Preparándose para la fiesta - "Los hijos del curaca"

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

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

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



La explotación del caucho en Pucaurquillo

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

Obras como el "Bodegón huitoto", "La fiesta de la bora" y "Las hijas del curaca", representan momentos de la vida cotidiana de los huitotos - muní, mien-

tras que "Elevación de Jtor su bandición" y "Padre y madre del árbol de la abundancia", traen los mitos sobre los orígenes tanto del sol como de alimentos particulares de la selva. Sin dejar lado las preocupaciones que aquejan a nuestros pueblos indígenas, Brus representa en "Autonomía negada" la mas en que los políticos engañan abusan de los pueblos amazónicos, del mismo modo que ponen en riesgo el equilibrio de su ecosistema.

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

SOMOS TU SOLUCIÓN

DIAGNOSTICO ELECTRONICO PARA TODO TIPO DE VEHICULO CON

TECNOLOGIA COMPUTARIZADA



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

SE NECESITA

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

Terapéutica
Especialistas en Rehabilitación Integral

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

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

Atención:
 Lunes a Sábado
 8:00 a 12:00 m. / 3:00 a 9:00 pm.

Moore Nº 1643
 Telf: 785319 / 965796002



Lima

Dos vuelos diarios
 Consulta con tu agencia de viajes o llámanos:
 Reservas: 231074 **IQUITOS - LIMA**
30kgs. de equipaje

Bendayán, C (2010) INC Loreto Inaugura muestra pictórica "La selva invisible" de Brus Rubio. Diario La Región, junio 10 del año 2010, Iquitos, Perú.

Este artículo "E" tendrá vigencia hasta el 30 de junio. Aplica cambio de fecha sin penalidad si se encuentra expuesto en la misma tarifa. No aplica descuento para OEB. Aplica 12% de descuento para INF. Asientos disponibles: 140 asientos tarifa no permite cambio de nombre ni de ruta.

de adelante están los artesanos, los artistas están mendigando que le promuevan su arte, hay que estar rogando para que te den apoyo, recién te estás ahogando en tus lágrimas, te apoyan. Yo estoy afuera mirando lo que están haciendo, como el artista, esta es mi reflexión sobre arte y política. (Brus Rubio, comunicación personal, 19 de julio de 2010)

La obra de Santiago Yahuarcani, indígena huitoto, realiza una documentación histórica de las festividades que rememoran la migración y el exterminio del pueblo huitoto por los conquistadores del caucho a inicios del siglo XX del Putumayo colombiano y su migración al Amazonas peruano. Ambos artistas reivindican la protección de la cultura indígena, sus costumbres y los recursos que les han sido arrebatados por siglos. Santiago Yahuarcani enseñó a su hijo Rember Yahuarcani (1985) el oficio de la pintura, quien vive en Lima, aunque ha regresado por la pandemia de covid-19 a la microrregión de Pebas y Pucaurquillo. Esta ha permitido el retorno de estos artistas a sus lugares de origen donde están en este momento. Santiago tiene una obra detallada repleta de simbologías tradicionales, formas y la carencia de los espacios vacíos, a diferencia de su hijo Rember, cuya relación con la literatura es muy cercana en su pintura. Algunas de sus pinturas realizadas sobre corteza de yanchama son:

Yahuarcani, S (2018) El corazón de los barones del caucho. Tintes naturales sobre yanchama



En síntesis, el análisis de la pintura indígena amazónica intenta descifrar las características propiamente estilísticas que están en función de la visualidad como una competencia artística que involucra diversos sentidos: gusto, olor y color, y ello depende de la etnia indígena, que tiene sus propios esquemas de clasificación de la imagen tanto figurativa como abstracta. Si bien el turismo transforma el sentido de la producción pictórica, también cambia las formas



visuales de producción artística, que permiten, por una parte, un ingreso de nuevos sujetos que compran o venden una obra como *souvenir* o el ingreso del artista indígena en la ciudad y, con ello, en el mercado del arte de las galerías que legitiman la producción plástica en un sistema hegemónico del mercado de las artes en el circuito limeño de el Callao.

Cada artista indígena tiene un “estilo” propio que da cuenta de su historia de vida y de la visibilidad heredada que presenta en su trabajo, una serie de taxonomías estéticas que pueden llegar a ser clasificadas. La obra artística “política” u “obra-testimonio” presenta un grado especialmente elevado de historias en común de acuerdo con violencias compartidas, procesos de expropiación de tierras o luchas por sus terrenos, al igual que la composición iconográfica en sus pinturas, que es posible explorar en el futuro. Las tensiones que experimentan los artistas indígenas no son simples, no solo en la lucha interior en el cambio de la experiencia geográfica y de percepción, sino en el cambio a ciudades que, en medio del ruido, hacen un nuevo mundo en los recuerdos sensoriales expresados en lo que les queda: el lienzo como dispositivo para activar su propia memoria.

