

**Universidad Católica de Santa María**  
**Escuela de Postgrado**  
**Maestría en Historia del Arte Peruano**



**LA DIVERSIDAD CULTURAL Y LA INTERCULTURALIDAD DESDE LA  
COSMOVISIÓN ANDINO-AMAZÓNICA EN LA OBRA ARTÍSTICA DE HARRY  
CHÁVEZ**

Tesis presentada por la Bachiller:

**Dunkelberg Miller, Gloria Diana**

Para optar el Grado Académico de

**Maestro en Historia del Arte  
Peruano**

Asesor:

**Dr. Tomaylla Quispe, Ygnacio**

**Arequipa - Perú**

**2021**

## DICTAMEN APROBATORIO

UCSM-ERP

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA MARÍA**  
**ESCUELA DE POSTGRADO**  
**DICTAMEN APROBACIÓN DE BORRADOR DE TESIS**

Arequipa, 02 de Junio del 2021

**Dictamen: 003064-C-EPG-2021**

Visto el borrador del expediente 003064, presentado por:

**2017011702 - DUNKELBERG MILLER GLORIA DIANA**

Titulado:

**LA DIVERSIDAD CULTURAL Y LA INTERCULTURALIDAD DESDE LA COSMOVISIÓN  
ANDINO-AMAZÓNICA EN LA OBRA ARTÍSTICA DE HARRY CHÁVEZ**

Nuestro dictamen es:

**APROBADO**

**2068 - RIOS VIZCARRA GONZALO JESUS  
DICTAMINADOR**



**2299 - GUTIERREZ AGUILAR ANANI MERCEDES  
DICTAMINADOR**



**2893 - DUCHE PEREZ ALEIXANDRE BRIAN  
DICTAMINADOR**



## DEDICATORIA

*A mi padre, Arquitecto Carlos Dunkelberg Weiss, por ser mi inspiración permanente  
en el arte y en la vida.*



## RESUMEN

La presente investigación tiene su punto de partida en la percepción sobre la dispersión cultural que existe en el país, debido a la ausencia de una conexión en la diversidad cultural que permita establecer interconexiones hacia una interculturalidad que abarque todos los campos del quehacer ciudadano. El término de diversidad cultural se convierte en heterogeneidad dentro de un país de diversas culturas lo que justifica su análisis.

El objetivo de esta investigación de caso único, es demostrar que la obra del artista visual Harry Chávez logra conectar la diversidad cultural y establecer la interacción en la interculturalidad a través de sus propuestas artísticas. Planteamos también, analizar el contexto y quehacer de los artistas amazónicos e indigenistas contemporáneos para comprender sus antecedentes.

El método utilizado es de enfoque cualitativo y la técnica de recolección y análisis de datos se basan en la observación documental e iconográfica de una muestra representativa de 17 trabajos visuales de Chávez.

Los hallazgos determinan que es posible describir las características de la diversidad cultural presentes en el proceso creativo de Chávez y cómo estas se relacionan en su obra para mostrar los aspectos de interculturalidad entre lo andino y amazónico evidentes en el tema, técnicas y procedimientos utilizados por el autor. Asimismo, se demuestra la influencia y/o relación que existe entre las artes plásticas tradicionales y el arte popular como elementos conectores y presentes en la diversidad cultural y la interculturalidad en la obra de Harry Chávez.

**Palabras clave:** Harry Chávez, cosmovisión andino amazónica, diversidad cultural, interculturalidad.

## ABSTRACT

This research has its starting point in the perception of the cultural spread that exists in the country caused by to the absence of a connection in cultural diversity. This connection would allow to establish interconnections towards an intercultural exchange included in all fields of citizens activities. However, the cultural diversity becomes an heterogeneity, which justifies an accurate analysis.

The goal of this single case investigation is to demonstrate that the work of visual artist Harry Chávez manages to connect the cultural diversity and establish an interaction that leads us to an intercultural exchange through his artistic proposals. We also propose to analyze the context and work of contemporary Amazonian and indigenous artists to understand their precedent work.

The method used is a qualitative approach and the data collection and analysis technique is based on the documentary and iconographic observation of a representative sample of seventeen visual works by Chávez.

The findings determine that it is possible to describe the characteristics of the cultural diversity present in Chávez's creative process and how these are related in his work to show the intercultural exchanges between the Andean and Amazonian aspects evident in the subject, techniques and procedures used by him. Likewise, the research demonstrates the relationship between academic arts and popular art as a connecting element in the cultural diversity and intercultural exchanges in Harry Chávez's work.

**Keywords:** Harry Chávez, Andean Amazonian worldview, cultural diversity, intercultural exchange.

## ÍNDICE

### DICTAMEN APROBATORIO

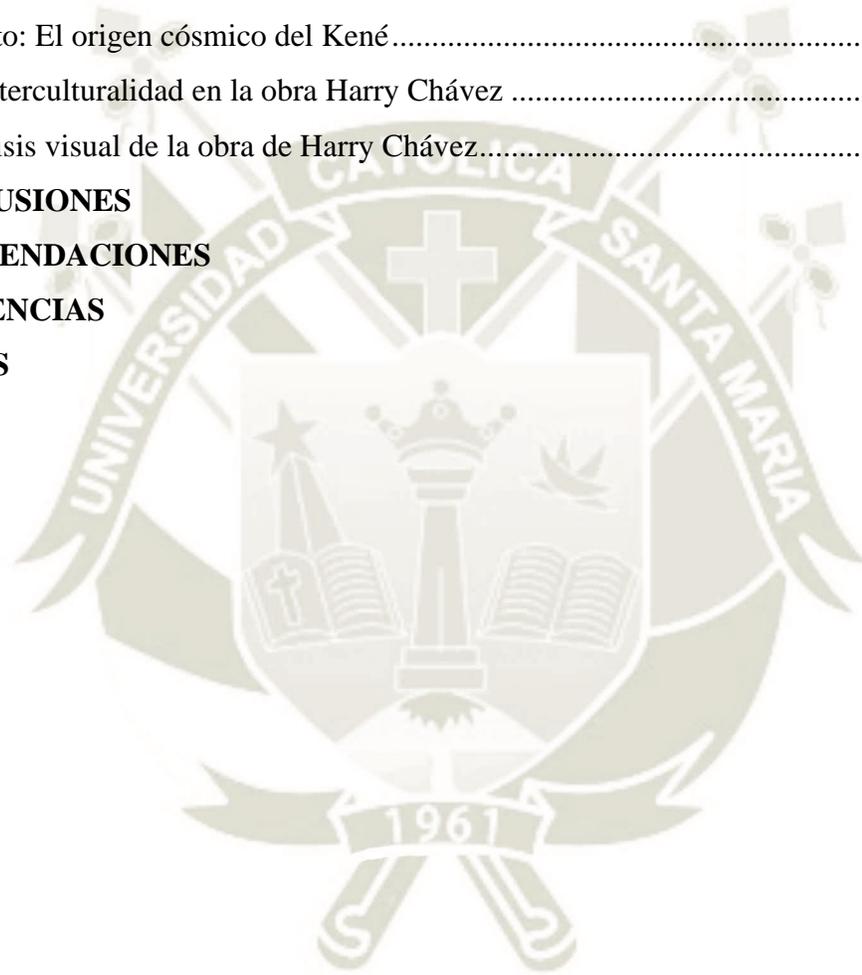
### DEDICATORIA

### RESUMEN

### ABSTRACT

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
Objetivo general .....	2
Objetivos específicos .....	2
Hipótesis general .....	2
Hipótesis específicas.....	2
Límites y Alcances .....	2
<b>CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO</b> .....	4
1.1. Identidad Cultural .....	5
1.2.1. Joaquín López Antay y el Arte Popular.....	5
1.2.2. César Calvo de Araujo.....	6
1.2.3. Las técnicas y expresiones de las comunidades nativas.....	6
1.2.4. Arte popular y arte académico.....	7
1.2. La Diversidad Cultural .....	8
1.1. Los aspectos de la Interculturalidad .....	9
1.3. El Arte Amazónico y la Cosmovisión Andino Amazónica.....	11
1.5. Antecedentes de investigación.....	12
<b>CAPITULO II METODOLOGÍA</b> .....	17
2.1. Técnicas e Instrumentos de Investigación .....	18
<b>CAPÍTULO III DISCUSIÓN DE RESULTADOS</b> .....	19
3.1. Identidad Cultural .....	20
3.1.1. Diversidad cultural. ....	21
3.1.2. Interculturalidad.....	25
3.1.3. El artista amazónico.....	28
3.2. Conexiones y materiales en la obra de Harry Chávez .....	30
3.2.1. La conexión de la diversidad cultural en el proceso creativo.....	30

3.2.2. Técnicas, materiales y temas en la obra. ....	34
3.2.3. Técnicas shipibo y Kené.....	35
3.2.4. Métodos del Kené:.....	37
3.3. La cosmovisión andino amazónica: El diseño Kené Shipibo Konibo.....	37
3.3.1. Mito: El chamán que se convirtió en ayahuasca.....	38
3.3.2. Mito: El Guerrero rojo.....	39
3.3.3. Mito: El origen cósmico del Kené.....	40
3.4. La interculturalidad en la obra Harry Chávez .....	41
3.5. Análisis visual de la obra de Harry Chávez.....	43
<b>CONCLUSIONES</b>	
<b>RECOMENDACIONES</b>	
<b>REFERENCIAS</b>	
<b>ANEXOS</b>	



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Amaru Runa .....	44
Figura 2: Amauta .....	45
Figura 3: Tótem .....	46
Figura 4: El poder de la noche.....	47
Figura 5: Sol de medio día.....	48
Figura 6: Energía .....	49
Figura 7: Espíritu del tigre.....	50
Figura 8: Gaia .....	51
Figura 9: La fábula de la serpiente resplandeciente. ....	52
Figura 10: Guerrero Moche .....	53
Figura 11: La maestra curandera .....	54
Figura 12: Morpho.....	55
Figura 13 Paracas anverso y reverso .....	56

## INTRODUCCIÓN

El planteamiento de nuestro problema de investigación está relacionado con la obra visual de Harry Chávez un artista peruano que plantea un modelo de conexión de la diversidad cultural y la interculturalidad dentro de su propia cosmovisión andino-amazónica a través de su expresión plástica. Para ello, nos hemos planteado varias interrogantes que podrían dirigir el enfoque de investigación, la recolección y posterior análisis de datos.

¿De qué manera la obra visual Harry Chávez logra articular un modelo heterogéneo de la identidad cultural peruana a través de una perspectiva intercultural que parte de un involucramiento integral de la cosmovisión andino-amazónica?

¿Cómo son las características del contexto y quehacer de los artistas amazónicos e indigenistas contemporáneos?

¿De qué forma se hacen presentes las características de la diversidad cultural durante el proceso creativo de Harry Chávez?

¿Es posible analizar el proceso y características de la interculturalidad presentes en la obra visual de Harry Chávez?

¿Se puede establecer la influencia y/o relación entre las artes plásticas tradicionales y el arte popular como elementos conectores y presentes en la diversidad cultural y la interculturalidad en la obra de Harry Chávez?

La presente propuesta temática se inscribe dentro del campo de la Historia del Arte Peruano. Se plantea el estudio de caso pormenorizado de la obra visual del artista visual peruano Harry Chávez (n. en Lima en 1978 - a la fecha), quien ha obtenido reconocimiento a su labor en circuitos artísticos tanto a nivel nacional como internacional en los últimos 15 años. De este modo, esta investigación busca plantear una apertura y un reconocimiento hacia la presencia del arte andino-amazónico de la obra de Harry Chávez como una propuesta contemporánea que apela a la heterogeneidad para abrir caminos a la interculturalidad a través de la expresión artística en el Perú. En otros términos, la línea de investigación es la emergencia de la diversidad cultural con conexión y la interculturalidad a través de la obra de este artista peruano contemporáneo.

### **Objetivo general**

Demostrar que la obra del artista visual Harry Chávez logra conectar la diversidad cultural y establecer la interacción en la interculturalidad a través de sus propuestas artísticas.

### **Objetivos específicos**

Analizar el contexto y quehacer de los artistas andinos y amazónicos contemporáneos.

Identificar las características de la diversidad cultural presentes en el proceso creativo de Harry Chávez.

Analizar las características de la interculturalidad presentes en la obra de Harry Chávez.

Demostrar la influencia/relación que existe entre las artes plásticas tradicionales y el arte popular como elementos conectores y presentes en la diversidad cultural y la interculturalidad en la obra de Harry Chávez.

### **Hipótesis general**

La obra del artista visual Harry Chávez logra conectar eficazmente la diversidad cultural y, como consecuencia, logra la interacción cultural hacia la interculturalidad de una nación a través de su propuesta artística por medio de iconos, mitos y técnicas sin precedentes en el arte contemporáneo peruano.

### **Hipótesis específicas**

Es posible analizar el contexto socio-cultural y el quehacer de los artistas andinos y amazónicos contemporáneos.

Es probable describir cada una de las características que conforma la diversidad cultural que está presente en la obra de Harry Chávez.

Es posible describir las características de la interculturalidad presentes en la obra de Harry Chávez.

Es probable que exista una relación entre las artes plásticas y el arte popular con los elementos presentes de diversidad cultural e interculturalidad en la obra de Harry Chávez.

### **Límites y Alcances**

Limitaciones de protocolos y riesgo de pandemia y las cuarentenas periódicas no permitieron un mayor acercamiento a la Biblioteca del Ministerio de Cultura como tampoco a eventuales colecciones de la obra de Harry Chávez.

El alcance de este proyecto de investigación sirve para tomar conciencia sobre la presencia de naciones e identidades regionales que puedan plantearse como insumos intangibles para una política cultural pública que involucre a las artes plásticas académicas y el arte popular como conectores de la diversidad cultural a nivel país. Esto, como un camino hacia una consolidación de una identidad cultural peruana.





# **CAPÍTULO I**

## **MARCO TEÓRICO**

## 1.1. Identidad Cultural

Cabanillas (2016) señala que la identidad peruana consiste en la toma de conciencia de que esa complejidad étnica-cultural-lingüística es nuestra mayor riqueza dado que la tolerancia tiene que ser un valor fundamental en este país que es la suma de las identidades. Y la plástica juega un papel importante en este proceso de autoafirmación en la diversidad; sin embargo, lo propio no se agota en lo exclusivo.

La identidad de un pueblo, afirman Heise, Tubino y Ardito (1994) “está formada por una diversidad de concepciones que provienen de dentro y fuera del grupo” (p.4). En el ámbito de las artes plásticas y su dimensión académico-profesional, se ha transitado por rutas en un proceso de búsqueda constante del cual forman parte el auto exilio de los artistas plásticos y, por otro lado, la formación plástica que se afirma en su identidad. En el Perú, permanece el diálogo entre lo ancestral prehispánico, el arte popular y propuestas contemporáneas. Para Cabanillas (2016) la identidad peruana necesita una toma de conciencia que valore la complejidad étnica, cultural y lingüística como nuestra mayor riqueza, teniendo la tolerancia como un valor fundamental en el Perú que es la suma de las identidades.

Sin embargo, la diversidad cultural considerada como un privilegio ante el mundo, una diversidad que nos enriquece en imagen en el siglo XXI no permite aún en el Perú conectar esta diversidad de manera tal que se genere una interacción cultural de manera fluida, y alcanzar la interculturalidad sólida y necesaria en búsqueda de una identidad cultural como país.

La identidad cultural se fortalece para los años noventa, porque ya existía en la Amazonía una tradición pictórica importante y una Escuela Regional consolidada, que brindó a los artistas plásticos de esa generación la posibilidad de contar con referentes a los cuales seguir o confrontar (Molina, Varela y Lossio, 2019).

### 1.2.1. *Joaquín López Antay y el Arte Popular.*

Un hito en la historia del arte en el Perú fue el Premio Nacional de Cultura 1975, otorgado por el Instituto Nacional de Cultural al artista popular y retablista Joaquín López Antay. El arte popular se expresa en piezas únicas sin producción en serie y sin alguna utilidad en sus funciones. Joaquín López Antay crea retablos únicos contando historias guardadas bajo puertas mágicas de madera con mundos creados en piezas de cerámica coloridas y únicas.

Admirando su trabajo como un genuino representante del arte popular peruano, Camino Brent le hizo un hermoso retrato rodeado de sus piezas únicas de retablo en el año 1959, dieciséis años antes del Premio Nacional de Cultura, lo cual muestra el valioso intento, consciente o no, de la búsqueda de la conexión de la diversidad cultural a través del arte.

Es en el año 1975 que, al otorgársele el Premio Nacional de Cultura a López Antay se produce una crisis en el ámbito artístico académico y se abren dos reacciones de opinión diametralmente opuestas respecto al mencionado premio. Esta crisis se manifiesta claramente en las posiciones a favor y en contra a través de la ASPAP: Asociación Peruana de Artistas Plásticos conformado por el arte culto, académico y de una élite dominante, y la posterior creación de la SUTAP, conformada por un grupo de disidentes de la ASPAP (Freire Sarria, 1976).

Esta es una demostración sobre la manera cómo el arte con fuertes identidades regionales, no son a menudo tomados en serio para promover sus cualidades temáticas y formales en el centro de una galería de arte de tipo urbano.

### ***1.2.2. César Calvo de Araujo.***

Calvo de Araujo fue un pintor contestatario, sin formación académica que se separó de la posición indigenista de Sabogal y llegó a exponer en una exposición de Los Independientes. Es considerado un artista que rompe esquemas y que se relaciona con la originalidad de Víctor Humareda. En el ámbito del arte amazónico se plantea que este tenga un lugar en el Museo de Arte y en la Historia del arte peruano.

César Calvo no estaba para nada interesado por las vanguardias europeas de la época, no le importaba ni le llamaba la atención, porque él tenía la misión de representar el mundo amazónico y no jugar con la abstracción o conceptualización.

Otro motivo por el cual los historiadores no hablan de César Calvo de Araujo en la historia del arte peruano es porque, para fines de los años 60, se consideraba que un artista estaba retrasado si no seguía la corriente de la abstracción y siguiera en el campo figurativo (Villar Lurquin, 2015).

### ***1.2.3. Las técnicas y expresiones de las comunidades nativas.***

Es importante mencionar la actitud constructiva e innovadora del nativo que crea su propio entorno, su propio espacio llamado la maloca, como lugar de exhibición, comercialización y presentación de sus obras en su comunidad, al no tener espacio en las

ciudades. Es esta maloca la que podría haber sido la generadora del gran salto para llevar su arte a la vida urbana, conectando así su diversidad cultural a través del arte.

Las técnicas y expresiones en las comunidades nativas tienen, cada una, su propia ruta cultural. En el caso de los Boras y los Huitotos, ubicados en Pebas - Loreto, utilizan como soporte la corteza vegetal o llanchama, la cual tuvo inicio con Víctor Churay. Así como los Shipibo Konibo han incursionado en la ciudad de Lima a través de murales urbanos, las comunidades Huitotos y Bora han cobrado presencia en nuevos espacios. Incursionan con la pintura corporal y también participan en sesiones terapéuticas con plantas con poderes como el Ayahuasca, de donde proviene su geometrismo decorativo, según los investigadores Reichel Dolmatoff y Gerbhart-Sayer. En una recopilación de diseños hechos por los indígenas, los investigadores los describen como “cruz, triángulo abierto, triángulo cerrado, grecas, cuadrángulos, signos escalonados, etc” (Ylia, 2009, p. 95).

En la década de los años setenta, los Boras y los Huitotos construyeron sus propias malocas, donde organizaban grupos folklóricos para mostrar sus danzas y vender artesanías. Luego se convirtió en una especie de galería de arte ya que empezaron a vender sus pinturas allí. Sin embargo, las galerías de arte urbanas, si bien no recibían a pintores nativos o autodidactas, fue Victor Churay Roque uno de los artistas nativos que sí logró exponer en museos y galerías a pesar del poco apoyo estatal.

#### ***1.2.4. Arte popular y arte académico.***

Según Cabanillas (2015), encontramos que en el arte contemporáneo peruano se distingue la producción enmarcada en el denominado arte popular y el trabajo de los artistas académico-profesionales. El arte popular es concebido como la cultura viva de los pueblos manifestada en la plástica. En ese sentido, se comprende como un modelo de creatividad transmitida de generación en generación que, por un lado, expresa el mundo ritual y la cosmovisión de las comunidades nativas y, por otro lado, la lucha diaria de los migrantes rurales a los centros urbanos.

En este contexto:

...el arte académico profesional genera la reproducción de modelos importados, en un imaginario propio un “arte prestado”. Sin embargo, propone una producción plástica que se afirma en su identidad, basando su autonomía en el diálogo entre el arte cosmopolita moderno y lo ancestral prehispánico, y las propuestas del arte popular. En este encuentro,

se evidencia las tensiones y vinculaciones entre lo andino, amazónico y lo occidental, lo rural, lo urbano, lo popular y lo erudito, lo sagrado y lo profano. (Cabanillas, 2015, s/p)

Afirma el mismo autor que la colección es mayoritariamente de arte popular y piezas de artistas académicos que, desde un lenguaje figurativo, tocan temas relacionados con la cultura popular. Existe un mundo paralelo, esmerado, luchador y resiliente en las expresiones del arte académico y el arte popular, que vibra y brota en silencio, con intensidad y fervor. El lenguaje de las artes plásticas emerge del inconsciente. Expresan y crean mediante la apertura de rutas sensibles de comunicación como base de la interacción cultural en sus inicios en el ámbito privado.

## 1.2. La Diversidad Cultural

El concepto de interculturalidad va más allá de los marcos del ámbito educativo e ingresa al debate sobre diversidad cultural. Se avanza así hacia la tolerancia para lograr el enriquecimiento mutuo. Esto desborda los marcos de la problemática educativa avanzando en la mera tolerancia a la posibilidad de enriquecimiento mutuo entre diferentes y cada vez más conectados por la globalización (Degregori et al., 2012, p. 107).

Majluf & Wuffarden (2010) citan a Camilo Blas, quien declaró:

Hay mucho por redescubrir y afirmar nuestros propios valores y esencias peruanas. Por eso, nos dedicamos a conocer y recorrer nuestro país en toda su amplitud, con fervor, con amor a nuestros paisanos olvidados y con amor y deslumbramiento ante nuestra asombrosa naturaleza y las mil facetas del hombre de los Andes, pero igualmente del hombre de la costa, y de la selva a descubrir y valorar nuestro arte nativo preincaico, incaico y actual (p. 267).

Esta misma preocupación por el Perú implica una visión enfocada hacia la diversidad cultural como país, que según Castro, es una diversidad con conexión hasta cierto punto (*Carlos Castro Sajami, comunicación personal, 08 de marzo, 2020*). Considera que la identidad es una creación política y simbólica del XIX y fuera de este discurso podemos notar la respiración y presencia de diversas percepciones culturales como también de las conexiones que mantuvieron a lo largo de los siglos desde las culturas del antiguo Perú. El hecho que los discursos históricos y arqueológicos, en un principio, deseaban promocionar la genialidad y el alto margen civilizatorio de estas ruinas, dejó de lado la interconexión entre comunidades, que se mantiene hasta hoy en el siglo XXI.

En la cosmovisión andino amazónica, es importante resaltar la visión de Vigil quien declara que “no existe *el* indígena peruano, existen cincuenta y cinco pueblos indígenas peruanos; en ese sentido, debemos trabajar para entender que somos diversos y que esa diversidad es una riqueza, no un problema” (*Nila Vigil, comunicación personal, 30 de marzo, 2020*).

### **1.1. Los aspectos de la Interculturalidad**

Para poder comprender el proceso de interconexión de la diversidad que abre la posibilidad de la interacción, es necesario definir qué es una cultura. Heise et al. (1994) señalan que una cultura es un conjunto de formas y modos adquiridos de concebir el mundo, pensar, hablar, expresarse, percibir, comportarse, organizarse socialmente, comunicarse, sentir y valorarse a uno mismo en cuanto individuo y grupo. Es intrínseco a las culturas el encontrarse en un constante proceso de cambio.

