

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**La permanencia del cambio: identidad y temporalidad en el artista
shipibo-konibo Roldán Pinedo/Shoyan Sheca**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN HISTORIA DEL
ARTE Y CURADURÍA**

AUTOR

Sandra Fabiola Rivera Florez

ASESOR:

María Eugenia Rocío Yllia Miranda

Mayo, 2019

Resumen

Para Pablo Macera, con la pintura de Roldán Pinedo y Elena Valera comienza una nueva “escuela” o estética shipiba. Sin embargo, si bien la pintura del artista shipibokonibo Roldán Pinedo/Shoyan Sheca (San Francisco, 1968) está teniendo cada vez más presencia en el medio artístico limeño, ella está siendo enfocada sobre todo desde un punto de vista iconográfico y valorada, en consecuencia, en tanto mera representación del mundo shipibo. Nosotros, desde un enfoque ecléctico, tratamos de abordar otros aspectos que hasta el momento han sido desatendidos, como el cambio, el ritmo y la temporalidad. Lo que intentamos demostrar es que la pintura y trayectoria artística de Roldán Pinedo revela la convergencia de distintas nociones de temporalidad, tales como la temporalidad lineal y la temporalidad cíclica. Para hacerlo no tomaremos la obra como representación sino más bien como presentación. Ello nos permitirá atender al ritmo del diseño y del color, así como a otros aspectos que entrañan una temporalidad. Además, buscando el tiempo en Shoyan Sheca, examinamos su multiplicidad de firmas y su modo de producción, pasando así por temas como el de la identidad, autoría y recepción. Al final llegamos a la conclusión de que en Pinedo se encuentran diversos tipos de temporalidades y de modos distintos.

Palabras clave: Roldán Pinedo, Shoyan Sheca, Pintura amazónica, Arte amazónico, Temporalidad, Tiempo, Shipibo, Shipibo-konibo, Ritmo, Cambio, Metamorfosis, Multiplicidad, Firma, Identidad, Recepción, Autoría, Autoría compartida, *Kené*, Color.

Agradecimientos

En primer lugar, debemos agradecer a Roldán Pinedo/Shoyan Sheca, por permitirnos acercarnos a su praxis, y brindarnos todas las facilidades para la elaboración de este trabajo. Asimismo, agradecemos a Mari Solari, Robert Rengifo/Chonomeni y María Belén Soria, por disponer de su tiempo para compartir con nosotros lo vivido con el artista que es motivo de nuestra investigación; a Gredna Landolt, por darnos algunos alcances a partir de su propia experiencia, así como material de su propio archivo; a Christian Bendayán, por facilitarnos el acceso a documentos e imágenes de obras del artista, y darnos, además, su punto de vista como curador; a Giuliana Vidarte, por brindarnos una visión panorámica del arte amazónico; a Armando Andrade, por permitirnos acceder a su colección de arte amazónico, y a Gisela Yancul, por apoyarnos todos los días con su registro; a todos aquellos que nos ayudaron a ubicar obras y coleccionistas; a todos los coleccionistas que nos abrieron las puertas de su casa para registrar sus obras; y a aquellos profesores que nos impulsaron a continuar con este tema. Finalmente, queremos agradecer especialmente a María Eugenia Yllia, quién con su comprometida y esmerada labor nos ayudó a sacar adelante esta tesis.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introducción | 8 |
| | |
| Capítulo 1. Los inicios de Roldán Pinedo como artista: su llegada a lima y su formación en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA). La primera etapa de producción (1998-1999) | 15 |
| 1.1 Algunas referencias históricas y literarias sobre el pueblo Shipibo..... | 15 |
| 1.2 Roldán Pinedo antes de su llegada a lima..... | 19 |
| 1.2.1 Su relación con Elena Valera..... | 19 |
| 1.3 La llegada a lima..... | 21 |
| 1.3.1 Los inicios en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA)..... | 22 |
| 1.3.1.1 Su aprendizaje de la labor pictórica. Algunas influencias artísticas..... | 30 |
| 1.3.2 El rol de Pablo Macera en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA)..... | 40 |
| 1.3.3 El trabajo conjunto: la autoría compartida... .. | 41 |
| 1.3.4 El surgimiento de Roldán Pinedo y Elena Valera como artistas... .. | 42 |

Capítulo 2. La inserción y desenvolvimiento de Roldán Pinedo en el circuito artístico. La segunda y tercera etapa de producción (2000-2018)..... 48

2.1 La salida del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA). El contacto con otros espacios... 48

2.2 La elaboración del libro *El ojo que cuenta*... 55

2.3 La exposición múltiple “Amazonía al descubierto” (2005). Los diálogos en paralelo: el contacto con nuevas propuestas artísticas... 58

2.4 El cambio de paleta: la influencia de Christian Bendayán y Pablo Amaringo.... 67

2.4.1 El contacto con la obra de Pablo Amaringo.....67

2.4.2 El encargo de *Animales protectores del shamán* (2008) para la exposición “Poder verde”. El contacto con *Aya-mayuywayra* de Pablo Amaringo...72

2.5 La subasta de verano del MALI 2012. La elaboración de la obra *Visión en espiral* (2011)... 76

2.6 La diversidad de espacios de exhibición: entre el arte y la artesanía.....78

Capítulo 3. La multiplicidad y el cambio en la producción... 89

3.1 La identidad en la firma... 89

3.1.1 La identidad y las firmas múltiples. La interacción entre la producción y los públicos90

| | |
|--|-----|
| 3.2 El lugar de la pintura en el arte shipibo | 112 |
| 3.2.1 La consideración de la pintura en Roldán Pinedo: definición, proceso creativo y modo de producción | 115 |
| 3.2.1.1 El rol de la recepción en su obra. La relación entre la recepción y la obra en García Canclini..... | 123 |
| 3.2.1.2 El público o los públicos: la distinción de espacios de exhibición y venta. | 123 |

Capítulo 4. Ritmo, color y relación figura/fondo. Algunos acercamientos

| | |
|---|------------|
| conceptuales a la temporalidad | 130 |
| 4.1 El ritmo | 130 |
| 4.1.1 El tiempo en el mundo amazónico. La temporalidad shipibo-konibo..... | 132 |
| 4.1.2 El ritmo en el diseño: el caso del <i>kené</i> | 138 |
| 4.1.2.1 La relación figura-fondo en el <i>kené</i> | 144 |
| 4.1.3 El ritmo en el color... .. | 154 |
| 4.1.3.1 Sobre la nomenclatura del color en el mundo shipibo... .. | 154 |
| 4.1.3.2 El vínculo entre los sentidos. El concepto de sinestesia. | 156 |
| 4.1.3.3 La tercera etapa de producción de Roldán Pinedo: el ritmo en el color... .. | 159 |
| 4.1.4 La temporalidad del cambio | 164 |
| 4.2 Visión en espiral (2011): la temporalidad a partir del ritmo en la obra..... | 164 |
| 4.3 ¿El tiempo en la obra? | 170 |
| 4.4 Las temporalidades en Roldán Pinedo | 177 |
| Conclusiones | 182 |

Bibliografía 191

Anexos 196



Introducción

En los últimos años ha habido una progresiva incursión de las propuestas indígenas amazónicas en el circuito limeño. En realidad, podríamos decir que es desde 1943 que el arte amazónico viene haciéndose un espacio en nuestra urbe. En ese año tuvo lugar aquí, en Lima, la *Exposición Amazónica*. Inaugurada el 1ro de junio en el bosque de San Felipe (actual avenida Salaverry), dicha exposición estuvo bajo la concepción del arquitecto Ortiz de Zeballos y contó con seis pabellones. Así, poco a poco, el arte amazónico fue adquiriendo mayor visibilidad en nuestra ciudad hasta que llegaron a darse exposiciones individuales de artistas amazónicos, tales como la de Víctor Churay Roque, en 1997.

A partir de la incursión de dicho artista, serán varios los artistas amazónicos que comenzarán a hacerse un lugar en el espacio limeño. Sin ir muy lejos podemos mencionar a Rember Yahuarcani, Brus Rubio y Lastenia Canayo. Si bien cada vez son más los artistas amazónicos que tienen presencia en el circuito, hemos elegido concentrarnos en el caso de Roldán Pinedo.

Roldán Pinedo o Shoyan Sheca (San Francisco, Ucayali, 1968) es un artista shipibokonibo que radica desde hace más de dos décadas en Lima. Su contacto con la pintura comenzó en las instalaciones del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), bajo la influencia de Pablo Macera y al lado de su esposa, Elena Valera, quien es también pintora. Algo que nos llamó la atención fue que, si bien para Macera, con él y Valera empezó una nueva escuela artística entre los shipibos, espacios oficiales de circulación de arte, como la feria Ruraq Maki, parecían destacar únicamente el valor de su iconografía. En citas como la que sigue, la cual fue extraída del Catálogo de *Ruraq Maki 2016*, podemos notar claramente este tipo de valoración que mencionamos. Refiriéndose al caso de Roldán Pinedo, en dicho catálogo nos dicen:

(...) El *valor* [énfasis añadido] de su pintura estriba en su cosmovisión *iconográfica* basada en la mitología shipiba y sus visiones con ayahuasca, así como en la *representación* de la naturaleza amazónica en la riqueza compleja de su flora y fauna. (Ministerio de cultura, 2016, p. 33).

El que una institución tan representativa como el Ministerio de Cultura subraye este valor con tanto énfasis, parece sintomático. Una afirmación de este tipo es síntoma no solo de cómo se está apreciando la obra de nuestro artista a nivel institucional, sino

de cómo se está tendiendo a valorar este tipo de arte en general. Con el fin de explicar a qué nos referimos, destaquemos únicamente dos palabras de esa cita: “iconográfica” y “representación”. Reparando en la palabra “iconográfica”, nos daremos cuenta que lo que se está valorando aquí es el ícono y, dado que la obra de arte es siempre más que una reunión de íconos, evidentemente hay varios aspectos de ella que, o están siendo subvalorados, o simplemente no están siendo tomados en cuenta. Ahora, atendiendo a la palabra “representación”, nos queda claro por qué se considera que el valor de la obra se encuentra (solo) en lo iconográfico: se está partiendo del paradigma representacionista, esto es, de la concepción de la obra como *representación*, reflejo o copia de la realidad. Es considerar la obra como *representación* ocasiona que se valore, más que la misma obra, lo que ella “representa”; por ese motivo se le suele terminar reduciendo a lo iconográfico como si fuera el único aspecto que en ella tiene valor.

Lo que nos proponemos con este trabajo es hacer exactamente lo contrario: en lugar de tomar la obra como mera *representación*, vamos a intentar tomarla como *presentación*. Esto lo haremos con el fin de buscar otros aspectos en ella que hasta el momento no hayan sido tenidos en cuenta.

Nuestra hipótesis es que la pintura y trayectoria artística de Roldán Pinedo revela la convergencia de distintas nociones de temporalidad. Para demostrar esto nos tomaremos muchas libertades con la perspectiva. Con el fin de ubicar en el caso de Pinedo la mayor cantidad de temporalidades, recurriremos a enfoques tan disímiles como aquellos de Éliane Escoubas, Néstor García Canclini y Alois Riegl, entre otros.

Quizás se nos pueda reprochar nuestro enfoque ecléctico y, ante ello, tendríamos que decir que sabemos bien que cambiar tanto de perspectiva es riesgoso, frágil y hasta polémico; sin embargo, dado que en nuestro objeto de estudio prima la multiplicidad y el cambio, no nos queda otra alternativa que movernos con él. Debemos decir que hacer esto ha sido un reto constante, porque no nos hemos podido situar por mucho tiempo en ningún lado (es decir, en ningún marco teórico); aun así, creemos que los hallazgos valen la pena, pues ellos pueden servir como insumos para la discusión.

Uno de los principales problemas que tuvimos que afrontar para sacar adelante nuestra empresa, fue la escasez de fuentes escritas. Son pocos los trabajos académicos que mencionan a Roldán Pinedo; entre esos pocos, el que más nos ha servido es, sin duda alguna, la tesis de Daniel Castillo “*Pintando en Shipibo: el arte de Cantagallo en Lima desde un contexto sociocultural. Los casos de Elena Valera, Roldán Pinedo y, los hermanos Guímer y Rusber García* (2013). Al ser esta una tesis que el mencionado autor presentó para obtener su título de magíster en Antropología visual, su perspectiva (antropológica, principalmente) difiere bastante de la nuestra. No obstante, aunque el enfoque de Castillo sea muy diferente, y su tesis no aborde a nuestro artista de manera exclusiva, este trabajo nos dio material que complementó el obtenido en nuestro trabajo de campo.

Con “trabajo de campo” nos referimos sobre todo a entrevistas. Dado que no teníamos mucho material escrito sobre nuestro artista tuvimos que buscar nosotros mismos algunas fuentes orales que nos ayudaran a hilvanar la historia de Shoyan Sheca. Fue así que llegamos a entrevistar al artista Robert Rengifo (Chonomeni), a la curadora Gredna Landolt, al artista y curador Christian Bendayán, a la historiadora María Belén Soria y a la *marchante* de arte Mari Solari -además de a nuestro mismo artista, desde luego. Todos ellos jugaron un papel importante en la trayectoria de Pinedo, y a partir de la conversación con ellos pudimos terminar de llenar algunos vacíos que quedaban en las fuentes escritas.

Algo que también nos sirvió mucho para llenar esos vacíos fue nuestra visita a colecciones de arte. Entrar en contacto directo con colecciones tan vastas como la de Armando Andrade nos ayudó muchísimo no solo a reconocer los estilos de Pinedo sino también a efectuar relaciones con otros artistas¹. Esta labor de registro fue muy importante para nosotros no solo porque nos permitió aprender de manera vivencial sino también porque a partir de ella pudimos elaborar una cronología² y apreciar los cambios en su producción³. No contando con precedentes, en realidad, ese trabajo

¹ Por ejemplo, fue registrando su colección que encontramos dos obras de Robert Rengifo (Chonomeni) que guardan relación con una de Shoyan Sheca.

² Ver anexo 1

³ Queremos agradecer de manera especial a Armando Andrade por facilitarnos la labor de registro de obras de Pinedo, sobre todo considerando que, en ese momento, su colección de arte amazónico se encontraba en plena catalogación. Este último fue un factor que nos jugó a favor, ya que al estar ante la creación de categorías

que hemos realizado es un primer esbozo de cronología. Tratándose de un artista tan prolífico, debemos decir que si bien este primer esbozo puede no ser cuantitativamente significativo, desde un punto de vista cualitativo sí lo es, pues este logra ofrecer una visión panorámica de su producción en la que se pueden advertir el devenir de su estilo y los principales cambios en su producción.

Decíamos que este primer esbozo no es cuantitativamente significativo porque nos ha sido difícil la ubicación de obra. Al tener Pinedo un ritmo de producción tan alto y, en general, una praxis marcada por la necesidad de subsistencia, el llevar un registro de su obra no figuraba, en un inicio, dentro de sus prioridades. De esta manera, tanto saber qué obras había producido durante toda su trayectoria como conocer el paradero de estas, devino un auténtico reto. Por ese motivo, somos plenamente conscientes de que existen obras a las que no hemos llegado y, por ello, no figuran en la cronología. Esperamos que con el tiempo esta cronología vaya creciendo; por lo pronto, nos damos por satisfechos con plantear este primer esqueleto y con decir que, a partir de este trabajo realizado con Pinedo, él ya está comenzando a llevar un registro de su producción, lo cual facilitará mucho el trabajo de los siguientes investigadores que se interesen por su obra.

Volviendo al problema de la escasez de fuentes, debemos añadir que la coyuntura social de lugar donde vivía Pinedo (Cantagallo), influyó también en dicho problema. Debido al incendio ocurrido en esa zona el 4 de noviembre del 2016, Shoyan Sheca perdió, entre otras cosas, material que tenía impreso (catálogos). Además, a raíz de ese suceso, Pinedo y sus vecinos tuvieron que ser reubicados; a nosotros nos tocó trabajar con nuestro artista cuando estaba en pleno proceso de reubicación y no poseía un domicilio estable. Eso hizo aún más difícil la tarea no solo para nosotros como investigadores sino, sobre todo, para Pinedo como artista, ya que con su casa se vio forzado también a dejar lo que era su espacio de taller. Por este motivo, los últimos meses Pinedo ha tenido que enfrentar algunas condiciones incómodas para producir, pues, por ejemplo, el espacio del que dispone para pintar ya no es el mismo que antes (se ha reducido). Afortunadamente, nuestro artista ha sabido sobrellevar

y sub-categorías, pudimos obtener una visión de conjunto que nos hizo posible ubicar mejor el lugar de nuestro artista en el arte amazónico.

estas dificultades y trabajar de la misma manera que antes. Esperamos que pronto Shoyan Sheca vuelva a contar con un espacio estable pues sabemos que, al menos hasta la fecha, las labores de reconstrucción de Cantagallo, lamentablemente, no han comenzado.

Nuestro trabajo se estructura en cuatro capítulos. El primer capítulo está dedicado a su primera etapa de producción (1998-99). Ella comprende los años en los que estuvo trabajando en los talleres del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), lugar donde aprendió el oficio de pintor y entró en contacto con otros artistas indígenas amazónicos como Víctor Churay Roque y Chonomeni. Encontrándose bajo la dirección de Pablo Macera, el SHRA, por aquellos años (e incluso, desde antes), trabajó con artistas amazónicos, a partir de una preocupación por la oralidad. Roldán Pinedo y Elena Valera trabajaron para un único encargante (Macera) y tuvieron sus primeras exposiciones. Para este capítulo nos ha sido de mucha utilidad las entrevistas realizadas a María Belén Soria (quien trabajaba con Pablo Macera en SHRA por esa época), a Gredna Landolt (quien los visitó en los recintos del SHRA) y a Chonomeni (quien estuvo también trabajando como artista en el SHRA).

El segundo capítulo abarca la segunda y la tercera etapa de producción. En la segunda etapa (2000-2007) vamos a poder ver cómo nuestro artista comienza a incursionar en otros espacios (distintos al SHRA) e incluso llega a participar en exposiciones internacionales. Para esta etapa, nos hemos servido tanto de la entrevista a Gredna Landolt, como de la de Chonomeni. En la tercera etapa (2008-2018), podremos apreciar cómo el artista cambia de paleta y se pone en relación con la pintura visionaria, a partir de un contacto anterior con la obra de Pablo Amaringo. Para esta etapa nos ha servido la entrevista realizada a Christian Bendayán (quien estuvo cerca de Pinedo cuando este cambió de paleta). Asimismo, en este período vamos a tener la incursión de Shoyan Sheca en espacios de circulación de arte tan establecidos como el de la Subasta de verano del MALI.

La estructuración de las etapas responde a la identificación de ciertos hitos y características en la trayectoria de nuestro artista. Un primer hito lo constituye la salida del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA). Antes de su salida de este espacio él trabajaba con un estilo particular, que tenía relación con el único encargante para el

que trabajaba. Además, al ser este el espacio en el que realiza su aprendizaje del oficio pictórico, su salida marca el término de este⁴ y su incursión en el circuito artístico limeño (propriadamente dicho).

Otro hito lo marca su cambio de paleta. Dado que solo a partir del 2008 Pinedo maneja una paleta de colores fuertes, estridentes, tenemos que separar esta producción de aquella de las otras etapas (en las que prima, generalmente, la paleta de colores tierra). De esta manera, la paleta de colores fuertes es un signo distintivo de la tercera etapa.

Tenemos que advertir que en nuestro artista, por más que se establezcan etapas, suelen haber retornos a las etapas anteriores: retornos en el tema así como en el estilo, pues se va a manejar en diversos espacios y, por tanto, diversos públicos.

En el capítulo tres nos introduciremos al tema de las firmas y de la recepción. En las firmas trataremos de analizar su identidad, y al abordar el tema de la recepción trataremos de caracterizar su modo de proceder en el mercado. Para el tema de la identidad utilizaremos el enfoque de Tubino y Zariquiey (2007) y, para el tema de la recepción y el mercado, usaremos el enfoque de García Canclini (1977).

En el cuarto y último capítulo nos concentraremos en el tema del ritmo y del tiempo. A partir de una determinada noción de ritmo, buscaremos este en el diseño y en el color, con el fin de ubicar la temporalidad presente en ambos casos. Además, abordaremos el tema del cambio o metamorfosis para ver si en ella hay alguna concepción de la temporalidad. Es en este capítulo que trabajaremos desde la mayor cantidad de perspectivas: pasaremos por los enfoques de Éliane Escoubas, Jean Paris, Merleau-Ponty, la Gestalt, Alois Riegl y Kandinsky, entre otros.

Por último, solo queremos agregar que, aunque consideramos que esta tesis puede resultar hasta cierto punto arriesgada, lo que se intenta es, además de propiciar la discusión de la temporalidad en pintura, contribuir a efectuar un giro con respecto a la

⁴No queremos decir que Pinedo haya dejado de aprender, sino que terminó ese primer momento en el que aprendía “desde cero”.

forma cómo se está tratando la pintura amazónica, de manera que en ella no solo se aprecie los “significados” sino también su *modo de hacer*.



Capítulo 1

Los inicios de Roldán Pinedo como artista: su llegada a Lima y su formación en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA). La primera etapa de producción (1998-1999)

En este capítulo explicaremos cómo nuestro artista llega a Lima y empieza a trabajar en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA). Abordaremos el tema de su aprendizaje y de las primeras influencias artísticas que tiene en este contexto. Además, veremos que, al inicio, trabaja de manera conjunta con Elena Valera y la participación de ambos en sus primeras exposiciones.

1.1 Algunas referencias históricas y literarias sobre el pueblo Shipibo

Los Shipibo-Conibo representan más de la mitad del conjunto lingüístico pano (Morín, 1998, p. 279). La existencia del grupo Pano dataría de unos dos mil años. Ellos habrían ocupado, al menos hasta el siglo XIII, las zonas del Río Ucayali. (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 96). A este grupo también habrían pertenecido los *Konibo* y los *Shetebo*. Producto de las primeras invasiones y la llegada de misioneros, a partir de los siglos XIV y XV, cada uno de estos tres grupos habría ocupado zonas distintas del Río Ucayali: los Shetebo, el bajo Ucayali; los Konibo, el alto Ucayali; y los Shipibo, el medio Ucayali. (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 56).

En efecto, “De manera general, se considera que los Shipibo habitan la zona que comprende desde el norte de Pucallpa hasta Contamana, mientras que los Conibo viven hacia el sur.” (Morin, 1998, p. 284). No obstante, los shipibos tienden a trasladarse hacia el sur y, gracias a los matrimonios mixtos que se están estableciendo así como a la movilización de familias, se está dando un proceso de fusión Shipibo-Conibo. En la actualidad, se les considera un solo grupo etnolingüístico (p. 284).