Sin autor (1912) Viaje consular Afluentes del Río Putumayo. Extracción del Caucho



ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS



Viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes
Agosto a octubre de 1912



V
V

Yahuarcani, S (2012)
Fiesta del Pihuayo.
Tintes naturales sobre
yanchama 86 x105 cms

Cónsul inglés G. Mitchell
observando una danza en
el Putumayo. Foto Silvino
Santos en Los Escándalos
de Putumayo, Los
pobladores del Putumayo.
Origen-Nacionalidad. Carlos
Rey de Castro 1913



[NOTAS]

1. En las cuales permanecen, en el caso de objetos amazónicos, grandes colecciones de objetos en yanchama, vestidos de rituales, máscaras, escudos y otros. Según Chaves (2012), las colecciones de universidades norteamericana suman “225 piezas [que] constituían el conjunto más grande de pinturas en corteza de árbol, máscaras y vestidos ticuna en el mundo. Otras colecciones importantes como la del Museo Etnológico de Berlín (reunida entre 1890 y 1930), la del Museo de Historia Natural de Nueva York (reunida entre 1930 y 1950) y la del Field Museum de Chicago (recolectada en los años 1910), eran considerablemente más reducidas. La colección de Berlín, por ejemplo, contaba con 85 máscaras y pinturas ticuna, mientras que el Museo de Historia Natural tenía solo 25 piezas (Van de Guchte y Brewer 1992). La colección del Museo Nacional de Colombia, de tan solo 25 piezas ticuna, reúne materiales adquiridos en los años 1940 y los donados por Bolian” (30).
2. Cultural y económico.

[REFERENCIAS]

- Alexiades, Miguel y Daniela Peluso. 2016. "La urbanización indígena en la Amazonía: Un nuevo contexto de articulación social y territorial". *Gazeta de Antropología* 32, n.º 1. Acceso el 20 de abril de 2021. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4825>.
- Bardales, Francisco. 2011. Pevas y el arte indígena amazónico. En *Kanatari: El color en la Vida de Loreto*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.
- Bendayán, Christian y Alfredo Villar. 2013. *Pintura amazónica: El milagro verde*. Lima: Magdalena del Mar.
- Bordieu, Pierre. 2015). "Disposición estética y competencia artística". *Lápiz: Revista Internacional del Arte*, n.º 289: 54-62.
- Chaves Chamorro, Margarita. 2012. "Yanchamas Ticuna: Producción estética indígena y nación multicultural". *Revista Antropológicas* 23, n.º 2: 28-49. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/download/23890/19451>.
- Ching, Cesar. 2011. "La pintura indígena documento, arte y espíritu". *Revista Kanari* 1400.
- Cortés Garzón, Liliana. 2015. "Amazónicos: Un estudio de pintores amazónicos actuales". Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://ddd.uab.cat/record/131535>.
- Elkins, James y Erna Fiorentini. 2020. *Visual Worlds: Looking, Images, Visual Disciplines*. Oxford: Oxford University Press.
- Galeano, Juan Carlos. 2013. *Cuentos amazónicos*. Iquitos: Tierra Nueva.
- Girard, Rafael. 1958. *Los indios de la Amazonía peruana*. Madrid: Grijalbo.
- Goulard, Jean-Pierre. 2013. "Colores y olores del cuerpo ticuna". *Maguaré* 27, n.º 2: 2256-5752. Acceso el 20 de abril de 2021. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/48835>.
- Luna, Luis Eduardo y Pablo Amaringo. 1991. *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Luque Moya, Gloria. 2018. "Resonancias del misterio de la creación: Estudio comparado de la noción china de belleza". *Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n.º 18, 99-115. Acceso el 20 de abril de 2021. <https://idus.us.es/handle/11441/101221>.
- Matos, Beatriz y Luisa Elvira Belaunde. 2014. "Arte y transformación: Experiencias e imágenes de los artistas de la Exposición ¡Mira!". *Mundo Amazónico*, n.º 5: 297-308. Acceso el 20 de abril de 2021. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45815>.
- Pita, Rember. 2011. "La revitalización y los pinceles de la memoria: Situación de la pintura material de los pueblos indígenas de la Amazonía peruana". *Revista Kanari* 1400.
- Rodríguez-Barrientos, Francisco. 2007. "La microrregión como unidad espacial para el estudio de los problemas ambientales: Situación de los recursos suelo, forestal e hídrico en la microrregión Platanar-La Vieja, cuenca del río San Carlos". *Revista Tecnología en Marcha* 20, n.º 1: 62. Acceso el 20 de abril de 2021. https://181.193.125.13/index.php/tec_marcha/article/view/92
- Solo, Nadar. 2011. "Brus Rubio, Artista amazónico del porvenir". *Pro&contra*, 23 de septiembre. Acceso el 20 de abril de 2021. <http://proycontra.com.pe/brus-rubio-artista-amazonico/>.
- Vidarte, Giuliana. 2018. "La actualización de la tradición de representación del paisaje y la flora de la Amazonía peruana en el siglo XXI: El nuevo archivo amazónico de Christian Bendayán". *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 110: 117-132. <https://doi.org/10.4000/caravelle.3154>.
- Yllia, María Eugenia. 2009. "De la maloca a la galería: La pintura sobre yanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana". *Illapa Mana Tukukuq* 6: 95-108. Acceso el 20 de abril de 2021. <http://revistas.urp.edu.pe/index.php/illapa/article/download/1034/933>.
- Yllia Miranda, María Eugenia Rocío. 2011. "Transformación e identidad en la estética amazónica, la pintura sobre yanchama del artista bora Víctor Churay Roque". Tesis de grado. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/15566>.
- Yllia, María Eugenia y Nancy Ochoa. 2018. "La memoria de un fruto: La Fiesta del Pijuayo". *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 110: 87-102. <https://doi.org/10.4000/caravelle.2983>.