Según Degregori, (2012) “el multiculturalismo es una reivindicación del derecho a la diferencia, factor que ha sido clave para fortalecer la autoestima de grupos discriminados y conquistar derechos” (p.63). Se presenta como una compilación de formas y estilos al uso que reflejan a la vez status y aspiraciones. El multiculturalismo es el paso previo al desarrollo de conexiones que lleven al intercambio hacia la interculturalidad. El mismo autor afirma que el multiculturalismo es una apropiación de elementos culturales pero que no produce aceptación de las personas que participan, sus fronteras culturales y étnicas. Ante el aprecio estético es posible que se tome distancia, se practique el prejuicio e incluso se discrimine. Estas reacciones son intrínsecas a la especie humana en sus relaciones culturales.

En el proceso del multiculturalismo al interculturalismo es importante mencionar el análisis de Degregori (2012), al respecto.

El término de la interculturalidad aparece en la década de 1970 en América Latina como un concepto distinto “La interculturalidad”. En los años ochenta, de acuerdo con el mismo Degregori se inicia la reflexión sobre la cultura popular y menciona la antigua variabilidad cultural como término en el que generaría la diversidad cultural. Asimismo, explica que el término intercultural comienza a usarse en el campo de la educación, específicamente la educación bilingüe. La propuesta de educación bicultural se ubicaba dentro de los marcos del multiculturalismo, en el cual los contenidos provenían de una cultura hegemónica y subordinada según indica. (p 107)

Estos contenidos surgen en América Latina y surge un nuevo concepto de educación intercultural en la cual se elimina la dominación y se inicia la interculturalidad, ya que va más allá de los marcos del ámbito educativo e ingresa al debate sobre diversidad cultural. Para Degregori (2012):

Este es un momento crucial en el proceso de reconocimiento de la diversidad cultural y el siguiente paso de interacciones culturales hacia la interculturalidad. Sin embargo, es una diversidad cultural sin conexión que se instalaría dentro de los límites de la heterogeneidad. De acuerdo con el mismo autor, se avanza así de la tolerancia hacia el enriquecimiento mutuo entre diferentes posturas, cada vez más conectadas por la globalización. (pp. 58-61)

Sin embargo, la globalización no fue suficiente para lograr una diversidad cultural conectada que permite interacciones culturales camino a una identidad cultural. Opinamos lo mismo con de Degregori (2012) sobre “el carácter híbrido de nuestra cultura se convierte en una ventaja, en la posibilidad de ver al otro dentro de nosotros mismos, es decir, redescubrirse, lo cual nos ayudaría en la ruta de la perspectiva intercultural” (p.62).

Es oportuno mencionar que esta posibilidad de ver al otro dentro de nosotros mismos, se encarna en la obra artística de Harry Chávez, quien dentro de su cosmovisión andino amazónica se reconoce a sí mismo en el mundo indígena a través del arte.

Entre los diferentes caminos de interacción hacia la interculturalidad, (Heise et al., 1994) comentan que en “la comunicación intercultural se da en una autoestima equilibrada, sea grupal o individual, es decir, una valoración de sí mismo, que implica acoger lo propio desde lo externo” (pp. 7-22). Así mismo, expresan que lograr una interculturalidad se refleja en el valor de lo ajeno, su incorporación, integración y no asimilación a él. En otros términos, se recrea, se reinventa la cultura propia. En este proceso de interacción se evidencia una actitud del emisor hacia el mensaje, hacia el receptor y hacia sí mismo y varía de cultura en cultura. Acerca de este aspecto es importante mencionar que “las artes plásticas y el arte popular pueden ser una ruta oportuna y adecuada para conectar la diversidad cultural, y para lograr interacciones hacia la interculturalidad” (p.3).

En el caso de la asimilación, según Heise et al. (1994), es importante señalar que existe el riesgo de interactuar aceptando elementos foráneos como elementos propios. Todo esto

dependiendo del nivel de autoestima y de subestimación colectiva. Por el contrario, “la vanidad cultural paralizante, conduce hacia el otro extremo, el denominado etnocentrismo” (p.7).

Heise et al. (1994) dicen que “la comunicación intercultural se da en una autoestima equilibrada, sea grupal o individual, lo cual implica, como se afirmó líneas atrás, la valoración hacia uno mismo, acoger lo propio con actitud de apertura a lo externo” (p. 6).

Por otro lado, en el proceso de interculturalidad, (Helberg Chávez, 2014), la ecología es uno de los campos donde más coincidencias se ha dado entre el conocimiento indígena y la ciencia, es difícil para la ciencia comprender la así llamada la “inclinación interna” de la naturaleza, puesto que incluyen a los espíritus como dueños del cuidado de la naturaleza (p. 37).

La comprensión de otra cultura no es la construcción de un objeto mental ni la deducción de reglas y leyes externas a un comportamiento regular; es, básicamente, la construcción de un diálogo que puede llevar a la comprensión entre personas y finalmente entre pueblos. El diálogo intercultural y la comprensión piden consecuencias prácticas. El diálogo intercultural requiere de una política intercultural como consecuencia social. (pp.71-72)

Habiendo fracasado los intentos interculturales mencionados queda abierta la ruta de las artes plásticas y el arte popular como elementos aglutinadores, conectores que despierten sensibilidades y diálogos que faciliten la ruta hacia una interculturalidad como país. Inicialmente planteado por el indigenismo en los años 30, en un intento valioso de conectar la diversidad cultural en el país y alcanzar la interacción cultural.

### **1.3. El Arte Amazónico y la Cosmovisión Andino Amazónica**

Esta perspectiva proviene de la entrevista realizada a Christian Bendayán, por López. La historia, basada en los imaginarios producidos por las artes visuales, se genera a través del papel del artista que articula su obra con la tradición oral, renovando el arte amazónico al incluir los discursos que circulan sobre la historia de la amazonía peruana, considerando importante que toda la búsqueda sobre la historia incorpore lo imaginario (López, 2015).

A partir del texto (Isasi et al., 2016) es imperativo reconocer que el valor de Bendayán no está exclusivamente en sus enunciados, sino en el alcance político de su proyecto, creemos que se trata de un caso excepcional pues ha conseguido articular un metadiscurso propositivo: Lo amazónico, proyecto cuya magnitud tiene la capacidad de generar debates que trascienden el ámbito restringido de la academia y que reivindica el potencial transformador de las artes

visuales, en el verdadero terreno de lo real que son los imaginarios nacionales. En síntesis, nos señala un camino.

Para Cabel (2019) la obra de Harry Chávez explora el universo mítico, simbólico y místico de muchas de las más importantes culturas milenarias del planeta, con particular atención en la cosmovisión andino-amazónica del Perú, el arte prehispánico, el arte popular y el chamanismo, con laboriosa técnica, haciendo una síntesis de este conocimiento, propone a través de su arte una mitología viva, contemporánea. En ese aspecto, Chávez lo mismo que Bendayán son cultores de una simbología e iconografía amazónicas, destacando el hecho que Chávez en su obra tiene una cosmovisión andino amazónica.

### **1.5. Antecedentes de investigación**

Castillo (2018) en su artículo titulado “Harry Chávez: Cosmogonías de color y tradición”, se refiere a la producción artística de Harry Chávez como una creación espiritual que se conecta con una estética no terrenal, rescatando culturas dejadas de lado, tradiciones milenarias, imágenes y símbolos. El artista logra integrar el rescate de la cosmovisión amazónica andina: la sabiduría e iconografía que se han perdido en la cultura contemporánea. Las inquietudes del artista lo llevaron a investigar el significado de los diseños del arte local prehispánico, tratando de entender los enigmas que guardan, y contrastarlos con su experiencia personal.

Como dice el artista: “Los hice parte de mi vida, recorrí sus caminos. Me dieron vida y sentido, y yo procuro darles sentido y vida con el arte” (*Harry Chávez, comunicación personal, 20 de agosto, 2020*). Para Chávez, su obra es un llamado de atención, una invitación para reconocer estas expresiones artísticas, ya que, en nuestros días, ha perdido valor, se ha olvidado y menospreciado la cosmogonía de corte mágico/religioso. El artista no solo las reconoce, sino las hace visibles, parte de nuestra vida al descubrir lo que guardan, perseguir sus misterios.

Su obra encarna un mundo mágico y espiritual, que rescata tradiciones, imágenes y símbolos. Lo más importante, en mi opinión, es su cosmovisión andino amazónica en su obra que encarna también la conexión posible y certera de la diversidad cultural tan arraigada en nuestro país. La producción de Chávez ofrece esa conexión inexistente en el mundo cultural peruano, así como en el arte contemporáneo. No solamente conecta la diversidad cultural, sino que también ejerce interacciones que nos llevan hacia la interculturalidad en su cosmovisión andino amazónica, el arte religioso y el arte popular.

En la entrevista realizada a Chávez por Cabel (2019) explica cómo explora el mundo mítico, simbólico y místico, de muchas de las más importantes culturas milenarias del planeta con particular atención en la cosmovisión andino amazónico del Perú, el arte prehispánico, el arte popular y el chamanismo. Lo hace con una laboriosa técnica en una síntesis de este conocimiento, por lo cual propone así una mitología viva y contemporánea a través de su arte.

La propuesta artística de Chávez es su visión del mundo, su entendimiento a través de la imagen de las fuerzas profundas que nos mueven, las respuestas intuitivas a las grandes preguntas que él mismo se hace. También es para él una manera de agradecer y reconocer todo aquello que lo ha transformado, que se le ha revelado como algo maravilloso e imprescindible y es ahí que los pueblos indígenas de la Amazonía han sido fundamentales. Su tradición, arte y sabiduría han sido el complemento al pensamiento occidental y al entendimiento del mundo que propone, que para él fue siempre incompleto y huérfano de pertenencia y sentido. Al respecto, el artista declara:

Me reconocí a mí mismo, en el mundo indígena. Me completó. Me siento parte de él y es parte de mí. No concibo mirarlos como “ellos”, como ajenos a mí o fuera de mi ser. El diálogo entonces es con mi par, con la humanidad que nos identifica como seres vivos que quieren lo mejor para su familia, para su tierra y para sí mismo, y en la batalla que esto significa en este mundo tantas veces abusivo e injusto. (Cabel, 2019)

Cuando se le pregunta por los artistas plásticos del arte amazónico peruano, Chávez responde: “es un arte indispensable porque nos hace conocernos, identificarnos, aproximarnos unos a otros y tender puentes y lazos saludables como habitantes del mismo país” (Cabel, 2019, p. 5).

El arte plástico amazónico peruano contemporáneo, tal como menciona el artista, “tiende puentes y lazos saludables como habitantes del mismo país”. Nuevamente, Harry Chávez conecta la diversidad cultural de un modo que hasta hoy no se ha planteado. De esta manera, el fallido concepto de privilegio ante la diversidad cultural, vista genéricamente, cobra sentido en su conectividad artística.

Para Blas Isasi, en su artículo para la revista Bisagra “El universo amazónico de Christian Bendayán” (2016) tiene incidencia en el plano político. Inaugura un lenguaje fresco que trasciende las élites de las artes visuales de Lima para instalarse en un espacio político como si conectara la cultura popular contemporánea con las artes visuales institucionales.

Es un ente mediador entre la institucionalidad oficial cultural y la cultura visual amazónica, por lo que actúa como un agente autorizado para dar legitimidad a las expresiones culturales marginadas del discurso oficial. Ejerce el rol, de este modo, de gestor cultural como un activo promotor del arte amazónico, el cual ha adquirido el estatus de una tradición cultural que lo consagra como un subgénero o capítulos de la historia del arte peruano (p. 34-39).

Es importante mencionar que la significativa labor de Christian Bendayán en el reconocimiento del arte amazónico y su labor de gestor cultural aporta un elemento de conexión de la diversidad cultural únicamente desde el arte amazónico integrándolo a la historia del arte peruano y ubicándolo en niveles similares al del arte de la élite limeña. Es importante mencionar, que, sin embargo, Harry Chávez logra un paso más intenso y profundo en la conexión de la diversidad cultural en el país, ya que para él la Cordillera de los Andes es un eje alado que unifica la costa y la Amazonía en su cosmovisión andino-amazónica.

Según Vidarte (2017) la mitología amazónica y el conocimiento de la naturaleza en el arte contemporáneo peruano, en la mitología peruana amazónica se desarrollan transformaciones entre hombres y mujeres en animales y plantas con características sobrenaturales y, al mismo tiempo, las plantas o animales se presentan como humanos que han sufrido complejas metamorfosis. Se tratan de interrelaciones entre los conceptos de humanidad y naturaleza, o cultura y naturaleza en una capacidad particular de convivir y escuchar a otros seres. La naturaleza es inteligente y habla. Llega a ser imposible escuchar actualmente a otros seres de la misma manera que en generaciones anteriores, ya que el diálogo entre todos estos seres se dificulta por la contaminación y destrucción del entorno natural en una visión contraria a la mirada tradicional occidental. Para el pensamiento indígena amazónico, según Levi-Strauss, los animales y todos los seres del cosmos habiendo sido en otro tiempo humanos continúan siendo humanos; por su parte, según Fernando Santos-Granero, la unidad previa fundacional se quebró en un sinnúmero de realidades, mientras que la humanidad se dividió en un sinnúmero de grupos diferentes. Sin embargo, los chamanes todavía tienen la capacidad de acceder al mundo previo a esa división.

En las últimas décadas, un grupo de artistas, peruanos y extranjeros, ilustran los mitos, dialogan con otros espacios, actualizan esta mitología, y promueven su difusión y discusión. Estos artistas son Graciela Arías, Lastenia Canayo, Francesco Mariotti y Christian Bendayán.

En el caso de Lastenia Canayo, es importante mencionar que ha dedicado gran parte de su trayectoria a generar un gran archivo de los dueños del mundo Shipibo Konibo y sus poderes a través de relatos y pinturas en diferentes técnicas. El historiador Pablo Macera, quien apoyó a publicar libros sobre relatos Shipibos, recopila información sobre el universo de las plantas y sus dueños, también llamados Madres o hasta Diablos, seres poderosos que protegen la naturaleza, regulan su uso y están obligados a cuidarlos por el hombre. Los dueños protegen y también sancionan. Canayo contribuye a la interpretación de esta visión de los pueblos originarios para llevarlos a otros contextos.

Estos pintores amazónicos reactualizan la mitología amazónica en el contexto contemporáneo proponiendo una revisión del concepto de realidad. Según la autora, la sabiduría de la amazonia se debe preservar pues sus visiones, los hechos de su historia, el valor de su territorio la convierten en un fructífero punto de partida para pensar el futuro del mundo.

Harry Chávez, en su cosmología andino-amazónica, crea mundos de transmutación del humano y el animal. Utiliza también el formato de la síntesis en el diseño Kené y ha viajado en recorridos con las plantas medicinales tales como la ayahuasca, encontrándose a sí mismo dentro de la mitología amazónica que trata exhaustivamente esta investigación y nos conduce hacia el conocimiento de las raíces de la mitología incorporadas a su obra.

López (2015) cita a Bendayán y manifiesta su preocupación por el gran desconocimiento de la historia de la Amazonía, especialmente en la época del caucho, a finales del siglo XIX y a inicios del siglo XX. Sin embargo, existe la tradición oral a la que contribuyen numerosos artistas, renovando el arte amazónico, incluyendo los discursos que circulan sobre la historia de la Amazonía peruana. Bendayán afirma que toda búsqueda de la historia incluye al imaginario. Es así que los artistas ofrecen conocer la historia de sus pueblos a través del arte innovador y crítico. Brus Rubio Churay plantea que sí existe el arte contemporáneo indígena amazónico y cómo puede prevalecer ante lo cual afirma que no debe quedarse solo en el ámbito académico. El pintor Rember Yahuarcani, de origen Huitoto, considera que el artista tiene el rol de reivindicar un arte crítico y transformador.

Este conversatorio del 2014 hace un llamado a la reflexión respecto al rol del arte amazónico en el arte contemporáneo. Desde ese año a la actualidad, se ha generado un despertar del arte amazónico con la participación de Christian Bendayán como gestor cultural. Sin embargo, la obra de Harry Chávez ha ampliado esta visión de arte amazónico a una cosmovisión

andino amazónica que enriquece la conexión de nuestra diversidad cultural a través del arte. Si bien Harry Chávez lo plantea individualmente, es importante mencionar que participa en exposiciones colectivas y bienales con otros artistas andino –amazónicos.

Villar Lurking (2015) propone que la historia del arte sea compleja e inclusiva desde las distintas regiones del país y los diversos artes populares y considera que César Calvo de Araujo está más allá de la lectura lineal de la historia como irrupción atemporal, por lo que surge otra temporalidad dentro de la historia del arte peruano, captando en particular la realidad amazónica. Si bien en el siglo XX aparecen las vanguardias europeas, la abstracción no era interés de Calvo de Araujo ya que él quería representar el mundo amazónico. Los historiadores del arte lo olvidan al considerar que su arte figurativo estaba atrasado respecto a la abstracción. Calvo expuso en el salón de los independientes que estaba en disputa con los indigenistas. También pasó brevemente por la Escuela de Bellas Artes con una posición distante con José Sabogal.

Dentro de la corriente “amazonista”, existe una especie de indigenismo amazónico, pero mucho más libre y menos programático y en un estilo expresionista, contemporáneo a Sérvulo Gutiérrez y Víctor Humareda. El primer paso del legado de César Calvo debería ser parte de la colección de museos de arte del país y dentro de la enseñanza de la historia de la plástica nacional (Villar Lurquin, 2015).

Sin embargo, César Calvo de Araujo es un pintor excéntrico que no encaja en ninguna corriente artística, no solo por su excentricidad sino por la lejanía del arte amazónico dentro de los espacios de la élite limeña. Desde el 2015 a la fecha, el arte amazónico ha cobrado mayor espacio con la participación de Christian Bendayán como gestor cultural; sin embargo, no genera una conexión de la diversidad cultural peruana incluyendo el mundo andino y costeño y el de la cultura afroperuana ubicada mayoritariamente en la costa.

## CAPITULO II METODOLOGÍA



## 2.1. Técnicas e Instrumentos de Investigación

El enfoque del estudio es cualitativo, el diseño de la investigación es descriptivo y se ha utilizado el método histórico analítico, a través de la observación no-participante. La línea de investigación es arte y sociedad, la temática es la diversidad cultural y la interculturalidad encarnadas en la obra plástica visual de Harry Chávez.

Aquí cuentan las referencias bibliográficas y hemerográficas y la revisión de fuentes primarias y secundarias basados en la observación documental, como la investigación de las referencias hemerográficas proporcionadas por el mismo artista Harry Chávez al no existir publicaciones editoriales sobre su trabajo.

También hubo la recopilación de información de lecturas y de referencias bibliográficas en la Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional del Perú (BNP). Asimismo, lectura y recopilación bibliográfica amazónica proporcionada por la Sala de referencias Hemerográficas de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Igualmente, se hizo una visita a la Colección de Enrique Camino Brent ubicado en el sótano del local para la revisión de documentos.

Otra técnica utilizada para la interpretación de los datos ha sido el análisis de contenido para analizar visualmente e interpretar imágenes sobre el proceso creativo de la obra de Harry Chávez. El instrumento utilizado para la recolección de datos visuales han sido las fichas técnicas por cada una de las obras lo mismo que las referencias bibliográficas, hemerográficas y otros sobre el tema.

Asimismo, la transcripción de audios de entrevistas a Harry Chávez. El análisis y transcripción de audio de la Política Cultural Pública al 2030 del Ministerio de Cultura de Julio de 2020.

Hubo la comunicación personal mediante entrevista a Harry Chávez. Artista Plástico Profesional de la especialidad en Pintura por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

A Carlos Castro Sajami. Mg. en Historia del arte y Curaduría, y docente de la Escuela de Posgrado de Pontificia Universidad Católica del Perú en el programa de Maestría de Historia del arte y Curaduría.

A Nila Vigil, especialista, investigadora y magíster en Lenguas Indígenas.

A Grimanesa Neuhaus. Psicóloga y ceramista.



**CAPÍTULO III**  
**DISCUSIÓN DE RESULTADOS**

### 3.1. Identidad Cultural

En el contexto de la diversidad cultural, encontramos la teoría de Cabanillas que señala que la identidad peruana consiste en la toma de conciencia de la complejidad étnica-cultural-lingüística como nuestra mayor riqueza. Consideramos, por lo tanto, que la tolerancia tiene que ser un valor fundamental en el Perú para la puesta en valor de la suma de las identidades. Y la plástica juega un papel importante en este proceso de autoafirmación en la diversidad.

Heise et al., (1994) opinan sobre los espacios culturales tradicionales y concuerdan que “lo propio” de alguna cultura es el conjunto de rasgos diferenciadores en comparación con los demás. Sin embargo, lo propio no se agota en lo exclusivo. La identidad de un pueblo está formada por una diversidad de formas y concepciones que vienen de dentro y fuera del grupo (p. 4). Al respecto, Heise (1994) reitera:

Sobre una conformación heterogénea, de diversos orígenes en un constante proceso de transformación, cambio y reinversión en toda realidad humana, una realidad viviente se conserva en el cambio y la transformación y no manteniendo estáticas a las culturas tradicionales imponiendo la conservación de su pasado. Más bien, una revaloración de la memoria colectiva de un pueblo no debe comprenderse como la momificación museística exclusiva para el deleite intelectual. (pp. 4–5)

Acerca de esto, Castro Sajami analiza la imposibilidad de sostener un discurso homogéneo referido a la identidad del Perú a inicios del siglo XX. Este investigador afirma que la severa distancia del Estado y sus discursos dirigidos únicamente en entornos urbanos tuvo como consecuencia que se dejen espacios abiertos, los cuales fueron asumidos por cada región para establecer sus autodefiniciones.

Tendríamos, entonces, dos visiones opuestas: por una parte, la suma de identidades que plantea Cabanillas y por otra, la ausencia de identidad en el siglo XX en espacios diversos planteada por Castro Sajami y con quien coincidimos.

No sólo a inicios sino durante el siglo XX, se ha apreciado que la ausencia del Estado provoca la dispersión de la diversidad cultural y, al no estar conectada, impide la interacción y como consecuencia una interculturalidad que nos conduzca hacia una identidad cultural más articulada (*Carlos Castro Sajami, comunicación personal, 08 de marzo, 2020*).

### ***3.1.1. Diversidad cultural.***

En el Perú, la diversidad cultural se muestra como una riqueza única que ennoblece nuestra así llamada identidad y se presenta como una característica única, admirada en el mundo. Una diversidad que incluye el patrimonio cultural mueble e inmueble, cincuenta y cinco lenguas nativas, diversidad étnica, técnicas ancestrales de arte popular desconectadas entre sí, climas y geografías diferentes, la Cordillera de los Andes vista como un elemento determinante de la división del territorio en tres espacios distintos y con sus propias características, con vías y rutas que alcanzan los 5,000 msnm.

Por otro lado, el nativo amazónico y el andino no interactúan justamente por esta diversidad sin conexión, en la geografía, los medios de transporte, la infraestructura, lenguas nativas. Sobre ello, Helberg Chávez (2014) dice:

La diferencia específica entre los pueblos indígenas y amazónicos está en que los amazónicos nunca fueron conquistados y sometidos militarmente y que sus sociedades no han sido moldeadas por relaciones feudales. Si la sociedad amazónica abandona algún patrón cultural tradicional se da como resultado de las decisiones que se toman en la interacción con la sociedad mayor. Sin embargo, nunca pierden su autonomía política como sí se dio en la sierra, son diferentes autoconciencias en cada grupo. En ambos casos, sobreviven bajo una estructura de poder, pero no abandonan su identidad propia. (p. 44)

Así mismo, el ciudadano costeño no dirige la mirada hacia la Amazonía al sentir que la Cordillera de los Andes se encuentra interrumpiendo las posibilidades de acercamiento como Región. Si analizamos esta realidad de la diversidad cultural en el Perú desde otra perspectiva, se podría usar el concepto de heterogeneidad limitante ante las posibilidades de conectar esta diversidad en interacciones culturales que nos conduzcan a la interculturalidad.

Sin embargo, Castro Sajami en su entrevista sostiene que la diversidad cultural con conexión en el Perú existe solamente, hasta cierto punto. Considera que la identidad es una creación política y simbólica del siglo XIX, y fuera de este discurso podemos notar la respiración y presencia de diversas percepciones culturales como también de las conexiones que mantuvieron a lo largo de los siglos desde las culturas del antiguo Perú. El hecho de que los discursos históricos y arqueológicos, en un principio, deseaban promocionar la genialidad y el

alto margen civilizatorio de estas ruinas, dejó de lado la interconexión entre comunidades, que se mantiene hasta hoy en el siglo XXI.