Ahora, ¿De dónde procede el término “shipibo”? María Belén Soria y Javier Macera nos explican los motivos por los que cada uno de estos tres grupos habría recibido su nombre:

Los shipibos (...) recibieron este nombre porque la práctica de pintarse la cara con huito y tomar masato manchándose los pómulos asemejaba sus rostros con el del mono leoncito (shipi). De igual modo, los xetebos, por su costumbre de comer ciertas carnes, fueron nombrados como 'xete' (gallinazo). Por último, los konibos por ser grandes consumidores de pescado fueron distinguidos con el término "koni".⁵ (Soria & Macera, citado por Macera, 2009a, p. 8)

De esta manera, el nombre de cada grupo provendría de la asociación con un animal determinado. Herminio Vásquez, narrador shipibo con quien trabajó el artista Robert Rengifo (también conocido como Chonomeni, 'el que pinta bonito'), nos cuenta con sus propias palabras, en el relato "Los primeros hombres/ *Rekeen jonibo*"⁶, cómo se dio a los "shipibos" ese nombre:

'En el principio de la creación existían hombres de gran tamaño. Estos hombres se pintaban una raya con huito a la altura de su nariz y la boca, y cuando bebían masato fermentado les quedaba la espuma en los labios y se parecían al mono leoncito, que en shipibo se dice shipi. Entonces, desde aquellos tiempos, estos hombres fueron llamados los shipibos (...)' (Vásquez, citado por Macera, 2009a, pp. 11-12)



Figura 1. R. Rengifo (Chonomeni), Ilustración del relato "Los primeros hombres/ *Rekeen jonibo*" (Herminio Vásquez). Extraído de P. Macera, 2009a, p. 12.



Figura 2. R. Rengifo (Chonomeni), Ilustración del relato "Los primeros hombres/ *Rekeen jonibo*" (Herminio Vásquez). Extraído de P. Macera, 2009a, p. 11.

⁵ "Koni" es el término con el que se refieren al pez que conocemos como anguila.

⁶ "Los primeros hombres/ *Rekeen jonibo*", es el primero de los tres relatos de Herminio Vásquez que ilustra Robert Rengifo para *Cuentos Pintados del Perú* (Macera, 2009a, pp. 9-16).

Así, el término shipibo” provendría de “shipi” (mono leoncito) y habría sido asignado a este grupo por su práctica de tomar masato y pintarse la cara. Es justamente esta explicación que encontramos en el relato de Herminio Vásquez, la que ilustra Robert Rengifo (*Chonomeni*) en *Cuentos Pintados del Perú*.

Algo similar nos dice Françoise Morin al explicar el origen del término: “La tradición oral cuenta que los Shipibo recibieron ese nombre porque en otros tiempos se ennegrecían la frente, el mentón y toda la boca con huito, *nane* (*Genipa americana*), pareciéndose así a los monos *shipi* (...)” (Morin, 1998, p. 289).

Dejando de lado el origen de este término, tratemos de introducirnos en la historia de los shipibos. Para estos fines nos podría ser de utilidad saber que, siguiendo al mismo Robert Rengifo (*Chonomeni*), ellos reconocerían dos etapas en su historia:

Según el artista shipibo Robert Rengifo, las y los shipibo distinguen dos etapas fundamentales en su historia: la primera, benéfica, simbolizada por el contacto civilizador con los incas; y la segunda catastrófica, por causa de la invasión hispánica. (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 96)⁷

Si bien los misioneros van a representar para los shipibos un primer contacto con Occidente, esta primera interacción no va a estar exenta de problemas (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, pp. 56-63).

Desde 1641 los franciscanos intentaron abrirse paso hacia el Ucayali a través de los ríos Perené y Tambo. Sus tentativas se frustraron con la muerte del Padre Illescas y otros dos religiosos que cayeron en manos de los Shipibo en la desembocadura del río Aguaytía. En 1657, el Padre Alonso Caballero volvió a intentarlo, acompañado de otros religiosos y algunos soldados. Fundaron dos aldeas pero, una vez más, los Callisecas (nombre aplicado a los Shipibo) se rebelaron y masacraron a todo el grupo. (...) Paralelamente, los jesuitas intentaron remontar el Ucayali desde el norte. (Morin, 1998, p. 302)

Recién en 1680, los jesuitas (que se encontraban en competencia con los franciscanos por el control del territorio), van a establecer una misión entre los shipibos (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 97) y mantendrán su influencia hasta 1698, que habrá otra rebelión por parte de los shipibos, shetebos y

⁷ Curiosamente, a pesar de que ellos mencionan al “Inka”, no hay indicios de que los incas realmente los hayan asimilado. (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 96). Todo parece indicar que con este término, ellos se estarían refiriendo a un ser mítico.

conibos, debido a las epidemias que estaban cobrando vidas humanas en las reducciones. (Landolt, 2000, p. 202).

Las misiones van a ser retomadas en el siglo XVIII por los franciscanos pero, en 1776, habrá una nueva rebelión, esta vez, más grande; se trató del “(...) más importante levantamiento de esa parte de la Amazonía, que luego se prolongó por el Amazonas, Marañón y Huallaga.” (p. 202).

Más adelante, con el auge del caucho, los shipibo van a ser reclutados por los patronos para que los ayuden a buscar esclavos en otros pueblos (pp. 202-204).

De 1880 a 1915, en el llamado ‘período del caucho’, los shipibo se pusieron al servicio de los patronos caucheros y, a cambio de bienes manufacturados, participaron en la captura de esclavos entre otros pueblos indígenas (...) El boom del caucho llegó a su fin hacia 1915. Debido al éxito de las plantaciones de esta especie en Malasia, sobreviene la caída de este producto en el mercado internacional, pero los patronos caucheros se reconvierten en hacendados y prosiguen el modelo de explotación servil instaurado (Chirif, 2004). Por su parte, las y los shipibo se adecúan a las condiciones cambiantes y soportan la aparición de haciendas, en un proceso que tiene como corolario la multiplicación de contactos interétnicos entre indígenas, con población andina y con mestizos de diversa procedencia. (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 98)

Los primeros misioneros protestantes se van a instalar en territorio shipibo hacia 1930, y van a establecer las primeras escuelas bilingües en la década de los 50 (Landolt, 2000, p. 204). Estas escuelas van a congregarse a la población shipibo, formándose, de esta manera, las primeras comunidades nativas (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 98).

A partir de los años 60, la ciudad de Pucallpa se va a urbanizar aceleradamente y ello va hacer que muchas familias shipibo se instalen en la periferia (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, p. 98). Hasta ahora, en esta ciudad se encuentran cientos de familias shipibas, aunque todavía una buena parte de los shipibos sigue viviendo en la llanura del Ucayali. En la segunda mitad del siglo XX, los shipibos van a aumentar significativamente en número (p. 98).⁸

⁸ Según el libro *El ojo verde*, editado por Gredna Landolt en el año 2000, al menos hasta ese momento, la población shipiba se compondría de unos 20178 habitantes, los cuales estarían ubicados en los ríos Ucayali, Pachitea, Callería, Aguaytia, Tamaya y en el lago Yarinacocha (es decir, en los departamentos de Ucayali, Huánuco y Madre de Dios) (Landolt, 2000, p. 202).

1.2 Roldán Pinedo antes de su llegada a Lima

Roldán Pinedo (San Francisco, Ucayali, 1968) es también conocido como “*Shoyan Sheca*”, que significa “ratón travieso” en shipibo (Castillo, 2013, p. 122). Nació en la comunidad de San Francisco (Ucayali) el 30 de marzo de 1968, al interior de una familia shipiba. Su padre era profesor y su madre falleció cuando él todavía era niño. Ellos eran ocho hermanos (cuatro mujeres y cuatro hombres). Él es uno de los últimos. Varios de sus hermanos van a vivir luego con él en Lima, en Cantagallo, pero, de todos ellos, hay uno que, de manera particular, va a estar muy cerca a Roldán: Jonás. Jonás era chamán y Roldán participaba junto con él en las sesiones de ayahuasca para pedir inspiración antes de pintar (p. 124)⁹.

Volviendo a su vida en Ucayali, Pinedo deja su comunidad (San Francisco) para irse a vivir a Pucallpa, tan pronto fallece su abuelo. De él, aún tiene recuerdos. Cuando pinta animales, comienza a recordar algunos momentos que vivió a su lado.¹⁰

1.2.1 Su relación con Elena Valera

En Pucallpa, Roldán conocerá, en el colegio, a Elena Valera (Comunidad de Roya, Ucayali, 1963), también conocida como “Bawan Jisbe” (que significa “loro hablador”), la cual después se convertiría en su esposa. Así él mismo lo relata:

‘Yo nací en la comunidad de San Francisco, cuando se ha muerto mi abuelito hemos salido a Pucallpa. En el colegio (...); allí me he enamorado de Elena. Después nos hemos casado y tenía que trabajar de ayudante de cocina, en el día, y en la noche iba al colegio.’ (Pinedo, citado por Landolt, 2005b, p. 38)

Elena, a diferencia de él, pintaba desde muy niña. Su abuela le había enseñado a pintar, a diseñar y a teñir telas.¹¹

⁹ Cuando conversamos con Roldán (29 de abril de 2017), él nos comentó cómo le afectó la muerte de su hermano Jonás, hace unos pocos años (2014). Desde entonces, ya no participa en los rituales de ayahuasca con la misma frecuencia.

¹⁰ Así él lo expresa: “Cuando hago mis animales pienso en cuando era chico y me gustaba seguir a mi abuelo a buscar mitayo (carne de monte). Me acuerdo de cuando vino una manada de huanganas [cerdos salvajes] y me hizo correr y subir a un árbol.” (Pinedo, citado por Landolt, 2005, p. 38).

¹¹ Ella misma cree haber tenido ese talento desde pequeña:“(...) creo que fue mi talento, creo que el señor me ha dado algo de don especial para mí, eso lo he tenido desde chiquita, cuando estaba estudiando, tenía que desarrollarlo en los colegios, tanto que hacía trabajos de artesanía con mi abuela,

Su abuela no solo le enseñaría a pintar. Según Gredna Landolt, sería a través de su abuela que Elena habría tenido más contacto con su tradición, con las historias, y en esto se distinguiría de Roldán¹² (S. Rivera, comunicación personal, 04 de mayo, 2018)¹³. Este contacto con la tradición que tiene Elena tendrá influencia en el desarrollo de la iconografía de Roldán, pues de acuerdo a lo conversado con Landolt (G. Landolt, comunicación personal, 04 de mayo, 2018), Elena le contará relatos y él los terminará pintando. Como ejemplo de ello podríamos poner el caso de “El puma negro y los madereros”, un relato que ilustró Pinedo para la publicación *El ojo que cuenta* (2005).¹⁴

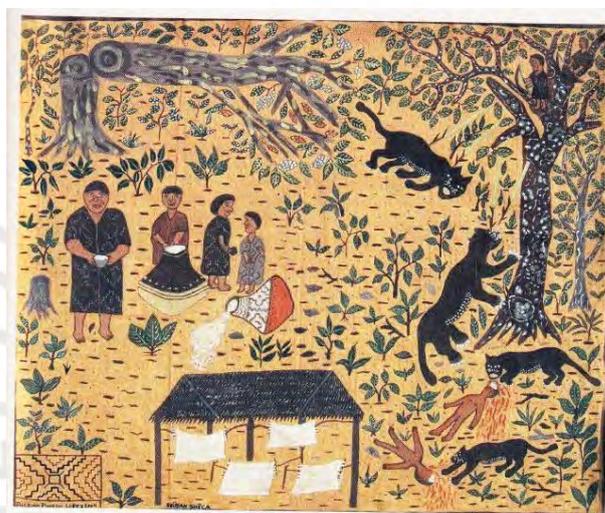


Figura 3. R. Pinedo, Ilustración del relato “El puma negro y los madereros”, 2004. Extraído de Landolt, 2005b, p. 33.

ella me enseñaba a pintar, diseñar, de ella aprendí algunas cosas sobre pinturas, sobre caobas, barro, telas que ella empleaba para teñir su falda, su vestimenta. (...)” (Valera, citado por Castillo, 2013, p. 114).

¹² Hay que considerar también que Elena y Roldán son parientes. En realidad, ellos vendrían a ser primos lejanos. Probablemente, la abuela de Elena, sería también, en sentido amplio, parte de la familia de nuestro artista.

¹³ Entrevista a Gredna Landolt. 4 de mayo de 2018.

¹⁴ Gredna Landolt, al estar a cargo de la mencionada publicación, pudo seguir de cerca el trabajo realizado por Elena Valera y Roldán Pinedo pintando los relatos. Ella nos cuenta:

“Ese relato, en realidad, se lo cuenta Elena a Roldán. (...) como Roldán no tenía en ese momento muchas historias... fue como una cuestión que... casi naturalmente Elena le cuenta eso para que él pudiera pintar una historia también para el libro.” (S. Rivera, comunicación personal, 04 de mayo, 2018). Ver: *El puma negro y los madereros* (Relato), 2004, En Landolt, Gredna.(2005). *El ojo que cuenta, Mitos y costumbres de la Amazonía indígena ilustrados por su gente*. Lima: IKAM Asociación Editorial. p. 33

Volviendo a la formación que adquiere Elena como pintora gracias a su abuela, tenemos también que decir que su desarrollo no careció de obstáculos. Uno de los primeros fue puesto por su madre, la cual le prohibía pintar. Ella misma nos lo relata:

“Cuando era chica pintaba en hojas de plátano, con una puntilla que sacaba de la hoja de la palmera del techo de mi casa, o sino con su espina de naranjo. Cosas me imaginaba de allí, pero mi mamá me resondraba si lo hacía en mi cuaderno ‘no quiero que dibujes más’ me decía...” (Valera, citado por Landolt, 2005, p.36)¹⁵

Elena recuerda cómo conoció a Roldán en Pucallpa y lo difícil que era su vida pues, ya en ese momento, tenían un hijo (Harry Pinedo)¹⁶. Al igual que Roldán, Elena también tenía que trabajar de día y estudiar de noche. De día, limpiaba y lavaba ropa en una casa. (Landolt 2005, p. 36) Roldán, por su parte, como se mencionó anteriormente, de día trabajaba como ayudante de cocina.

Dado lo difícil que era su situación, ellos pensaron en venir a Lima, como dice Elena, “(...) para buscar algo más”. (Valera, citado por Landolt, 2005, p.36). Nótese que desde aquí ya hay una búsqueda de progreso manifiesta. Por ella, llegan a Lima, y ella será clave para entender la definición de pintura de Roldán.

1.3 La Llegada a Lima

Las situaciones que atravesaron ambos al llegar a Lima no fueron fáciles. Pasaron muchas peripecias, llegando a trabajar de varias maneras y a sufrir algunos altibajos¹⁷.

¹⁵ Gredna Landolt reconoce la temprana vocación de Elena. Refiriéndose a ella, nos comenta:“(...) ella ya desde niña quería pintar y ella lo relata acá [en el libro *El ojo que cuenta*], porque yo le pregunto “¿desde cuándo tienes tú esta inclinación?” (...) dijo que siempre le gustó. Su mamá le prohibía que pinte porque decía que perdía el tiempo... pero ella se las ingeniaba (...) trataba de pintar aunque sea en las hojas de plátano. Ya tenía esa vocación.” (S. Rivera, comunicación personal, 04 de mayo, 2018).

¹⁶ Harry Pinedo, el hijo de Pinedo y Valera, entró en contacto con la pintura a temprana edad, mientras acompañaba a sus padres a los talleres del SHRA. Él terminará siguiendo los pasos de ellos, llegando a convertirse, más adelante, en pintor.

¹⁷ Por ejemplo, fueron víctimas de un asalto. Así nos lo cuenta Pinedo: “Cuando hemos venido a Lima [Elena y él] yo traía para vender tres costales de Alto Ucayali con cortezas de planta, uña de gato, renaquilla. Estaba cargando los costales en la avenida Grau y vinieron varios choros [ladrones] y me quitaron todo. Yo estaba asustado y Elena se reía. ‘Ahora de qué vamos a vivir’ pensaba. Después yo les tenía que comprar a mis primos las cortezas y con eso preparaba para-para y siete raíces, para dolores musculares y fortalecer los huesos. Eso lo vendía en botellas por todo Lima. Después me iba a las playas a vender cortinas de escamas de paiche; tenía una gorra que ya estaba descolorida por tanto sol.” (Pinedo, citado por Landolt, 2005, p. 38).

Así como Roldán vendía “preparados” de plantas medicinales para los dolores musculares y cortinas de escamas en las playas, Elena también salía a vender collares por las calles. Aun así, pese a su esfuerzo, “(...) a veces solo alcanzaba para comprar un platanito.” (Valera, citado por Landolt, 2005, p.36).

Elena y Roldán llegaron a Lima en la década de 1990. Gracias a un tío de nuestro artista, consiguieron un sitio en la casa “Tarata” (un lugar ubicado en el distrito de Barrios Altos que se convirtió en hospedaje para los shipibos que llegaban a Lima). Según Daniel Castillo, junto con un lugar para hospedarse, Roldán también consiguió trabajo como cargador.¹⁸

1.3.1 Los inicios en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA)

En medio de esta lucha por la supervivencia, durante el año 1997¹⁹, un primo de Elena, Robert Rengifo (Chonomeni), los contactó. Chonomeni era pintor y, desde hacía un año, había llegado a Lima, gracias a una invitación que le hizo Pablo Macera para trabajar en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA).²⁰

El Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), fundado en 1966, era parte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y estaba, por aquellos años, a cargo del Dr. Macera. Pablo Macera Dall’Orso (Huacho, 1929) es un historiador procedente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) que, desde su profesión, ha abarcado el área de historia económica, y se ha aproximado también a las cuestiones

¹⁸ Así lo relata Castillo: “Roldán, fue uno de esos jóvenes aventureros, quien junto a Elena Valera fueron recibidos en aquella casa Tarata. Que se convirtió en una residencia exclusiva para shipibos. Uno de sus tíos que vivía allí los acogió, y le dio trabajo a Roldán, quien empezó a trabajar de cargador. Roldán ganaba de esa forma algún dinero mientras conocía Lima y mientras que se encontraba en un ir y venir constantemente, de Lima hacia Pucallpa y viceversa.” (CASTILLO 2013: 125).

¹⁹ No tenemos la fecha exacta de este contacto. Chonomeni recuerda que fue en ese año (1997), aproximadamente. María Belén Soria, por su parte, sostiene que fue a fines de 1997 que Chonomeni llegó al SHRA y sitúa el contacto con Roldán Pinedo y Elena Valera más bien a mediados de 1998 (SORIA 2016:108).

²⁰ Siguiendo al mismo Chonomeni, el contacto con Pablo Macera se inició gracias a una carta que él (Macera) le envió a Pucallpa. En ella requería sus servicios como pintor para el SHRA y le incluía los pasajes y la estadía en Lima. Fue así como Chonomeni accedió y se vinculó al proyecto. (CHONOMENI 2018) (ENTREVISTA A CHONOMENI. 24 de julio de 2018)

sociales y al estudio del arte. (Pinto, 2009). Entre sus principales obras dentro de este último campo se encuentran *Pintores populares andinos* (1979) y *Cuentos Pintados del Perú de los Andes y la Amazonía* (1996-2004). Sus ensayos sobre arte popular han sido reunidos por Miguel Pinto en la obra *Trincheras y fronteras del arte Popular Peruano* (2009). En la presentación de esta última obra, Luis Alva reconoce el aporte que Macera ha realizado descubriendo artistas amazónicos como Víctor Churay y Enrique Casanto:

‘En cuanto a la Amazonía, Macera ha hecho conocer autores y tradiciones insospechados. Como Víctor Churay y Rember Yahuarcani, artistas boras que pintan sobre Llanchama, o la magia de color y figuras en la obra del artista asháninka Enrique Casanto Shingari. También descubre los trabajos sencillos y maravillosos de Lastenia Canayo, en los cuales aparecen los Dueños de las plantas y animales que actúan de intermediarios entre el hombre y los dioses en el mundo shipibo.’ (Alva, citado por Pinto, 2009, p. X)

Para entender un poco la orientación de Pablo Macera en materia de arte, podría ser de utilidad conocer las dos claves epistemológicas que, siguiendo a Miguel Pinto, él tendría:

(...) ‘cada grupo social desarrolla un núcleo estético básico que le sirve de identidad y programa pero al mismo tiempo mantiene activa una zona de frontera artística donde se practica el intercambio semántico y formal’; y: ‘en cada época y cada cultura, la creación estética, la actitud general para con el arte y la investigación sistemática de este se influyen mutuamente; una misma inspiración circula de una a otra enriqueciéndolas y explicándolas’. (Macera, citado por Pinto, 2009, p. XXI)

De estas dos claves que recoge Pinto en su texto introductorio a la obra *Trincheras y fronteras del arte popular peruano* (2009)²¹, debemos destacar dos cosas: 1) esta zona de frontera artística en la que se da un intercambio *semántico y formal*; y 2) en cada cultura la *creación* estética y la *investigación* sistemática se influyen mutuamente.

Creemos que a partir de estas dos ideas que se encuentran en lo que para Pinto serían las dos claves epistemológicas de Pablo Macera, podemos comprender mejor su orientación profesional y el sello que le imprimió al Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), particularmente en materia de arte. El interés por el arte que se

²¹ Macera, P. (2009). *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

desarrolla en el SHRA, es para ser más preciso, por esa “frontera artística” en la que se da ese intercambio semántico y formal. De esta manera, el trabajo con la pintura que se desarrolla en el SHRA está impregnado de la preocupación por la relación signo-forma, es decir, por la plasmación visual (o formal) de la oralidad.

Si bien el SHRA, en un inicio se dedicó a estudiar desde una perspectiva económica las haciendas y la agricultura peruana, en el año 1977 empezó sus investigaciones amazónicas. (Soria, 2016, p. 102).

Al interior de esta área de investigación, el SHRA inicialmente “(...) dio preferencia a la publicación de fuentes y la reedición de estudios e informes antiguos, poco conocidos y/o extraviados, como *La Memoria sobre la amazonía peruana* (1901) del presbítero David Muñoz.” (Soria, 2016, p.102). Asimismo, “En el campo de la producción historiográfica, el SHRA dio apertura en 1977 a la publicación de la tesis del historiador José Flores Marín, *La Explotación del caucho en el Perú.*” (Soria, 2016, p.103). De esta manera, en el transcurso de 20 años (1977-1997), el SHRA llegó a producir 14 libros sobre historia amazónica desde un punto de vista colonizador y mestizo. (Soria, 2016, p. 104).

Después, en lo que María Belén Soria denomina la segunda etapa de la Amazonía en el quehacer del SHRA (1997-2015), se puso el énfasis en el rescate de la historia indígena amazónica. En este sentido, sus investigaciones se concentraron sobre todo en los temas de interculturalidad, narrativa bilingüe, así como también, arte nativo. (Soria, 2016, p. 104).

A partir de 1997, Pablo Macera emprendió varios proyectos en coordinación con la UNESCO y el Instituto Nacional de Cultura (INC) con el propósito de estudiar el proceso creador de la memoria colectiva y la historia oral, destacando la necesidad de establecer puntos de encuentro entre la cultura escrita y las representaciones simbólicas de las culturas nativas. (Soria, 2016, p. 104)

Es para entender este tipo de iniciativas por parte de Macera que nos sirve conocer sus dos claves epistemológicas. Nosotros habíamos destacado, dentro de ellas, el intercambio semántico y formal que se daba en una zona de frontera artística. A partir de ello, podemos comprender esta preocupación por establecer puntos de encuentro entre la cultura escrita y las representaciones simbólicas (o, dicho de otra manera, crear puentes entre la semántica y la representación formal). Además, que estos

proyectos hayan tenido como propósito estudiar el proceso creador de la memoria colectiva y la historia oral, y que, en esta etapa también se hayan ocupado del arte nativo, se entiende gracias a esa otra idea que también destacábamos dentro de sus claves epistemológicas, de que existe una influencia mutua entre creación estética y la investigación sistemática.

El SHRA tenía el proyecto *Cuentos Pintados*. La finalidad de este era rescatar la oralidad, es decir, la tradición oral, y para ello no solo recurrían a narradores de distintos pueblos sino también a artistas, con el fin de que pudieran plasmar los relatos. Según María Belén Soria, este proyecto empezó propiamente en 1996 con la preocupación por la oralidad andina y, luego, en 1997, dicha preocupación se extendió a la Amazonía (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

Para poder entender esta preocupación por la oralidad y su representación gráfica, tenemos que mencionar que la figura de Guamán Poma de Ayala revestía mucha importancia, pues, como señala María Eugenia Yllia:

Para Macera la obra del pintor indígena del siglo XVI Guaman Poma de Ayala, que combina la oralidad y la escritura, superó la aparente insuficiencia experimentada respecto al uso de instrumentos culturales no andinos (escritura alfabética, arte post renacentista) (Macera 2009:400) y logró transmitir las estructuras simbólicas de su sociedad. (Yllia, 2011, p, 67)

Así, la figura del artista Guaman Poma constituía un ejemplo de la relación de complementariedad que puede existir entre la imagen y la palabra. Por este motivo, este tipo de arte que destaca por su función comunicativa, va a convertirse en una suerte de paradigma a partir del cual se va a configurar una dinámica artística al interior del SHRA, de manera que los pintores que trabajaron ahí van a llegar ser considerados, en cierto sentido, “los Guamán Poma del Siglo XX”.²²

Sin embargo, para el trabajo con los pintores amazónicos propiamente, va a haber un caso más cercano, relacionado también con Guaman Poma de Ayala, que va a marcar la pauta: nos referimos a la labor realizada con el artista sarhuino Carmelón Berrocal. Como nos explica Yllia:

²² Para conocer un poco más de “los Guaman Poma del siglo XX” revisar: Yllia Miranda, María Eugenia (2011). *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*. Tesis de Licenciatura en Arte. Lima: UNMSM. p. 67.

La vigencia de las tablas de Sarhua como medio de expresión incentivó a Macera a emprender proyectos de recopilación de las memorias orales que se transmiten a través de este género y a iniciar algunos proyectos con el pintor sarhuino Carmelón Berrocal (Sarhua 1964-1998). (Yllia, 2011, p. 68)

Entre 1992 y 1998, Berrocal laboró en el SHRA produciendo pinturas que tenían como fin rescatar la tradición oral de Sarhua. Trabajos como *El cielo de Sarhua* van a producirse al interior de este contexto y van a hacer referencia a las quilcas de Guaman Poma (Yllia, 2011, p. 68).²³

De esta forma, aun tratándose del rescate de la oralidad andina en su caso particular, el proceso llevado a cabo por Carmelón Berrocal va a convertirse en un referente para los artistas que trabajaron de manera posterior en el SHRA (Yllia, 2011, p. 69).

Ahora, en lo que respecta al trabajo con la Amazonía específicamente, la labor realizada con Víctor Churay va a abrir un camino. (Soria, 2016, p. 105). Como María Belén Soria señala, la “(...) pintura nativa, signada por la afirmación étnica en un contexto urbano, surgió como resultado de un diálogo intercultural propiciado por el SHRA, a partir de la propuesta pionera del artista bora Víctor Churay.” (p. 105).

Después de ganar concursos de arte como “IX Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina” (1995) y “I Concurso de Arte Nativo sobre corteza de Llanchama” (1996), en 1997 Churay va a ser invitado al SHRA por Pablo Macera (Soria, 2016). Ahí, él despertará su potencial creativo e incorporará a su pintura nuevos temas (tales como los antropológicos e históricos), llegando así a crearse la *Escuela de la Llanchama* (p. 106).

En 1998, con el apoyo del SHRA, hizo una exposición titulada *Llanchamas Bora. Víctor Churay Roque* en la cual presentó obras que estaban inspiradas en su propio proceso

²³ El trabajo de Carmelón Berrocal lo podemos encontrar en: MACERA, P. (2009). *Cuentos pintados del Perú. Anti javarinaka/ Relatos andinos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

de introspección para buscar sus raíces étnicas. En esta exposición, *Cosmovisión bora* (1998) fue la obra que mayor impacto causó (Soria, 2016).



Figura 4. V. Churay, *Cosmovisión bora*, 1998, tintes naturales y acrílico sobre llanchama, 100 x 200cm. Colección Pablo Macera. Museo del Banco Central de Reserva del Perú (MUCEN).

Churay estuvo trabajando en el SHRA hasta el año 2000, que decidió ir a estudiar historia a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (p. 107). Pese a su trágica muerte dos años después, Churay dejó una vía abierta para otros artistas amazónicos. Como bien dice Soria:

En abril del año 2002, Víctor falleció en Lima, pero su esforzado y valioso trabajo de promoción cultural había abierto espacios en el circuito artístico limeño para la participación de otros pintores autodidactas, como su hermano Jairo Churay, Roldán Pinedo, Elena Valera, Robert Rengifo, Lastenia Canayo, Enrique, David y Wilberto Casanto. Todos ellos, siguiendo el camino trazado por Víctor Churay, forjaron sus propuestas artísticas en los talleres del SHRA (...). (Soria, 2016, pp. 107-108)

En efecto, teniendo como precedente el trabajo con Berrocal y también la experiencia con Víctor Churay, se buscó incorporar la oralidad shipiba. Soria nos cuenta que, para abordar este tema, primero se contactaron con Herminio Vásquez, un narrador shipibo. Como él no pintaba, buscaron un pintor y es así que llegó Robert Rengifo

(Chonomeni)²⁴. (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017). Él será el nexo que los llevará hasta Roldán Pinedo; sin embargo, hay más de una versión acerca de este primer contacto (Pinedo-SHRA).

Según Soria, ellos mismos (las personas del SHRA) fueron a buscar a Roldán Pinedo a la casa Tarata²⁵, porque les interesaba él, en principio, como fuente oral, es decir, en tanto persona originaria shipiba (al margen de sus habilidades artísticas). Una vez ahí, en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), descubrieron que también podía pintar²⁶ (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

Así, según lo conversado con Soria (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017), en un inicio Roldán les habría interesado sobre todo como narrador (y no como pintor); y, como veíamos, él habría llegado junto con Elena Valera, por medio de Robert Rengifo (Chonomeni) (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

En este punto hay algunas discrepancias. Mientras algunos sostienen que en realidad fue Valera quien les interesó primero como artista, otros afirman que no.²⁷ En todo

²⁴ Como ya hemos mencionado, fue por medio de una carta que Pablo Macera invitó a trabajar a Chonomeni al SHRA.

²⁵ En este punto discrepa Chonomeni. Él sostiene que fue él el que los llamó y que ellos fueron al Seminario (no que los fueron a buscar hasta la casa Tarata) (S. Rivera, comunicación personal, 24 de julio, 2018).

²⁶ El mismo Pinedo coincide en este punto. Él no tiene problemas en admitir que llegó al SHRA sin saber pintar. Cuando en su entrevista le preguntamos si, en ese momento, sabía pintar, no dudó en contestar: "Nadita". (S. Rivera, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

²⁷ Elena Valera relata así el primer contacto que tuvieron con el SHRA:

"(...) "(...) él [Chonomeni] trabajaba con Pablo Macera, un día pues, me dice, el señor Pablo Macera necesita una mujer pintora, con los varones ya estamos trabajando, pero necesita una mujer. Entonces fui, porque los hombres no sabían teñir tanto la tela, como emplear las pinturas para las hojas, las mujeres eran las que más utilizaban, para que pueda desarrollar eso, por eso me necesitaba... yo me presenté ¡Y me salió todo bien!" (...)" (Valera, citado por Castillo, 2013, pp. 132-133)

Como podemos ver, Valera pone énfasis en que necesitaban una *mujer* que pinte. En otras palabras, quien primero les habría interesado sería ella. Con esto coincide Gredna Landolt:

"Elena era la pintora. Entonces, Pablo [Macera] la invita pero tiene la buena idea (...) de invitar también a su pareja, que era Roldán en ese momento, para que participara y le permitiera también a Elena trabajar más libremente (...). Entonces, Pablo los invita a los dos (...)" (S. Rivera, comunicación personal, 04 de mayo, 2018). De esta manera, Landolt resalta que era Elena quien les interesaba realmente y que invitaron a Roldán por estrategia (para que la dejara trabajar sin problema). En este punto discrepa Chonomeni. Él afirma que no había esa búsqueda de una "mujer" pintora. Él se iba a ir de Lima porque no se acostumbraba a la ciudad. Es por eso que llama a ambos (S. Rivera, comunicación personal, 24 de julio, 2018).

caso, así hayan llegado los dos juntos, o haya sido Elena la que primero les haya interesado y, por medio de ella, haya llegado Roldán, lo que nos interesa dejar en claro, basándonos en lo que la misma Valera decía anteriormente así como en otros testimonios, es que ella, al llegar al Seminario (SHRA), ya sabía pintar (pintaba desde niña). En cambio, en el caso de Pinedo, el primer contacto con la pintura se dará recién en el contexto del Seminario (SHRA).

Nuestro artista, por su lado, nos relata este primer contacto de forma diferente (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018). Nos dice que su primo (*Chonomeni*) estaba trabajando en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA) y, fue contratado como profesor de arte en Pucallpa. Habría sido por ese motivo, siguiendo a Pinedo, que Chonomeni habría tenido que viajar. Él lo habría contactado para dejarlo en su reemplazo.²⁸

Chonomeni, por su parte, afirma que él se retiró del SHRA debido a que no se acostumbraba a la vida en la capital y que fue por ello que le propuso a Macera continuar trabajando para él pero desde Pucallpa (*Chonomeni*, comunicación personal, 24 de julio, 2018).²⁹

Continuando con el tema del inicio de Roldán y Elena como pintores, María Belén Soria nos dice que "(...) entre 1998 y 1999, ambos [Roldán y Elena] trabajaron con Pablo Macera, de manera personal, no directamente con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Por eso, algunas cosas se publicaron por medio del SHRA y otras no." (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

De esta forma, parece que lo que habría habido aquí, en este momento, sería más bien un apoyo de Macera por cuenta propia, y no necesariamente un apoyo institucional (esto es, por cuenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos).

²⁸ Nótese como en la versión que nos da Pinedo aparece la figura de un reemplazo. Creemos que el considerar que Chonomeni le habría dejado su puesto, puede ser una de las razones por las que Pinedo llegará a considerarlo su maestro.

²⁹ Chonomeni nos comenta: "(...) yo no me quedé mucho tiempo trabajando en Lima. Yo le dije a doctor [Macera]: "Doctor, yo no me acostumbro aquí. Me llevo más bien todos mis trabajos a Pucallpa y de ahí le envió y usted nomás me envía el dinero o sino traigo y así podemos trabajar." (S. Rivera, comunicación personal, 24 de julio, 2018). Esta opción que él le planteó fue, al parecer, la que imperó. Él trabajó desde allá, viniendo cada cierto tiempo a Lima para traerle sus trabajos al Dr. Macera. Esta dinámica que se estableció entre él y Macera, propició que Roldán, que se encontraba trabajando de manera interna en el SHRA por aquellos años, vea a *Chonomeni* con cierta frecuencia.

También Soria nos cuenta un poco acerca de la dinámica de elaboración de las obras: “En esta etapa trabajan los dos juntos, una misma obra y, luego, deciden quién pone su firma”. (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

Dicho de otra manera, en esta etapa, tendríamos un trabajo *compartido*. A estas alturas, seguramente nos estamos preguntando cómo así tenemos un trabajo “a dos manos” si se supone que Roldán no sabía pintar. ¿En qué momento aprendió Roldán? ¿Cómo aprende Roldán a pintar?

1.3.1.1 Su aprendizaje de la labor pictórica. Algunas influencias artísticas

Acerca del aprendizaje del oficio pictórico por parte de Pinedo, tenemos varias versiones. Por un lado, Daniel Castillo sostiene que Roldán se hace artista en el SHRA junto con su esposa:

Allí [en el Seminario de Historia Rural Andina], (...) Roldán Pinedo se hizo artista, junto a quien en ese entonces fue su esposa, Elena Valera. Aunque el Seminario nunca fue un centro de formación de artistas profesionales, Roldán, estuvo aprendiendo y visitando los talleres que Pablo Macera para desarrollar su arte. (Castillo, 2013, p. 126)

A juzgar por este fragmento de Castillo, pareciera que ambos se hicieron artistas en el Seminario de Historia Rural Andina (como si los dos hubieran estado en las mismas condiciones). Más adelante, este autor agregará:

Roldán Pinedo aprendió observando a otros pintores, incluyendo a Elena Valera, como si él fuera un investigador más; cuando empezó a asistir al Seminario de Historia Rural Andina, en el Colegio Real de Lima, el cual estaba a cargo de Pablo Macera. Sumando sus constantes visitas a los museos y los amigos que había ganado en las exposiciones colectivas que realizó, le ayudaron a comprender un poco más sobre la producción de obras artísticas, como también la relación con los materiales y los usos para combinar colores y tomar pinceles. (Castillo, 2013, p. 151)

Como podemos ver, el autor finalmente atribuye el aprendizaje de Roldán a su contacto con otros artistas (entre ellos, Elena Valera). Además, con el fin de resaltar aún más su aprendizaje visual, añade “visitas a museos”, por ejemplo. Sin embargo,

Castillo, páginas más adelante, comenta algo de manera un poco tibia: “(...) algunos comentarios señalan que Elena le enseñó a pintar cuando recién empezaban a visitar las instalaciones del señor Pablo Macera.” (Castillo, 2013, p. 182)

Ciertamente, existe otra versión en la que Elena Valera cobra un papel más importante en el aprendizaje de Roldán. En la siguiente cita, ella misma nos relata cómo trabajaba con él:

‘Roldán ponía su parte en los trabajos y yo hacía; yo veía que el padecía porque nunca había agarrado una pintura. Yo diseñaba y el completaba, hasta que un día lo dejé a él solo. Me quedé asombrada cuando descubrí que él [Roldán] podía (...)’. (Valera, citado por Landolt, 2005, p. 36)

Gredna Landolt es una de las personas que vio trabajar a Elena y a Roldán juntos en esos años. Landolt, habiendo sido testigo del aprendizaje de nuestro artista, destaca el rol de Elena, en ese sentido.³⁰

Hasta aquí tenemos que, según Elena Valera y Gredna Landolt, sería Valera la que pudo haber desempeñado un papel importante en el aprendizaje de Roldán. Dicho de otra manera, siguiendo con esta versión, Elena le habría enseñado la técnica.

Si bien, Landolt y Valera coinciden en esta versión, no todos lo hacen. Chonomeni, por ejemplo, que también los vio trabajar a ambos juntos, afirmó, en la entrevista que le hicimos, que él nunca vio esta enseñanza por parte de Elena: lo que él observó es que *se corregían los dos*. (Chonomeni, comunicación personal, 24 de julio, 2018). Ciertamente se trata de puntos de vista distintos y, al ser testimonios, debemos tomarlos con cierta precaución, considerando que, por sobre todo, hay que tener en cuenta lo que señala el mismo artista acerca de su aprendizaje.

Pinedo, por su parte, cuando nos cuenta su propia versión de los hechos, nos menciona una prueba de pintura que tuvo que pasar al inicio, para ingresar a trabajar

³⁰ “(...) a veces Roldán apoyaba a Elena y, luego Elena le daba una mano a Roldán. Así trabajaban. Pero *ella era la que le daba la pauta* (...)”. (S. Rivera, comunicación personal, 04 de mayo, 2018) De esta manera, para Landolt la influencia de Elena en el aprendizaje de Roldán es clara. Christian Bendayán, por su parte, también atribuye el aprendizaje de Pinedo a Valera. En el catálogo de la exposición “La sogá de los muertos” (2005), señala: “Roldán Pinedo/ Shöyan Sheca *aprendió el oficio de su esposa* [énfasis añadido], Elena Valera, graficando historias y costumbres de la comunidad shipiba a la que pertenece”. (Bendayán, 2005, p. 20) Ver: Bendayán, C. (2006). *La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la Ayahuasca*. Lima: Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos.

en el SHRA.³¹ Además, según él, no habría sido que Elena le marcaba la pauta sino que ellos se dividían de manera *distinta* el trabajo. A veces, Elena se encargaba del dibujo y él del “matizado” (es decir, del acabado) y, otras veces, era al revés. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).³²

Ahora, este aprendizaje, en el que posiblemente Elena pudo tener cierta intervención, no excluye lo que Daniel Castillo menciona. Definitivamente, hubo también un aprendizaje visual por parte de Roldán, dado que en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), siguiendo a María Belén Soria, estuvo trabajando al lado de otros artistas como Chonomeni y Víctor Churay. (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017). Es más, Roldán Pinedo atribuirá su aprendizaje más a Chonomeni que a Elena.

Mientras Elena y Roldán trabajaban al interior del SHRA, durante los años 1998 y 1999, otro artista que estuvo trabajando precisamente de la misma manera, a su lado: Víctor Churay Roque. (M. Soria, comunicación personal con Soria, 01 de diciembre, 2018).

Por ese motivo, tendríamos que preguntarnos: ¿Hasta qué punto Víctor Churay fue una influencia para Roldán Pinedo?

Algo que deberíamos tomar en cuenta de todas maneras es que, si bien Pinedo y Churay estuvieron trabajando juntos en el SHRA (y de ello hay un registro)³³, el mismo Pinedo va a poner mucho énfasis al afirmar que *siempre* se mantuvo separado de la propuesta de Víctor Churay porque era de otra etnia y, por tanto, él pintaba otras costumbres. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

Sin embargo, al señalar esto último, Pinedo tratando de alejarse, más bien se acerca; en otras palabras, paradójicamente, intentando marcar distancia, Pinedo

³¹ Pablo Macera le habría pedido dibujar y, él, a pesar de nunca haberlo hecho, habría pasado esta evaluación. (S. Rivera, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

³² Pinedo va a decir que más aprendió de Chonomeni que de Elena, a pesar de que por parte de este último nunca haya habido una enseñanza formal. (S. Rivera, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

³³ Además de fotos en las que aparecen Pinedo y Churay juntos, tenemos que tener en cuenta también que él aparece en el documental que se hizo sobre Víctor Churay, *Buscando el azul*, Ahí se le puede ver en el contexto del mismo Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), junto con Víctor Churay, Elena Valera y Pablo Macera.

considerando su etnia lo que nos termina mostrando es justamente lo que tiene en común con Churay: la consideración de la identidad *étnica*.

Efectivamente, fue Víctor Churay quien comenzó a resaltar su etnicidad como pintor, utilizando su nombre bora, *Iva Wajyámu* (que significa “Guacamayo emplumado”) (Yllia, 2011, p. 91), e incluyendo los símbolos geométricos de los clanes (Yllia, 2011, p. 74), entre otras cosas. De alguna manera, este comportamiento sentará un precedente, y después Pinedo hará algo parecido: utilizará su nombre shipibo (Shoyan Sheca) e incluirá el *kené* en su propia firma (lo cual es algo similar a los símbolos geométricos de los clanes que incluía Churay).

Como María Eugenia Yllia afirma, refiriéndose a Churay:

En su camino, representar la identidad colectiva lo ayudó a consolidar su lugar como miembro de un grupo étnico que lucha entre la aculturación y la modernidad. Su mirada crítica a la sociedad fragmentada en la que se encontraba inmerso, motivó que desarrolle una toma de conciencia de su etnicidad (...). (Yllia, 2011, p. 91)

Esta “toma de conciencia de su etnicidad” será lo que, en cierto modo, calará en Pinedo. No intentamos sugerir que en el caso de Pinedo se trate tan solo de la copia de una estrategia sino más bien advertir la existencia de un modelo de trabajo, de una determinada forma de trabajo, que, encontrándose en su entorno inmediato, sin duda, tuvo cierta influencia.

Otro punto que tenemos que tomar en cuenta para sopesar el grado de influencia que tuvo Churay sobre Pinedo, es el tipo de trabajo que estaba produciendo él (Churay) en este período. Como sostiene Yllia, las pinturas que él elabora por estos años en el SHRA se caracterizan por su carácter narrativo y didáctico (Yllia, 2011: 69), ya que, tanto Víctor como su hermano Jairo, se encargaban de interpretar pictóricamente las narrativas de su padre, Víctor Churay Flores, mientras trabajaban para el proyecto *Cuentos Pintados*³⁴. (Yllia, 2011, p. 69). Esta dinámica va a constituirse como un referente para la labor que realizará Pinedo después en el SHRA pues,

Al igual que lo hicieron Guamán Poma de Ayala y Carmelón Berrocal, Víctor Churay Roque recodifica la oralidad y la hace patente en texto e imágenes con las que presenta la sociedad bora a la que pertenece y traduce desde una

³⁴ El curaca bora Víctor Churay Flores, padre de Víctor Churay Roque, fue invitado por Pablo Macera a trabajar en el proyecto Amazonía/ Cuentos Pintados a fines de 1997. (Yllia, 2011, p. 69)

lengua subalterna a otra hegemónica, de un contexto cultural –amazónico– a otro –limeño–. (Yllia, 2011, p. 69)

De manera similar, en los primeros años de trayectoria artística, esto es, en los años en los que trabajó en el SHRA, Pinedo tratará de llevar sus vivencias de la selva al contexto urbano, efectuando este tránsito de la oralidad a la representación pictórica. Con esto no estamos diciendo que la dinámica que se estableció entre Churay y el SHRA haya sido exactamente la misma que existió entre Pinedo y el SHRA sino tan solo que para la labor emprendida por Pinedo ya existía un referente cercano (Churay). Además, no hay que perder de vista que algo que distingue el caso de Víctor Churay del de Roldán Pinedo es que en el primero tenemos a un artista ya formado (y que incluso había ganado concursos de arte) que llega al SHRA, mientras que en el segundo caso tenemos a un artista que se *hace* dentro del SHRA.

Otro artista que va a estar cerca a Pinedo en el SHRA, aunque por muy poco tiempo, es precisamente el que los llevó: Robert Rengifo (Chonomeni).³⁵

Un punto importante es que Chonomeni, a diferencia de Roldán, ya pintaba. Es más, él se autodenomina “el primer pintor shipibo”. (Chonomeni, comunicación personal, 24 de julio, 2018).

Siguiendo a María Belén Soria, cuando él llega al SHRA, ya había trabajado como pintor haciendo murales para restaurantes, por ejemplo. (S. Rivera, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017). Dicho de otra manera, él no se forma como artista en el interior del SHRA.