Contrastando opiniones en el tema Nila Vigil (*comunicación personal, 30 de marzo, 2020*) experta en lenguas nativas, dice no existe “el” indígena peruano, existen cincuenta y cinco pueblos indígenas peruanos. En su opinión, debemos trabajar para entender que somos diversos y que esa diversidad es una riqueza, mas no un problema.

Por otro lado, el desarrollo como sinónimo de crecimiento económico con expansión rápida y sostenida de la producción, productividad, PBI y el ingreso per cápita ha sido puesta en debate en esta década y empieza a ganar espacio el desarrollo humano y se considera que el progreso económico y social están culturalmente condicionados promoviendo la diversidad en vez de eliminarla. La diversidad cultural está inmersa incluso en temas económicos y de bienestar. Finalmente, esa diversidad cultural asociada al tema económico estaría en un límite entre la diversidad cultural misma y la desigualdad. La autoestima e identidad de un grupo cultural podría eventualmente cobrar tanta presencia en el inicio de las interacciones culturales que generen más una separación. Se nutre a la diversidad en sus propios parámetros, diferenciándose entre comunidades y culturas, evitando una conexión que conduzca al desarrollo humano, hacia la interculturalidad, tendiendo puentes, conectando culturas, buscando cada identidad cultural (Javier Ávila Molero citado por Degregori, 2012, p. 438).

No existe la definición etimológica o de significado como concepto de Diversidad Cultural, sin embargo, a través de las dos posiciones que se contraponen aún no dan una visión coherente del tema.

La diversidad cultural que aparece como consecuencia del multiculturalismo por un lado, la conexión de la diversidad cultural en los espacios geográficos del Perú a través del arte y finalmente, la articulación de la diversidad cultural entre el arte académico y el arte popular se expresan claramente en las siguientes opiniones de Degregori, Camilo Blas y Cabanillas.

Según Degregori (2012) “el multiculturalismo que se puede considerar sinónimo de diversidad cultural, como reivindicación del derecho a la diferencia, ha sido determinante para fortalecer la autoestima de grupos discriminados y conquistar derechos” (pp. 58–61).

Camilo Blas afirma que había que redescubrir, y afirmar nuestros propios valores y esencias peruanas. Por eso, nos dedicamos a conocer y recorrer nuestro país en toda su amplitud, con fervor, con amor a nuestros paisanos olvidados y con amor y

deslumbramiento ante nuestra asombrosa naturaleza y las mil facetas del hombre de los Andes, pero igualmente del hombre de la costa, y de la selva a descubrir y valorar nuestro arte nativo preincaico, incaico y actual (Majluf & Wuffarden, 2010, p. 267).

Cabanillas (2016) apela al diálogo entre el arte académico profesional que se produce en los grandes centros urbanos y el arte popular tradicional que tiene su raíz en las comunidades nativas, las poblaciones del interior y los talleres rurales de arte que, por diferentes razones, han emigrado a las grandes ciudades y este encuentro evidencia las tensiones y vinculaciones entre lo andino, amazónico y lo occidental, lo rural, y lo urbano, lo popular y lo erudito, lo sagrado y lo profano. El resultado es una (modernidad alternativa).

El mismo autor menciona el seminario de historia rural andina de la UNMSM en el cual se exhibe una colección de obras de arte popular y también artistas académicos que, desde un lenguaje figurativo coinciden en temas de la cultura popular. Se produce un diálogo intenso simplemente todo es arte.

En cambio, Lauer (1993) afirma que la única conexión de diversidad cultural se dio a través de la ingenuidad del artista indigenista y la del indígena (p.94). Según este mismo autor, presentar la sublevación, el patetismo y elaborar sobre la base de ellos la impugnación del orden establecido fue más bien tarea sobre todo en el indigenismo de la literatura. Aun cuando los indigenistas tuvieron auge y presencia en el medio artístico, no lograron mantenerse posicionados al no estar el Perú listo aún para mirarse cara a cara a sí mismo (p. 98).

Lauer, por este motivo, considera que los artistas indigenistas, más que deformar o caricaturizar el indigenismo, no pudieron realmente sentirlo, solo verlo. Fueron fieles a su imaginación, exploraron la ingenuidad del indio y la suya también e hicieron una conexión en su fantasía tornándose colectiva en una pintura variada y contrastada (p. 106). Según Lauer (1993):

Si apelamos al primer intento de conectar la diversidad cultural que propuso el indigenismo en los años treinta, a los indigenistas les interesó más el crisol de lo peruano que la pureza del indio. Lo andino fue la punta de lanza de la representación del indígena, pero no fue su esencia, su corpus. (p. 97)

Esta posición de Lauer se puede contrastar con la de Castro Sajami, dado que el indigenismo demostró ser un ímpetu cultural que abrió muchas expresiones que no hubieran sido posibles de ser visualizadas ni leídas sin tal fuerza histórica. Podemos ver que su visión

contrasta con la posición de Lauer (1993) quien considera entre otros temas que los miembros del movimiento del indigenismo “no lograron mantenerse posicionados al no estar el Perú listo aún para mirarse cara a cara a sí mismo” (p. 97).

Degregori, nuevamente, nos habla de la tolerancia y el enriquecimiento mutuo, punto importante en la visión de las comunidades que separan su diversidad de las demás comunidades. Se reconocen diversos; sin embargo, insisten en que ninguna es mejor que la otra. A partir de este punto, se cierra la posibilidad de conectar esta diversidad cultural a través de interacciones entre iguales. De este modo, en la posibilidad de ver al otro dentro de nosotros mismos, nos ayudaría a redescubrirnos en la ruta de conectar la diversidad cultural a través de las artes plásticas. Cortés (2015) expresa lo siguiente sobre la diversidad cultural y pintura amazónica urbana:

...presenta un mundo popular que integra una herencia indígena y un mestizaje propio de la historia del río Amazonas; su iconografía presenta mundos variados, desde el realismo de Bendayán, el más occidental de los pintores abordados, el arte visionario de Pablo Amaringo o Anderson Debernardi, el arte indígena de Victor Churay o Brus Rubio y el arte popular urbano de Luis Cuevas Martínez, L.U.C.U.M.A o Asunción Araujo, ASHUCO. El arte amazónico contemporáneo es único de este lugar del mundo, aunque puede compararse con producciones indígenas de otros lugares de América, sus características son particulares e irrepetibles. (p. 7)

Existen muchos artistas amazónicos en la actualidad; en el caso de Harry Chávez, éste logra integrar en una sola manifestación artística la diversidad cultural compartida con la ceramista de origen Shipibo, Olinda, en una pieza única que ya deja de ser arte popular o arte académico de manera independiente. Sin embargo, la diversidad cultural se conecta en términos de exposición en una sala de carácter occidental y en algunos casos en el tratamiento diferenciado del tema entre el arte popular y el académico.

Específicamente en Chávez, no solamente comparten el proceso creativo en sus propias cosmovisiones plástica y popular, sino que alcanzan un nivel de interculturalidad en un solo producto que encarna una cosmovisión de Harry Chávez que se reconoce a sí mismo en el mundo indígena y de Olinda que comunica su lenguaje como arte popular que articulan en una manifestación artística única. La elaboración y participación del trabajo de la ceramista shipiba Olinda con la participación creativa de Harry Chávez ha dado como resultado en una interacción

que nos lleva al ejercicio de la interculturalidad proveniente de una diversidad cultural conectada.

Se estima que la visión Lauer es genuina y acertada respecto al intento indigenista de establecer una conexión con el indígena a través del arte. Sin embargo, no pasó de ser un acercamiento bien intencionado en el límite de ingenuidad que menciona Lauer tanto del artista indigenista como del indígena, sin alcanzar la conexión de la diversidad cultural. Del mismo modo, Degregori en su acertada opinión plantea la dispersión en la diversidad al reconocer lo propio como aislado en términos de acercamiento al otro. De esta manera, se desconecta la diversidad cultural impidiendo la interacción que nos conduzca a la interculturalidad. Finalmente, se logra a través del análisis percibir claramente que Harry Chávez conecta la diversidad cultural en su proceso creativo, a través de técnicas, iconos y temas andino amazónicos que, al estar conectados entre sí, logran una conexión de la diversidad cultural a través del arte.

### ***3.1.2. Interculturalidad***

Al final de la década de 1970, surge desde América Latina un concepto distinto: la interculturalidad. El término comienza a usarse en el campo de la educación, específicamente, en la educación bilingüe. La propuesta de educación bicultural se ubicaba dentro de los marcos del multiculturalismo. El currículo escolar debía comprender contenidos provenientes de la cultura hegemónica y subordinada (Degregori, 2012).

Los intercambios culturales vienen desde épocas muy antiguas. El diálogo intercultural tiene una dinámica propia y el descubrimiento de América nos da la oportunidad ejemplar de observar cómo en una primera etapa de extrañeza total, se cuestiona la humanidad del otro. Se produce una extrañeza total de ambas partes, conquistador español e indígena nativo, involucrados en el choque cultural. Eran humanos con máscaras o disfraces que hasta hoy elaboran los pueblos indígenas amazónicos. Los pueblos originarios de América toman a los españoles como dioses y los españoles cometen el error diametralmente opuesto: les niegan la humanidad, discuten si tienen o no alma, que para los españoles es criterio de humanidad (Helberg, 2001, pp. 27 – 28).

Para alcanzar la universalidad del pensamiento humano, es absolutamente necesario a partir de un diálogo intercultural genuino (Helberg, 2001, p. 8). Los espacios interculturales centralizados en nuestra historia colonial y republicana serían las misiones en la colonia, las

escuelas de verano de educación bilingüe en la Amazonía. Sea para recibir atención de salud ante epidemia de blancos, protección contra cacería de esclavos y otros abusos, serían las razones para que los indígenas se acerquen a las misiones. Finalmente, podría traer consigo el intento de apropiarse de algunos bienes de la otra cultura que puedan traer ventajas (Helberg, 2001, p. 28). Sin embargo, Helberg (2001) afirma:

El diálogo intercultural trae consigo condiciones prácticas de solidaridad mínima para permitir que el diálogo continúe, porque así son las relaciones humanas: se quiebran si no existe la colaboración mutua. Finalmente, el diálogo intercultural requiere de una política intercultural como consecuencia social. El mismo autor continúa diciendo que el diálogo intercultural nos enriquece con otras posibilidades y ayuda finalmente a tomar decisiones más transparentes. (p. 69)

En el caso de la ecología, los nativos amazónicos conocen a profundidad el tema, y enriquecen a la ciencia, sin embargo, no son producto del diálogo intercultural. Helberg (2001) afirma que se rompe el diálogo entre los nativos ambientalistas y la minería ilegal, la poda indiscriminada o el derrame de petróleo en los ríos. Este contexto llega a extremos criminales como el asesinato, por ejemplo, de los seis nativos ambientalistas Herasmo García, Arbildo Meléndez, Gonzalo Pío Flores, Lorenzo Wampagkit y Roberto Carlos Pacheco. La coherencia que nos conduciría hacia el diálogo intercultural emerge de la así llamada comunicación intercultural, mencionada por Helberg:

No se trata de la construcción de un objeto mental, ni la deducción de reglas ni leyes externas a un comportamiento regular. Es, básicamente, la construcción de un diálogo que puede llevar a la comprensión entre personas y finalmente entre pueblos. El diálogo intercultural y la comprensión piden consecuencias prácticas, por lo que requiere de una política intercultural como consecuencia social. (pp.71-72)

Por otro lado, Heinrich Helberg (2001) explica la interculturalidad como un diálogo intercultural que nos enriquece con otras posibilidades y ayuda a tomar decisiones más transparentes. Sin embargo, nos alerta respecto al diálogo intercultural viciado por los declives de poder o declives de información. Es el caso cuando se trata de convencer al otro que tiene que abandonar su cultura o que otra cultura es superior. Es necesario averiguar, en lugar de interrumpir el diálogo y autoafirmarse en lo conocido y propio como lo único sensato y real (p. 72).

El diálogo intercultural también tiene condiciones de solidaridad íntima afirma Helberg (2001) para permitir que continúe el diálogo así son las relaciones humanas, se quiebran si no existe la colaboración mutua. Finalmente, expresa una frase de vital importancia en este trabajo de investigación, “el diálogo intercultural requiere de una política intercultural como consecuencia social” (p. 72).

En la integración la cultura indígena integra los elementos foráneos sin perder sus caracteres originales, más bien organizando.

Por otro lado, la explotación del petróleo tuvo efectos muy negativos en la Amazonía según afirma Helberg (2001):

Las interacciones entre los pueblos nativos y las empresas petroleras siempre llegan al fracaso, la interacción es imposible que tenga lugar. La época del caucho trajo consigo un maltrato y una esclavitud del indígena que dejó una marca en su historia, a pesar del auge que trajo a la Amazonía. Nuevamente el diálogo y la interacción no tuvo lugar. La colonización de la Amazonía con intervención de sus territorios sin consulta previa, desconocen el hábitat y depredan el medio. Es una agresión sufrida por los pueblos indígenas amazónicos que tienen que ceder sus territorios y recursos. (p.43)

Para Heise y otros (1994), la subestimación colectiva lleva a un grupo cultural a actitudes de sumisión y sometimiento que resultan en la dependencia de otros grupos para poder satisfacer sus necesidades básicas. Es así como se pueden eliminar algunos elementos propios sin integrar algunos nuevos. Por ello, la asimilación auto eliminatoria se resuelve en un suicidio cultural que es un peligro, originado por la subestimación de un pueblo.

La situación de la educación intercultural ha elevado sus niveles de exigencia disminuyendo la presencia de la cultura hegemónica y subordinada. Existen cincuenta y cinco lenguas nativas que nos llevaría a pensar en el mismo número de identidades distintas del indígena, como afirma Nila Vigil en su entrevista. En la opinión de Helberg, quien busca las raíces y los fundamentos de la interculturalidad en el Perú, analiza el caso de la imposibilidad de una interacción cultural cuando uno de los grupos humanos tiene dominio y poder sobre el otro grupo, lo cual es un gran obstáculo para lograr una interculturalidad armónica.

Heise, opina que la presencia hegemónica de un grupo y la sumisión incondicional del otro impiden la interacción coherente y necesaria para una interculturalidad que conduzca al bienestar de todos. Finalmente, se considera que el arte es un camino sutil, expresivo, sensible

para establecer diálogos interculturales, fluidos que conduzcan a una comprensión basada en la expresión artística y la espiritualidad. Tal es el caso de Harry Chávez, quien, en su entrevista, narra su experiencia de arte intercultural cuyo proceso creativo compartió con la ceramista Olinda. Cada uno trajo su lenguaje, su diversidad cultural y la conectaron a través del proceso creativo. En el resultado final, expusieron una obra única producto de la interculturalidad entre el arte académico y el arte popular, y que se exhibió en la sala de exposiciones Ruraq Maki en el año 2018.

### **3.1.3. El artista amazónico**

Los siguientes conceptos, nos servirán para entender y ubicarnos contextualmente dentro del modelo de cosmovisión es la obra de Harry Chávez que va más allá de lo amazónico incorporando el mundo andino en su lenguaje, y conectando la diversidad cultural y la interculturalidad en su obra.

En el conversatorio “La voz del artista amazónico. Construyendo historia desde las imágenes”, evento realizado en el marco de la exposición “De su largo llanto se formó el Amazonas”, se trató el tema del rol del artista amazónico. López, (2014) dice que la memoria histórica de la época del caucho no permitía acercarse a la realidad de los pueblos amazónicos y construir una historia más auténtica. La recuperación de la memoria histórica amazónica se realizaba principalmente a través de la tradición oral. Sin embargo, los artistas contribuyeron renovando el arte amazónico y haciendo más complejos los discursos existentes sobre la historia de la amazonia peruana.

Es importante que toda búsqueda sobre la historia se incorpore sobre el imaginario; dos de estos artistas son Brus Rubio Churay y Rember Yahuarcani. Rubio es autodidacta descendiente de los huitoto-murui y bora, quien considera que la época del caucho dejó marcado al pueblo amazónico. Rubio optó por hacer él mismo sus propias historias y transmitiendo su particular visión del mundo: “conocer a través del arte innovador y crítico” las historias íntimas y de intercambio colectivo. Para Rubio, el “cuerpo artístico intercultural” es una plataforma que permite a la obra comunicar, reflexionar, fusionar entre distintas cosmovisiones o interpretaciones de la realidad. Yahuarcani ha llevado a cabo ya diecisiete exposiciones individuales (López, 2014).

Por otro lado, Rember Yahuarcani plantea el rol que juegan los artistas al reivindicar un arte crítico y transformador al no olvidar las brutales historias de la época de los caucheros en

las décadas del siglo XIX y primera del XX. Apela al trabajo de su padre Santiago Yahuarcani, el mural de la Chorrera, en un poblado a orillas del río Igaraparaná, en Colombia, titulado “El grito de los hijos de la coca, el tabaco y la yuca dulce”. El mural tiene una secuencia que narra desde el estado de paz de la sociedad indígena de la región hasta un estado de violencia, terror y muerte generado por los caucheros, y un futuro de libertad y abundancia. Para Rever, un buen indígena tiene el talento de transmitir la historia y no solamente conocerla (López, 2014).

También en el conversatorio mencionado, la historiadora del arte, museóloga y curadora Ylia consideró que los trabajos de Rubio y Yahuarcani han estado marcados por el contexto histórico vivido y que cada etapa pictórica de su obra refleja además un momento en la vida del artista (López, 2014).

Christian Bendayán es un representante del arte amazónico que ha logrado posicionarse en el ámbito del arte indígena amazónico que, según Isasi, (2016) “tendría la nueva denominación de arte Amazonista” (p. 35). Este artista consiguió insertar y posicionar su obra en el complejo imaginario peruano. Él plantea un lenguaje fresco que descoloca y reposiciona constantemente en su obra a la Amazonía dándole relevancia y una historia sin antecedentes (Isasi, 2016, p. 35).

Bendayán presenta una dimensión política en su obra como ente mediador entre la institucionalidad oficial cultural y la cultura visual popular amazónica, como un agente con autoridad para dar reconocimiento y legitimidad a expresiones culturales que hasta ahora habían sido marginadas del discurso oficial (Isasi, 2016, p. 38).

También ejerce el rol de gestor cultural como un activo promotor del arte amazónico a través de exposiciones, publicaciones y simposios que inserta en el ámbito limeño a artistas amazónicos que de otra manera no serían visibles fuera de su espacio geográfico. Gracias a esta gestión cultural, el arte amazónico es ahora una tradición cultural, un subgénero o capítulo dentro de la historia del arte peruano (Isasi, 2016, p. 39). Como lo afirman:

Bendayán siendo amazonista considera que el artista de este tipo debe aplicar el imaginario para relatar su historia amazónica. Sostiene, además, su posición como artista amazonista y es un gestor cultural del arte selvático ante el Ministerio de Cultura en términos de iniciativas artísticas en exhibiciones. Su arte apela al paisaje amazónico y al retrato como temática de su obra. (López, 2014)

Se puede considerar a Bendayán como una de las expresiones plásticas de la amazonía y que acompaña a Chávez en este tránsito hacia una identidad e interculturalidad de lo nuestro.

En una entrevista para Diego Otero, Harry Chávez respondió que, dentro del arte peruano, el arte amazónico es una pieza fundamental.

Creo que el arte peruano se hace un hito cultural cuando integra justamente el arte amazónico y el arte andino. Se ha desarrollado de una manera muy orgánica y con lenguajes múltiples, que tienen mucha fuerza y vitalidad de la Amazonia. Se ha expandido de tal manera que va más allá de la moda demostrando una necesidad y vitalidad expresiva de la Amazonía que no tiene parámetros. El arte amazónico es parte de nuestra psique, de nuestro desarrollo, de nuestra evolución, de nuestro poder, de nuestra fuerza, y de parte del camino hacia una trascendencia. (Otero, 2009)

El reconocimiento del arte amazónico logrado en la primera década del siglo XXI nos permite considerarlo ya un arte peruano establecido como un hito cultural. Chávez continúa afirmando que aún no se logra el reconocimiento necesario; sin embargo, ha alcanzado una madurez en todos estos aspectos del arte peruano: el arte andino, el arte amazónico, el arte popular, el cuidado del arte prehispánico.

### **3.2. Conexiones y materiales en la obra de Harry Chávez**

#### ***3.2.1. La conexión de la diversidad cultural en el proceso creativo.***

En su proceso creativo, Harry Chávez emprende una travesía de reconocimiento de sí mismo. Desde muy joven, Chávez sintió siempre la ausencia de la pertenencia como si existiera en dos lugares distintos: estar en un colegio privado junto a un asentamiento humano, o tener un proceso creativo individual y uno paralelo grupal.

Según menciona Chávez, la temática andino-amazónica entró con fuerza y precisión después de su viaje a Pucallpa, donde tuvo sesiones terapéuticas de ayahuasca acompañado de un chamán y que se convirtió en uno de su espacio de conexión y de reconocimiento de sí mismo más determinante. La presencia del mito en la coincidencia con felinos y serpientes andino amazónicos dejan de lado sus trazos, y se convierten en imágenes en un arte visionario inmerso en el mito, dentro de su proceso creativo (Bendayán, 2021).

Es en esta experiencia que Harry Chávez siente por primera vez que encontró respuestas, por lo que halló lo que estaba buscando por mucho tiempo en su vida, un sentido, un propósito aún mayor, una experiencia de conexión con la fuente por decirlo de alguna manera. Pero expresó que no solamente la ayahuasca fue determinante. También fueron definitorias las búsquedas que iba acumulando desde años atrás a través de la lectura y sus experiencias

personales. Del mismo modo, confirmó que el trabajo con las plantas fue definitivo y determinante para alcanzar eso que estaba buscando, un entendimiento importante. Es así como Harry Chávez encarna la conexión entre el mundo de ahora y el mundo de los espíritus, el mundo andino y el mundo amazónico, su procedencia desde la arena del desierto, lo andino y lo amazónico creando conexiones en la diversidad cultural que se verían reflejadas después en interacciones de una expresión intercultural en bienales andino amazónicas y en nuevos temas incluidos en su cosmovisión, tales como, la mariposa, la araña, la pluma del ave y el colibrí.

Tal como dice Chávez “Me confirmó una vez más, hay un tema pendiente. Lo que ve Harry es un gran respeto al lugar del arte en la historia, nuestra cultura, su valoración no como fetiche ni como el imperio en el museo sino la cultura viva.” Harry encarna la conexión de la diversidad cultural en el Perú (*Harry Chávez, comunicación personal, 20 de agosto, 2020*).

Los elementos de diversidad cultural en su proceso creativo se encuentran claramente explicados en el análisis de Belaunde (2009):

... la sogá retorcida del ayahuasca que es explícitamente identificada con la anaconda cósmica llamada *ronin*, el ser primordial, madre del ayahuasca y de las aguas, fuente acuática originaria de todos los diseños existentes en el pasado, presente y futuro. Se considera que los diseños de la piel de la anaconda contienen en estado potencial todos los diseños de las plantas, de los animales, cosas, espíritus y humanos. El piripiri, llamado *waste* en Shipibo-konibo, también es una manifestación de la anaconda *ronin*, pues según la mitología esta planta brotó de sus cenizas. (p. 18)

Los diseños, explica Belaunde (2009), también pueden manifestarse en visiones a hombres y mujeres durante las sesiones chamánicas de toma de ayahuasca.

Este término es utilizado para designar la propia sogá del ayahuasca chacruna (*Psychodria viridis*) o de ayahuasca y cahua, hervidas en agua. Esta bebida es administrada por los chamanes llamados *onaya* en sesiones grupales de noche. Después de años de aprendizaje, los chamanes adquieren gran experiencia para comunicarse con los espíritus protectores escondidos llamados *chaiconibo*. De esta manera, se transforman espiritualmente para viajes por diferentes ámbitos del cosmos, cuando llegan al más alto nivel de maestría, los chamanes son llamados *meraya*, es decir, el que se transforma en jaguar. (p.20)

“En estas sesiones chamánicas, bajo la guía del chamán, los participantes también viajan por el mundo espiritual y ven la energía de las plantas emanando de todo lo existente” (Morin 1998; Roe 1982; Arévalo, 1985, citados por Belaunde, 2009, p. 20).