Si comparamos una obra de Chonomeni y una obra de Roldán de los mismos años, podemos percatarnos de algunas similitudes y diferencias. Comparemos, pues, dos obras de un tema similar y el mismo formato: la obra *Hunchala* (1998), de Robert Rengifo (Chonomeni), con la obra *Manshan* (1998-99), de Roldán Pinedo.

³⁵ Chonomeni afirma que permaneció en el SHRA por dos semanas aproximadamente. (S. Rivera, comunicación personal, 24 de julio, 2018). Sin embargo, como ya hemos mencionado, dado que no rompió el vínculo laboral, él continuó visitando el SHRA esporádicamente, solo para entregar sus trabajos.



Figura 5. R. Rengifo (Chonomeni), *Hunchala*, 1998, técnica mixta sobre tela, 40 x 30cm. Colección Pablo Macera.



Figura 6. R. Pinedo, *Manshan*, 1998-99, tela pintada con tierras de color, 30 x 40cm. Colección Macera-Carnero.

En ambas obras tenemos el mismo formato: 30 x 40cm. En ambas obras tenemos también un ave sola representada, en una actitud similar (ambas aparecen con las alas abiertas, como si fueran a volar). Las diferencias se encuentran en la paleta de color, la técnica, los materiales, la inclusión de texto y el tipo de firma. Si comparamos los colores, nos daremos cuenta de que la obra *Hunchala*, de Rengifo, es mucho más rica cromáticamente que *Manshan*, de Roldán Pinedo. En *Hunchala* tenemos diferentes tonos de verde, ocre y marrones, además de blanco. En cambio, en *Manshan*, tenemos uno solo de ocre, uno de tierra, uno de verde y uno solo de blanco.

Además, en cuanto a la técnica tenemos que decir que la aplicación del color es muy diferente. En la obra de Roldán se trata de tonos lisos, parejos, planos. Es el mismo tono de color el que se encuentra aplicado, sin variación alguna, en toda la extensión de la forma. En cambio, en la obra de Rengifo, no son tonos lisos. Rengifo trabaja con colores de distinto valor y los blancos los utiliza para dar luces. Eso nos lleva a señalar otra diferencia: gracias a la aplicación del color y el trabajo de la luz, las formas de la obra de Rengifo son volumétricas, en cambio, las de Roldán son planas. Una diferencia más se encontraría en el contorno. En la obra de Roldán, las formas tienen el contorno muy definido. En cambio, en la obra de Rengifo, el contorno no se encuentra definido tan claramente.

Otro aspecto que hace a ambas obras diferentes es la inclusión de texto. Con texto, no nos referimos aquí al texto de la firma sino a incorporación de los nombres de los elementos que se encuentran presentes en las obras. En la obra de Roldán tenemos escrito "MANSHAN", y en la de Robert Rengifo no tenemos escrito nada.

Un aspecto más en el que se diferencia es en el material. La obra de Rengifo es en acrílico, en cambio la de Roldán está hecha con tierras de color. Asimismo, las formas son diferentes. Roldán Pinedo tiene en su firma *kené*, Robert Rengifo, en cambio, no. La inclusión del *kené* en la firma será un rasgo distintivo de Roldán Pinedo y Elena Valera, y ello tiene que ver con el contexto del SHRA. Probablemente la firma de Rengifo sea diferente porque él no se formó como artista en el SHRA.

La similitud en el tema y en el formato puede deberse a la orientación del SHRA. Recordemos que en este había una preocupación por rescatar la tradición oral y, en ese sentido, buscaban plasmar relatos o vivencias pictóricamente. Por ejemplo, al menos en el caso de Roldán y Elena, María Belén Soria nos dice que comenzaron

pintando animales porque era lo que más recordaban. (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017). Es probable que en el caso de Chonomeni haya ocurrido algo similar, aunque también tenemos que tener en cuenta que a diferencia de Roldán y Elena Valera que trabajaban dentro de los talleres del SHRA, la relación que estableció Chonomeni con la misma institución fue más abierta, y más intermitente también (tal como hemos señalado anteriormente).

Si la similitud del tema puede deberse a la orientación del SHRA, el formato también. Roldán y Elena, al menos al principio trabajaban en pequeños formatos. Puede ser que el formato que emplea Chonomeni en esta obra responda también al contexto de dicha institución. De esta manera, si las similitudes podrían ser explicadas por el contexto del SHRA, lo que resaltarían más serían las diferencias. En consecuencia, difícilmente podríamos afirmar una influencia por parte de Chonomeni basándonos en esta obra.

Sin embargo, curiosamente, Roldán Pinedo le atribuye su aprendizaje a él. Esto es lo que nuestro artista nos cuenta con respecto a Chonomeni: “Como somos de la misma etnia, compartíamos ideas. (...) Él me enseñó.” Y luego, incluso, va a afirmar haber aprendido “(...) más de Chonomeni que de Elena.” (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

Chonomeni, por su parte, no considera que Roldán haya aprendido de él. Él atribuye esa consideración de nuestro artista a otra razón más. Lo que nos dice, refiriéndose a Pinedo, es: “No aprendió [de mí]. Si hubiera aprendido de mí, habría tenido mi estilo y no lo tiene.(...) Él dice que aprendió de mí porque yo lo he contactado con Macera. (...) Por eso él dice ‘él es mi maestro’.” (Chonomeni, comunicación personal, 24 de julio, 2018).

Así, Chonomeni atribuye esta consideración de Roldán Pinedo a un sentimiento de gratitud, o quizás de respeto por haber sido él, en el SHRA, su antecesor. Nosotros tendríamos que añadir que también se trata de un sentimiento de admiración por parte de Pinedo, ya que, como el mismo Chonomeni admite, nuestro artista siempre le ha estado siguiendo los pasos, siempre le ha estado siguiendo la pauta. (Chonomeni, comunicación personal, 24 de julio, 2018).

En efecto, hay una obra que tal vez podría hacernos sospechar este seguimiento por parte de Pinedo a Chonomeni. Nos referimos a la obra de Chonomeni *Camino del alma shipiba* (2000), pues ella guarda cierta similitud con la obra de Roldán Pinedo *Cosmovisión shipiba* (2004).



Figura 7. R. Rengifo (Chonomeni), *Camino del alma shipiba*, 2000, tierra de color sobre tela, 79x95cm. Colección Pablo Macera.

Las similitudes no solo están en el material (tierras de color) y en el color del fondo, sino también en la iconografía. Observemos la franja superior de la obra de Roldán (la que corresponde al espacio del cielo). Ahí encontramos algunos elementos que también aparecen en la obra de Chonomeni tales como la cruz de estrellas, el rayo, la luna en blanco y negro, incluso la lluvia. Además Roldán puebla ese espacio de cruces, así como Chonomeni lo puebla de estrellas. Habiendo sido la obra de Chonomeni elaborada en el año 2000 y la de Roldán en el 2004, nos preguntamos: ¿habrá visto Pinedo la obra de él y la habrá tomado en cuenta para elaborar la suya?

Seguramente ahora nos queda más claro por qué, a pesar de todas las diferencias existentes, cuando le preguntamos a Pinedo por su aprendizaje, él se lo atribuye a

Chonomeni; es decir, por qué, a pesar de que no haya habido una enseñanza formal³⁶, nuestro propio artista considera haber aprendido el oficio de él. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

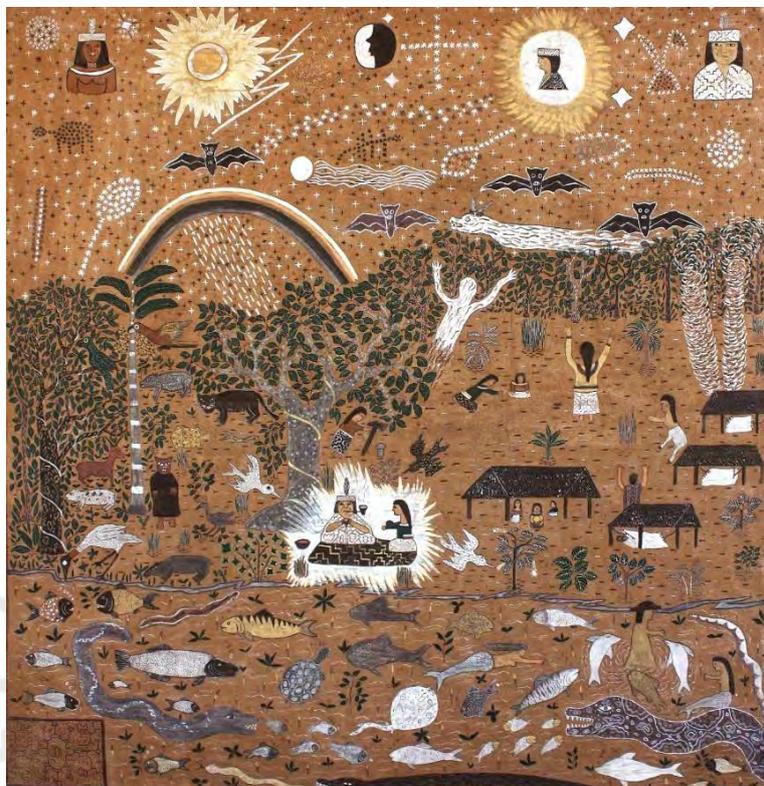


Figura 7. R. Pinedo, *Cosmovisión shipiba*, 2004, tintes naturales y acrílico sobre tela, 160 x 160cm. Colección Gredna Landolt.

Aún así hay que tener en cuenta que, si en algo se distingue la obra de Pinedo de la de Chonomeni, es en la inclusión del *kené* en la firma, así como, también, en el tratamiento de la tela³⁷.

³⁶ Chonomeni en su entrevista señaló que nunca le enseñó a Pinedo propiamente el oficio de pintor. (S. Rivera, comunicación personal, 24 de julio, 2018).

³⁷ Si bien Chonomeni tiñe la tela con caoba al igual que Pinedo, él se caracteriza por realizar un proceso de estrujado que hace que el tinte se impregne de manera dispereja en toda la extensión del textil. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en sus dos obras tituladas *Cosmovisión* (ambas de 2001).

1.3.2 El rol de Pablo Macera en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA)

Volviendo al tema de los inicios de Roldán en el SHRA, recordemos que habíamos mencionado que María Belén Soria sostenía que en esta primera etapa (1998-99), Roldán y Elena pintaban animales porque era lo que más recordaban. (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017). Sin embargo, nuestro artista, en *El ojo que cuenta* (2005), señala que fue Pablo Macera el que le dijo que pintara animales: “Cuando conocí al doctor Macera, ‘Vas a pintar puritos animales’, me dijo.” (Pinedo, citado por Landolt 2005, p. 38).

A juzgar por esta afirmación de nuestro artista, es probable que Pablo Macera haya tenido que ver con el tema que ellos pintaban, es decir, es posible que Macera haya determinado hasta cierto punto el contenido iconográfico³⁸.

Por expresiones del mismo Roldán, podemos inferir que su relación con Pablo Macera era buena dado que, al parecer, se sentía muy agradecido por haberlo conocido.³⁹ Elena Valera, por su lado, va a describir el rol que cumplía Pablo Macera en el interior del SHRA, en comparación con el de María Belén Soria, del siguiente modo:

‘Belén [Soria] no nos decía como pintar. Ella veía nomás el trabajo que hacía. (...) Y Pablo Macera ordenaba, él era jefe, director era él... Ordenaba los proyectos los proyectos que ellos desarrollaban, calificaba, como sabía mucho más que uno, (...) cómo era las costumbres de la comunidad, (...) no podían engañarlo, él era el que sabía de todo... (...).’ (Valera, citado por Castillo, 2013, p. 119)

Por consiguiente, ciñéndonos a lo expresado por Valera, María Belén Soria no intervenía en la elaboración de las pinturas; el que dirigía los proyectos ahí era Pablo Macera y a él no podían engañarlo porque “sabía de todo”. Quizás en este punto podríamos preguntarnos: ¿Hasta dónde llegaba la dirección de Macera en el trabajo de ellos?

³⁸ Sin embargo, en este punto, María Belén Soria no coincide. En su artículo “La Amazonía en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015)”, publicado en el 2016, ella afirma que los artistas tuvieron *libertad* para elegir los temas que iban a pintar. (Soria, 2016: 126)

³⁹ Pinedo incluso va a llegar a decir: “(...) “gracias a Dios por haber conocido a Pablo Macera, porque él me hizo conocer el mundo y ha expuesto mis pinturas”... (...).” (Pinedo, citado por Castillo 2013, p. 129)

1.3.3 El trabajo conjunto: la autoría compartida

Volviendo al tema del trabajo de Roldán y Elena en esos años, ya María Belén Soria nos había contado un poco de la dinámica de trabajo. Recordemos que lo que ella afirmaba era que Roldán y Elena, en esta etapa, trabajaban juntos una misma obra y, después, decidían quién ponía su firma. (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

Como mencionamos con anterioridad, ellos en este momento de sus carreras van a incorporar a sus respectivas firmas el *kené*. Según María Belén Soria, “El diseño [kené] variaba sin problema en sus firmas porque lo utilizaban como patrón identitario, es decir, para identificarse como shipibos.” (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

Un ejemplo de este tipo de firma que ellos comienzan a emplear en el contexto del SHRA, lo podemos encontrar en la obra que acabábamos de comparar con la de Chonomeni: *Manshan*. En la esquina inferior izquierda podemos apreciar un recuadro con kené y a la base la inscripción “SH. SHECA” (Shoyan Sheca). Esa era la firma de Roldán en aquellos años. Nótese que en este momento aún ni Roldán ni Elena incorporan años a sus firmas. María Belén Soria sostiene que la omisión del año no fue intencional. Ella considera que eso se debió a que ellos aún no se sentían “artistas” pues pintaban para comunicarse, como una extensión de su oralidad. (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).⁴⁰

Ahora bien, ya sabemos que el que una firma aparezca y la otra no, no quiere decir que el otro artista no se haya involucrado en la elaboración de la pintura. Como Soria había explicado ya, ellos decidían quién ponía la firma después de haber elaborado (ambos) la obra. Este punto es importante porque nos ayuda a comprender que en estos primeros años de la carrera artística de Roldán tenemos una *autoría compartida*.

⁴⁰ Sobre este tema, María Belén Soria nos explica: “(...) ‘el arte que ellos tienen es una necesidad, ellos pintan por comunicarse (...) Para ellos, más que arte es comunicación: comunican sus tradiciones. ‘Una imagen vale más que mil palabras’; ellos no tienen la facilidad de palabras, tampoco la de poderlas escribir, muchos de ellos no escriben, con las justas a veces leen. Entonces la principal forma de comunicación que tienen es la pintura, igual a Huamán Poma, que se expresó a través del dibujo; lo mismo ocurre acá. (...)’ (...)”. (Soria, citado por Castillo, 2013, p. 134).

En otras palabras, Roldán y Elena son co-autores de las pinturas y la firma que aparece en cada una de ellas no excluye la intervención del otro.

Otro punto importante en sus inicios en el SHRA, está en el tema de los materiales. Ellos trabajaban con materiales naturales, como tierras de color. Al parecer, esto era parte de los lineamientos de la misma institución⁴¹, pues tal como relata Elena, ellos viajaban para traer tierras y Macera les decía que hagan pruebas de color.⁴²

“Era difícil”, comenta Elena. Señalando esta dificultad, ella nos deja ver que ellos no estaban habituados a hacer pruebas de ese tipo. De esta manera, parece que lo que hicieron respondían más al contexto del SHRA (y a la dirección de Macera, por tanto), que a su propia iniciativa. Elena también nos comenta cómo era el ritmo de trabajo ahí:

(...) ‘yo también tenía que traer las pinturas, y viajar, así yo podía trabajar. Se producía regular, dos pinturas a la semana. Había personas interesadas. Por decir: este historiadores, antropólogos, ellos son los interesados’. (Valera, citado por Castillo, 2013, p. 133)

Tenemos, entonces, que en estos momentos, producían aproximadamente dos pinturas a la semana y que, para hacerlo, debían viajar a traer tierras de color. Pinedo nos dirá que llegaron a un ritmo aún mayor: cuatro pinturas a la semana. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio de 2018). Por otro lado, por lo que Elena agrega al final, en el SHRA ya comienza a aparecer un público, un grupo de personas que se interesan en sus trabajos.

Los formatos que van a utilizar en estos años van a ser sobre todo pequeños (no van a superar los 70cm. De largo). Siguiendo a Pinedo, ellos empezaron recibiendo un pago de treinta soles por obra. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio de 2018). Ciertamente, la mayoría de las obras que van a elaborar en este período van a ser de formato pequeño; sin embargo, ya a fines de esta primera etapa, les van a

⁴¹ Aquí tenemos que decir que, algo que nos llama la atención es que, a juzgar por la entrevista de que le hicimos a Chonomeni, no haya habido la misma exigencia en los materiales por parte de Macera hacia él. Algo de el mismo Chonomeni sostuvo fue que los trabajos que él hacía para Macera eran normalmente con ténpera y no tanto con tintes naturales. El mismo artista señaló no conocer la razón de esta diferencia. (S. Rivera, comunicación personal, 24 de julio, 2018).

⁴² Elena Valera nos cuenta: “Me fui al río Pisqui con mi marido [Roldán], de allí trajimos esas tierras de todos los colores que hay, y el doctor [Macera] dijo que hagamos la prueba con los colores; era difícil. Probé y salió, y así quedó.” (Valera, citado por Landolt, 2005, p. 36).

pedir trabajos en formato grande para una exposición: “Telas pintadas shipibas” (1999). Dicha exposición se llevó a cabo del 10 de agosto al 10 de setiembre de 1999, en la Sala de Exposiciones Temporales de arte Popular del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y fue curada por María Belén Soria.

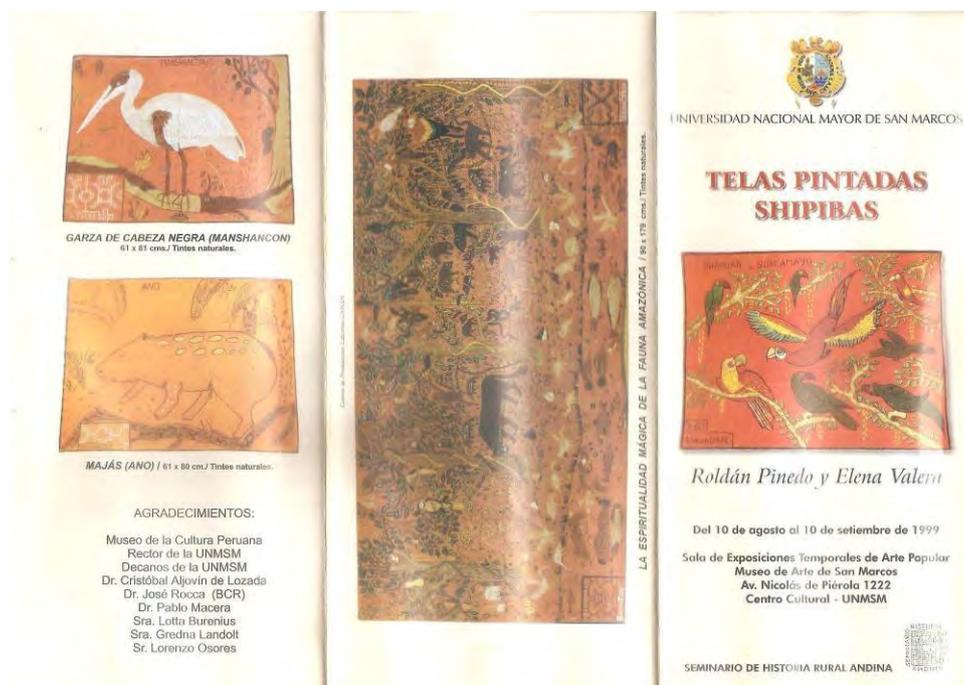


Figura 8. Tríptico de la exposición “Telas pintadas shipibas” (lado 1) (10 agosto-10 setiembre 1999). Sala de Exposiciones Temporales de arte Popular del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Curadora: María Belén Soria.

La curadora (Soria) sostiene que para esa exposición, así como se les pidió a ambos incorporar otros formatos (formatos más grandes), se les pidió también incorporar escenas, con el fin de variar la temática. (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

Según Soria, lo que les pidieron fue “expresar sus vivencias” y ellos llevaron, en respuesta, obra como *La espiritualidad mágica de la fauna amazónica* (1999). La obra que acabamos de mencionar aparece en el mismo tríptico (lado 1) y es sumamente interesante porque *atestigua la autoría compartida* propia de esta etapa, incorporando *ambas firmas*: en la esquina inferior izquierda tenemos la firma de Elena Valera “Bawan Jisbe” y, en la esquina inferior derecha tenemos la firma de Roldán Pinedo “Shoyan Sheca”. Además, una obra como esta prueba que en esta primera etapa, si bien predominaron los formatos pequeños, también usaron los formatos grandes y,

adicionalmente, podemos ver en ella la transición de la primera a la segunda etapa (etapa en la que predominarán las escenas).

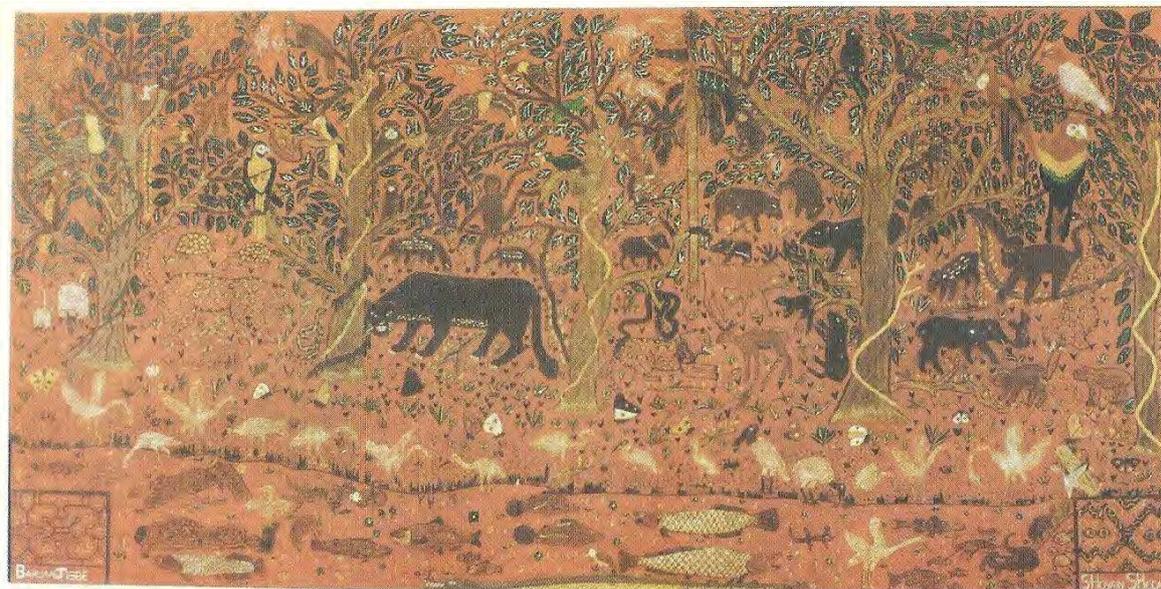


Figura 9. R. Pinedo y E. Valera, *La espiritualidad mágica de la fauna amazónica*, 1999, tintes naturales sobre tela, 90 x 179cm. Colección particular.

1.3.4 El surgimiento de Roldán Pinedo y Elena Valera como artistas

Asimismo, algo interesante del material gráfico que se preparó para esta exposición (tríptico) es que, en uno de los lados (lado 2) aparece una foto de Elena y Roldán sosteniendo una pintura, y a la base de dicha foto aparece como título “los artesanos”.

Ello explicita la consideración que tenían no solo ellos de sí mismos sino, sobre todo, cómo el SHRA los estaba presentando. No obstante, Pablo Macera en varias ocasiones resaltaré el valor del trabajo de ambos artistas e incluso dirá que con ellos estaría empezando una nueva escuela en el arte shipibo:

‘Para mí fue una sorpresa encontrar a los, a Pinedo y a Valera, que entonces eran esposos, y a mirar cómo, sin ni un maestro previo, podían expresar, las nociones, conocimientos y secretos de los shipibos con una gran naturalidad, sencillez. Y, poco a poco, empezaron a ser reconocidos, no solo aquí sino fuera también. Y podríamos decir que con ellos empieza una nueva escuela, o estética dentro de los shipibos’. (Macera, citado por Castillo, 2013, p. 133).



Figura 10. Tríptico de la exposición "Telas pintadas shipibas" (lado 2)
 (10 agosto-10 setiembre 1999)

Sala de Exposiciones Temporales de arte Popular del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Curadora: María Belén Soria.



Figura 11. Roldán Pinedo y Elena Valera sosteniendo una pintura.
 Tríptico de la exposición "Telas pintadas shipibas" (lado 2) (Detalle)
 (10 agosto-10 setiembre 1999)

Sala de Exposiciones Temporales de arte Popular del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Curadora: María Belén Soria.

María Belén Soria, por su parte, menciona cuál era la labor del SHRA con respecto a estos nuevos artistas:

(...) ‘las personas que llegaron acá [Seminario de Historia Rural Andina] son las que nunca tuvieron exposiciones, nunca se habían promocionado y nuestra labor fue promocionarlos... Entonces, nuestro principal trabajo fue promocionarlos, presentarlos a la ciudad, a las universidades, y hacerles un trabajo para que ellos tuvieran una carta de presentación. Una vez así, todos se han soltado, todos. Y, todos han seguido su camino... [Víctor] Churay, por ejemplo, después de que terminan los talleres en 1999, ingresó a la universidad de San Marcos, para estudiar historia (...) Por ejemplo, Roldán que ha viajado (...) Igual con Robert [Rengifo]... Todos han empezado acá.’ (...) (Soria, citado por Castillo, 2013, p. 133).

En la siguiente foto, podemos ver en el contexto del SHRA a Roldán Pinedo, a Elena Valera, a Pablo Macera y a Víctor Churay (entre otros), en ese período⁴³. Daniel Castillo, al presentársela a nuestro artista mediante un proceso denominado “foto elicitación”, advirtió cuánto impacto a él le generaba verla (Castillo, 2013, p. 130); y, conociendo ahora todo lo que significó su paso por ese lugar en aquellos años, podemos comprender su reacción pues el SHRA no solo representó para él un espacio laboral, sino también un espacio de formación, de estudio y de comunión tanto con otros artistas como con su propia familia.⁴⁴

⁴³ La segunda persona de la derecha, en la primera fila, es Roldán Pinedo. La mujer de pie en el extremo derecho, que carga una niña, es Elena Valera (la niña es hija de ella y Pinedo). El hombre que se encuentra vestido de azul en el lado izquierdo, delante de todos y apoyado en una rodilla, es Víctor Churay Roque; y el hombre que se encuentra parado en el centro con camisa es Pablo Macera.

⁴⁴ Como vemos en la foto, Pinedo no solo convivía en este espacio con su esposa sino también con sus hijos. Por ejemplo, su hijo mayor (Harry Pinedo), de alguna manera comenzó su vida artística ahí, y esto es algo que la misma María Belén Soria reconoce en el texto curatorial que figura en el catálogo de su primera exposición individual, realizada en el Centro Colich (Barranco) en enero del 2017. Ver anexos.



Figura 12. Víctor Churay (de rodillas, primero de la izquierda), Roldán Pinedo (inclinado, segundo de la derecha), Pablo Macera (de pie, en el centro) y Elena Valera (de pie, en el extremo derecho, con su hija en brazos) en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA). Archivo fotográfico del SHRA. Extraído de D. Castillo, 2013, p.117.

Hemos expuesto la llegada de Pinedo a Lima y su forma de aprendizaje. Él, a diferencia de Elena Valera, comienza en la urbe limeña, para ser más exactos, dentro del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA), su contacto con la pintura. Las diferentes versiones que hay sobre su proceso de aprendizaje destacan más a uno u otro pintor en la formación de Shoyan Sheca; sin embargo, todas ellas coinciden en que él aprendió de cero aquí. Hemos visto, también, cómo Valera y Pinedo tienen sus primeras exposiciones al interior del marco institucional del SHRA, y cómo son presentados en un inicio (como “artesanos”). Asimismo, hemos mostrado que la autoría compartida (con Elena Valera) fue algo muy característico de esta etapa, y que, por tanto, al menos en un inicio, la firma que en las obras aparecen no responden necesariamente al grado de participación de cada uno. Algo que queremos subrayar de este capítulo es cómo el acercamiento de Pinedo a la pintura responde a una necesidad de subsistencia en la urbe limeña, y cómo también, su identidad como shipibo es lo que le abre la puerta a esa oportunidad de trabajo. Como podemos apreciar, de alguna manera, tenemos aquí el nacimiento de un artista urbano, gracias a su identidad como shipibo.

Capítulo 2

La inserción y desenvolvimiento de Roldán Pinedo en el circuito artístico. La segunda y tercera etapa de producción (2000-2018)

En este capítulo trataremos de exponer el recorrido de nuestro artista después de haber salido del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA). Veremos cómo su participación en exposiciones de mayor envergadura, lo llevan a interactuar con otro tipo de propuestas, las cuales lo influyen propiciando un cambio de paleta. Su incursión en el medio artístico será progresiva pero esta se dará no solo a nivel nacional sino también internacional.

2.1 La salida del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA). El contacto con otros espacios. Segunda etapa de producción (2000-2007)

Como habíamos mencionado anteriormente, la exposición “Telas pintadas shipibas” (llevado a cabo del 10 de agosto al 10 de setiembre de 1999), fue la primera exposición bipersonal de Roldán Pinedo y Elena Valera, y, si bien en el tríptico fueron presentados como “los artesanos”, ellos mediante dicha muestra empezaron a hacerse conocidos como artistas⁴⁵. Para Roldán, esta exposición significó el inicio de su contacto con el mercado pues gracias a ella le empezaron a hacer encargos⁴⁶. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).⁴⁷

La mencionada exposición marca el fin de la primera etapa de producción de Shoyan Sheca. Ella abarcó desde el año 1998 hasta el año 1999. Como hemos visto, este fue el período en el que trabajó como interno en el Seminario de Historia Rural Andina (SHRA) y, dentro de él, aprendió a pintar. Las obras de esta etapa se caracterizan por haber sido hechas para un solo encargante (Pablo Macera) y, por lo general, son de

⁴⁵ Hay una exposición en la que Roldán Pinedo y Elena Valera participaron antes de “Telas Pintadas Shipibas”. Se tituló “Mitos, ritos y pagos” y fue de carácter colectivo. Roldán y Elena participaron junto con otros artistas amazónicos. En cambio, en “Telas pintadas shipibas” solo expusieron ellos dos. Es por ello que es esta última exposición la que podría considerarse su primera exposición bipersonal.

⁴⁶ Nos referimos aquí a encargos fuera del ámbito del SHRA.

⁴⁷ Entrevista a Roldán Pinedo. 2 de junio de 2018.

pequeño formato. Además, los materiales con los que fueron trabajadas son tintes naturales y la tela siempre es teñida con caoba previamente. Como tema iconográfico de estos trabajos tenemos, sobre todo, animales. Todas las obras de esta etapa son trabajos a dos manos (autoría compartida), ya que él trabajaba cada una de ellas con Elena Valera. En este período destaca la influencia de Víctor Churay, Chonomeni, Elena Valera y del mismo Pablo Macera, que era quien imprimía esta preocupación por la relación entre la oralidad y la imagen. El ritmo de producción que llegó a adquirir Pinedo en este momento fue hasta de cuatro obras por semana, y el pago que recibía por cada una de ellas, al menos al inicio, fue de treinta soles⁴⁸.

Como señalamos líneas arriba, hasta este momento ambos solo habían trabajado para Pablo Macera. Según Pinedo, ya en esta exposición (“Telas pintadas shipibas”), él había dejado de trabajar para él. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018). Pinedo se refiere a que había dejado de trabajar de manera “exclusiva” para Macera. En este sentido, conviene no perder de vista que todavía no se habían desligado del todo del SHRA pues esta exposición fue realizada en el marco del mismo Seminario, en el Museo de arte de San Marcos. María Belén Soria afirma que Roldán y Elena, aún durante los años 2000 y 2001, continuaron trabajando con el SHRA pero de manera esporádica y externa (en otras palabras, trabajaban pero ya no produciendo en el mismo local como internos). (M. Soria, comunicación personal, 01 de diciembre, 2017).

En suma, es a partir de esta exposición que ellos comienzan a abrirse a otro público y a vender obras. Estamos, pues, ante el comienzo de su segunda etapa. La segunda etapa de producción de Shoyan Sheca abarca desde el año 2000 hasta el año 2007. Este es el período en el que él deja de trabajar como interno en el SHRA y entra en contacto con otros espacios y otros encargantes; dicho de otra manera, se trata de la etapa en la que él se abre al mercado. También en esta etapa comienza a hacer exposiciones en el extranjero, lo que genera un incremento en sus precios. Las obras de este período se caracterizan por ser de diversos tamaños: tenemos obra de pequeño, mediano y gran formato; también, se caracterizan, a nivel iconográfico, por incluir escenas (como, por ejemplo, las “visiones de ayahuasca”). La paleta de color

⁴⁸ Según Pinedo, treinta soles fue lo que empezó a recibir como pago en aquellos años por una obra de formato pequeño (es decir, de aproximadamente 30cm. por lado). (S. Rivera, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

es semejante a la de la primera etapa (todavía no tenemos colores vibrantes) y la tela se suele teñir con caoba. Destaca en esta etapa la influencia de Gredna Landolt y Chonomeni.

Según nuestro artista, para este momento él aún no había visto obra de Pablo Amaringo, pero sí había escuchado de él. Tampoco conocía a Mari Solari para estas fechas⁴⁹. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

Unos meses después, ya a fines de ese año, Roldán Pinedo participará en su primera exposición fuera del marco del SHRA. La exposición “El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas” se llevó a cabo durante los meses de diciembre de 1999 y febrero de 2000 en las instalaciones de la Fundación Telefónica.

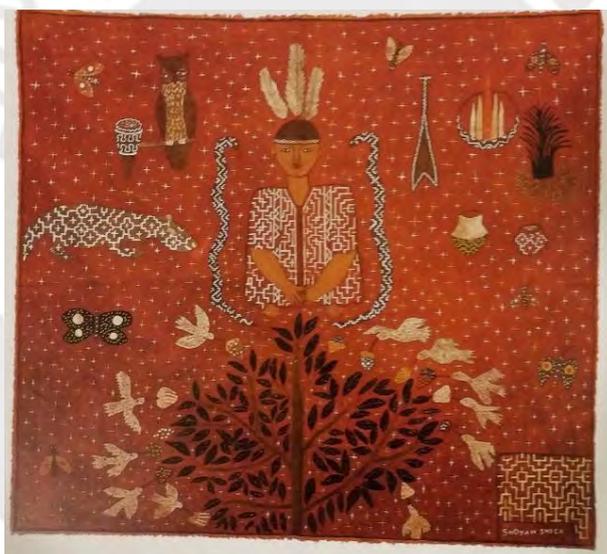


Figura 13. R. Pinedo, *Visiones del ayahuasca*, tintes naturales sobre loneta teñida, 75 x 70cm. Colección particular de Pinedo. Exposición “El ojo verde” (2000).

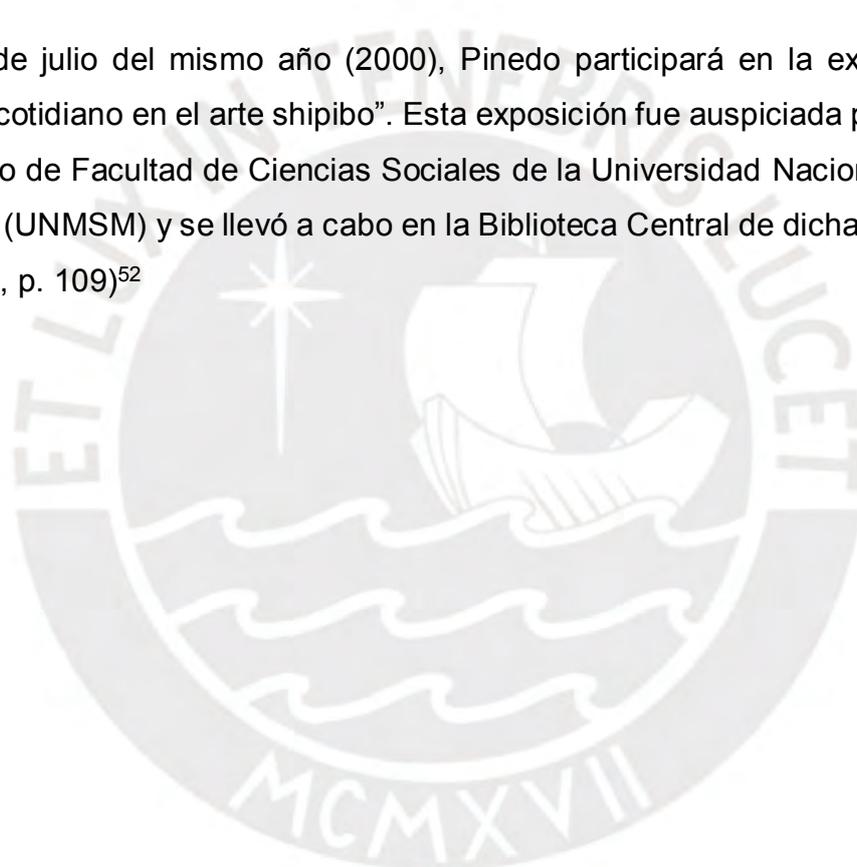
Su participación se concretó gracias al contacto de Gredna Landolt, la curadora de la exposición. Tal como señala el título, dicha muestra se centró en las cosmovisiones

⁴⁹ No podemos establecer cuándo exactamente es que Pinedo conoce a Mari Solari. Lamentablemente, no tenemos documentación que nos permita tener una fecha y ninguno de ellos dos recuerda con claridad en qué año realizaron su primer contacto.

de los diferentes pueblos. Ayudados por especialistas, trataron de plasmar gráficamente cada una de ellas, elaborando los llamados “dibujos pedagógicos”.⁵⁰

Participando en esta muestra, Roldán Pinedo comenzó a ponerse en diálogo con otros espacios, con otros ambientes, distintos a los del SHRA. Ciertamente, aún aquí está en diálogo únicamente con el arte amazónico pero ya se trata de otros pueblos y, si bien ya había tenido contacto con otras tradiciones dentro del SHRA⁵¹, en esta exposición encuentra una diversidad mayor, lo que le permite conocer cómo es participar en exposiciones de otra magnitud.

En el mes de julio del mismo año (2000), Pinedo participará en la exposición “Lo mágico y lo cotidiano en el arte shipibo”. Esta exposición fue auspiciada por la Unidad de Postgrado de Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y se llevó a cabo en la Biblioteca Central de dicha universidad. (Soria, 2016, p. 109)⁵²



⁵⁰ Así nos lo explica Landolt: “Cuando yo hago ‘El ojo verde’, (...) trabajo con ‘especialistas’ -como le llamaban en ese momento en FORMABIAP- que eran los sabios o conocedores de la tradición de su pueblo (...) y con ellos había ya un trabajo previo que hizo FORMABIAP, donde ellos trataban de explicar a las generaciones más jóvenes cómo era la cosmovisión. Entonces, en base a eso trataban de graficar (...)” (S. Rivera, comunicación personal, 04 de mayo de 2018).

⁵¹ Trabajando en el SHRA, Pinedo había tenido contacto ya, por ejemplo, con la tradición *bora*, por medio de la propuesta de Víctor Churay, y con la tradición *asháninka*, mediante el trabajo de Enrique Casanto. Tanto Churay como Casanto convivían con Pinedo por aquellos años (1998-1999) en el SHRA.

⁵² Cabe añadir aquí que, debido al interés que suscitó la obra de estos dos artistas en el público, en el año 2001 el SHRA publicó un catálogo: *Arte shipibo. Roldán Pinedo y Elena Valera (pintores)*.

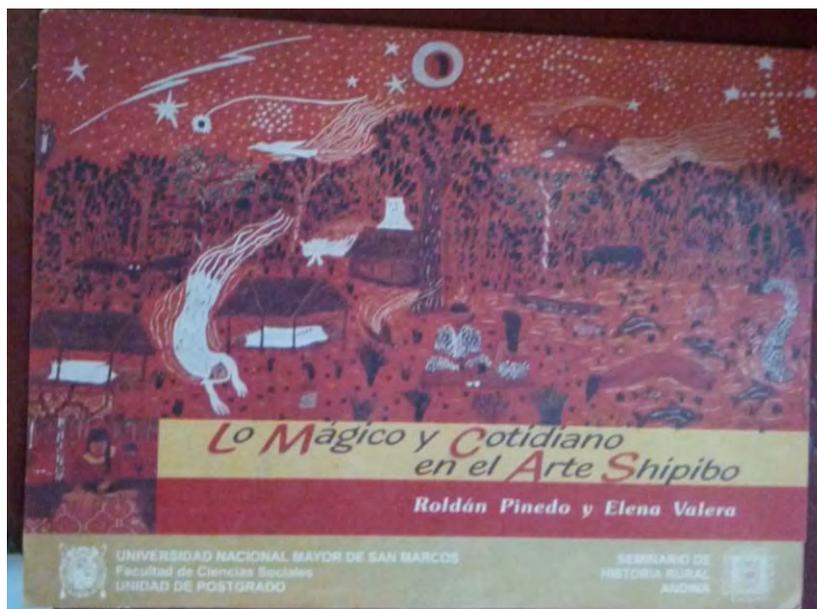


Figura 14. Invitación de la exposición “Lo mágico y cotidiano en el arte shipibo”. Del 10 al 15 de julio de 2000. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

Así, a raíz de estas exposiciones, Roldán Pinedo empezará a ingresar al circuito artístico limeño y a establecer contacto no solo con otros clientes, sino también como marchantes de arte como Mari Solari.⁵³

De esta manera estaba comenzando la que, a nuestro juicio, terminará siendo una de las relaciones comerciales más importantes en la carrera de Roldán Pinedo, pues el vínculo que estableció por aquellos días con dicha marchante (Solari), ha sido sostenido hasta la actualidad. Con solo visitar “Las Pallas” (la tienda de Solari), lo podremos comprobar.

⁵³ Sobre este tema, Daniel Castillo nos dice:

“De ese modo, Roldán Pinedo estaba entrando al círculo artístico de Lima, es decir a la esfera cultural dominante de la época. Una de esas personas muy interesada en la obra de Roldán Pinedo, le ofreció hacer un pequeño convenio con él, que consistía en producir obras de arte, pinturas, con algunos motivos especiales para algunos clientes específicos, a cambio de un precio significativo para Roldán. (...) Marí Solari era una mercante famosa en Lima, por trabajar con objetos artísticos y poseer una casa de venta de arte popular. Fue esa persona amante de los objetos antiguos y del arte popular quien se fijó en las obras de Roldán. Una galesa que decidió quedarse en el Perú, maravillada por el arte peruano. Y animada, compró una casa antigua en Barranco que hoy en día se ha convertido en una casa museo donde vende piezas de arte popular.” (Castillo, 2013, pp. 127-128).

El mismo Pinedo, cuando habla del tema, afirma con mucho énfasis que la galería de Mari Solari es el *único* lugar en Lima donde se encuentran sus obras. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).



Figura 15. En el centro y en el extremo derecho: obras de Roldán Pinedo en la tienda de Mari Solari, "Las Pallas". Calle Cajamarca 212 Barranco- Lima. 11 de mayo del 2018

Shoyan Sheca señala que hasta ahora realiza para ella trabajos específicos, dado que conoce el tipo de clientes que Solari tiene. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

La tienda de Mari Solari es frecuentada por público extranjero, y Pinedo sabe bien lo que a este tipo de cliente le interesa. Es por ello que el trabajo que hace para este espacio es exclusivamente pintura sobre tela teñida con caoba. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).⁵⁴

Habiendo ya ingresado al circuito limeño, en el año 2001 Pinedo va a dar otro paso más hacia su inserción en otros espacios: en el mes de octubre va a tener su primera

⁵⁴ Los trabajos en tela teñida con caoba tienen una mejor aceptación en espacios como el de Mari Solari porque se acercan más a la propuesta tradicional (que es lo que generalmente busca el público extranjero).

exposición internacional. Dicha exposición se tituló “Arte y shamanismo shipibo conibo” y se llevó a cabo del 15 de octubre al 15 de diciembre en el *Centro Cultural Tianguis*, ubicado en Quito (Ecuador). Esta muestra será la primera de varias otras en las que participará fuera del territorio nacional⁵⁵. A consecuencia de su participación en el extranjero, Pinedo comenzará a subir sus precios en el mercado.

A estas alturas, cabe resaltar que, aún por estos años, tenemos una *praxis* artística colectiva. Dicho de otra manera, hasta el momento nuestro artista trabaja de manera conjunta las obras (con Elena Valera). Es más, gracias a una obra que con la que participará después, en el año 2005, en la exposición “Es nuestra costumbre” (curada por Gredna Landolt), podemos nosotros comprobar que, al menos hasta el año 2003, seguiremos teniendo *autoría compartida*.



Figura 16. R. Pinedo y E. Valera, *Preparación de alimentos*, 2003, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 150 x 140cm.