Es como volver al lenguaje básico humano. Dentro de toda esta evolución hemos desarrollado arquetipos, imágenes, símbolos y en eso ha habido una dispersión también de nuestra psique, pero volver a estos animales es como retornar a nuestras fuerza primigenias. Estas las compartimos todos los humanos en todas partes y culturas; entonces, es como hablar un lenguaje común, que implica tener eficiencia en la comunicación, porque estos animales arquetípicos son parte de nosotros, de todos los humanos, representan fuerzas, posibilidades, virtudes, aspectos espirituales y lo representan ahora, lo han hecho siempre y lo van a hacer desde siempre. No se trata, entonces, de un lenguaje caduco; más bien es un lenguaje vivo y que en buena hora está siendo retomado porque hace que el arte sea integrador y con eficiencia llegue a todas las dimensiones, llegue al ser humano que lo percibe (Morin 1998; Roe 1982; Arévalo, 1985, citados por Belaunde, 2009, p. 20).

Son ideas que uno va adquiriendo y van creciendo y van sumándose. No te puedo decir una fecha específica corresponde a un interés y una búsqueda personal ya de adolescente en el que empiezas a cuestionarte cosas y buscar un mundo que tenga más sentido para ti. Un mundo más fantástico, pero, a la vez, que tenga correlación con la vida misma. Se concibe, por eso, como una motivación, un anhelo personal, el encuentro de un universo que corresponda al espíritu que siento que nos anima (Salcedo, 2013).

Harry Chávez comenta, sobre la lectura de un artículo de Castañeda, que lo que hace este personaje es introducir con fuerza este universo potente, coherente, misterioso, abrumador, mágico. Esta introducción que hace a la mirada occidental de este mundo indígena es clave porque conecta la diversidad cultural. Antes de eso, el mundo indígena de manera general estaba malentendido o despreciado por la ignorancia que muchas veces trae la soberbia y ese ejercicio de dominación (Salcedo, 2013).

En una comunicación personal, Chávez nos declaró:

La conexión con el arte local más que con el arte de afuera, sobre todo el prehispánico el misterio, lleva una cultura muy poderosa, a la par de las del mundo. Nosotros somos una fuente de cultura, somos el epicentro. No lo vemos... Se ve en el arte prehispánico el hombre conectado con la tierra, hay además una visión del hombre de cultura en

conexión con el cosmos”... hay una obra que se llama Guerrero Moche que es un personaje lleno de serpientes, una máscara como cubre bocas, con un cangrejo. Pero igual cuando me refiero a andino amazónico me refiero, de manera personal, a la costa porque es el fin o comienzo de los andes y así lo decía Maria Rostorowski, que el Perú es un país andino y que la costa era una etapa de los Andes. Solo decir andino amazónico incluyo las expresiones de los andes porque están comunicados no son aislados, hay una transversalidad cultural que va recorriendo todos los pisos altitudinales, la costa es parte de esa expresión para mí”. (*Harry Chávez, comunicación personal, 20 de agosto, 2020*)

Pensamos que, de acuerdo a lo manifestado por Chávez, la influencia de los tejidos andinos se encuentran presentes en algunas composiciones, evidente en esa expresión artística de la cosmovisión andina, que manifiesta en los tejidos, la coloración el contraste y el tipo de composiciones geométricas.

Al preguntarle sobre la diversidad cultural sobre una de sus obras, cuyo nombre no menciona el entrevistador, Harry Chávez responde:

Este cuadro lo hice con un grafitero de la calle que se llama Juan Carlos Senmache, que trabajan con sprays y crean mundos futuristas, crean planetas combinados con pirámides y paisajes sacados de otros universos, arte que a mí me parece fascinante, entonces quise aplicar ese arte en un paisaje idílico. Pero que también tenga elementos y símbolos más propios a nivel personal y nivel de la tierra donde vivo. (Salcedo, 2013)

En la misma entrevista, se le pregunta sobre su obra el Sagrado Corazón de Jesús dentro de una visión chamánica a lo que responde:

Yo creo que dentro de mis hilaciones Jesús es una suerte de chamán, una suerte de curandero, que por obra de su palabra y duración consigue curaciones. ¿Cómo puedo hacer esa hilación? Por ejemplo, Jesús tuvo un ayuno de 40 días y 40 noches, en la selva se habla que los chamanes, el ejercicio para tener conocimiento de la medicina, curación y conexión con los espíritus también es mediante el ayuno. Por decirte un paralelo, además el avatar, Jesucristo es también un Apu que se utiliza ahora en las ceremonias y rituales como un espíritu protector, o sea uno de los más importantes del panteón animista nativo. (Salcedo, 2013)

La técnica y los trazos de Harry Chávez traen consigo el arte visionario proveniente de los efectos de la sesión con ayahuasca, trazos que provienen de otro universo y se incorporan al

mundo así llamado real. Así mismo, se mezclan con temas andino amazónicos como la serpiente el puma y el jaguar presentes en la cosmovisión andino amazónica. La diversidad cultural se articula como bien dice Villar (2006, s/p) en un solo corazón.

La temática andino amazónica o sobre la cultura peruana entró con fuerza y precisión después de un viaje a Pucallpa en donde tuvo sesiones de ayahuasca y luego de esas sesiones inmediatamente entraron los animales [como temática], porque antes de eso era más geométrico, no se animaba por ningún tipo de figuración, pero una vez que volvió de la selva, entró de lleno con la figuración y toda la simbología andino amazónica.

### **3.2.2. Técnicas, materiales y temas en la obra.**

Las partes y el todo, fraccionamientos, conexiones y texturas en la técnica y cuentas de murano. Sus líneas geométricas, sus canicas y sus cd's empiezan a adquirir complejidad y una diversidad coherente que une lo andino y lo amazónico especialmente en las imágenes de felinos y serpientes andino amazónicos.

En una entrevista realizada a Chávez, se le preguntó sobre el rol que había tenido su formación académica en la Pontificia Universidad Católica del Perú, PUCP, a lo que él respondió:

No sabría decir cómo sería mi obra sin el paso por la universidad. Ciertamente, en la universidad, mi trabajo no tenía mucho reconocimiento por parte de los profesores, porque era totalmente diferente en cuestión de técnica y temática, pero sí la universidad me dio cierta rigurosidad y me ayudó a darle solidez a mi trabajo, tanto que en algunos cursos como los de integración con Jorge Villacorta y Marí Burella, profundicé sobre la evolución de arte contemporáneo, las vanguardias y algunos textos que me hicieron notar que mi trabajo como lo estaba haciendo, ya separándome de la técnica de la paleta que ellos enseñaban y la forma como ellos lo enseñaban, era acorde a mis tiempos. Eso fue una solidez que yo tenía para mí mismo, pero que es necesaria, porque el jurado y los profesores cuando no entienden tu trabajo y no saben por dónde te proyectas suelen bajarte un poco y criticarte. Entonces, me ayudó a confirmar de alguna manera que estaba bien el camino que estaba tomando. (*Harry Chávez, comunicación personal, 20 de agosto, 2020*)

Son trabajos hechos con cuentas de distintos materiales. Unas son metálicas, otras de vidrio, pero al final es una especie de mosaico que genera una suerte de piel que le da vitalidad,

textura, la encarna. Por otro lado, Harry Chávez explica que esas formas modistas que son los *mandalas* tienen sistemas de composición que le fascinan y que aplica en el arte que produce, que crea (Salcedo, 2013).

Sobre el particular, en la entrevista personal que le hicieramos a Harry Chávez, éste declara:

...en mi formación plástica, lo de los CDs y lo de las canicas son parte del uso de las fichas, técnica que se fue desarrollando y que es independiente de la temática andino-amazónica y es más bien un lenguaje plástico que desarrollé con la experimentación y fue evolucionando en piezas más pequeñas, cuentas más chicas o un mosaico más refinado. La temática andino-amazónica entró con fuerza y precisión después de un viaje a Pucallpa, donde tuve sesiones de ayahuasca y, luego de esas sesiones, inmediatamente entraron los animales, porque antes mi trabajo era más geométrico. No me animaba por ningún tipo de figuración, pero, una vez que volví de la selva, entré de lleno con la figuración y toda la simbología andino amazónica. Sí, el uso del murano y el trabajo en mosaico sí se refiere a eso que dices que es la parte del todo, el vínculo de la parte del todo, esa fractalidad que hay entre las partes y del todo. Sin embargo, el trabajo de mosaico implica para mí darle una mayor fuerza a la imagen, es decir, que lo representado no sea solamente representado, sino que sea construido, encarnado, que haya una construcción de la obra. Tal como crear desde la molécula de alguna manera. (comunicación personal, 2020)

### 3.2.3. Técnicas *shipibo* y *Kené*

“El Kené tiene una finalidad eminentemente estética y terapéutica” (Belaúnde, 2009, p.22), tanto en los diseños hechos en los cuerpos como en la visión y material de los diseños. Durante las sesiones chamánicas, se trata de embellecer a las personas y las cosas, envolviéndolas con los grafismos de la energía de las plantas y, por medio de este embellecimiento, curarlos de males diversos de origen físico, psicológico, social y espiritual. En otros términos, en el Kené, lo material e inmaterial se funden en la estética y la medicina Shipibo Konibo.

Tal es la extraordinaria calidad de las piezas decoradas con Kené y hechas por ceramistas, pintoras y bordadoras Shipibo-konibo que ha llamado la atención de las galerías y casas de arte en el mundo. Así mismo, hay un gran interés por jóvenes de esta comunidad

amazónica, que combinan las técnicas figurativas de la pintura occidental con el Kené de las mujeres en una constante demostración de la capacidad de innovación de los Shipibo-konibo. Entre ellos se encuentran Ronal Rengifo, Roldán Pinedo y Elena Valera, quienes, en la década de los noventa, participaron en los talleres de arte en Lima organizados por Pablo Macera. Así mismo, existe una nueva generación de pintores jóvenes en las organizaciones en las comunidades de San Francisco de Yarinacocha.

Según la mitología Shipibo-konibo, aprendieron a copiar los diseños de una mujer Inka, encontrada al otro lado del río por un nativo Shipibo-konibo y que yacía muerta. Cada etnia que vino a contemplarla escogió una de las faldas. Entre estos pueblos se encontraban los Shipibo-konibo, Huaripano y un pueblo de la familia lingüística Arawak, los Piro (Yine). El mito establece que el diseño emblemático de los Shipibo-konibo es el diseño en cruz. Según explicaciones, varias mujeres el diseño en cruz está asociado directamente con el anti xenti en el que se amarraban los animales de cacería (Belaúnde, 2009, p. 65).

En el grupo amazónico shipibo-konibo, la palabra Kené significa diseño y Kanebo significa diseños, patrones geométricos hechos a mano, superficies variadas, incluida la piel humana. Son diseños que exclusivamente se conocen a través de visiones por ingerir plantas con poderes llamados RO. Son un aspecto esencial de las terapias chamánicas. Los diseños hechos sobre piel, cerámica, tela o madera ponen en manifiesto las visiones que provienen de las plantas con grandes poderes curativos.

Arte inmaterial y material, obras realizadas o imaginadas, el Kené embellece y sana a las personas y las cosas con la luz colorida y la energía de las plantas. Es una técnica netamente femenina que complementa las líneas sinuosas de la serpiente y del río con el canto simultáneo del trazo de las líneas.

La mandala como forma geométrica presenta una estructura básica en forma de aspa que articula los cuatro ángulos del soporte y, paralelamente, una cruz limitada por los cuatro lados del mismo soporte.

El trazo de la cruz y del aspa dejan espacios que se utilizan para plasmar el diseño Kené siempre en reflejo a modo de espejo tanto en las esquinas como los lados. Eventualmente, se plantea el diseño de un elemento central que también se integra al diseño del aspa y de la cruz. El color se plantea según el diseño lo requiera, por ejemplo, en espacios muy pequeños que se forman en los cruces de la línea sinuosa trazada con precisión y pulcritud en colores, en

líneas de color o negras. En el caso de las mandalas, los espacios se encuentran cubiertos casi en su totalidad por colores muy similares en la línea y en el fondo.

#### **3.2.4. Métodos del Kené:**

Se utilizan tintes naturales aplicados con astilla de madera o pincel aplicados sobre piel, cerámica, telas y madera. Así mismo, elaboran bordados con hilos de colores cocidos en tela. También realizan tallados en madera o esculpidos en cerámica fresca. Hilan telas con hilos de algodón para paños y pulseras. Realizan tejidos con mostacillas para collares, banderolas, coronas y brazaletes (Belaúnde, 2009, p. 12). La misma autora refiere:

Durante el acto de diseñar y dibujar, algunas mujeres cantan y con sus dedos van tocando las líneas de los diseños elaborados. Dentro de la composición visual, son contenedores de música y energías que reproducen los cantos chamánicos o ícaros. El kené proviene de las visiones que la naturaleza proporciona. Es inmaterial, pero se materializa en su producción artesanal. Como la naturaleza es fuente de conocimiento, les permite observar estos diseños. Esto es producido por la ingesta de plantas raras que se colocan a las mujeres cuando son niñas para que puedan ver los diseños y tengan este don en su vida Iquitos. (Belaúnde, 2009, p. 12)

#### **3.3. La cosmovisión andino amazónica: El diseño Kené Shipibo Konibo**

Su propuesta artística es su visión del mundo, su entendimiento a través de la imagen de las fuerzas profundas que nos mueven, las respuestas intuitivas a las grandes preguntas de sentido que él se ha hecho, incluyendo en su propuesta los felinos y serpientes andino amazónicos. Para Harry Chávez, la cordillera de los Andes es un elemento alado, unificador que articula la Amazonía, el ande y el desierto de la costa dentro de su cosmovisión andino amazónica.

Así mismo, es una expresión de gratitud y reconocimiento a todo aquello que lo ha transformado, que se le ha revelado como algo maravilloso e imprescindible para él. Justamente, es ahí que la Amazonía y los pueblos indígenas han sido fundamentales. Como dice Chávez, fueron la tradición, el arte y la sabiduría el complemento al pensamiento occidental y al entendimiento del mundo que propone, que para él fue siempre incompleto y huérfano de pertenencia y sentido (Cabel, 2019, s/p).

Por otro lado, Harry Chávez en su participación de las sesiones terapéuticas de ayahuasca recibe el apoyo del chamán entrenado. Para estas sesiones (Belaúnde, 2009, p.18) las

plantas raras son medicinales con poderes específicos como la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y el piripiri (*Cyperus* sp.), las cuales permiten tener visiones.

Uno de los principales objetivos de los entrenamientos chamánicos es “abrirle” los ojos a los aprendices para que puedan ver más allá del mundo de las formas aparentes. Entre los Sharanahua del alto Púrus, tanto hombres iniciados como los no iniciados en la profesión chamánica ingieren ayahuasca en ceremonias colectivas para poder penetrar al mundo invisible. Es en estas sesiones terapéuticas donde los participantes toman la poción de ayahuasca, soplan la bebida e invocan el espíritu de la ayahuasca diciéndole: “Permíteme ver bien”. Las sesiones están vinculadas estrechamente al canto permanente durante la sesión como un camino para exhortar a la madre ayahuasca a tener buenas visiones. De ahí proviene la denominación de “arte visionario” al arte amazónico.

Harry Chávez, en su cosmovisión andino amazónica, se siente inmerso en los mitos que lo llevan a otros universos con los cuales se identifica de una u otra manera.

### ***3.3.1. Mito: El chamán que se convirtió en ayahuasca.***

Este mito es una alegoría de la aparición de la ayahuasca en la Amazonía como planta curativa, sabia y terapéutica que emerge de la tierra en la cual está enterrado un anciano bajo un árbol y en una noche oscura aparecen las lianas curvas, sinuosas y semejantes al desplazamiento de una serpiente por las ramas del árbol. En el arte shipibo, se ve con frecuencia esta sinuosidad de la línea que es la serpiente y, al mismo tiempo, el río.

En un video de Bicentenario del Perú, se cuenta la historia de un sabio vegetalista. Este conocía todas las plantas y los poderes que tenían e intentó enseñarles a sus descendientes el arte del chamanismo, pero por falta de interés sus descendientes no lo aprendieron. Pasado el tiempo, el sabio enfermó y le pidió a su familia que lo entierren debajo de un árbol grande. Una noche, en el árbol grande, se escuchó al sabio cantando un ícaro como si su espíritu hubiera regresado al mundo de los vivos. Cuando salieron a buscarlo, vieron al árbol con grandes lianas ondulantes colgadas de sus ramas parecidas a las serpientes. Desde ahí, los chamanes comparten sus conocimientos de generación en generación a través del ayahuasca, los cuales conectan el mundo de los vivos y de los espíritus a través de un viaje sanador (Video Bicentenario).

Según Bendayán (*Christian Bendayan, comunicación personal, 2020*) el arte amazónico se ha desarrollado en diferentes propuestas definidas por su estética y temática. A excepción de Loreto, donde en el siglo XX se desarrolló una pintura realista con representaciones de paisajes

amazónicos y retratos. En Ucayali floreció un arte con mirada subjetiva como si tratara de paisajes interiores, más conocida como pintura visionaria. Este estilo artístico está relacionado con el consumo de un brebaje de ayahuasca y chacruna, las cuales, al ser mezcladas, producen un efecto psicoactivo. Para Pablo Maringo, “la ayahuasca nos da la visión y la chacruna los colores” (Hill, 2014).

### **3.3.2. Mito: El Guerrero rojo**

También hay un mito que se llama Guerrero Rojo, creado por Miguel Zegarra. En este se explican las vivencias de un guerrero que Harry las incorpora a sus experiencias en ese momento, quedando inmerso en el mito como su propia realidad, como si la historia le perteneciera. (Curaduría de la Exposición Individual de Harry Chávez en la Galería Vértice en el 2007)

Un cuerpo se desliza entre los matorrales del bosque. Sisea. Una serpiente con dos cabezas. La segunda (o la primera) le brotó del cuerpo después de que un jaguar le cercenara una parte del tronco. La piel escamosa brilla gracias al reflejo de un débil brazo de sol que se filtra entre la densidad de los árboles. La serpiente fluye como un río sobre la tierra húmeda. Esa serpiente es en realidad un río.

Las aguas de ese río, como las escamas de la serpiente, son negras. El río guarda una misión en su cauce: erosionar el territorio cerrado de la imaginación del hombre. Para percibir el reflejo de los paisajes mentales del hombre sobre su superficie, el río debe arrullarlo hasta conducirlo al sueño. Sólo en el sueño será posible penetrar en la forma oculta del secreto y abrir la entrada a la intuición. El hombre ahora sueña.

Ese hombre es un guerrero rojo. Pero en su sueño es un niño. Un niño que se sumerge en las aguas negras de un río, un niño tragado por una serpiente. Este niño teme lactar de la locura, ya que ella lo llevaría a desbordar al propio río. Decide entonces permanecer inmerso en un estado de gestación en el vientre de la serpiente negra. El cuerpo de la serpiente describe círculos concéntricos de un mandala, la estructura de la primera constelación en una noche boca arriba.

La estructura de la constelación contiene una serie de flujos. Si la piel escamosa que recubre el agua del río se rasga, todo el líquido brotará de la herida hacia el infinito.

La noche sigue el curso de la serpiente. La noche es un jaguar negro. El camino que abre el cauce del río sobre la tierra arcillosa –la tierra del guerrero rojo- es la senda del chamán. En

la profundidad del bosque resuena el canto de una mujer. La cabeza del felino avanza en dirección a este canto, como avanza la noche acercándose a la aurora.

Una mujer sentada frente al fuego transcribe con su voz las formas geométricas de un diseño impreso en una fibra. El canto de la mujer dibuja un caligrama como un tatuaje sobre la piel del jaguar negro. Se trata de la segunda constelación. La voz pasa de grave a aguda, se torna tan aguda que podría atravesar el corazón de una roca. Perfora la piel de la serpiente negra y produce el temido desborde del río. El niño llora. El llanto del niño se convierte en el grito del guerrero.

El grito del guerrero llega a los oídos del jaguar. Ahora el guerrero es dueño de su cabeza. El guerrero-jaguar avanza como la noche con las constelaciones tatuadas en el cuerpo. Avanza hacia el amanecer.

Con el amanecer, el jaguar-guerrero se encuentra con el sol padre. Y deja de luchar, deja de ser guerrero, deja de devorar el cuerpo de la serpiente y de ser devorado, a su vez, por ella. Ahora está iluminado de sabiduría. Sus extremidades filtran la luz entre las plantas y los seres del bosque. Varias de esas extremidades luminosas se posan sobre las cabezas de otros guerreros. Pero no los llevan al sueño para explorar su imaginación, como la serpiente negra, sino que esclarecen su sabiduría anterior. Esa sabiduría esclarecida es el despertar del chamán guerrero (Zegarra, 2007),

### **3.3.3. Mito: *El origen cósmico del Kené***

El mito de la niña inca tiene un sentido especial en el diseño Kené de la comunidad nativa Shipibo - Konibo. Cuenta la historia que, al acercarse a la niña inca distintos pobladores de las zonas cercanas, eligieron una de las faldas que llevaba la niña. La primera falda con su diseño insertado fue elegida por la comunidad Shipibo - konibo. Según el mito, ese es el nacimiento del nacimiento del diseño Kené.

Según la mitología shipibo-konibo, existió una mujer inka de asombrosa belleza que paseaba por las orillas del río. Un día un muchacho la vio caminando en la otra orilla del río y quedó fascinado con su belleza. Por ello, decidió construir un puente con troncos de árboles para poder cruzar el río. Pero, cuando logró cruzar el puente, la mujer ya estaba muerta. Entonces, el muchacho cargó el cuerpo de la mujer y lo llevó a su pueblo. Es ahí donde los pobladores quedaron asombrados por los diseños de las faldas que usaba la mujer. Una de estas faldas tenía el diseño en cruz. Esta fue la falda escogida por

los shipibos, mientras los conibo eligieron la falda con diseños curvos. Es así como cada etnia aprendió un diseño propio con relación entre los diseños y su identidad étnica. (Belaúnde, 2009, p. 37)

### 3.4. La interculturalidad en la obra Harry Chávez

Su obra, de acuerdo con Otero (2007) explora el universo mítico, simbólico y místico de muchas de las más importantes culturas milenarias del planeta con particular atención en la cosmovisión andino-amazónica del Perú, el arte prehispánico, el arte popular y el chamanismo. Propone a través de su arte una mitología viva, contemporánea, con una laboriosa técnica que sintetiza este conocimiento.

En la presentación de la biografía de Harry Chávez, el periodista Diego Otero (2007) describe el trabajo de Harry Chávez a partir de su condición de espacio abierto con una serie de rituales y códigos transculturales. Cada una de sus imágenes opera como una especie de zona franca para que diversos sistemas y tiempos coexistan y se retroalimenten.

Diseños del arte prehispánico, estructura de las mandalas, animales míticos de la cosmovisión amazónica, todo encaja en sus obras, todo parece convertirse en parte de los mismo. Finalmente, Otero afirma que es el punto de vista el que tiende los lazos, convoca y cierra círculos.

En su entrevista, Harry Chávez menciona que tiene una línea de obras, entre cuadros y esculturas, con Olindla Sivano. Ambos desarrollaron un lenguaje estético a partir del arte Kené y unas cintas con las que Harry trabajaba. Harry considera que el proceso creativo desarrollado en esta colección fue simple, ya que él tenía tiempo queriendo trabajar con Olinda. Hace tiempo se contactaron para desarrollar algo, pero no se llegó a concretar. Luego se contactó con Soledad Mujica, quien es la directora del Rurak Maki, la feria que tiene lugar en el Museo de La Nación porque sentía más afín con lo que él hacía. Por ello, quería exponer sus obras en la feria y era una experiencia que Harry quería vivir. Cuando la fue a visitar, Soledad Mujica le dijo que era muy difícil entrar a la feria porque estaba dirigida casi exclusivamente a artesanos y arte popular del interior del país con tradición ya establecida, y Harry no entraba en ese rubro. Él sentía que no era así, que su espíritu sí iba en la misma línea. (*Harry Chávez, comunicación personal, 20 de agosto, 2020*)

Soledad le comentó que existía un segmento de co-creación que se estaba abriendo por primera vez en ese año, en donde se invitaba artistas, diseñadores, artesanos a trabajar juntos y

presentar obras. Soledad invitó a Harry a participar de ese segmento, él aceptó y le propuso a Olinda hacer un trabajo juntos. Aplicaron el diseño Kené para realizar cuadros y esculturas. Las obras fueron cuajándose en un proceso de disfrute y decisión del tipo de acabado.

Harry menciona que el arte popular y las artes plásticas se pueden mezclar, porque es arte que tiene expresiones estéticas. Harry considera que lo que hace tiene mucha afinidad y se nutre del kené, el arte shipibo, el arte popular, arte prehispánico, además que la interacción se da de una manera muy orgánica. El resultado de trabajar con Olinda fue una consecuencia natural de ese trabajo por años de investigación y compenetración con el arte tradicional.

Estas declaraciones de Harry Chávez tocan fibras muy sensibles en mi visión de la interculturalidad a través del arte y que también alcanza las fibras de la conexión de la diversidad cultural en el país. Harry Chávez siente que su obra artística, plástica y académica se inserta en el trabajo del arte popular quedando él y su obra inmersos en esta interacción sin precedentes en la historia del arte peruano. El trabajo intercultural entre su visión del arte y el diseño Kené en obras que incluyen cuadros y esculturas conectan su diversidad cultural, y al interactuar logran mediante el arte la interculturalidad tan efímera en nuestro país.

La interculturalidad en Harry Chávez se gesta desde la entraña, se reconoce a sí mismo en lo indígena siendo él costeño e interactúa a través del arte fluidamente. También se encuentra en la interacción camino a su reconocimiento personal en las sesiones terapéuticas con la ayahuasca como expresión en la mitología amazónica, en la cual Chávez se siente inmerso, en los espíritus, los dueños de la naturaleza, el mundo de acá y de allá, las visiones. Todo ello es un elemento presente en su proceso creativo, aunque él provenga del desierto.

La interculturalidad internalizada en su visión de la cordillera de los Andes como una visión alada que conecta todo el territorio peruano y, a su vez, permite una interacción natural en las diversas culturas. La fluidez de lo andino amazónico en los felinos, jaguar y puma, y en las serpientes es una presencia de interculturalidad intrínseca (Vidarte & Bendayán, 2016).

La interculturalidad en la interpretación del diseño Kené en las mandalas, en las imágenes religiosas con los felinos y jaguares están presentes en su obra y también la influencia de los tejidos andinos en algunas de sus composiciones. Se aprecia la expresión artística de la cosmovisión andina, que se manifiesta en los tejidos, la coloración, el contraste y el tipo de composiciones geométricas. (Harry Chávez, comunicación personal, 20 de agosto, 2020)

Chávez, declara sobre la cosmovisión andina, que plantean muchos estudiosos de la cosmovisión andina de origen pre-hispánico. Hay una tripartición del universo: el Hanan Pacha, Kai Pacha y el Uko Pacha. Cada una de estas divisiones se corresponde con su animal, el felino, el ave y la serpiente respectivamente. Eso es una base importante para la significación de estos símbolos en forma de animales.

Es por eso que el auto reconocimiento de Harry Chávez en el mundo indígena es también una búsqueda de origen, del principio del todo. Se refiere a una búsqueda que sólo se podía dar en un pueblo originario en medio de la selva. En ese sentido, la búsqueda del viaje, la sesión de ayahuasca y el chamán que da de beberlo son aspectos de una ruta capaz de mostrar que había un milagro también en nuestros ojos y nuestras vidas (Villar, 2006, s/p).

Además, el arte es una forma de conocimiento, una ventana hacia nosotros mismos. Por eso, creo que el suyo es un arte indispensable porque nos hace conocernos, identificarnos, aproximarnos unos a otros, y tender puentes y lazos saludables como habitantes del mismo país ejerciendo la interculturalidad.

### **3.5. Análisis visual de la obra de Harry Chávez**

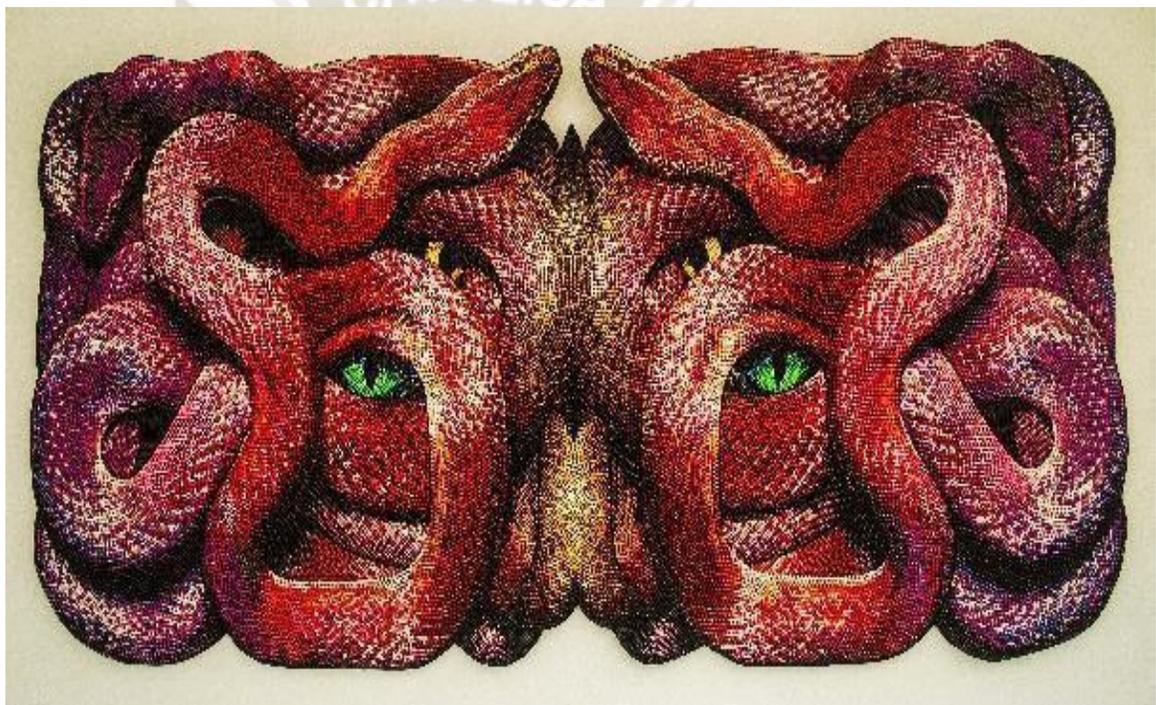
La obra de Harry Chávez, en su cosmovisión andino amazónica, se expresa a través de materiales innovadores que provienen de su juventud e infancia a través del juego de las canicas. Así mismo, utilizó en su vida de estudiante los discos de CD's. Este fraccionamiento de la composición planteada a través de esta técnica lleva al observador a encontrar la unidad de elementos pequeños de cuentas de murano hacía un todo vibrante misterioso, que conecta la diversidad logrando un valor estético "sin precedentes". Paralelamente, se orienta en mandalas con formatos shipibo-konibo en aspa y cruz, ubicando los elementos en espejo con vibraciones intensas y, a su vez, en síntesis muy coherente. Otra ruta de su creación es la presencia ondulante de la serpiente como símbolo de conocimiento intensamente sinuosa, enérgica y presente, recordando la sinuosidad del río, del viento y el bosque. En un proceso de constante transmutación del animal ofidio con roles místicos humanos, el animal y el ser humano se conectan. La presencia del puma, y el jaguar andino y amazónico adquieren roles significativos en su obra. Finalmente, las mariposas en su vuelo suave sufren su transmutación natural desde su nacimiento.

La integración de las cuentas de murano, la dualidad en las transmutaciones y el espejo doble en las mandalas shipibo-konibo nos llevan a un camino de conexión de la diversidad, una

diversidad que al artista lo conmueve en su vivencia de cosmovisión andino amazónico. Finalmente, el artista siente esa dualidad y esa diversidad en su vida, y en su obra.

Para el análisis del universo plástico de Chávez, hay que considerar la vinculación de su presencia artística individual y los espacios en su niñez, su cosmovisión de la cordillera de los andes abrazando como alas a la costa y a la Amazonía. Es por eso quizás que el artista dice: “Me reconocí a mí mismo en el mundo indígena. Me completó” (Cabel, 2019).

Las obras a continuación, tratan de explicar ese universo mágico, diverso y que relacionan aspectos de interculturalidad dentro de una identidad nacional muy evidente.



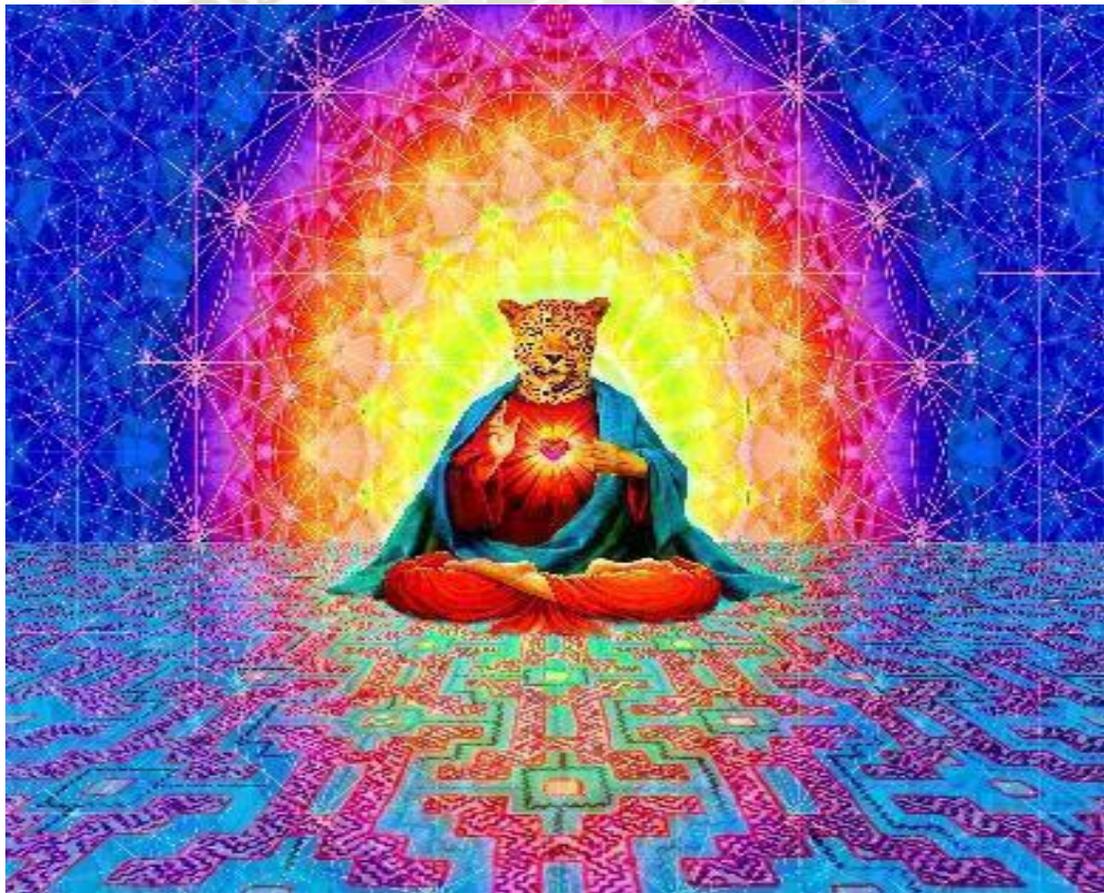
*Figura 1: Amaru Runa*

El arte visionario proviene de las visiones que se producen en las sesiones terapéuticas con ayahuasca. Estas visiones pasan desde las líneas hasta las formas, tales como los felinos andino amazónicos, la sinuosidad del río, la de la serpiente misma y la del viento.

En esta obra, se puede apreciar un arte visionario que, además, es intercultural en términos de articular lo andino amazónico en una cosmovisión que muestra una sinuosidad que se encierra en sí misma, en términos de que el protagonista se encuentra en el mundo de acá o el mundo de los espíritus en sus propios espacios, pero continúa en movimiento. La sinuosidad es dinámica, los ojos son estáticos que capturan al observador.

Amaru Runa se articula a través de la textura producto de la técnica de cuentas de murano. Una técnica que, en todas sus opciones, trae consigo las partes del todo, la necesidad de articular y conectar, así como la serpiente está articulada en sí misma en la sinuosidad. Esta técnica evoca la conexión, la diversidad y produce una textura casi como la de la piel de la serpiente. La interacción está ahí en la serpiente. Aparece con elementos diminutos en resultados de gran formato.

El color no le quita fuerza a esta sinuosidad dinámica permanente con esta visión del ojo visionario de las sesiones terapéuticas. Sin embargo, los ojos capturan y absorben pese a que aparentemente están fijos en un lugar; sin embargo, no es así pues están rodeados de la serpiente misma como si diera vuelta alrededor del ojo.



*Figura 2: Amauta*

Es el denominado maestro sabio. Se trata de una visión de conexión de la diversidad cultural en la cual él ha conectado la religión católica con sus imágenes. El corazón de Jesús, el personaje principal de la religión católica, aparece envuelto en un halo de luz. Es en este centro

en el que aparece el felino dándole un carácter de maestría al mundo cristiano insertándole la magia, el mito, la visión chamánica. Nos lleva a sentir que, para Harry Chávez, Jesús puede ser considerado un chamán ya que era conocido como curador, sanador y productor de milagros. Esta conexión de la diversidad de Harry Chávez convoca la interacción de dos mundos distintos como el mito y la religión católica.



*Figura 3: Tótem*

El Totem representa a una serpiente la cual merece veneración a nivel nativo de aldea y de comunidad. Sin embargo, instala el Totem en la ciudad, en el mundo urbano, en un lugar público. La composición para el observador se convierte en un mar lleno de sinuosidad y de curvas horizontales que nos llevan de derecha a izquierda, y de izquierda a derecha. Sin embargo, paramos cada vez que nos encontramos el arte visionario, el ojo. Este ojo presente en la obra de Harry Chávez se utiliza como lo que apareció en las sesiones terapéuticas y vio en el ojo felino andino amazónico. Y sucede un fenómeno que ubica un mundo mágico de la mitología en el mundo de la ciudad, y captura al poblador urbano y lo lleva al mundo de la mitología.

Hoy, en el siglo XXI, en la conexión de la diversidad cultural, en este caso urbano rural o real mitológico, se logra ese casi misticismo de veneración.

El color mágicamente elegido tiene ligero toque de intensidad en cada ojo, pero es una sutileza de ocre y sienas que permiten un movimiento que al final provocan la veneración serena, intensa y mística.



*Figura 4: El poder de la noche*

El puma es un ejemplo de mitología. Hay dos factores que nos encierran en ese poder como la oscuridad misteriosa de las cuentas que van de un rojo central hacia unos oscuros laterales. El otro factor importante es la posición de las cuentas, pues están puestas de manera circular. El observador siente que entra a ese mundo del misterio de la noche del puma andino y queda encerrado en estos círculos de las cuentas, no hay salida. Yo me acerco al puma y me arriesgo a quedar capturada dentro de los círculos que tienen su punto álgido en las dos pupilas. La manera en la que instala el murano y la forma en la que se captura la mirada.

La mitología se nos presenta con la forma del felino y el observador entra voluntariamente o no en el mundo mágico de la mitología a través de las cuentas que juntan y unen estas conexiones circulares.



*Figura 5: Sol de medio día*

Esta obra se articula con el puma de “El poder de la noche”. Este jaguar, en esta técnica tan elaborada y tan difícil de lograr, nos cuenta en el trayecto de la observación y del sentimiento que hay un lado iluminado y un lado oscuro. Las cuentas hacen sus propias rutas con más iluminación o menos iluminación, pero todo nos lleva a una lógica en la cual hay un círculo rodante que hace que todo se mantenga dentro de los límites de los bordes del jaguar.

Estos círculos sinuosos nos dan cierta estabilidad, cierta serenidad para observarlo; sin embargo, en las manchas, comienza la vibración a encontrar el balance con la serenidad.

Más allá de ese balance, nuevamente el arte visionario recurre al ojo, con la pupila hacia arriba, con el párpado cortado que mira, observa e invade al observador. Es el jaguar de la mitología, junto con el puma. Esta conexión de la diversidad porque es el ojo el que nos lleva a ese mundo del más allá, que nunca sabremos si es el nuestro. Es el ojo, en la formación de la mitología amazónica, que empieza a través de las visiones y las plantas roa, entre ellas la ayahuasca. La magia no está en la ayahuasca. Está en las visiones del artista, en el ojo del artista, en la experiencia del artista que hace que la mitología nos fije, nos centre en una visión hacia el más allá.



*Figura 6: Energía*

La diversidad cultural en la obra de Harry Chávez se expresa a plenitud en la conexión que él logra entre la cruz y el aspa del diseño Kené, y su expresión de mandala. La vibración fuerte de Energía trae opciones distintas de observación. En un inicio se ve casi como una tormenta. Conforme uno se queda mirando el aspa y la cruz Kené comienzan a reubicar las piezas y se torna en una mandala de cinco pétalos y uno central, haciendo espejo del aspa y mantenga la forma.

La sensación de haber encontrado la rotación permanente del centro hace que este espacio aclarado en la parte alta produzca más posibilidades de dinámica hacia afuera. La energía es coherente, tiene aire hacia arriba, tiene movimiento hacia los lados, otros tonos en los ángulos inferiores.



*Figura 7: Espíritu del tigre*

La cruz y aspa con espejos son interpretados magistral, sensorial y dinámicamente por Harry Chávez en su propio resultado. No es una mandala, sino colmillos con una función de un público objetivo como es un grupo de música. Al ser el grupo “Los Colmillos”, convierte al espacio en un ritual de movimiento perpetuo, sin embargo, un movimiento organizado dentro de sus propios límites hacia los bordes.

En cruz, vemos que arriba y abajo las formas son similares y los colores diferentes. En la horizontal de la cruz, los dos lados son iguales. Los colmillos aparecen como secuencias musicales casi como notas musicales en un pentagrama. Se hace una armonía en medio de la fuerza dinámica al borde del caos.

Harry Chávez con el diseño Kené entra en ese mundo mágico, lo interpreta, lo lleva hacia la expresión musical y logra la armonía de un acorde. Esta carátula es un acorde musical.



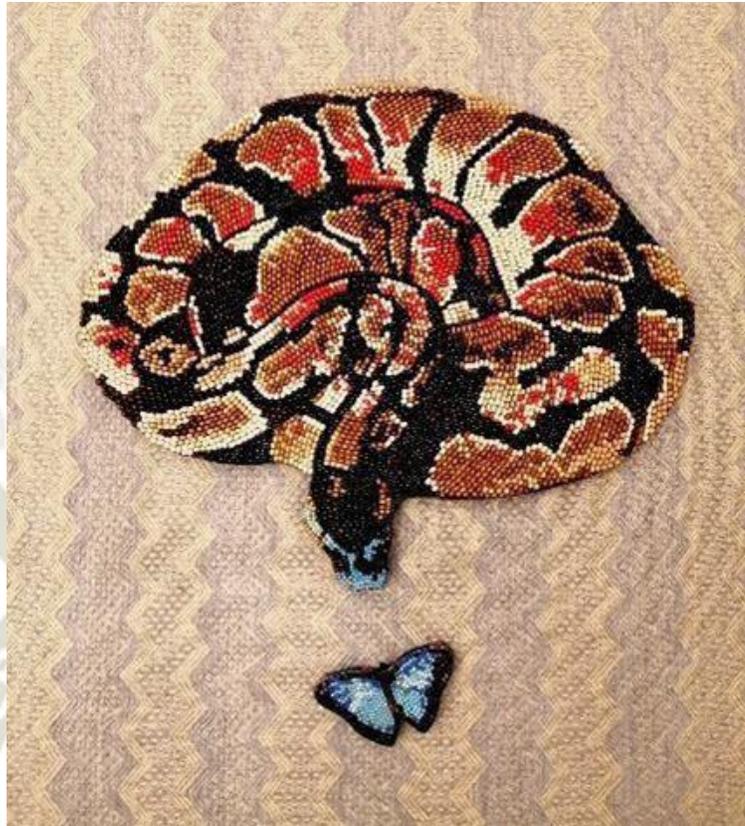
*Figura 8: Gaia*

Nuevamente, la serpiente andino amazónica es otra figuración de la Madre Tierra. Una serpiente de movimientos perpetuos dentro de un dinamismo que busca el apoyo con buena solidez de la Madre Tierra con eje central en la composición, y dos ojos inferiores. La aparición de esta Madre Tierra con dos ojos en la base cuyas mejillas se convierten en codos, extremidades que están apoyados como la fuerza con todo el peso que lleva la madre tierra, teniendo equilibrio y balance en ese apoyo.

En los dos extremos laterales inferiores, hay una aparente fragilidad porque son las dos cabezas. Es la serpiente de dos cabezas que también aparece en el imaginario del arte pre incaico, la serpiente de dos cabezas que en cualquier momento pueden salirse del encuadre e invadir en cualquier momento el mundo estirando su forma ofidia.

La composición es compleja, aparenta caos en una armonía perfecta. La Madre Tierra es armónica, fértil, domina el planeta y tiene una fuerza inmersa en sí misma. Sin embargo, en cualquier momento, sale a abrazarnos o dominarnos a través de las dos cabezas.

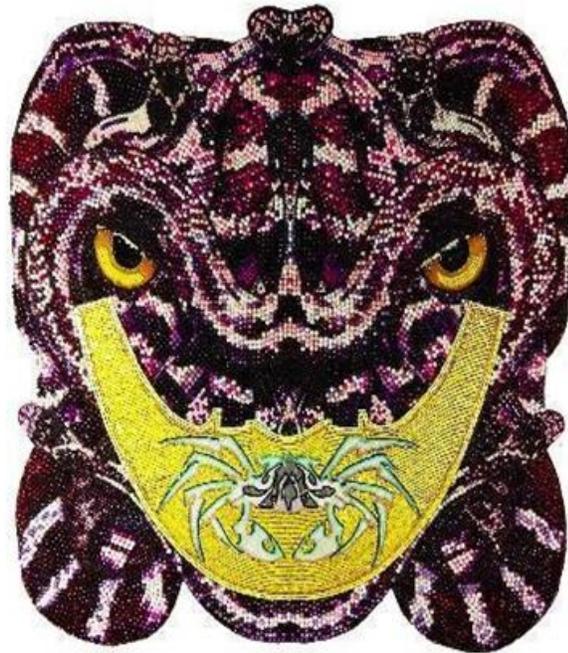
El azul no recuerda al agua, sin embargo, no es una figura etérea ni suave, es sólida. El color le da ligereza mediante ese azul entre frío y cálido que le da cierto espacio y aire para moverse mientras la observamos. Sus movimientos son coherentes, ya que no hay una sección de la composición que rompa la hegemonía, la armonía y la sabiduría de la Madre Tierra.



*Figura 9: La fábula de la serpiente resplandeciente.*

A veces, la diversidad cultural por separado encuentra los puntos más inusitados para conectarse. En este caso, se conecta la sinuosidad y la fuerza de la serpiente con la fragilidad de una mariposa que tiene otro vuelo, que no es sinuosa. Es una mariposa trémula en su textura, tamaño y color, pareciera que la serpiente la va absorber; sin embargo, no es así. Esta composición de dos elementos que están en conexión dentro de su diversidad nos hace pensar en la diversidad cultural como país.

Harry Chávez no permite la dispersión. Al contrario, él conecta. Su cosmovisión andino amazónica permanece conectada a través de la visión, de la interpretación, del mundo andino y el mundo amazónico. En este ejemplo tan difícil de lograr, la serpiente está moviéndose dentro de sí misma y observa a la mariposa. Sin embargo, esta no se siente amenazada. Es posible que, en un mismo lugar y espacio, haya una fuerza y energía enormes que no destruyan lo trémulo y suave de otra energía distinta. Harry conecta las fuerzas de la naturaleza a través del mito, de la serpiente, de la sinuosidad el río con una delicadeza de la mariposa en tamaño, forma y color. No existe una amenaza de la fuerza en contra de lo débil.



*Figura 10: Guerrero Moche*

Nuevamente, se ve la conexión entre los ideales y sentimientos nobles. Sin embargo, hay un cangrejo con colores oscuros con una mascarilla típica moche en otro material. Harry Chávez conecta la fuerza del guerrero con sueños y sentimientos nobles.

La sensación de ser guerrero en este arte visionario son los ojos que se fijan hacia dónde va su guerra y los colores oscuros como si estuviera inmerso en una noche de momentos previos a la batalla. Sin embargo, son líneas curvas, amables y sinuosas como las de la serpiente y del río, y la mascarilla es casi una sonrisa que suaviza la intensidad casi hiriente de los dos ojos del arte visionario.