⁵⁵ Roldán Pinedo participará desde ahí en adelante en varias exposiciones internacionales, tales como “Ancestral Vision: Works by Four Peruvian Artists” en la Tremaine Art Gallery de The Hotchkiss School en Connecticut - EE.UU. (2004); “The 2005 World Exposition Aichi” en Tokio- Japón (2005); “Eyes that tell” (El ojo que cuenta) en el Kunst Centret de Silkeborg – Dinamarca (2007); “Poder Verde: visiones psicotropicales” en el Centro Cultural de España de Buenos aires – Argentina (2009) y “Exposición de pintura amazónica contemporánea del Perú” en París - Francia (2014). Su participación en el extranjero será una constante en su carrera, al menos hasta el momento actual. Para darnos alguna idea del grado de actividad que tiene fuera del país, basta con mencionar que, en solo la segunda mitad del año 2018, ha participado de forma paralela en dos exposiciones en diferentes países: “Everything That Sounds in the Forest: Contemporary Art of the Peruvian Amazon” en el Pensacola Museum of Art de la University of West Florida (EE.UU.), y en otra exposición en la Embajada de Perú en Dublín - Irlanda.

Nos estamos refiriendo aquí a la obra titulada *Preparación de alimentos* (2003)⁵⁶. En el extremo inferior izquierdo de ella, se ubica la firma con *kené*, y, dentro de ella, se puede leer los dos nombres de los autores: “Bawan Jisbe/ Elena Valera Vásquez/ 2003” y “Shoyan Sheca/Roldán Pinedo”. Esta es una particularidad. Creemos que, probablemente, se trata de la única firma en la que se encuentran ambos nombre juntos, pues, en nuestra investigación, no hemos hallado ninguna otra obra más en la que firmen ambos en un solo *kené*.⁵⁷



Figura 17. Firma. “Bawan Jisbe/ Elena Valera Vásquez/ 2003
Shoyan Sheca/Roldán Pinedo”

R. Pinedo y E. Valera, *Preparación de alimentos* (Detalle), 2003, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 150 x 140cm.

2.2 La elaboración del libro *El ojo que cuenta*

Así como la obra mencionada anteriormente va a ser expuesta gracias al contacto con Gredna Landolt, debido también a ella ambos artistas van a participar en la elaboración de un libro que, finalmente, vería la luz en el año 2005: *El ojo que cuenta*. Recordemos que Roldán Pinedo había ya participado en una exposición curada por Landolt en el año 2000 (*El ojo verde*) y, además, que ella, incluso antes de eso, ya era una persona cercana para él pues lo estuvo visitando en el SHRA, mientras él aprendía a pintar.

Como Landolt nos cuenta, esa publicación, *El ojo que cuenta*, fue, en cierto sentido, una continuación de su trabajo en *El ojo verde*, pues, si bien la publicación que se

⁵⁶ Como se puede observar, lamentablemente, no contamos con una foto de la obra completa. La imagen que tenemos ha llegado hasta nosotros gracias a Gredna Landolt, curadora de la exposición en la que años después dicha obra participaría: “Es nuestra costumbre” (2005). Afortunadamente, este fragmento es suficiente para comprobar la autoría compartida, en vista de que en él aparece la firma.

⁵⁷ En nuestra investigación hemos analizado 96 obras del artista. Ellas figuran en la cronología (ver anexo 1).

había hecho sobre esta última exposición tenía información sobre las cosmovisiones de varios pueblos amazónicos, algunos otros no se habían incluido.⁵⁸

Este libro implicó una serie de viajes a la selva por parte de Landolt, pero con Roldán Pinedo y Elena Valera trabajó en Lima. En una de las fotos podemos ver a nuestro artista trabajando.



Figura 18. Roldán Pinedo trabajando en su taller. Fotografía de Landolt (2005b, p.35).

Dos van a ser los relatos con los que Shoyan Sheca participará en dicho libro: “*El josh shino*, mono blanco, que enseñó a celar” y “El puma negro y los madereros”⁵⁹.

⁵⁸ Gredna Landolt nos explica cómo se originó *El ojo que cuenta*:

“Quería hacer un libro. Después que hice ‘El ojo verde’, habían muchos pueblos que no habían sido incluidos... y este trabajo yo lo había hecho con FORMABIAP. Eso trataba sobre las cosmovisiones y yo quería hacer una cosa más sencilla sobre relatos que fueran también pintados. (...) me parecía que había pueblos que no se conocían mucho... no habían sido publicados a no ser que fuera por antropólogos. Yo quería una cosa más de difusión, que estuviera al alcance de cualquier persona, y se me ocurrió plantearse a IWGIA, que es una organización que trabaja con pueblos indígenas. Les dije ‘me gustaría hacer este trabajo’... (...) Hablé con Pablo [Macera] que también me dijo que no había ningún problema en que trabajara con Elena y Roldán, y con Enrique Casanto también.” (S. Rivera, comunicación personal, 04 de mayo, 2018).

⁵⁹ La autoría de este último relato (“El puma negro y los madereros”) es compartida. Tanto Elena Valera como Roldán Pinedo aparecen como autores. (Landolt 2005, p. 31).



Figura 19. R. Pinedo, Ilustración de su relato “El joshu shino, mono blanco, que enseñó a celar”. Extraído de G. Landolt, 2005b, p. 23.

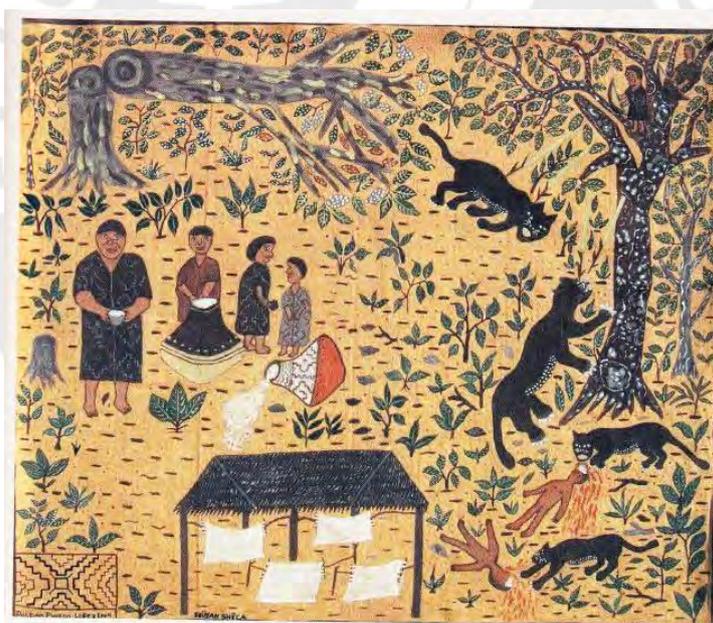


Figura 20. R. Pinedo, Ilustración del relato “El puma negro y los madereros”, 2004. Extraído de G. Landolt, 2005b, p. 33).

En el mencionado libro, además de presentar estos dos relatos con sus respectivas ilustraciones, Pinedo cuenta un poco de su vida. Él narra cómo llegó a Lima, qué vicisitudes pasaron él y Elena, y, además, dice lo que es para él la pintura:

'Para mí la pintura es una lucha. También estar en Lima es una lucha. Como soy padre de cuatro niños y les quiero a mis hijos, tengo que luchar para que estudien. La falta de trabajo es muy difícil, aunque ahora siento más que estoy saliendo adelante.' (Pinedo, citado por Landolt 2005, p.38)

Desde ahí, podemos ver cómo Roldán Pinedo asocia la pintura con su lucha por la supervivencia y, específicamente, en el espacio de Lima. No olvidemos que es en esta ciudad que él se formó como pintor y que, esta formación fue, en primer lugar, una forma de generarse ingresos y sobrevivir. Es gracias a su ingreso al SHRA que Pinedo ya no tiene que seguir trabajando en las calles (tal como lo hacía antes). Así, la pintura para él fue, entonces, en primer término, un nuevo *medio* de subsistencia.

2.3 La exposición múltiple “Amazonía al descubierto” (2005). Los diálogos en paralelo: el contacto con nuevas propuestas artísticas.

En el año 2005, Pinedo participará en dos exposiciones a la vez, en un mismo recinto: el Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos. Estamos refiriéndonos aquí, en realidad, a un solo evento: a la exposición múltiple “Amazonía al descubierto: dueños, costumbres y visiones”. Esta exposición, que se llevó a cabo en del 20 de octubre al 15 de diciembre del mencionado año, albergó en total 7 muestras distintas, y Pinedo participó en dos de ellas: “Es nuestra costumbre” (curada por Gredna Landolt) y “La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca” (curada por Christian Bendayán).

Ambas exposiciones, al realizarse dentro del marco de una mayor que tenía como tema central la Amazonía, contenían propuestas amazónicas, pero estaban articuladas, cada una, a partir de discursos distintos.

“Es nuestra costumbre” era una exposición bipersonal, en la que se presentaban únicamente trabajos de Roldán Pinedo y Elena Valera que trataban de sus propias tradiciones, esto es, de las tradiciones *shipibas*. Gredna Landolt, en el archivo del proyecto de exposición⁶⁰ dice que esta consistirá en pinturas “(...) sobre algunas de las actividades que se realizan de manera cotidiana en el pueblo Shipibo (minga,

⁶⁰ Proyecto de exposición “Es nuestra costumbre”. Archivo de Gredna Landolt.

pesca, producción y consumo de alimentos y recolección de huevos de taricaya); así como otras que se desarrollan en momentos especiales.” (Landolt, 2004, p. 1) ⁶¹

El Director General del Centro Cultural de San Marcos y el Director del Museo de Arte del CCSM, tienen el agrado de invitar a usted a la inauguración de la exposición múltiple

Amazonía al descubierto

dueños, costumbres y visiones

el día jueves 20 de octubre de 2005, a las 7:30 pm., en el Patio de Ciencias y el Patio de Letras del CCSM.

Gustavo Buntinx y Armando Williams agradecen su gentil asistencia.

NARO TIMASANORI KATSINI / NATIVO SOY
Elsa Estremadoyro
Farda del Patio de Letras

AROMA MADRE REGAZO TIERRA
Mónica Newton
Farda del Patio de Letras

LOS DUEÑOS DEL MUNDO SHIPIBO Y ASHANINKA
Lástenia Canayo y Enrique Casanto
Curadora: Pablo Macera y Javier Macera
Patio de Letras

JUAN SANTOS ATAHUALPA, JOSECITO Y SUS GUERREROS
Enrique Casanto
Curador: Pablo Macera
Patio de Letras

ES NUESTRA COSTUMBRE
Shíyan Sheca y Bahuan Jisbë / Elena Valera y Roldán Pinedo
Curadora: Gredna Landolt
Patio de Letras

CUANDO LAS AVES ERAN PERSONAS
Eusebio Laos Ríos
Curadora: Lary Irappell
Patio de Letras

LA SOGA DE LOS MUERTOS
Rohini Alhalel, Pablo Amaringo, Higinio Capino, Enrique Casanto, Gino Ceccarelli, Harry Chávez, Victor Churay, Nancy Dantas, Rafael Díaz, Mónica González, Rubel Katp, Zoltan Kezerü, Luis Alberto León, Eduardo Llanos, Yayo López, Francisco Mariotti, Alfredo Márquez, Francisco Montes, Juan Osorio, Juan Pacheco, Yolanda Panduro, Gerardo Petsain, Roldán Pinedo, Yando Ríos, Rocío Rodrigo, Elena Valera, Eduardo Villanes, Armando Williams, Rember Yahuarcani y Santiago Yahuarcani.
Curadora: Christian Bendegán
Biblioteca del Patio de Ciencias

pluspetrol REPIOL YPF

CCSM CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS

Del 20 de octubre al 15 de diciembre de 2005, Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos. Av. Nicolás de Piérola 1272 - Parque Universitario - Centro Histórico de Lima. Telf: 4191000 año 2004 www.ccsm-ccsm.edu.pe

Figura 21. Invitación de la exposición múltiple “Amazonía al descubierto”. Del 20 de octubre al 15 de diciembre del 2005. Centro Cultural San Marcos.

En efecto, la propuesta se sostenía en la tradición shipiba, y los títulos de las obras que figuran en este archivo, así lo evidencian⁶². Esta exposición constituía, así, un diálogo de nuestro artista con sus raíces, un diálogo con lo propio. Una de las obras con las que participó Pinedo en esta muestra fue *Cosmovisión shipiba* (2004). Siguiendo a Landolt, él mismo quiso hacer esta cosmovisión. (G. Landolt, comunicación personal, 04 de mayo, 2018). Era la primera vez que hacía una

⁶¹ Landolt, además, agrega:

“En cada una de estas pinturas se ponen en evidencia las relaciones que se dan entre los hombres y mujeres del pueblo Shipibo, así como las que ellos desarrollan con los diversos seres de la naturaleza a los cuales apelan con el fin de obtener conocimientos y poder realizar sus actividades de manera exitosa.” (Landolt, 2004, p. 1).

⁶² En el proyecto de exposición de Gredna Landolt se encuentran obras que llevan títulos como *Fiesta del Ani Sheati*, *Cómo se obtiene la visión para el diseño en tela*, *La pesca*, *Cómo se obtiene destreza para ser buen cazador*, *Recolección de huevos de taricaya*; entre otros.

cosmovisión, y no la había vuelto hacer hasta hace poco⁶³. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

Aparte de *Camino del alma shipiba* (obra que ya hemos visto en nuestro anterior capítulo), hay dos obras más de Chonomeni que nos llaman la atención por su parecido con esta obra de Pinedo: *Cosmovisión* (2001, 87 x 138cm.) y *Cosmovisión* (2001, 88 x 130cm.). Si comparamos ambas con *Cosmovisión shipiba* (2004) de Pinedo, nos daremos cuenta de que la estructura de la composición es sumamente parecida. Tenemos tres bandas horizontales en las tres obras. Esta división tripartita es algo particular pues los espacios que se suelen reconocer en la cosmovisión shipiba son cuatro y no tres. Estos cuatro espacios serían: el espacio del agua, el espacio de la tierra, el espacio del aire y el espacio del cielo. Estos cuatro espacios conformarían lo que es “nuestro mundo” (*non nete*). (Unicef & Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012).

Uno de los elementos iconográficos más resaltantes que nuestra obra comparte con estas dos de Chonomeni, es la luna trabajada en blanco y negro.

Esta luna en blanco y negro es parte de la iconografía de Chonomeni. Ella procede, en realidad, de un relato de Herminio Vásquez.⁶⁴ No obstante, esta luna en blanco y negro no solo la vamos a encontrar en Chonomeni sino también en otros artistas amazónicos, dado que en cierto modo la luna en blanco y negro es un elemento compartido en la Amazonía.

⁶³ Pinedo volvió a hacer una cosmovisión recién el año pasado (2018), a pedido de un cliente. (S. Rivera, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

⁶⁴ El mismo Chonomeni nos compartió el relato de Vásquez sobre esta luna:

“Un vez un hombre venía, se había enamorado de un shipiba, pero nunca venía de día, sino todo era de noche nomás (...) y la mujer no lo podía reconocer la cara (...) de noche nomás era que venía a enamorarle o a estar con ella o algo así. Entonces, una vez la shipiba dijo ¿pero quién será este hombre que no lo he podido reconocer su fisonomía? Entonces la mujer decidió, pensó ‘ahora más bien voy a preparar huito y le voy a echar en su cara para ver quién es y reconocerlo’. Y así lo hizo. ‘El hombre luna’. Entonces, de esa manera, dicen que la luna tiene un lado así, negro, porque el huito le ha manchado. Ese también es parte de los cuentos de Herminio.” (S. Rivera, comunicación personal, 24 de julio, 2018).

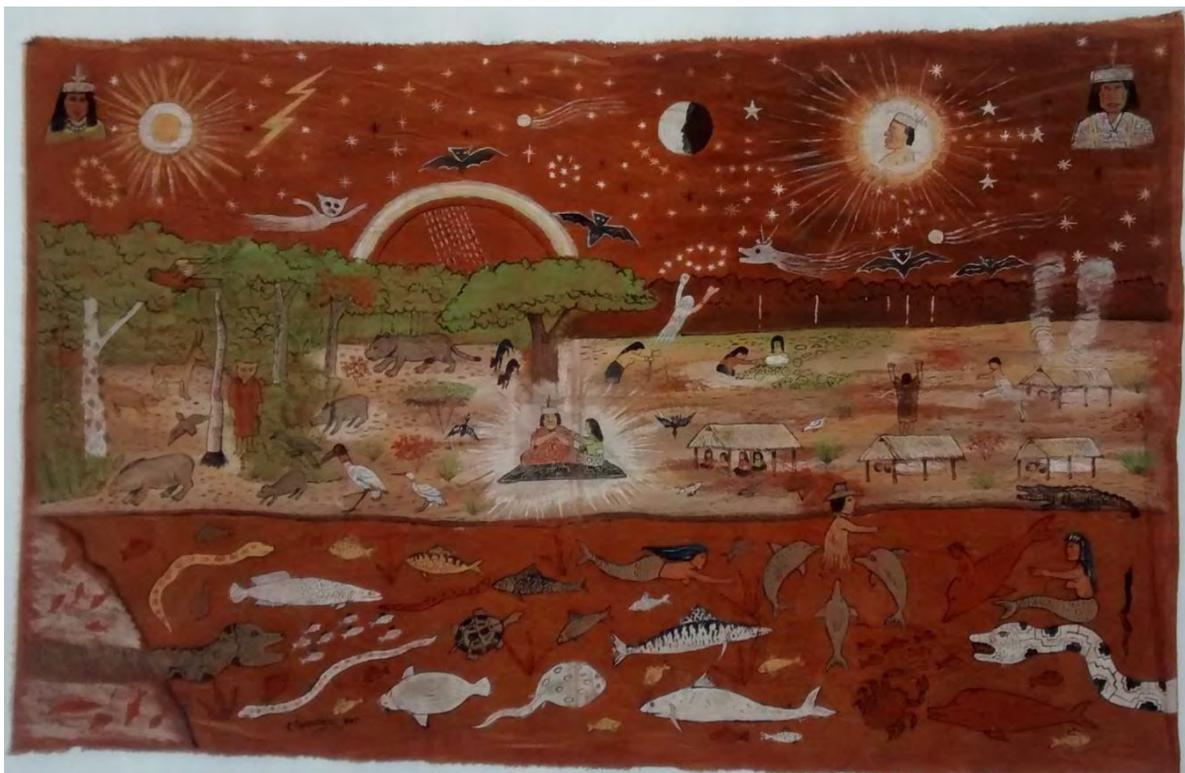


Figura 22. R. Rengifo (Chonomeni), *Cosmovisión*, 2001, tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 87 x 138cm. Colección Armando Andrade.



Figura 23. R. Rengifo (Chonomeni), *Cosmovisión*, 2001, tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 88 x 130cm. Colección Armando Andrade.

El parecido que encontramos entre estas dos obras de Chonomeni y la de Pinedo no es gratuito. Nuestro mismo Shoyan Sheca reconoce la influencia que tuvo Chonomeni en la elaboración de su obra:

“[Chonomeni] Me dio algunas ideas del cielo, el agua y la tierra... las constelaciones (...)”. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

“Me he imaginado este *cosmos* de nosotros. Un poco me dio la idea Chonomeni.” (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

Como podemos darnos cuenta, la influencia de Chonomeni en esta obra es patente. Considerándola desde un punto de vista iconográfico, hay varios elementos que comparte con la obra de Chonomeni⁶⁵, y, si, por otro lado, juzgamos desde una perspectiva pre-iconográfica, concluiremos que la estructura de la composición de la obra de Pinedo es bastante similar a la de las dos de Chonomeni.

Por otro lado, la firma que encontramos en esta obra (*Cosmovisión shipiba*) destaca por sobre otras de nuestro artista debido a una particularidad: tiene en ella su propia firma, es decir, su rúbrica. Debemos decir que cuando se la mostramos a Pinedo, en la entrevista que le hicimos, él se sorprendió mucho y exclamó: “¡Es mi firma! (...) ¡mi firma es así!” (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

Él no recordaba que, además de poner su nombre y el año de producción, había acuñado su propia rúbrica al *kené* con el que suele firmar. Eso es algo completamente atípico. Hasta donde nosotros sabemos, él nunca ha firmado una obra de esa manera. Generalmente, en el recuadro donde hace el *kené*, pone su nombre shipibo (Shoyan Sheca) y el año de producción. En este caso, nosotros, además del año de producción, tenemos en el *kené* su nombre y apellido (Roldán Pinedo L.), la mitad de su nombre shipibo (“Sheca”) y su rúbrica o firma. Si nos damos cuenta, estas tres últimas cosas pueden verse como tres maneras distintas de afirmar su autoría, esto es, tres formas diferentes de hacer suyo el cuadro: en suma, es como si Pinedo hubiera tratado de hacer suya la obra, firmándola tres veces.

⁶⁵ Ciertamente, estos elementos no solo pertenecen a Chonomeni. Algunos de ellos los podemos encontrar también en otros artistas que se encontraban trabajando en el SHRA por aquellos años.

Si tomamos en cuenta que fue una obra que él mismo quiso hacer para la exposición “Es nuestra costumbre”; si consideramos también que en ella se haya las ideas del que él considera su “maestro” (Chonomeni); y si consideramos, por último, que fue la primera vez que desarrolló ese tema, posiblemente podamos comprender el carácter único de esta obra y, a partir de ello, entender también esta insistencia en la afirmación de su autoría.



Figura 24. R. Pinedo, *Cosmovisión shipiba*, 2004, tintes naturales y acrílico sobre tela, 160 x 160cm. Colección Gredna Landolt. Exposición “Es nuestra costumbre” (2005).

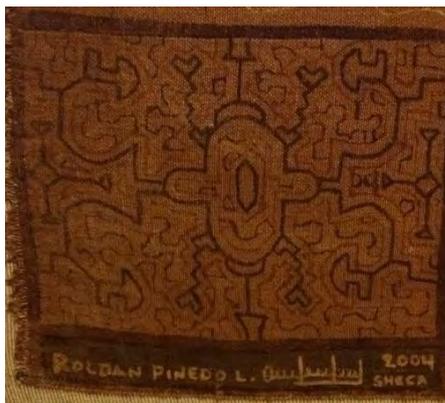


Figura 25. Firma. R. Pinedo, *Cosmovisión shipiba* (Detalle), 2004, tintes naturales y acrílico sobre tela, 160 x 160cm. Colección de Gredna Landolt. Exposición “Es nuestra costumbre” (2005).

Por otro lado, la exposición “La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca”, bajo la curaduría de Christian Bendayán, estaba articulada, tal como su título nos dice, a partir de la experiencia con la planta de la ayahuasca⁶⁶, la cual, si bien se encuentra dentro del mundo shipibo, permitía otro tipo de diálogo.