Es así como se conecta la diversidad. El guerrero está mirando hacia la batalla, pero lo conecta con sentimientos nobles y sueños a través de curvas sinuosas de serpientes de la mitología y una sonrisa que permite la conexión con lo noble y la guerra. Harry Chávez conecta y permite que lo sinuoso se pueda mantener balanceado. Esa magia no la da una sesión de ayahuasca. Es una visión suya y de la vida, desde su interior.



*Figura 11: La maestra curandera*

La maestra curandera puede ser chamán, participar en las sesiones terapéuticas de ayahuasca, guiar en las sanaciones y ver el tema de la medicina que abarca globalmente al ser humano. Esta visión de la curandera está envuelta en sí misma, encerrada en su mundo misterioso, en la sabiduría que trae consigo la serpiente. Ella es una serpiente sabia y posee un ojo que mira intensivamente al ser siempre este arte visionario.

Esta oscuridad con diferentes texturas en técnica de mosaicos varía no solamente la forma de la piel sino la textura. Si pasamos la mano por este aglomerado, sentiremos la textura de la serpiente, tal cual es en la Amazonía.

Este estar encerrada en sí misma observándonos está guardando sus misterios, su sabiduría, sus curaciones y se abrirá quizás en la ondulación similar al de la ayahuasca. Este círculo cerrado nos hace ver nuevamente que, desde esta clausura oscura de misterio y conocimiento guardado, espera el momento para abrirse y curar.



*Figura 12: Morpho*

La mariposa se trata de un elemento de la naturaleza, que Harry Chávez llama “la poética de la naturaleza”. En esa poética, se encuentra a la mariposa en su color, quietud, posiciones y sus vuelos, fases de un proceso de metamorfosis como se dice en la ciencia o de trans/mutación como se dice en la mitología amazónica. La capacidad de cambio o de trasmutación de la mariposa se explicita en el paso del huevo, la oruga, la crisálida y luego la mariposa. Es admirable cómo la lleva a la paz, la calma y el vuelo.

La técnica en la que es trabajada la mariposa parte de un centro hacia los ángulos superior e inferior como vuelos hacia arriba, abajo y los lados. Sin embargo, está en un estado de quietud y de paz para lo cual el azul colabora claramente. Pareciera que los dos extremos de arriba le impiden volar al ser más oscuros y densos que los demás, pero hacen balance con el ancho de las alas inferiores de colores claros.

Nuevamente, Harry Chávez encuentra la armonía en estas conexiones duales, en este caso va por el tono o por el ancho del ala. La luz central es como el foco de la energía. La paz y la tranquilidad en medio del misterio de la mitología entre felinos y serpientes.



*Figura 13 Paracas anverso y reverso*

Nos traslada al mundo de las texturas, la sinuosidad, el conocimiento de la serpiente. Sin embargo, trae dos elementos distintos a lo ya analizado. De cierta forma, en este caso no es una serpiente de dos cabezas en determinada sinuosidad compositiva. Aquí estamos hablando de tres personajes incluidos en el mismo tema, con el añadido del color que podría provenir de los colores y del tejido del arte textil Paracas. La parte central nos lleva a la cabeza de un felino en un color rojizo distinto al resto y con una mirada de párpado a la mitad.

Al medio, hay una serpiente azul que conforme va hacia los lados se convierte en morado y tiene un cruce delante del ojo, el cual está totalmente abierto y parece una expresión arisca e intensa. Arriba están las dos cabezas de serpientes incluso de todo el imaginario del antiguo Perú. Estas van hacia arriba, jalando el peso hacia un círculo. Abajo hay una especie de ofidio que tiene los ojos de diferente forma de los otros dos personajes. Son rojos, enteros, no tienen nada cubierto. Sin embargo, la mirada se dirige hacia los colmillos, cuatro colmillos de ofidio que parecieran dos caras en una.

Hay una anverso y reverso, izquierdo y derecho que nos ubican con tres personajes en uno solo y con ligera escapatoria de las dos cabezas de serpientes hacia arriba. Sin embargo, es tan consistente la composición que sería difícil que las dos cabezas logren desatar esta composición tan colorida.

## CONCLUSIONES

### **PRIMERA:**

A través de esta investigación, se ha logrado demostrar que Harry Chávez, en su cosmovisión andino amazónica, logra conectar la diversidad cultural de su país a través de su obra, inmerso en las manifestaciones diversas de cada cultura a la que se acerca. Se aprecia una conexión armónica que le permite dejar de lado la dispersión y la heterogeneidad de la diversidad cultural del país. Como consecuencia, es en esta conexión que Harry Chávez abre caminos de interacción cultural, y establece relaciones interculturales con el arte popular y las comunidades nativas andino amazónicas en una interculturalidad sólida y contundente.

### **SEGUNDA:**

Se han hecho evidente cuáles son las características de la conexión de la diversidad cultural a través de los elementos de su proceso creativo tales como sus temas andino amazónicos, en su interpretación del diseño kené, en la cruz y el aspa de las mándalas, en los mitos andino amazónicos en los cuales se siente inmerso como parte de sí mismo. Se reconoce a sí mismo en ellos, en la serpiente andino amazónica como símbolo del conocimiento, en las visiones de las sesiones de la ayahuasca que aportan visiones que se articulan en el lenguaje plástico de Harry Chávez, convirtiendo al arte amazónico en un arte visionario. Asimismo, la conexión de la diversidad cultural simbólicamente expresada como las partes del todo al usar cuentas de murano unidas entre sí producen un resultado final estructurado, se incluyen texturas similares a la piel de la serpiente, presentes en la mitología andino amazónica.

### **TERCERA:**

Se determina que Harry Chávez conecta la diversidad cultural en su visión del mundo real y el mundo del más allá en las sesiones de ayahuasca conectando el felino del mito amazónico como rostro del Jesús cristiano de la religión católica en una misma obra. Harry Chávez conecta la diversidad de una manera muy precisa cuando expresa que Jesús es un chamán. También se demuestra esta conexión de la diversidad cultural en el proceso creativo en la presencia evidente de las obras visuales en donde se aprecia el felino andino y el felino amazónico, en “El poder de la noche” y “El sol del mediodía” respectivamente.

**CUARTA:**

Se logra demostrar que Chávez, al conectar la diversidad cultural, inicia un proceso natural de interacción cultural hacia una interculturalidad en la cual el artista se reconoce a sí mismo como parte de las culturas presentes en su obra con una cosmovisión andino amazónica. Chávez se vincula e interactúa con la comunidad Shipibo-konibo en la región Ucayali, en la participación de sus sesiones terapéuticas con el ayahuasca y sus visiones, en su acercamiento al arte popular Shipibo y Asháninka, y en su participación en las bienales de arte con la temática andino-amazónico. Se hace evidente la interculturalidad de su arte al crear en conjunto con la ceramista shipiba Olinda Silvano obras de arte interculturales, de arte plástico y arte popular que se expusieron colaborativamente en Ruraq Maki, la feria anual de Arte Popular en la ciudad de Lima.

**QUINTA:**

Hemos podido describir cómo son las características del arte amazónico peruano presentes en la obra de Brus Rubio y Reber Yahuacani. Estos artistas del siglo XXI asumen la misión de hacer conocer la historia de la Amazonía desde la época del caucho y aplican el imaginario a esa historia para hacerla más contundente y crítica. En ambos artistas, existe una visión que aplica un lenguaje que se podría denominar “ilustración plástica”, ya que relatan la historia y aplican el entorno visual de su cultura. Se demuestra que el rol del arte amazónico busca contar una historia desconocida en el ámbito artístico peruano. Asimismo, este surgimiento del arte amazónico se concreta claramente en el logro de Víctor Churay, artista amazónico que expone en galerías de arte de la élite artística limeña. Por otro lado, se demuestra la contundente gestión cultural del artista amazónico Christian Bendayán, la cual abre puertas en su asesoría al Ministerio de Cultura en iniciativas para el Bicentenario. Bendayán asume un doble rol en el arte amazónico. Su obra busca el entorno y el retrato en lenguaje amazónico y, paralelamente, vuelca su capacidad de gestor

**SEXTA:**

Se determinó que existe una relación entre las artes plásticas contemporáneas y el arte popular presente en la obra de Harry Chávez en cuanto a los aspectos de interculturalidad y diversidad cultural. Chávez en su formación académica encuentra la estructura y la solidez plástica requerida, sin embargo, se determina que es a partir de su viaje a Pucallpa al encontrar

el arte popular shipibo-konibo y, al mismo tiempo, en su participación de sesiones terapéuticas con ayahuasca, cuando se reconoce a sí mismo como parte de esta expresión de arte popular.

Las visiones en dichas sesiones se incorporan a su obra encontrando conexiones del diseño *kene* insertas en su obra, así como inserciones de los mitos amazónicos. Por ello, genera un arte que conecta la diversidad cultural de su formación académica proveniente del desierto y el arenal de las costas de Lima con el diseño del arte popular *shipibo konibo* de la selva en el Ucayali. Las artes plásticas académicas y el arte popular han iniciado ya intentos de conexión a través de la sensibilidad y el diálogo espiritual entre el observador y la obra facilitando la interacción intercultural, una interacción que encarna Harry Chávez en su cosmovisión andino amazónica de manera individual y que despierta posibilidades de encontrar caminos de conexión a través de las artes plásticas y el arte popular.

## RECOMENDACIONES

Partiendo de las conclusiones expuestas, se plantean recomendaciones para buscar la conexión de la diversidad cultural y la interculturalidad del país como rutas hacia una eventual identidad cultural a través de las artes plásticas y del arte popular.

1. En el Ámbito académico, se sugiere la inclusión en la currícula de Educación Superior dentro del proceso creativo del alumno, el uso de diseños y lenguajes de comunidades nativas y precolombinas en cursos relacionados con la creatividad y asignaturas de formación general como la historia. La formación del alumno en el arte y el diseño debe influir en su sensibilidad a través de las expresiones populares de nuestro país.

2. Promover convenios de intercambio académico de estudiantes y/o docentes universitarios a nivel regional en carreras creativas o Historia del Arte que posibiliten la adherencia de nuevas formas de pensamiento, de creación y de expresión.

3. Se recomienda iniciativas locales de interculturalidad a través del arte y el arte popular en actividades comunitarias en espacios públicos. Ampliar los actuales Puntos de Cultura, actividades comunitarias relacionadas a las artes visuales de manera tal que se conecte con la diversidad cultural local a través de interacciones entre los ciudadanos.

4. A nivel del Estado, se recomienda una mayor participación del Ministerio de Cultura a través de exposiciones itinerantes de arte amazónico e indígena por el Perú. De la misma forma para cualquier tipo de expresiones culturales propias de nuestras regiones lo que permitiría lograr una nueva ruta hacia una identidad cultural. Al respecto, se sugiere crear una oficina en el Ministerio de Cultura que promueva cursos de capacitación en arte popular dirigido a estudiantes y docentes de las escuelas de artes.

## REFERENCIAS

- Belaúnde, L. E. (2009). *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño* (Instituto Nacional de Cultura (ed.); 1st ed.).
- Bendayán, C. (2021). *Entrevista a Harry Chávez. Amazonas. Documental AMA Zonas, mito y leyendas*. Documental. <https://www.youtube.com/watch?v=mrDVcKrgLEc>
- Cabanillas, V. (2016). *El cuaderno de virgilio*. Perú Anticuario. El Cuaderno de Virgilio. <https://peruanticuario.wordpress.com/>
- Cabel, A. (2019). Harry Chávez: “Me reconocí a mí mismo en el mundo indígena. Me completó.” *Asia Sur*. <https://deunsilencioajeno.lamula.pe/2019/01/08/harry-chavez-me-reconoci-a-mi-mismo-en-el-mundo-indigena-me-completo/andrea.cabel/>
- Cortés, L. (2015). *Amazónicos: Un estudio de pintores amazónicos actuales*.
- Degregori, C. I., Sandoval, P., & Sendón, P. (2012). No hay país más diverso II. Compendio de antropología peruana. In IEP (Ed.), *IEP Instituto de Estudios Peruanos*. <https://fondoeditorial.iep.org.pe/producto/no-hay-pais-mas-diverso-ii-compendio-de-antropologia-peruana/>
- Carlos Castro Sajami, comunicación personal, 08 de marzo, (2020).
- Christian Bendayan, comunicación personal, (2020).
- Harry Chávez, comunicación personal, 20 de agosto, (2020).
- Nila Vigil, comunicación personal, 30 de marzo, (2020).
- Freire Sarria, L. (1976). López Antay en el ojo de la tormenta. *La Prensa*, 50(01), 50-0015-50-0015. <https://doi.org/10.5860/choice.50-0015>
- Heise, M., Tubino, F., & Ardito, W. (1994). Interculturalidad ¿un desafío? *Estudios de Filosofía*, 13, 155-160. <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090416.pdf>
- Helberg Chávez, H. (2014). La gestión del conocimiento , los pueblos indígenas y el poder. *Desde El Sur*, 6(2), 11-23. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/3/2>
- Hill, F. (2014). *AYAHUASCA VISIONS. Pablo Cesar Amaringo*. Youtube Broadcasting Co. [https://www.youtube.com/watch?v=hCF4E17d\\_1Q](https://www.youtube.com/watch?v=hCF4E17d_1Q)
- Isasi, B., Borea, H., Vidarte, G., Bedoya, L. maría, Lira, M., Mitrovic, M., Wirz, M., Ponce de León, R., Jacobs, S., & Torres, S. (2016). *Bisagra001* (1st ed.). <http://cc->

[catalogo.org/site/pdf/bisagra001.pdf](http://catalogo.org/site/pdf/bisagra001.pdf)

- Lauer, M. (1993). La Pintura Indigenista Peruana: una visión desde los años 90. *Márgenes: Encuentro y Debate*, 4, 1–36.
- López, F. (2015). La voz del artista amazónico. *Viceversa, Cuadernos de Trabajo Sobre Interculturalidad*, 2. <https://centroderecursos.cultura.pe/es/registrobibliografico/viceversa-cuadernos-de-trabajo-sobre-interculturalidad-nº-2>
- Majluf, N., & Wuffarden, L. E. (2010). *Camilo Blas* (Museo de Arte de Lima (ed.)).
- Molina Campodónico, A., Varela Tafur, A., & Lossio, J. (2019). *El río deja de ser. Introducción al estudio de la historia y la cultura contemporánea de la Amazonía peruana*. Publicación del Instituto Riva-Agüero N° 357 El. <http://ira.pucp.edu.pe/>
- Otero, D. (2009). Arte: Viajes y Visiones. *Arte-Nuevo.Blogspot.Com*, 1–10. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/01/emergencia-de-harry-chavez.html>
- Salcedo, C. (2013). *Entrevista a Harry Chávez. ICPNA Cultural Canal N*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=IzI-NOOulUM>
- Vidarte, G. (2017). Del tiempo en que humanos y animales todavía no se distinguían. Amazónica y el conocimiento de la naturaleza en al arte contemporáneo peruano. In *Catálogo de exposición*. (pp. 1–13). <https://es.scribd.com/document/466206629/Vidarte-Del-tiempo-en-que-humanos-y-animales-todavia-no-se-distinguian-pdf>
- Vidarte, G., & Bendayán, C. (2016). *Amazonistas. 24 artistas*. [http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2017/06/amazonistas\\_web\\_1.pdf](http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2017/06/amazonistas_web_1.pdf)
- Villar Lurquin, A. (2015). Calvo de Araújo: La Selva misma. *Ui - Señal*, 100–106. <http://ensabap.edu.pe/wp-content/uploads/2020/06/10-Revista-Señales-Reseñas-ENSABAP.pdf>
- Ylia, M. E. (2009). *De la maloca a la galería: La pintura sobre “llanchama” de los boras y huitotos de la Amazonía peruana*. Universidad Ricardo Palma. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1034>

## ANEXOS

### Anexo N° 01.

#### Tabla N° 1.

#### Categorías y sub-categorías para el formato de Entrevista:

Categorías Conceptuales	Sub-categorías	Indicadores	Entrevistado y lista de preguntas
La diversidad cultural y la Interculturalidad	Diversidad cultural	Artistas populares andinos Artesanos amazónicos primarios.	Entrevista a Carlos Castro Sajami. Mg. de Historia del Arte. Fecha: 8 de marzo de 2020. 17 preguntas.
	Interculturalidad	Artistas amazónicos urbanos. Cosmovisión andino amazónica. Chamán. Ayahuasca. Arte Shipibo-konibo Diseños Kené	Entrevista a Nila Vigil Oliveros. Mg. en Lenguas Nativas. Fecha: 30 de marzo del 2020. 12 preguntas. Entrevista a Harry Chávez. Artista Visual. Fecha: 20 de agosto de 2020. 9 preguntas.

## **Entrevista al Señor Carlos Castro Sajami. Mg. de Historia del Arte**

Fecha: 08 de marzo del 2020

### **1. ¿Considera Ud. que el Movimiento del Indigenismo fue un intento valioso en la búsqueda de la conexión de la diversidad cultural y la interculturalidad a través del Arte en el Perú?**

Por supuesto, demostró ser un ímpetu cultural que abrió muchas expresiones que no hubieran sido posibles de ser visualizadas ni leídas sin tal fuerza histórica. Fuera de valoraciones entre “mejor o peor” frente a otro tipo de propuestas visuales, el Indigenismo demostró la gran capacidad de discusión cultural y evidencia la vívida experiencia de la modernidad por la que pasaron numerosos artistas y cuyo trabajo no se distanció de las discusiones del momento.

### **2. ¿Considera usted que existen identidades culturales regionales en la Costa, en el Ande y en la Amazonía del Perú?**

Sin caer en un determinismo geográfico alto, la identidad en el Perú de inicios del siglo XX no pudo sostener un discurso homogéneo. La severa distancia del Estado y sus discursos soberanos llegó a entornos urbanos meramente. En ese sentido, tal fragmentación política dejó espacios que fueron asumidos por cada región para establecer sus autodefiniciones.

En relación con el Indigenismo, este aspecto se representó a través del paisaje, ya que el discurso que vinculaba geografía y espacio interior de los individuos expresaba una fuerza inherente que trataba de reivindicar al indio y sacarlo de su imagen pasiva.

### **3. ¿Es la diversidad cultural, sin conexión, un elemento beneficioso para la sociedad y la imagen del país?**

Opino que sí. Sin un conocimiento especializado desde disciplinas relacionadas con estos puntos de vista, puedo afirmar la lógica de cuanto más diversidad presente un espacio social, más enriquecido es como medio cultural.

### **4. ¿Considera que la diversidad cultural en el Perú es una diversidad con conexión? ¿Por qué?**

Con conexión hasta cierto punto. Como mencioné en la respuesta n°2, la identidad es una creación política y simbólica del XIX y fuera de este discurso podemos notar la respiración y presencia de diversas percepciones culturales como también de las conexiones que mantuvieron a lo largo de los siglos desde las culturas del Antiguo Perú. El hecho de que los

discursos históricos y arqueológicos, en un principio, desearon promocionar la genialidad y el alto margen civilizatorio de estas ruinas, se dejó de lado la interconexión entre comunidades, aspecto teórico presente desde las lecturas arqueológicas de Max Uhle en el Perú.

**5. La diversidad cultural del entorno social y económico de los miembros y de sus manifestaciones artísticas ¿logró conectarse en la búsqueda de la reivindicación del indígena?**

Como bien denota Mirko Lauer, no hubo uno sino varios indigenismos. Cada uno aportó a esta discusión, lo cual no desmerece ni olvida las pertinencias o proyecciones logradas por cada uno de ellos. Pero todos estuvieron insuflados por la prerrogativa del problema del indio.

**6. Considerando la diversidad de los miembros del movimiento artístico del indigenismo, ¿cree usted que hubo interacciones en términos de interculturalidad?**

Me es imposible afirmar que entre artistas particulares hubo intercambio en sentido de identidades. Sin embargo, es posible afirmar que esta discusión nacional sí permitió el intercambio intelectual provocado por estas imágenes. El rol que asume el “artista” (a su vez, pensador, ensayista, poeta, promotor cultural) y sus producciones exige a su autor a dar solidez a un discurso visual. Por lo tanto, el alcance nacional del problema del indio creó el campo cultural donde se surgieron argumentos variados. Frente a estas opiniones, como la crítica a la cerrazón de Sabogal por representar paisajes o personajes únicamente andinos, el artista planteó una noción de Perú más amplia, en tanto componentes raciales y expresiones culturales, por lo que incluyó tanto a la Costa como a la Selva en sus pinturas. Asimismo, resaltó el discurso del mestizaje y su raigambre histórica. Tales ideas fueron compartidas con intelectuales locales y extranjeros, como el caso de John Murra.

**7. ¿Está de acuerdo con la denominación de arte nativo, arte oriundo, que asignó José Sabogal al Indigenismo? ¿Por qué?**

No puedo reducir la intención del artista por haber creado un discurso con fisuras o elementos criticables. Todo discurso o propuesta los posee.

Por ello, entiendo que estas etiquetas para las imágenes producidas indican que las imágenes eran pensadas también por su impacto al circular en el campo cultural peruano; así, la etiqueta vincula lo que se ve en el cuadro, lo que se quiere decir con ello (¿se concibe como argumento!).

Por otra parte, afirmar la condición ‘original’ de lo representado y la estética propuesta es evidencia de la necesidad sociocultural por hallar un coherente, inclusivo y nacionalmente representativa propuesta artística a inicios del siglo XX en el Perú.

**8. ¿Considera usted que la reivindicación del indígena no se logró a cabalidad al no interactuar con las comunidades indígenas?**

El artista obligado a guardar una cercanía tangible con el ‘pueblo’ pertenece a las propuestas de los años sesenta. En las primeras décadas del siglo XX, la noción de artista comprometía realizar una pintura al aire libre, frente al paisaje mismo para captar sus intensidades como también su carácter de amable medio a través de la inclusión de personajes. Pero no estaba obligado a participar políticamente en rebeliones sociales. De ahí que se critique años más tarde esa distancia.

**9. ¿El Movimiento artístico del Indigenismo logró reivindicar al indígena en su situación de abandono social a través de sus manifestaciones artísticas sin un manifiesto ni discurso político?**

Su fin era discursivo y, por ello, se yuxtapuso a otras expresiones y opiniones sobre el tema. Hubo tanto uso radical de estas imágenes indigenistas como también uso oficial o estatal de ellas. No creo que deba erigirse debajo de esta propuesta la exigencia a cambiar el panorama político ni económico de su realidad.

**10. ¿Al no haber un discurso político la reivindicación del indígena, el Movimiento del Indigenismo se reduce a una visión compasiva por parte de los artistas?**

Como mencioné en la respuesta n° 9, el artista en sí no estaba obligado a salvar los cismas políticos y económicos de la época. Participa de otro modo en el dilema desde la dimensión cultural.

**11. ¿Qué rol tuvo el discurso político de José Carlos Mariátegui en el Movimiento Artístico del Indigenismo al haberlo mencionado como gestores de un indigenismo revolucionario en el arte en su discurso de la inauguración de la revista Amauta?**

La voz de Mariátegui fue un elemento que oídos de distinta raigambre tomaban para sí mismos. Esta protagónica presencia en el campo cultural peruano permitió la ampliación de la problemática tratada por estos artistas desde años atrás. La etiqueta de ‘revolucionario’ es comprensible por la necesidad de establecer el discurso visual de tal discusión nacional. Es la época en donde el modelo del arte ruso y su amplia participación en la nueva sociedad

revolucionaria. Las palabras de Mariátegui evidencian tal urgencia y el trabajo que se llevando a cabo para lograrlo.

**12. Siendo su mensaje la reivindicación del indígena a través del arte ¿Por qué el movimiento artístico del indigenismo limitó su participación a las ilustraciones o carátulas de la revista Amauta?**

No creo que dicha participación haya sido limitada. Antes, tuvo un alcance antes no visto con relación a una estética visual en el Perú. Así se abrió paso el diseño ilustrado (que ya era una herramienta estética de alcances políticos en el periodo republicano) pero, a nivel profesional, el grabado y el diseño gráfico promovieron estos discursos.

**13. El manejo del color y resultado final en muchas obras indigenistas ofrecen una visión pulcra, nueva, de color vibrante en la imagen, personaje y entorno ¿esta visión comunica la idealización dignidad y fortaleza del indígena o es una visión anecdótica, exótica?**

Según el artista, una imagen puede poseer simultáneamente de las dos opciones mencionadas en la pregunta. Las raíces de esta estética visual provienen de los ‘tipos populares’ practicados en Europa, sobre todo en España, espacio de formación artística de José Sabogal, por ejemplo. Lo estupendo es que tuvimos cantidad de artistas que experimentaron con esta potencia plástica que la pintura posibilitaba.

**14. Considerando su procedencia de ancestros ilustres y familia burguesa ¿Cómo se percibe el discurso del Indigenismo en la obra de Enrique Camino Brent?**

Asumió una estética visual en su producción pictórica. No creo que una imagen deba comprenderse desde la procedencia política o de clase del artista.

**15. ¿De qué manera la obra de Elena de Izcue sobre los textiles precolombinos puede conectarse con la reivindicación del indígena?**

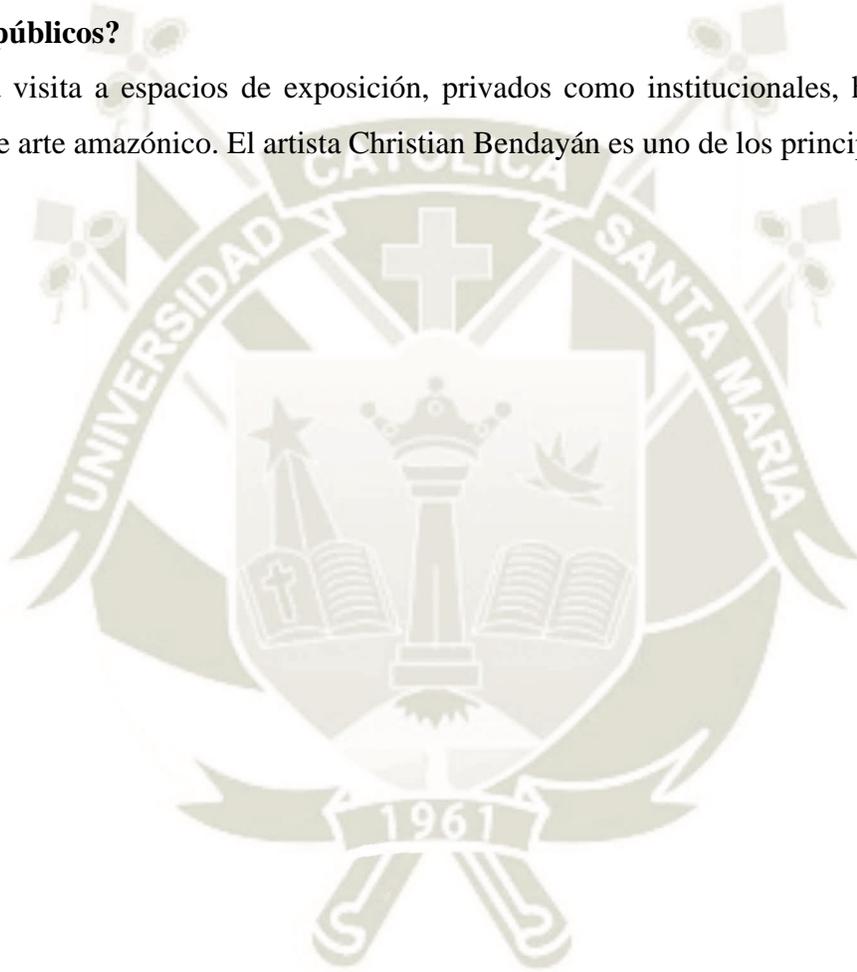
Trabaja esta discusión desde el vínculo entre la iconografía y las formas planteadas en el arte precolombino, y el diseño. Esta relación innovadora pudo traducirse en proyectos de promoción cultural muy efectivos. Una de las formas fue mediante proyectos educativos. Otra fueron los diseños textiles que se hicieron muy conocidos en el mercado de la moda en Estados Unidos.

**16. ¿Existen en el Perú ejemplos de interculturalidad entre arte popular de los años 30, 40 y el indigenismo?**

Recuerdo los ejemplos de los elementos visuales que José Sabogal introduce en sus pinturas para representar su noción de mestizaje. Estos fueron los toritos de Pucará o las llamas, y su representación se basó en la imitación de objetos artesanales. Estas obras se realizaron desde la década del 40.

**17. ¿Existen actualmente intentos de conexión de la diversidad cultural e interacción en las Exposiciones de Arte en Galerías de Arte, en Centros Culturales o en espacios públicos?**

La visita a espacios de exposición, privados como institucionales, ha acrecentado la muestra de arte amazónico. El artista Christian Bendayán es uno de los principales promotores.



## **Entrevista a Nila Vigil Oliveros. Mg. en Lenguas Nativas**

Fecha: 30 de marzo del 2020

### **1. ¿Considera Ud. que el Movimiento del Indigenismo en los años 30 en Lima, fue un intento valioso en la búsqueda de la conexión de la diversidad cultural y la interculturalidad en el Perú?**

Creo que el movimiento indigenista de los años treinta tiene la paradoja de ser un movimiento que habla por los indígenas sin incluirlos, pretende ser su voz, pero desde el discurso paternalista. En este sentido, falla por no tomarlos en cuenta y ser el discurso de un grupo de intelectuales bien intencionados, pero elitistas. En Lima, ligados a socialismo y en provincias a las élites mestizas que se creían herederas de las panacas reales. En ese sentido, creo que no se logra el proyecto de interculturalidad en el sentido de una refundación nacional como se menciona en las conclusiones de la Comisión de la verdad y la reconciliación

### **2. ¿Considera que la diversidad cultural en las tres regiones del Perú es una diversidad sin conexión, una dispersión de manifestaciones culturales que impide lograr interacciones en la ruta de la interculturalidad? ¿Por qué?**

No. Creo que sí podemos hablar de un proyecto de Panandino en el Perú, los peruanos tenemos costumbres muy arraigadas en nuestras relaciones familiares, por ejemplo, que trascienden nuestras fronteras nacionales. Nuestras formas de solidaridad familiar, la forma en que las abuelas ayudan en la crianza de los nietos, sea en las comunidades andinas, sea en las comunidades amazónicas, sea en Lima, o sea fuera del país con las comunidades migrantes, es una forma que nos unifica... estas redes de relaciones no son iguales en otros grupos, por ejemplo, y desde aquí podríamos aprovechar para trabajar relaciones interculturales

### **3. ¿Considera que la diversidad cultural sin conexión nutre positivamente a la imagen del Perú, país rico en patrimonio cultural?**

Deberíamos trabajar para poder conectar nuestra diversidad y no verla desconectada.

### **4. ¿Existe una definición de la identidad del indígena peruano?**

Es que no existe “el” indígena peruano, existen 55 pueblos indígenas peruanos, debemos trabajar para entender que somos diversos y que esa diversidad es una riqueza, no un problema.

**5. La Educación Intercultural Bilingüe las comunidades amazónicas, ¿han dado los resultados esperados?**

La educación en el Perú no ha dado los resultados esperados, pero sin duda, hay más avances cuando al niño le enseña un profesor en su lengua y desde su cultura que un profesor que no habla la lengua que el niño entiende.

**6. Los Centros actuales de intercambios culturales serían las:**

¿Escuelas bilingües?

¿Parroquias?

¿Centro comunales?

¿Centros de producción de Arte Popular?

Todos estos, hay mucho sincretismo religioso, por ejemplo.

**7. ¿Existen proyectos internacionales de interculturalidad entre regiones o comunidades nativas en el ámbito del arte o el arte popular?**

Warmayllu es una ONG que creo que trabaja desde el arte... creo que hay mucho interés por lo que hacen los shipibos, lamentablemente, hay mucha corrupción de parte de las organizaciones indígenas que han quitado el apoyo de las organizaciones internacionales.

**8. ¿Cuáles son actualmente los más evidentes obstáculos para lograr la interculturalidad sea en arte popular, arte académico u otros ámbitos a nivel Local o Regional?**

El arte en un país como el nuestro no es una prioridad y las personas no estamos educados para disfrutarlo. Las distintas instancias del Estado hacen exposiciones gratuitas, nuestras, pero la gente no va... No sé qué es necesario...

**9. El Ministerio de Educación ha oficializado los alfabetos Yine y Matsigenka , ha elaborado el Diccionario en línea Yine y está desarrollando el Matsigenka. ¿Considera oportuno y factible que este proyecto se amplíe a todas las lenguas indígenas?**

El diccionario lo ha puesto cultura y sin duda es lindo, el Ministerio de educación ha oficializado casi todas las lenguas y ha hecho alfabetos de las mismas, incluso de las que tienen 8 hablantes, hace materiales en casi todas las lenguas, pero no sé qué tanto sirve si no hay funcionalidad de las lenguas escritas más allá de la escuela. Emilia Ferreyro dice: “la escritura es importante en la escuela si es importante fuera de la escuela, no al revés.” Si no se le da funcionalidad a las lenguas, no entiendo mucho la necesidad de estos proyectos.

Creo que es más importante, trabajar la oralidad de estas lenguas, recoger cuentos, mitos, historias. Las lenguas viven en su oralidad.

**10. Las interacciones culturales ¿sólo se están logrando en el campo de la lingüística?**

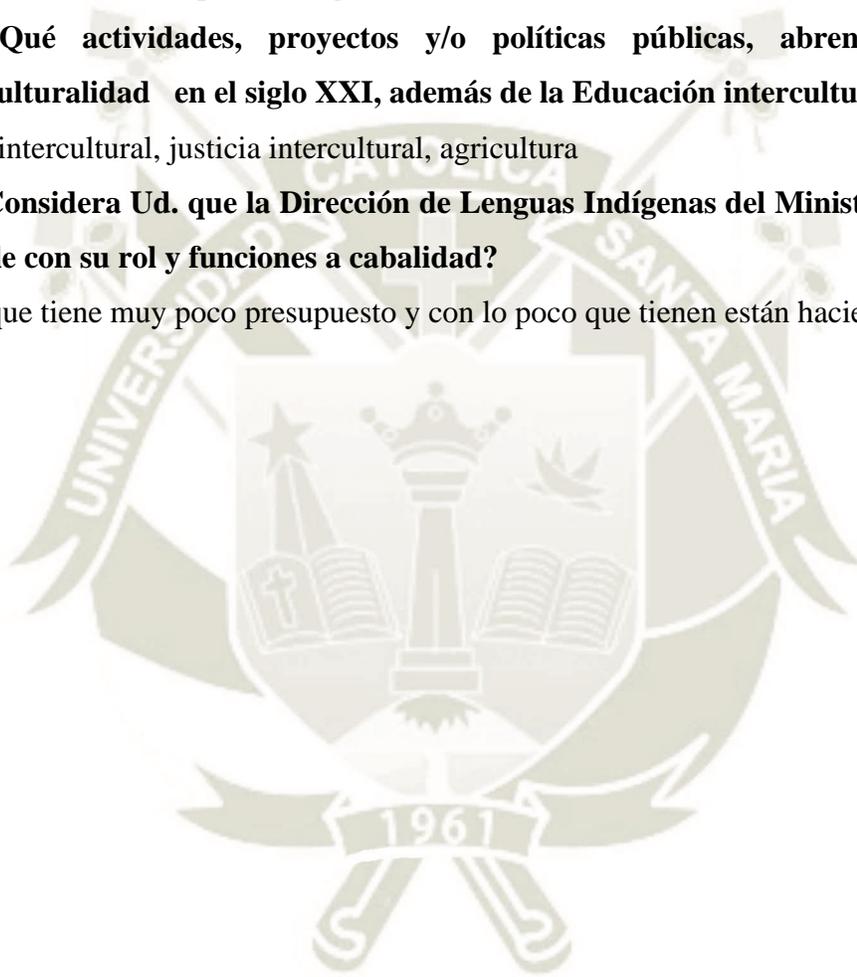
No. Hay mucho trabajo en los bordados shipos, por ejemplo, se está trabajando también en la sierra con los abuelos y abuelas en recuperar o recordar formas de curar con plantas, de sembrar, se están recuperando algunas semillas.

**11. ¿Qué actividades, proyectos y/o políticas públicas, abren puertas a la interculturalidad en el siglo XXI, además de la Educación intercultural Bilingüe?**

Salud intercultural, justicia intercultural, agricultura

**12. ¿Considera Ud. que la Dirección de Lenguas Indígenas del Ministerio de Cultura, cumple con su rol y funciones a cabalidad?**

Creo que tiene muy poco presupuesto y con lo poco que tienen están haciendo bastante



## **Entrevista a Harry Chávez. Artista Visual.**

Fecha: 20 de agosto del 2020

### **1. ¿Cómo surgió su acercamiento a la temática andino amazónica?**

La temática andino amazónica o sobre la cultura peruana entró con fuerza y precisión después de un viaje a Pucallpa que tuve sesiones de ayahuasca y luego en esas sesiones inmediatamente entraron los animales, porque antes eso era más geométrico, no me animaba por ningún tipo de figuración pero una vez que volví de la selva, entré de lleno con la figuración y toda la simbología andino amazónica. porque antes eso era más geométrico, no me animaba por ningún tipo de figuración pero una vez que volví de la selva, entré de lleno con la figuración y toda la simbología andino amazónica. esas sesiones inmediatamente entraron los animales, porque antes eso era más geométrico, no me animaba por ningún tipo de figuración pero una vez que volví de la selva, entré de lleno con la figuración y toda la simbología andino

### **2. ¿Cómo define su cosmovisión andino amazónica?**

La conexión con el arte local más que con el arte de afuera, sobre todo el prehispánico el misterio, lleva una cultura muy poderosa, a la par de las del mundo. Nosotros somos una fuente de cultura, somos el epicentro. No lo vemos. Se ve en el arte pre hispánico el hombre conectado con la tierra, hay además una visión del hombre de cultura en conexión con el cosmos

No olvidar el epicentro cultural andino, lo amazónico, Harry no lo separaría. La Cordillera forma dos alas: la costa y la sierra. Somos un cuerpo...Chavín como el eje. ¡¡Arte mezclado andino amazónico, las dos alas de la Cordillera unen y la vemos seccionada!!

El Tahuantinsuyo, los caminos del inca, Juan Santos Atahualpa, un líder incaico en la selva

En los grandes momentos es cuando se da esta fusión andino amazónica.

[AI] Solo decir andino amazónico incluyo las expresiones de los andes porque están comunicados no son aislados, hay una transversalidad cultural que va es parte de esa expresión para mí.

La influencia de los tejidos andinos, esa expresión Pero creo que también añadiendo a esta parte, está presente en algunas composiciones artística de la cosmovisión andina, que manifiesta en los tejidos, la coloración el contraste y el tipo de composiciones geométricas también está muy presente Hay una tripartición del universo el Hanan Pacha, Sobre la

cosmovisión andina se hace presente en la tripartición que plantean muchos estudiosos de la cosmovisión andina de origen prehispánico Kai Pacha y el Uko Pacha, y cada uno con su animal correspondiente, el felino en el Kai Pacha, Ave con el Hanan Pacha y el Uku Pacha con la serpiente. Eso es una base importante para la significación de estos símbolos en forma de animales.

También hay una obra que se llama Guerrero Moche que es un personaje lleno de serpientes, una máscara como cubrebocas, con un cangrejo. Pero igual cuando me refiero a andino amazónico me refiero, de manera personal, a la costa porque es el fin o comienzo de los andes y así lo decía María Rostoroski, que Perú es un país andino y que la costa era una etapa de los Andes. Solo decir andino amazónico incluyo las expresiones de los andes porque están comunicados no son aislados, hay una transversalidad cultural que va recorriendo todos los pisos altitudinales, la costa es parte de esa expresión para mí.

Pero creo que, también añadiendo a esta parte, está presente en algunas composiciones la influencia de los tejidos andinos, esa expresión artística de la cosmovisión andina, que manifiesta en los tejidos, la coloración el contraste y el tipo de composiciones geométricas también está muy presente.

### **3. ¿Participó en Bienales o exposiciones colectivas de arte andino, amazónico ¿**

No hubo apoyo mediático, participó San Marcos ofreciendo espacios para la logística. No hubo ayuda del estado. El director del equipo fue ecuatoriano. Se ha realizado bienales en otros países también En el año 2019, se lleva a cabo la primera Bienal de arte indígena organizada por un equipo en Piura a la cual fui invitado.

### **4. ¿Tuvo un proceso de introspección en la ruta a su cosmovisión andino amazónica?**

Sí existe una búsqueda personal...en mi identidad, en mi camino, mis trabas, nudos que deben resolver, cómo conecta con su emocionalidad. Caminos Harry busca al ser humano que nos toca acompañar en su realización vital y su propia introspección. El sistema no da espacios para eso, para el arte. Introspección, teatro y ha leído mucho de búsqueda personal, no es un trabajo de la Universidad, es en tu conciencia, porque no se ofrece eso y el alumno lo agradece y nadie te ofrece eso.

### **5. ¿Participó en Bienales exposiciones colectivas, andino amazónicas con apoyo del Estado?**

Sí hay políticas de Promperú, Mincetur y Marca Perú las cuales prestan atención al arte popular. Llevan la imagen del arte popular hacia el extranjero y también tienen algunas iniciativas. Sin embargo, no hay nada estructurado como política pública.

Si bien existen miradas respecto a lo que sucede en el arte andino amazónico no existen iniciativas coherentes y aplicables para darles espacio y apoyo. El único apoyo que existe en el viceministerio de interculturalidad proviene de la dirección general de Industrias Culturales y Arte que consiste en apoyo económico para determinado proyecto que hayan presentado los artistas.

No hubo apoyo mediático, participó San Marcos ofreciendo espacios para la logística. No hubo equipo ecuatoriano. Se ha realizado bienales en otros países también. En el año 2019, se lleva a cabo la primera Bienal de arte indígena organizada por un equipo en Piura a la cual fui invitado.

Apoyo privado, pero no de la élite, sino apoyo de base realizado con esfuerzo.

Fue la 7ma edición, me contactaron a través del curandero Agustín Guzmán de San Pedro. Yo había trabajado con él en un proyecto y él formaba parte del equipo organizador de esta bienal. Agustín Guzmán tiene una escuela de arte en Iquitos y articula el arte para recuperar el saber latino combinado con plantas terapéuticas. Es una persona muy noble de perfil bajo, esfuerzo permanente por cumplir su misión y gran corazón. No tuvo apoyo del Estado. con plantas maestras, dietas y san pedro. Si bien conocía al curandero, Harry se contactó con él a través del curandero por una señora que vio su trabajo en San Marcos.

## **6. ¿Qué otras experiencias de conexión de la diversidad cultural y de la interculturalidad en el arte ha tenido?**

Manos artesanas

Cesar Ramos impulsor y promotor del arte popular, valora y reconoce el arte y la artesanía. Fue uno de los primeros en impulsar el reconocimiento de Manos Artesanas, se juntaban artistas y artesanos para diluir fronteras, fueron como 30 trabajos hecho por Manos Artesanas.

Lo conocía por haber trabajado con él.

Lo interesante fue que los artistas recomendaron a los artesanos que participaron. Harry y una artesana hicieron una dinámica natural que consistía en un cuadro en conjunto en una actividad intercultural. Tuvo lugar en la Universidad San Marcos. La señora trabajaba en una ONG. La ONG se interesó en el trabajo y me propuso dictar talleres para impulsar la escuela de

arte. Hice talleres en Iquitos, luego en Huancahuasi, trabajando con ellos y realicé un mural en la Plaza.

### **7. Su experiencia, su doble mundo y la prensa.**

Todo este trabajo realizado para la prensa, no existe para la prensa y tampoco para el mundo del arte. Él siente que está de pie en dos espacios distintos pero unificados. Por ejemplo, en su educación escolar fue alumno del colegio Inmaculada, colegio religioso y privado que se encontraba en la misma colina del pueblo joven de Pamplona. Asimismo, Harry siente que se encuentra simultáneamente ejerciendo el arte individualmente y a su vez participa en bienales, creaciones interculturales entre arte popular y arte académico. Sin embargo, en su actividad intercultural no recibe ninguna cobertura de los medios.

Además, se siente testigo de una doble experiencia, doble mirada, la élite, por un lado, la empresa privada, la primera plana de los diarios, en el espacio individual. Sin embargo, el arte masivo siente que es invisible.

También un doble mundo entre el mundo individual del curandero y el mundo del arte en la bial. Harry pensó que su trabajo individual reconocido por la elite podría tener la función de bisagra entre dos universos desconectados.

### **8. ¿Cómo define al arte peruano?**

Cuando Harry se refiere a un arte peruano no se refiere a un arte nacionalista ni folclórico, sino a la peruanidad de los artistas de provincia, lo que emerge de ti siendo o no nativo pero te ha nutrido y alimentado desde las entrañas.

### **9. ¿Cómo describiría el rol de su formación académica y su proceso creativo?**

No sabría explicar cómo sería mi obra sin el paso por la universidad. Ciertamente en la universidad, mi trabajo no tenía mucho reconocimiento por parte de los profesores porque era totalmente diferente en cuestión de técnica y temática, pero sí la universidad me dio cierta rigurosidad y me ayudó a darle solidez a mi trabajo, tanto que en algunos cursos como los de integración como Jorge Villacorta y María Burella, profundicé sobre la evolución de arte contemporáneo, las vanguardias y algunos textos que me hicieron notar que mi trabajo como lo estaba haciendo ya separándose de la técnica de la paleta que ellos enseñaban y la forma como ellos lo enseñaban era acorde a mis tiempos. Eso fue una solidez que yo tenía para mí mismo pero que es necesario porque el jurado y los profesores cuando no entienden tu trabajo y no

saben por dónde te proyectas suelen bajarte un poco y criticarte entonces me ayudó a confirmar de alguna manera que estaba bien el camino que estaba tomando.

Temática andino amazónica y es más bien un lenguaje plástico que desarrollé con la experimentación y que fue evolucionando en piezas más pequeñas, cuentas más chicas o un mosaico más refinado. Si encontré respuestas, hallé lo que estaba buscando por mucho tiempo en mi vida, un sentido, un propósito aún mayor, una experiencia de conexión con la fuente por decirlo de alguna manera, pero no solamente el ayahuasca que claro fue determinante para eso, pero también son búsquedas que uno va acumulando de años atrás, a través de la lectura, experiencias personales, uno va haciendo este camino de búsqueda que te lleva de un lado a otro y todo va sumando pero definitivamente el trabajo con las plantas fue definitivo y determinante para alcanzar eso que estaba buscando, un entendimiento importante.

Sí, el uso del murano y el trabajo en mosaico si se refiere a eso que dices que es la parte del todo, el vínculo de la parte del todo, esa fractalidad que hay entre la parte del todo. Pero también el trabajo de mosaico implica para mí darle una mayor fuerza a la imagen que lo representado no sea solamente representado, sino que sea construido, encarnado, que haya una construcción de la obra, como crear desde la molécula de alguna manera.

Creo que, en mi formación plástica, en mi experimentación plástica, lo de los CDs, lo de las canicas, las fichas es una técnica que se fue desarrollando y que es independiente de la temática andino amazónica y es más bien un lenguaje plástico que desarrollé con la experimentación y que fue evolucionando en piezas más pequeñas, cuentas más chicas o un mosaico más refinado. La temática andino amazónica o sobre la cultura peruana entró con fuerza y precisión después de un viaje a Pucallpa que tuve sesiones de ayahuasca y luego en esas sesiones inmediatamente entraron los animales, porque antes eso era más geométrico, no me animaba por ningún tipo de figuración, pero una vez que volví de la selva, entré de lleno con la figuración y toda la simbología andino amazónica.

Si encontré respuestas, hallé lo que estaba buscando por mucho tiempo en mi vida, un sentido, un propósito aún mayor, una experiencia de conexión con la fuente por decirlo de alguna manera, pero no solamente el ayahuasca que claro fue determinante para eso, pero también son búsquedas que uno va acumulando de años atrás, a través de la lectura, experiencias personales, uno va haciendo este camino de búsqueda que te lleva de un lado a otro y todo va

sumando pero definitivamente el trabajo con las plantas fue definitivo y determinante para alcanzar eso que estaba buscando, un entendimiento importante.



## ANEXO N° 02

### UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA MARIA MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE PERUANO

#### CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTES DE INVESTIGACIÓN

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer al participante una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participante.