La *Banisteriopsis caapi* o ayahuasca es una planta con propiedades psicoactivas de suma importancia en la vida religiosa y cultural de los indígenas amazónicos de América del Sur, razón por la cual es considerada sagrada. Su fórmula farmacológica produce efectos alucinógenos, psicofisiológicos, phantastica, eidéticos, psicógenos, psicodislépticos, psicotógenos, psicotomiméticos, psicodélicos, enteógenos, etcétera. (Schultes y Hoffman 2000:12), que agudizan la percepción visual, auditiva y sensorial del ser humano y que a los indígenas amazónicos, a través del chamanismo, les permite apreciar el aspecto pluridimensional de los seres y de las entidades que los rodean y que conforman su mundo religioso (Chaumeil, 1998, p. 127). (Yllia, 2011, pp. 93-94)

Con solo ver la diversidad de artistas que participaron en dicha exposición⁶⁷, nos daremos cuenta de la variedad de propuestas plásticas que, aunque estaban reunidas

⁶⁶ El nombre de la exposición alude directamente a esta planta pues el término “ayahuasca” significa “soga de los muertos”. Tal como nos dice Yllia:

“La palabra ayahuasca proviene de la unión de dos vocablos quechuas aya=muerto y huasca=soga, “soga de los muertos”. También se le conoce como “soga del ahorcado” o “enredadera del alma”, en alusión a la forma de su liana de donde se obtienen sus propiedades, y porque quienes la ingieren experimentan la sensación de que su alma se separa del cuerpo y transita en mundos desconocidos (Shultes y Hoffman, 2000).” (Yllia, 2011, p. 93).

⁶⁷ Los artistas que participaron en “La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca” fueron: Rohny Alhalel, Pablo Amaringo, Higinio Capino, Enrique Casanto, Gino Ceccarelli, Harry

a partir del tema de la ayahuasca, *trascendían* el universo shipibo, no solo por la diferente procedencia de los artífices (tales como, por ejemplo, Santiago Yahuarcani que era Huitoto, o Víctor Churay que era Bora) sino porque, en algunos casos, se trataba de propuestas que tenían otro tipo de lenguaje (distinto al de Roldán y Elena).

Bendayán, en el catálogo de la exposición, señala:

En esta exposición confluyeron los trabajos de treinta artistas, quienes compartieron con nosotros el efecto que el encuentro con esta planta *enteógena* produjo en ellos y en su obra, y que en esta muestra, cual brebaje, fluyó en las salas del Museo de Arte de San Marcos, para ser más que una exposición: un ritual de curación, medicina que vivirá en nosotros para siempre. (Bendayán en Bendayán, Ceccarelli & Gonzalez-Polar Zuzunaga 2006, p. 8)

Como se puede apreciar, estamos ante una exposición que pone énfasis en lo ritualístico y busca mostrar las diferentes experiencias que han tenido con esta planta una amplia variedad de artistas. Pinedo, por aquellos años, participaba de sesiones de ayahuasca con su hermano, Jonás, que era *meraya* (shamán). Por eso, él participa en la exposición con dos obras que se encuentran muy vinculadas a su propia experiencia: *Visión Shipiba de la ayahuasca* (2003) e *Ícaros* (2000).

Chávez, Víctor Churay, Nancy Dantas, Rafael Díaz, Mónica Gonzáles, Rubel Katip, Zoltan Kezerü, Luis Alberto León, Eduardo Llanos, Yayo López, Francisco Mariotti, Alfredo Márquez, Francisco Montes, Juan Osorio, Juan Pacheco, Yolanda Panduro, Gerardo Petsain, Roldán Pinedo, Yando Ríos, Rocío Rodrigo, Elena Valera, Eduardo Villanes, Armando Williams, Rember Yahuarcani y Santiago Yahuarcani.

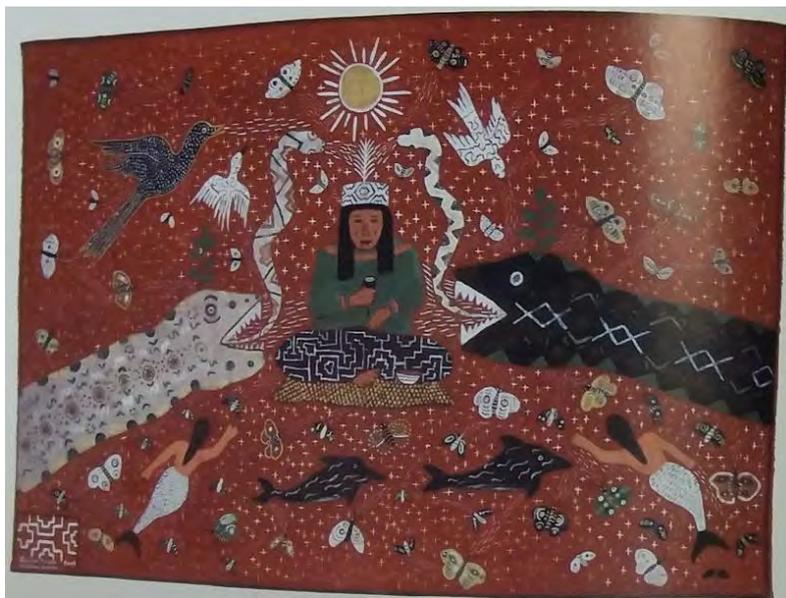


Figura 26. R. Pinedo, *Visión Shipiba de la ayahuasca*, 2003, tintes naturales sobre tela, 86 x 130cm. Colección privada.
Exposición “La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca” (2005).

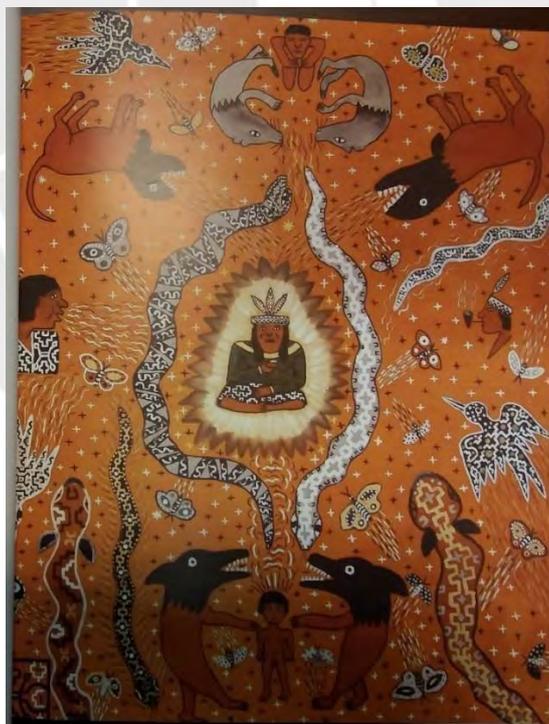


Figura 27. R. Pinedo, *Ícaros*, 2000, tintes naturales sobre tela, 80 x 65cm. Colección privada.
Exposición “La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca” (2005).

2.4 El cambio de paleta: la influencia de Christian Bendayán y Pablo Amaringo. Tercera etapa de producción (2008-2018)

2.4.1 El contacto con la obra de Pablo Amaringo

Entre los artistas que participaron en “La sogá de los muertos”, se encontraba uno que constituía todo un referente no solo para Pucallpa sino para toda la Amazonía: estamos hablando, pues, de Amaringo. Siguiendo a Christian Bendayán, Pablo Amaringo (1943-2009) fue el artista que comenzó a mostrar la experiencia con el ayahuasca al mundo (Bendayán, Ceccarelli & Gonzalez-Polar Zuzunaga, 2006, p. 8). Como señala Bendayán, en Amaringo tenemos a “(...) un destacado pintor de formación autodidacta que representa las *visiones* [énfasis añadido] que experimentó durante su práctica como curandero.” (Bendayán, Ceccarelli & Gonzalez-Polar Zuzunaga, 2006, p. 92.).

Si bien este artista fue el que empezó con la *pintura visionaria*, vamos a encontrar que a su trabajo también se le denomina *arte chamánico* ya que “La correlación que existe entre las visiones experimentadas por el consumo de psicotrópicos y los diseños geométricos de las manifestaciones estéticas amazónicas, ha sido denominada por los especialistas como Arte Chamánico o Arte visionario (Llamazares 2004). Se trata de la iconografía percibida en el éxtasis chamánico, cuando su percepción se amplifica y accede a formas visuales generadas en la mente, ya sea de forma espontánea (sueños, ensoñaciones, visiones, visualizaciones) o inducida a través de la música y fundamentalmente por sustancias psicoactivas o psicotrópicas.” (Yllia, 2011, pp. 94-95).

La obra de Amaringo tuvo una amplia difusión a partir de una publicación que realizó con Luis Eduardo Luna, *Ayahuasca Visions* (Amaringo, 1991). Además, él era director y fundador de la Escuela de Pintura Amazónica *Usko Ayar*, la cual, desde su apertura en 1988, se encontraba en funcionamiento en la ciudad de Pucallpa.

Si bien Shoyan Sheca tenía la figura de Pablo Amaringo como referente, realmente, hasta este momento, no había tenido oportunidad de ver su obra de manera directa. Gracias a esta exposición, Pinedo logra tener, por primera vez, sus pinturas frente a sus ojos.

Ursa Taquina (2004), de Amaringo, fue una de esas pinturas que pudo ver.

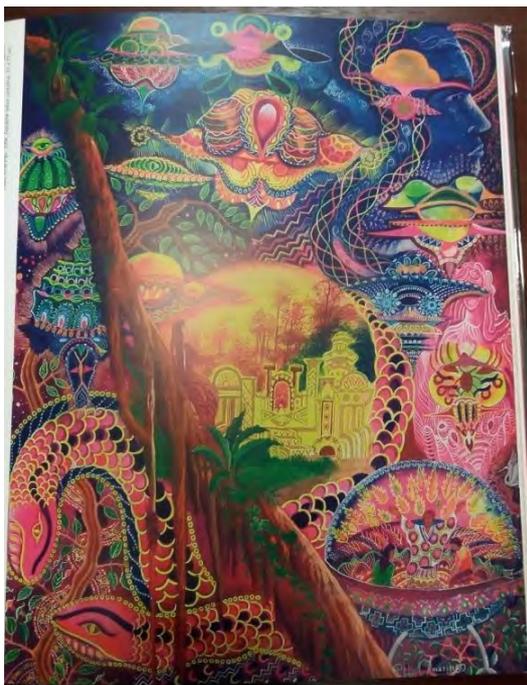


Figura 28. P. Amaringo, *Ursa Taquina*, 2004, gouache sobre cartulina, 57 x 77cm. Colección del artista. Exposición “La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca” (2005).

Si observamos la mencionada obra, lo primero que seguramente nos llamará la atención será la paleta de color. Son colores intensos, vibrantes, “psicodélicos”. Esta es la paleta característica de la pintura visionaria; por ello la encontramos también en otras obras de la exposición⁶⁸. Si atendemos a las pinturas con las que Pinedo participó, la diferencia es notoria: en la paleta de nuestro artista seguían primando los colores tierra.

Esta exposición va a constituir no solo el primer acercamiento a la pintura de Amaringo sino también la primera interacción con propuestas en las que prima otra paleta de color y otros tipos de lenguajes (algunos de ellos, orientados más hacia lo contemporáneo)⁶⁹.

Ciertamente, el contacto que tuvo Shoyan Sheca con obras que tenían una diferente paleta de color, influirá en su desarrollo posterior. Entre el año 2007 y 2008, Pinedo

⁶⁸ En esta exposición hubieron obras con una paleta de colores intensos, como las del artista Harry Chávez, Armando Williams e incluso la de Víctor Churay Roque, quien, a consecuencia del contacto con la obra de Amaringo y al consumo de ayahuasca, fue modificando su paleta pasando a manejar colores más vibrantes. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en la obra: *Cosmovisión bora simplificada* (2001), tintes sobre llanchama, 100 x 136cm. Ver: Bendayán, C., Ceccarelli, G. & Gonzalez-Polar Zuzunaga, L. (2006). *La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca*. Lima: Museo de arte del Centro Cultural de San Marcos. pp. 30-31.

⁶⁹ Obras como la de Harry Chávez, que combinan el plástico y el vidrio sobre la madera, acercó a nuestro artista a un lenguaje más contemporáneo. Ver: Bendayán, C., Ceccarelli, G. & Gonzalez-Polar Zuzunaga, L. (2006). *La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca*. Lima: Museo de arte del Centro Cultural de San Marcos.

modificará su paleta y le llevará algunas obras a Christian Bendayán. Será él quien lo animará a mantener dicha paleta y a presentar una obra con estos nuevos colores en una exposición que ya tenía prevista: *Poder verde: visiones psicotropicales* (2009)⁷⁰. (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018).

Estamos entrando, así, a la tercera etapa de producción. Esta abarca desde el año 2008 hasta la actualidad. Este período se caracteriza por el cambio de paleta que efectúa Pinedo a consecuencia del contacto con otros artistas. Muchas de las obras de esta etapa se van a caracterizar por los colores vibrantes⁷¹. También hay un cambio en el soporte: si bien continuará trabajando algunas obras en tela teñida con caoba, otras de ellas serán trabajadas sobre tela blanca. El fondo blanco es, así, una característica de esta etapa. Los formatos son variados: tenemos obra de pequeño, mediano y gran formato. Asimismo, en esta etapa, va a destacar la influencia de Pablo Amaringo y Christian Bendayán.

De manera adicional, tenemos que mencionar que ya para este momento Pinedo estaba empezando a participar en *Ruraq Maki: hecho a mano*⁷². Esta feria en la que comenzó a hacerse un lugar, se convertirá en uno de sus espacios de distribución más conocidos y estables; en adelante, siempre participará.

⁷⁰ Para hacer la invitación de esta exposición se inspiraron en las cajas de Pusanga,. Ver anexo 2.

⁷¹ En Roldán Pinedo, las etapas no son cancelatorias. Si bien hay un cambio de paleta en la tercera etapa, no en todas las obras se manifestará este cambio. Esto se debe a la distinción que él hace entre sus públicos. La antigua paleta la seguirá usando para llegar a un determinado tipo de público.

⁷² Roldán Pinedo habría comenzado a exponer en *Ruraq Maki hecho a mano* en el mes de julio del año 2007.



Figura 29. Roldán Pinedo (izq.) en *Ruraq Maki* (Julio, 2007).



Figura 30. Roldán Pinedo en *Ruraq Maki* (Diciembre, 2016). Foto perteneciente al Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP, 2016).



Figura 31. Roldán Pinedo en *Ruraq Maki* (julio 2018)

Por este momento también Roldán Pinedo y Elena Valera estarán presentando la exposición “Eyes That Tell” (El ojo que cuenta), gracias a la elaboración del libro del mismo título. Dicha muestra fue llevada a cabo del 16 de junio al 26 de agosto del 2007 en Silkeborg- Dinamarca y ambos artistas viajaron para participar.

Eyes that tell – billedkunst fra Amazonas
 Udstillingsperiode: den 16. juni til 26. august



*Elena Valera
og Roldan Pinedo*

Nogle af verdens mest kendte kunstnere har ladet sig inspirere af fremmede kulturer. Pablo Picasso (1881-1973) fandt eksempelvis inspiration i afrikanske masker og figurer, Paul Gauguin (1848-1903) var ligeledes meget inspireret af den farverigdom, som han aflæste i befolkningen og landskabet på Tahiti.

Med udstillingen *Eyes that tell* åbner vi dørene op for kunst fra Peru Amazonas, der gør brug af typisk andre former og symboler end vi kender fra vore egne himmelstrøg. I udstillingen er der medtaget 36 originale malerier af nulevende kunstnere fra Amazonas Peru samt en fotoserie over deres landsmænd - nemlig Shipibo indianere.

Udover, at disse unikke værker kan gøre os rigere på viden om Shipibo-indianernes billedkunstneriske univers, vil vi gerne medvirke til en ligeværdig dialog, hvor det handler om udveksling af budskaber og betydninger. Hvor den vestlige kunstkanon tidligere fokuserede på det eksotiske og det primitive, lægges der her op til en udvidelse af kunstens verdenskort såvel mentalt som geografisk.

Jaguaren, fugle og planter er nogle af de mest kendte motiver, og selve billedfortællingerne udspringer ofte af myter, som Shipibo-indianerne er opvokset med. Her er det karakteristisk, at Amazonfolkene ikke opfatter natur og samfund som to adskilte størrelser. Mennesker, dyr, planter m.m. udgør en helhed i denne verden. Mennesker og ikke-mennesker deler den samme ur-essens og kan til en vis grad kommunikere og endog have seksuel relation. Det er dog ikke uden konflikter, idet der kæmpes om de samme ressourcer. Alle disse væsensformer ser sig selv som mennesker samtidig med at andre ser dem som dyr, planter og naturfænomener. På den måde ser fx rovdyr og ånder menneskene som byttedyr. Den materielle form forstås som en klædning, dvs. en fremtræden, som kan forandres. Shamanen er dog i stand til at opretholde en dialog med de forskellige skikkelser og han styrer relationer mellem den menneskelige og den ikke-menneskelige verden.

I forbindelse med ferniseringen den 16. juni, får vi besøg af kunstnerparret Bawan Jisibé og Shoyan Shéca, begge fra Peru Amazonas. Som det fremgår af bogen, *El ojo que Cuenta* (*Eyes that tell*) - der supplerer udstillingen, og som kan købes i udstillingsperioden - er vilkårene for at komme frem i verdenen ikke de bedste for indianerne. Men på trods af en hård hverdag, er der undtagelser, heriblandt for dette kunstnerægtepar, som har helliget sig kunsten. Udover besøget hos KunstCentret Silkeborg Bad, har udstillingen ved vejs ende været omkring en række museer i såvel Tyskland, Schweiz, Polen og USA. Næste stop efter Silkeborg bliver blandt andet FN-bygningen i New York, hvor de prominente vægge bliver baggrundskulisse for udstillingen.

Lene Laijaard Andersen

4

Figura 32. Publicación sobre la exposición “Eyes That Tell” (El ojo que cuenta), llevada a cabo del 16 de junio al 26 de agosto del 2007 en Silkeborg- Dinamarca. Revista del Kunst Centret Silkeborg Bad. N°2. P.4.

2.4.2 El encargo de *Animales protectores del shamán* (2008) para la exposición “Poder verde”. El contacto con *Aya-Mayuywayra* de Pablo Amaringo

Volviendo a la exposición *Poder verde*, debemos decir que en ella presentará una obra que significará el inicio de esta tercera etapa: *Animales protectores del shamán* (2008). Observándola, advertiremos que ahora el fondo es blanco (ya no se tiñe la tela con caoba), pero, además, apreciaremos que la intensidad de los colores, así como el trabajo de la línea, generan mucho ritmo.

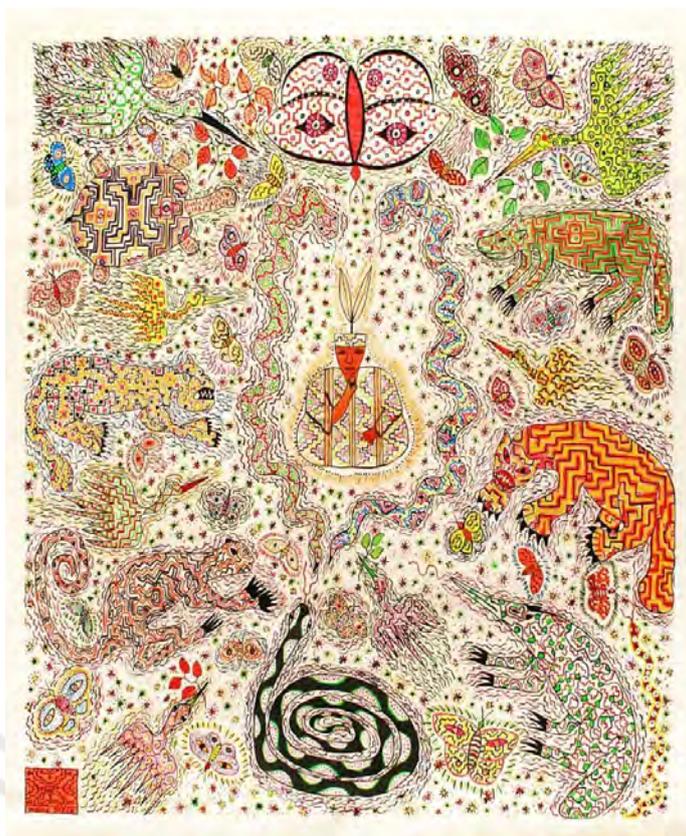


Figura 33. R. Pinedo, *Animales protectores del shamán*, 2008, acrílico sobre tela, 99x 92cm. Colección Christian Bendayán. Exposición "Poder verde: visiones psicotropicales". Del 12 de marzo al 9 de abril del 2009. Centro Cultural de España – Lima.

En efecto, esta obra es tan rítmica que cada elemento pareciera vibrar por cuenta propia. La influencia de la pintura visionaria se puede ver no solo en el tema iconográfico sino, sobre todo, en el empleo del color. Recordemos que Shoyan Sheca ya había tenido contacto directo con la obra de Pablo Amaringo. Después de este primer contacto, él visitó su taller cuando aún Amaringo se encontraba vivo (es decir, antes del 16 de noviembre de 2009). Por lo tanto, es probable que Pinedo lo hubiese visitado antes de participar en esta exposición, aunque no podemos asegurarlo.⁷³ En su taller, Pinedo pudo ver más de sus obras, así como conocerlo a él mismo. (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018).

Sin embargo, no será en su taller sino en esta exposición (Poder Verde), que Shoyan Sheca quedará impresionado por una obra de Amaringo en particular: *Aya-*

⁷³ Lamentablemente, no existen fuentes que nos permitan establecer la fecha exacta de esta visita. Sin embargo, debemos decir que, de haber sido después de la exposición "Poder verde", aun así coincidiría con el inicio de la tercera etapa de Pinedo.

Mayuywayra (2005). Más adelante, a consecuencia de esta experiencia y de la influencia de Christian Bendayán, Pinedo elaborará una pintura con este tipo de composición en espiral: estamos hablando de *Visión en espiral* (2011).

Después de la exposición “Poder verde”, Pinedo tendrá su primera muestra individual: “Sabiduría, mirada profunda”. Dicha exposición se llevará a cabo del 18 de junio al 15 de julio en la galería de la Escuela Académico Profesional de Arte- Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

Las obras que se presentaron en dicha exposición, si bien tenían colores más vivos, contaban con un fondo caoba, tal como aquella que aparece en la foto de la inauguración.⁷⁴

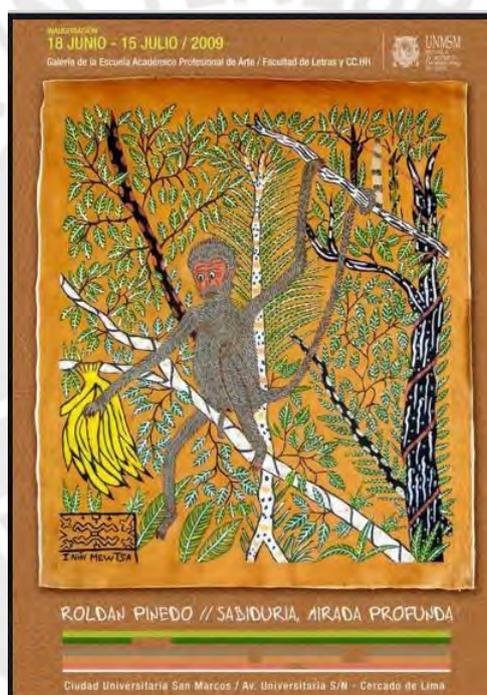


Figura 34. Afiche de la exposición individual “Sabiduría, mirada profunda” realizada del 18 de junio al 15 de julio del 2009 en la Galería de la Escuela Académico Profesional de Arte- Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).⁷⁵

⁷⁴ Hasta donde sabemos, no hay un registro de las obras que se presentaron en esta exposición. Únicamente contamos con algunas fotos del día de inauguración y con el testimonio del mismo artista.