La presente investigación es conducida por Gloria Diana Dunkelberg Miller de la Maestría de Historia del Arte Peruano de la Universidad Católica de Santa María (UCSM) en la cual el objetivo general de esta investigación es demostrar que la obra del artista visual Harry Chávez logra conectar la diversidad cultural y la interculturalidad a través del arte y sus posibilidades de proyección a nivel país a través de la Política Nacional de Cultura

Si usted accede a participar en esta investigación, se le solicita responder todas las preguntas formuladas en una entrevista. La participación en esta investigación es estrictamente voluntaria. La información que se obtenga será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario de la entrevista serán transcritas y usted podrá leerlas y dar su aprobación con una firma, serán anónimas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Yo, Harry Miguel Chávez Alzamora

---

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Gloria Diana Dunkelberg Miller de la Maestría en Historia del Arte Peruano de la Universidad Católica de Santa María, UCSM.

He sido informado (a) de que el objetivo de este estudio es sobre la obra que realizo.

Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, esto tomará aproximadamente 30' de mi tiempo.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación sin mi consentimiento.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, también deberé firmar la transcripción de la entrevista con fecha incluida y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando haya concluido.



---

Nombre del Participante  
(En letras de imprenta)

---

Firma del Participante

Lima, 2 de agosto del 2020.

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA MARÍA**  
**MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE PERUANO**

**CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTES DE  
INVESTIGACIÓN**

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer al participante una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participante.

La presente investigación es conducida por Gloria Diana Dunkelberg Miller de la Maestría de Historia del Arte Peruano de la Universidad Católica de Santa María (UCSM) en la cual el objetivo general de esta investigación es demostrar que la obra del artista visual Harry Chávez logra conectar la diversidad cultural y la interculturalidad a través del arte y sus posibilidades de proyección a nivel país a través de la Política Nacional de Cultura

Si usted accede a participar en esta investigación, se le solicita responder todas las preguntas formuladas en una entrevista. La participación en esta investigación es estrictamente voluntaria. La información que se obtenga será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario de la entrevista serán transcritas y usted podrá leerlas y dar su aprobación con una firma, serán anónimas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Yo, CARLOS ALFREDO CASTRO SAJAMI

---

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Gloria Diana Dunkelberg Miller de la Maestría en Historia del Arte Peruano de la Universidad Católica de Santa María, UCSM.

He sido informado (a) de que el objetivo de este estudio es  
COMPLETAR LA INVESTIGACIÓN PARA EL TRABAJO DE TESIS QUE LA ESTUDIANTE GLORIA DUNKELBERG ESTÁ DESARROLLANDO ALREDEDOR DE LA OBRA DEL ARTISTA VISUAL PERUANO HARRY CHÁVEZ. POR ELLO, ME FUE REALIZADA ESTA ENTREVISTA ALREDEDOR DEL INDIGENISMO Y SU IMPACTO EN EL MEDIO CULTURAL PERUANO DEL SIGLO XX.

Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, esto tomará aproximadamente 30' de mi tiempo.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación sin mi consentimiento.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, también deberé firmar la transcripción de la entrevista con fecha incluida y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando haya concluido.

CARLOS ALFREDO CASTRO SAJAMI



Nombre del Participante  
(En letras de imprenta)

Firma del Participante

Lima, 7 de marzo del 2020

**UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SANTA MARÍA**  
**MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE PERUANO**

**CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTES DE  
INVESTIGACIÓN**

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer al participante una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participante.

La presente investigación es conducida por Gloria Diana Dunkelberg Miller de la Maestría de Historia del Arte Peruano de la Universidad Católica de Santa María (UCSM) en la cual el objetivo general de esta investigación es demostrar que la obra del artista visual Harry Chávez logra conectar la diversidad cultural y la interculturalidad a través del arte y sus posibilidades de proyección a nivel país a través de la Política Nacional de Cultura

Si usted accede a participar en esta investigación, se le solicita responder todas las preguntas formuladas en una entrevista. La participación en esta investigación es estrictamente voluntaria. La información que se obtenga será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario de la entrevista serán transcritas y usted podrá leerlas y dar su aprobación con una firma, serán anónimas.

Desde ya le agradecemos su participación.

Yo, Nila del Carmen Vigil Oliveros

---

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Gloria Diana Dunkelberg Miller de la Maestría en Historia del Arte Peruano de la Universidad Católica de Santa María, UCSM.

He sido informado (a) de que el objetivo de este estudio es demostrar que la obra del artista visual Harry Chávez logra conectar la diversidad cultural y la interculturalidad a través del arte y sus posibilidades de proyección a nivel país a través de la Política Nacional de Cultura.

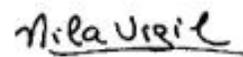
Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, esto tomará aproximadamente 30' de mi tiempo.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación sin mi consentimiento.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, también deberé firmar la transcripción de la entrevista con fecha incluida y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando haya concluido.

Nila del Carmen Vigil Oliveros

---



Nombre del Participante  
(En letras de imprenta)

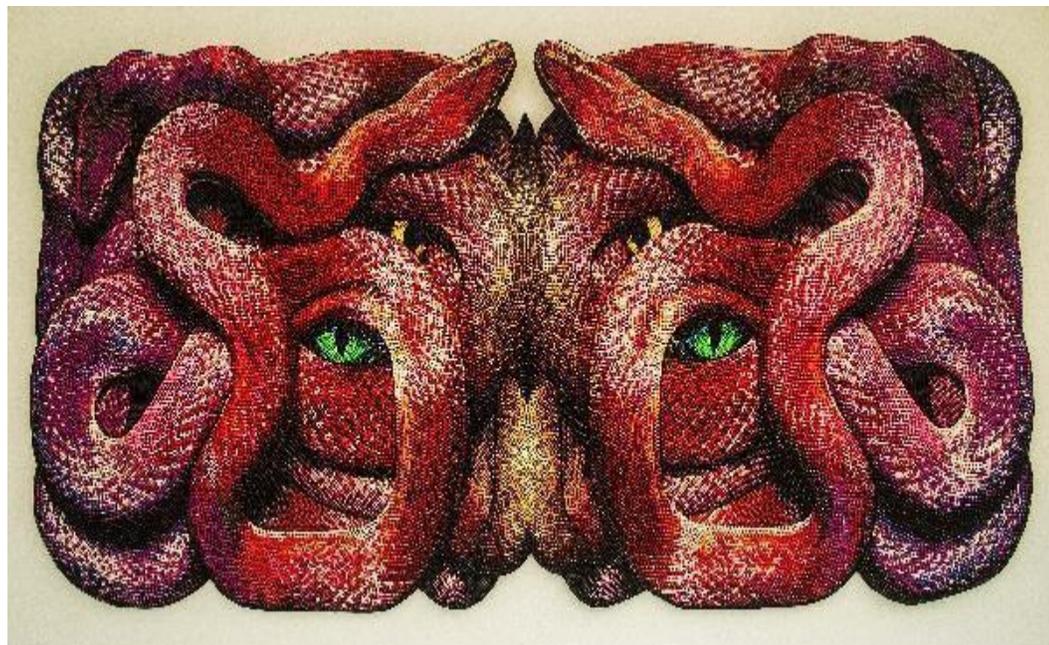
Firma del Participante  
DNI 07912982

Lima, 2 de agosto del 2020.

**ANEXO N° 03**

**CATÁLOGO DE LAS OBRAS DEL ARTISTA VISUAL HARRY CHÁVEZ**

**Ficha Técnica.**



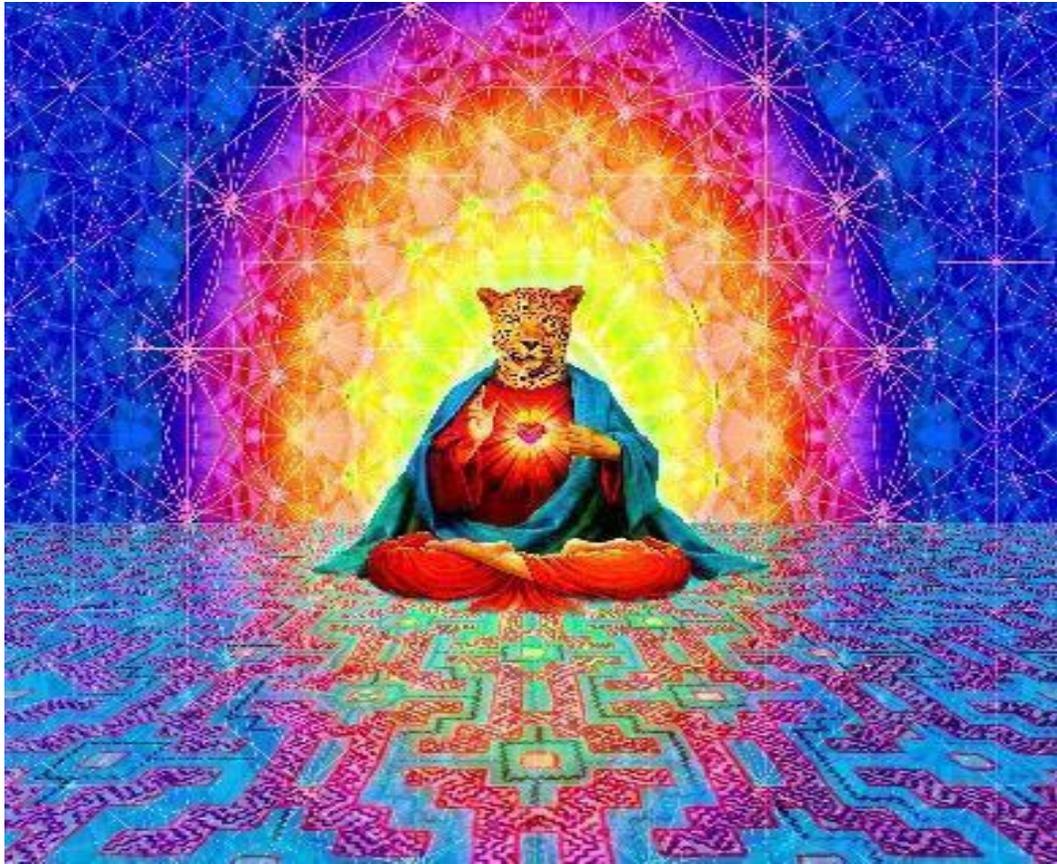
***Figura 1. Amaru Runa***

Medida: 1,20 x 2,40 m.

Técnica: Mosaico de cuentas acrílicas, de metal y murano.

Soporte: sobre aglomerado

Año: 2015



**Figura 2. Amauta**

Medidas: 40 x 40 cm.

Técnica: Impresión digital

Soporte: papel de algodón.

Año: 2017



**Figura 3. Totem**

Medida: 2 x 9 m.

Técnica: Mosaico de gemas y cuentas acrílicas, de metal, y murano

Soporte: sobre aglomerado

Año: 2011



***Figura 4. El poder de la noche***

Medida: 42 x 42 cm.

Técnica: mosaico de cuentas de madera y murano

Soporte: aglomerado

Año: 2020



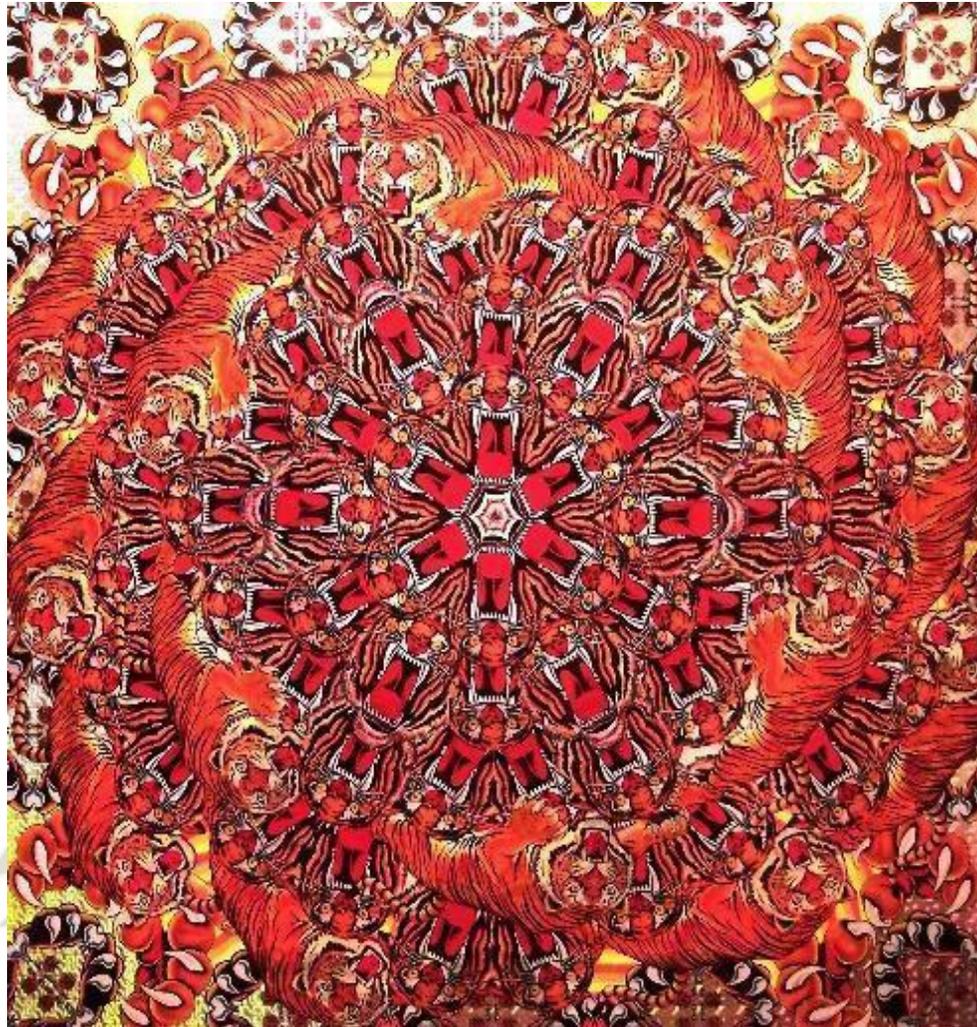
***Figura 5. Sol de mediodía***

Medida: 40 x 40 cm.

Técnica: Mosaico de cuentas de madera y murano

Soporte: aglomerado

Año: 2020



**Figura 6. Energía**

Medida: 1,5 x 1,5 m.

Técnica: Collage de stickers populares

Soporte: aglomerado

Año: 2007



**Figura 7. Espíritu del tigre**

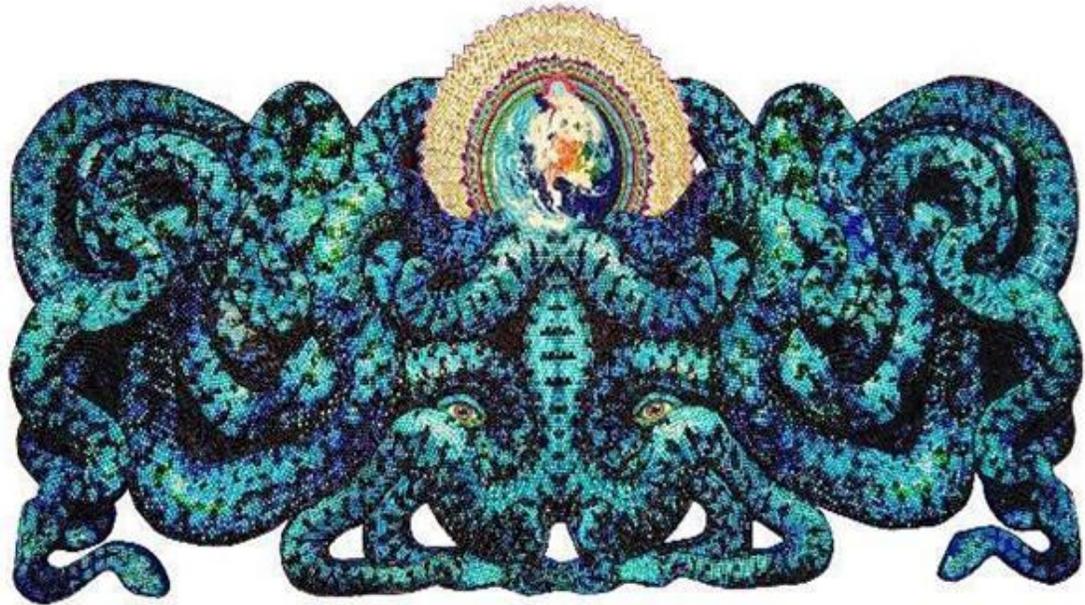
Espíritu del Tigre - Portada disco del grupo Los Colmillos

Medida: 15 x 15 cm.

Técnica: Collage de stickers populares

Soporte: acrílico

Año: 2011



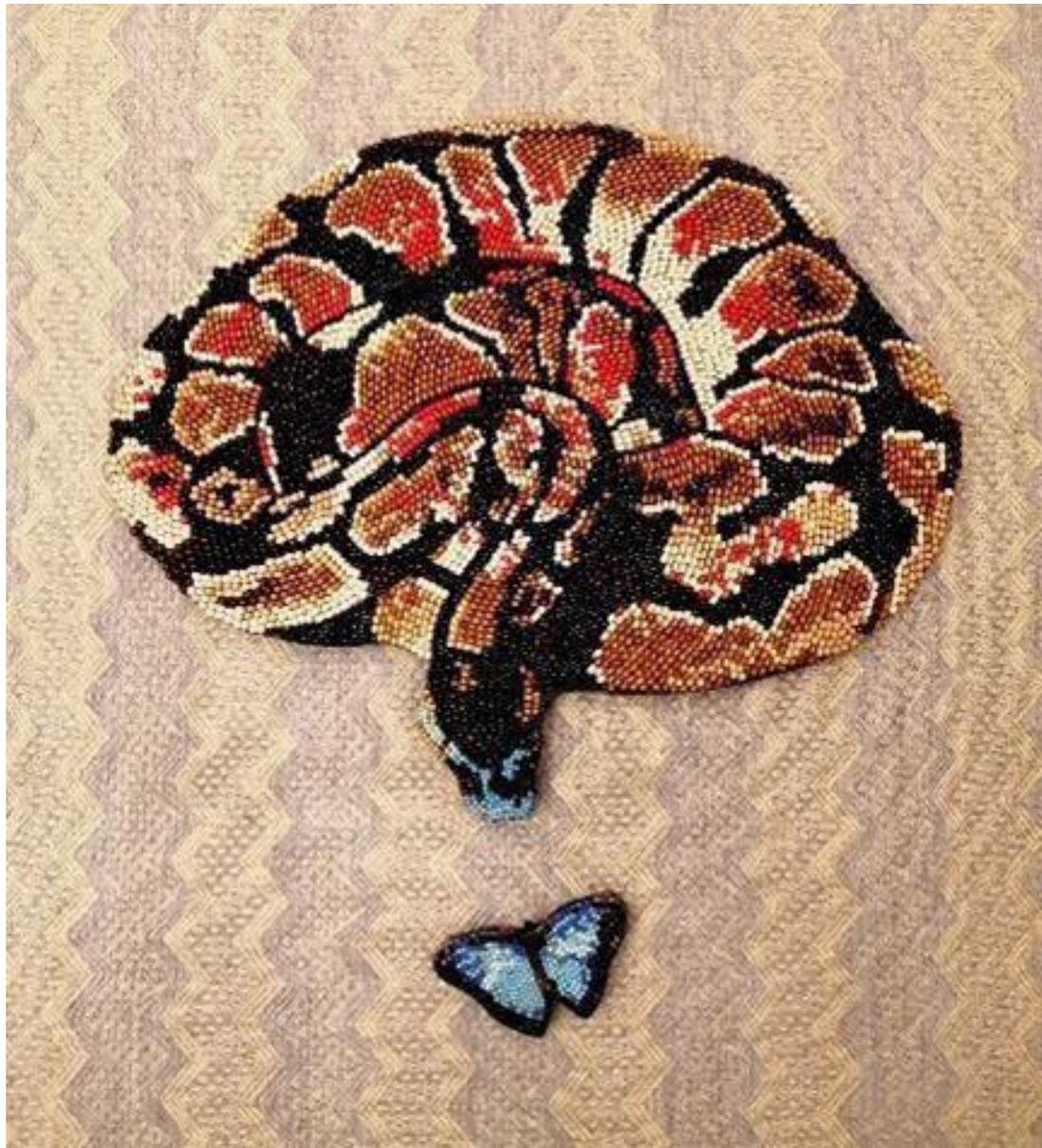
**Figura 8. Gaia**

Medida: 44 x 36 cm.

Técnica: Impresión digital

Soporte: papel de algodón

Año: 2018



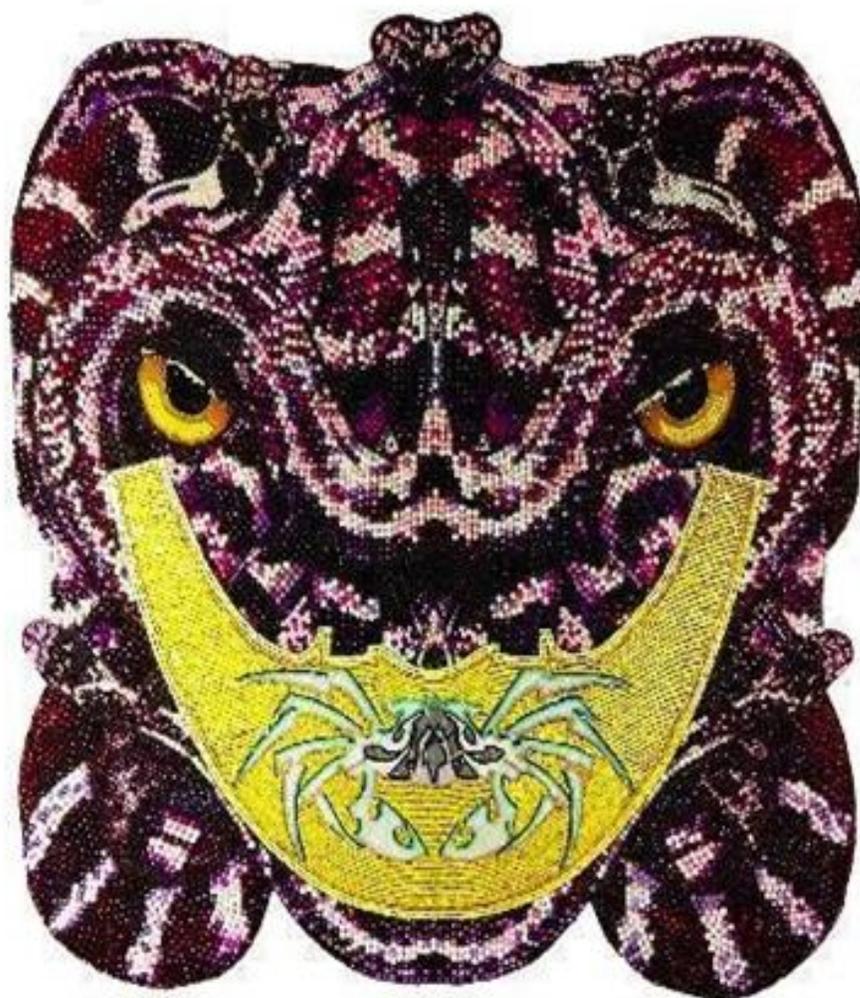
*Figura 9.* La fábula de la serpiente resplandeciente

Medida: 60 x 65 cm.

Técnica: Mosaico de cuentas de madera y vidrio

Soporte: aglomerado

Año: 2019



*Figura 10. Guerrero Moche*

Medida: 0,96 x 0,96 m.

Técnica: Mosaico de cuentas acrílicas, de metal y murano.

Soporte: aglomerado

Año: 2017



*Figura 11. La maestra curandera*

Medida: 1,35 m.

Técnica: Mosaico de cuentas acrílicas y murano

Soporte: aglomerado.

Año: 2013



Figura 12. Morpho

Medida: 50 x 35 cm.

Técnica: Mosaico en cuentas de madera y murano.

Soporte: aglomerado de 18mm

Año:2020



*Figura 13. Paracas anverso y reverso*

Medida: 46 x 34 cm.

Técnica: Impresión digital

Soporte: papel de algodón

Año: 2016