⁷⁵ La imagen de la invitación es una obra de su hijo, Harry Pinedo (también conocido como *Inin Metsa*).

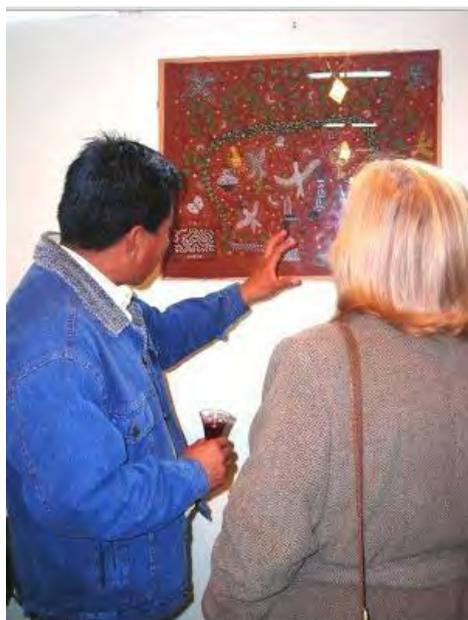


Figura 35. Roldán Pinedo en la inauguración de su primera exposición individual “Sabiduría, mirada profunda”. 18 de junio del 2009. Galería de la Escuela Académico Profesional de Arte- Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

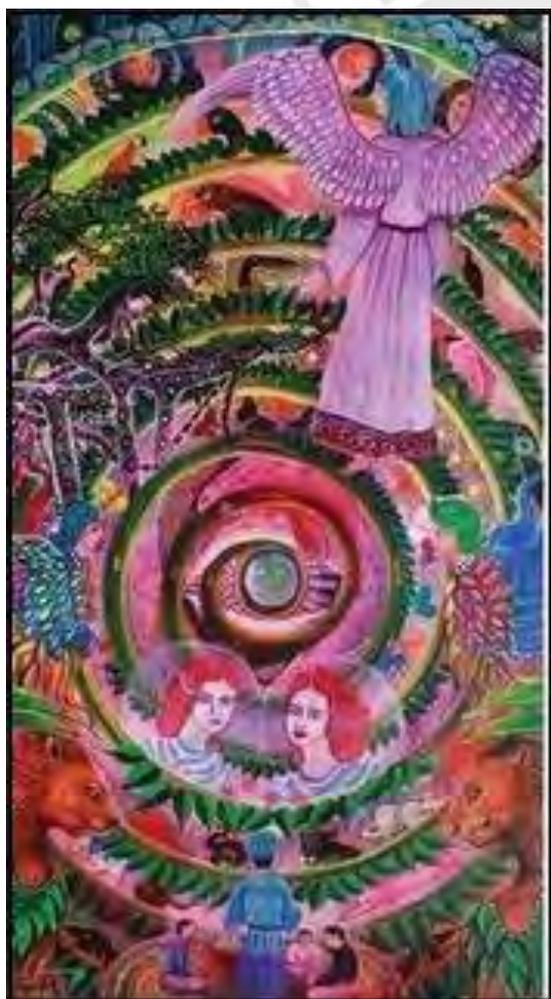


Figura 36. P. Amaringo, *Aya-mayuywayra (tornado espiritual)*, 2005, gouache sobre papel, 77 x 56cm. Exposición “Poder verde: visiones psicotropicales”. Del 12 de marzo al 9 de abril del 2009. Centro Cultural de España – Lima.

2.5 La subasta de verano del MALI 2012. La elaboración de la obra *Visión en espiral* (2011).

Con la obra *Visión en Espiral* (2011), Shoyan Sheca tendrá presencia en la *Subasta de verano del Museo de Arte de Lima (MALI) 2012*. Christian Bendayán fue uno de los curadores que se encargó de la selección de piezas para este evento. Si bien Pinedo participó en él con dos obras, únicamente *Visión en espiral* fue propuesta por él mismo, en respuesta a la convocatoria que hizo Bendayán.⁷⁶ (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018).

Sabemos que *Aya-mayuywayra* (2005) de Pablo Amaringo fue la fuente de inspiración para esta obra. Ciertamente, *Aya-Mayuywayra* significa “tornado espiritual” y, a partir de ese significado, podemos entender la estructuración de la composición (en espiral).

Alguien que estuvo muy cerca de Pinedo en el origen de esta obra fue Christian Bendayán. Él, que como habíamos mencionado, participó en el proceso de selección de obra para la Subasta de verano del MALI del año 2012, nos cuenta un poco acerca del encargo de este trabajo:

Antes de la subasta del MALI (...) creo que [Roldán] me habló de esa obra [*Aya-Mayuywayra*], porque estuvimos creo que revisando algún catálogo (...) y me dijo que le gustaba esa obra (...) y yo lo animé: ‘Bueno, pero ¡pinta tu versión!’ porque él me dijo que quería pintar su versión (...) yo le dije: ‘Pues, píntala, no?’ y la pintó a su manera. A mí me gustó mucho cuando la trajo. (...) Yo la presenté para la subasta del MALI (...). (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018)

Y más adelante, Bendayán, agrega:

(...) yo le digo [a Roldán] ‘Prepara algo potente para la subasta, para que no presentes algo pequeño.’(...) Básicamente, esa era una oportunidad para vender algo bueno (...) él en ese momento tenía obras pequeñas, un poco repetidas de tema (...) y (...) quería hacer algo especial... ya que le gustaba

⁷⁶ Como podremos notar en el *Catálogo de la Subasta de Verano del Museo de Arte de Lima (MALI) 2012*, fueron dos obras de Roldán Pinedo las que se subastaron: *Paiche* (2011) y *Visión en espiral* (2011). Según Christian Bendayán, la primera no fue propuesta por Shoyan Sheca sino por un coleccionista privado que ya la poseía y decidió donarla para el evento. (S. Rivera, comunicación personal, 16 de mayo, 2018).

esta obra de Amaringo, él se anima a hacer algo así. (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018)

Como podemos apreciar, fue Christian Bendayán el que, viendo la subasta del MALI como una oportunidad propicia para que nuestro artista haga algo nuevo, lo anima a hacer su propia versión de la obra de Amaringo.

Por otro lado, la experiencia de la subasta le dio a Pinedo otra visión del mercado. Como nos cuenta Bendayán, debido a la dinámica de la subasta, la obra *Visión en espiral*, para la que se colocó un precio estimado de US\$800.00 a US\$1000.00, terminó vendiéndose en US\$2500.00. (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018).

En consecuencia, Shoyan Sheca se quedó descontento por la venta. Como nos explica Bendayán,

(...) no sé si no comprendía bien la dinámica o si simplemente no imaginó que los precios iban a subir tanto. Entonces, cuando él negoció, él les puso precio a las obras (...) a pesar de que yo le había advertido que era una posibilidad de venta buena (...) no quedó satisfecho porque no se imaginó que la venta sería tan alta (...). (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018)

“(..) A ellos [a Roldán Pinedo y a Elena Valera] les sorprendió mucho más porque no estaban familiarizados con ese sistema de trabajo (...)”. (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018)

Como podemos darnos cuenta por las afirmaciones de Christian Bendayán, la dinámica de la subasta sorprendió a nuestro artista. Él, de alguna manera, ingresó a un sistema de trabajo con el que no estaba familiarizado, el cual le hizo tener otra perspectiva del mercado.

Justamente, una de las razones por las que esta obra es relevante para la producción de Pinedo es porque, además de nacer de su admiración por la producción de Pablo Amaringo, a partir de ella y de su experiencia con la Subasta del MALI, él altera su relación con el mercado. Como bien sostiene Bendayán:

“Lo positivo de toda esta experiencia es que, si bien él [Roldán Pinedo] no se siente contento con esto, comienza a darse cuenta del potencial de su obra para el mercado

y empieza a subir sus precios.” (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018).

Efectivamente, así como la participación en exposiciones internacionales hizo que Shoyan Sheca subiera sus precios, la participación en esta subasta también contribuirá a su incremento. Tenemos, en suma, a estos dos eventos como los factores principales del incremento del precio de su obra en el mercado.

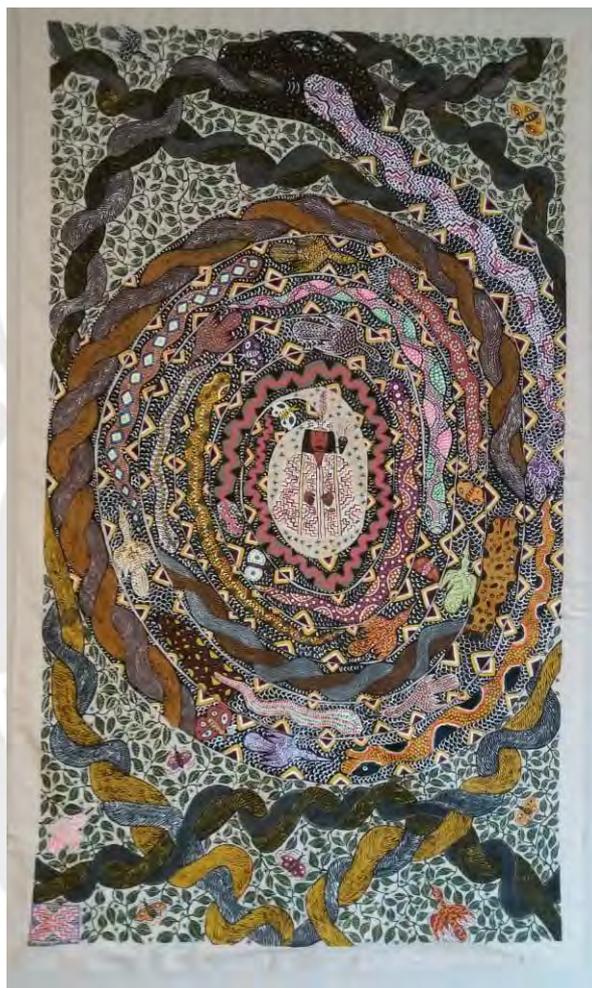


Figura 37. R. Pinedo, *Visión en espiral*, 2011, acrílico sobre tela, 160 x 97cm. Colección Particular.

2.6 La diversidad de espacios de exhibición: entre el arte y la artesanía.

Por otro lado, cabe resaltar que con la participación en eventos como la mencionada subasta y *Ruraq Maki*, tenemos el inicio de la incursión de Pinedo en espacios institucionales, “oficiales”, de arte. A pesar de esta apertura de nuevas vías, él seguirá manteniendo sus anteriores canales de distribución activos; nos referimos aquí a

canales como el de la tienda de Mari Solari. Prueba de ello son la invitación a la exposición “Aves en el arte popular peruano“, que la mencionada marchante de arte realizó en el mes de octubre del 2012 en su tienda (“Las Pallas”), y la invitación a la exposición “Árboles en el arte popular peruano “, que hizo en el mes de octubre del 2014, en el mismo lugar.⁷⁷

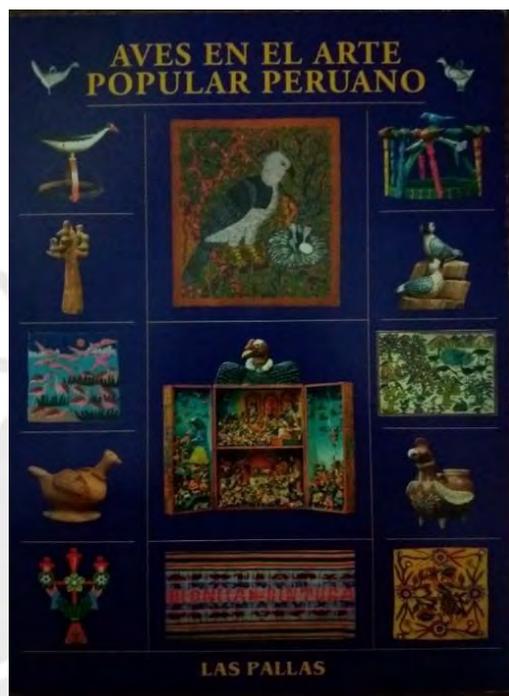


Figura 38. Invitación de la exposición “Aves en el arte popular peruano”.
Del 27 de octubre al 24 de noviembre del 2012.
Tienda “Las Pallas” (Barranco- Lima)

⁷⁷ En las dos invitaciones, la obra de Shoyan Sheca aparece en la zona superior central, exactamente abajo del título. En la invitación de la exposición “Aves en el arte popular peruano” (2012), tenemos una obra en la que se encuentra un ave con su nido y, en la de la exposición “Árboles en el arte popular peruano” (2014), contamos con una obra en la que aparece un árbol con muchas aves. Notemos que en ambos casos tenemos obras en tela teñida con caoba.

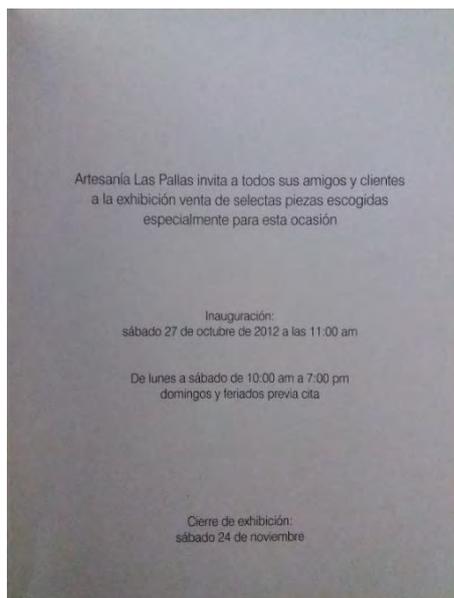


Figura 39. Invitación de la exposición “Aves en el arte popular peruano”.
Del 27 de octubre al 24 de noviembre del 2012.
Tienda “Las Pallas” (Barranco- Lima)

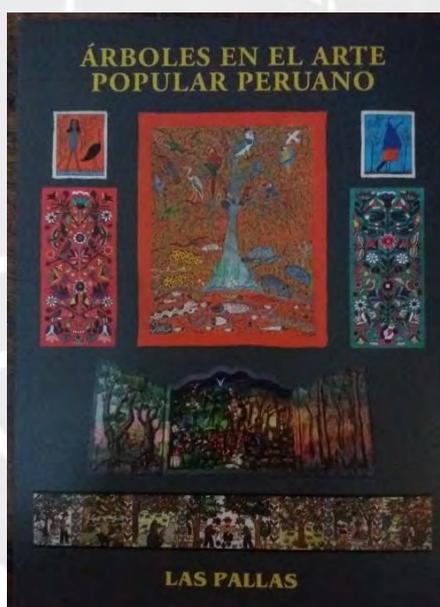


Figura 40. Invitación de la exposición “Árboles en el arte popular peruano”.
Del 25 de octubre al 22 de noviembre del 2014.
Tienda “Las Pallas” (Barranco- Lima)

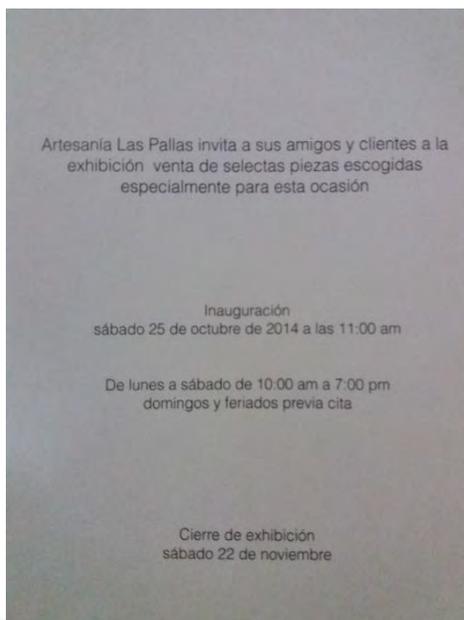


Figura 41. Invitación de la exposición “Árboles en el arte popular peruano”. Del 25 de octubre al 22 de noviembre del 2014. Tienda “Las Pallas” (Barranco- Lima)

Pongamos atención a estas dos expresiones que se encuentran en ambas invitaciones: “artesanía” y “arte popular”. En efecto, Shoyan Sheca en este espacio está en diálogo con propuestas que suelen calificarse de esta manera. Por este motivo, las obras que él llevará ahí serán únicamente las que haga en tela teñida con caoba, dado que esta es un “tinte natural” (R. Pinedo, comunicación personal, 02 de junio, 2018) y el tipo de cliente que frecuenta un espacio como ese (una tienda de artesanía), muchas veces extranjero, suele valorar las piezas más cercanas a la tradición (en este caso, a la *tradición shipiba*).⁷⁸

De esta forma, el espacio de Mari Solari permitirá que el trabajo de Pinedo interactúe con obras de arte popular y artesanía. Mientras tanto, él continuará utilizando otros lugares para la circulación de sus obras. Un ejemplo de ello es la sala de la Fundación Euroidiomas.

⁷⁸ Como podemos notar, hay, por parte de Pinedo, un conocimiento de la diversidad de públicos a los que va su obra. Sobre la base de dicho conocimiento, él propone diferentes obras para cada tipo de espacios.

Bajo la curaduría de María Eugenia Yllia, Pinedo exhibió en “Presente”, su exposición individual, obras en las que se encontraba esta nueva paleta de color, a veces sobre fondo blanco y, otras veces, sobre fondo caoba.

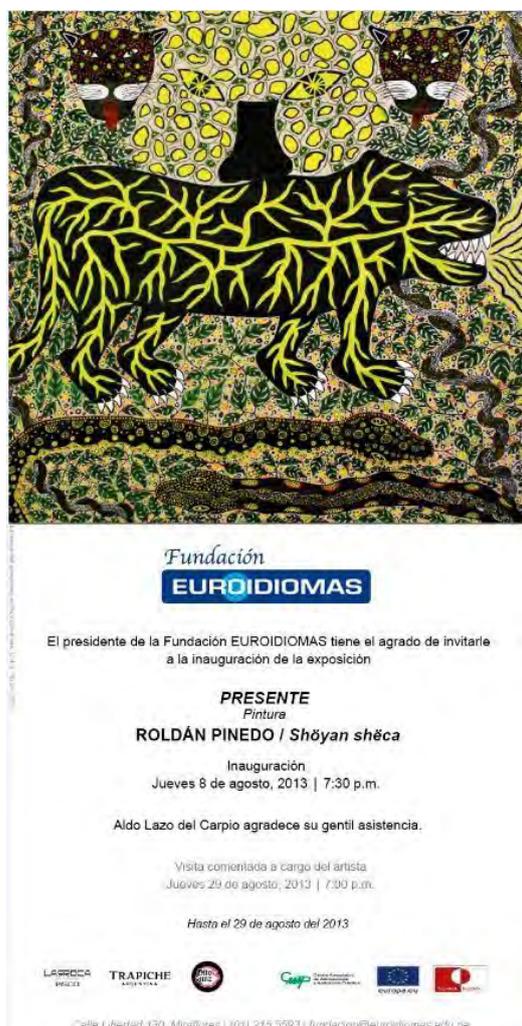


Figura 42. Invitación de exposición “Presente”. Del 8 al 29 de agosto del 2013. Fundación Euroidiomas (Miraflores – Lima).

En las obras de esta exposición quizás podamos percibir ya, de manera más plena, este cambio de paleta. Obras como *El espiral* (2013), nos hacen recordar con facilidad la pintura visionaria de Pablo Amaringo y, no solo por la paleta de colores intensos, sino también por aquella composición en espiral que recogió de *Aya-Mayuywayra* (2005).

Asimismo, en la obra que figura en la invitación (*La fuerza del yanapuma*, 2013, acrílico sobre tela, 154 x 140cm.), se intensifica el contraste cromático pues juega con un amarillo de una gran intensidad lumínica con tonos oscuros y zonas en blanco. En

Pipas (2013), quizás el contraste cromático sea menor por el fondo caoba, pero el ritmo es también marcado por las líneas ondulantes que van, desde la pipa central, hacia arriba.



Figura 43. R. Pinedo, *Pipas*, 2013, acrílico sobre tela teñida con caoba, 82 x 97cm. Exposición “Presente”. Del 8 al 29 de agosto del 2013. Fundación Euroidiomas (Miraflores – Lima).

En el 2016 Shoyan Sheca participó en una exposición sobre el kené, curada por Christian Bendayán y Alfredo Villar: “Bena Kené: nuevos senderos del arte shipibokonibo”. Dicha exposición, realizada del 6 de febrero al 12 de marzo en Bufe Amazonía + arte⁷⁹, reunió propuestas muy diversas. En ella, Pinedo estuvo en contacto con otros artistas que también incorporaban el kené en su obra.

Un mes después de esta exposición, a inicios del mes de abril, Pinedo presentará otra, esta vez individual: “Paro: la búsqueda del refugio” (bajo la curaduría de Issela CCoylo). Esta muestra será realizada, igual que en el caso de “Presente”, en la sala de la Fundación Euroidiomas. Mientras que en “Las Pallas” teníamos un espacio en

⁷⁹ Este espacio estaba en Jr. Constitución 268 Monumental Callao.

el que se encontraba artesanía y arte popular, esta sala de la mencionada fundación es, en principio, un lugar en el que suele presentarse arte contemporáneo.

Notemos que estamos empleando algunos términos problemáticos en la historia del arte: nos referimos aquí a “Artesanía”, “Arte Popular” y “Arte Contemporáneo”. Resulta sumamente difícil elaborar definiciones que puedan ser aceptadas por todos. Generalmente, con solo mencionar estos términos se abre polémica⁸⁰, y ello porque el debate arte-artesanía, en la historia del arte, es hondo⁸¹.

Por ejemplo, Mirko Lauer, en su texto *Crítica de la artesanía* (1982), subraya la necesidad de examinar el concepto de “arte” antes de abordar el tema de las creaciones de artes plásticas de América Latina que ahora reciben la denominación de “arte popular” o “artesanía”. (Lauer, 1982). Luego de explicar cómo llega aquí la noción de arte en tanto rama diferente de la creatividad humana y cómo funciona como un factor de dominación, este autor sostiene que el sistema de artes que se creó en el siglo XVII en Europa fue fruto en realidad, de una aristocracia que al sentirse desplazada por una burguesía que iba ganando cada vez mayor dominio, se enfocó en las áreas de su antiguo estilo de vida que menos alteradas habían sido; entre ellas, estaba la del arte. Por tanto, el arte habría sido un invento de la aristocracia. (Lauer, 1982).

⁸⁰ María Eugenia Yllia nos trae a colación el caso del retablista Joaquín López Antay a quien le fue otorgado el Premio Nacional de Arte en 1975. (Yllia, 2011, p. 52). Este podría ser un buen ejemplo de la polémica que se genera en torno a la distinción entre el arte y la artesanía.

⁸¹ Para darnos una idea de la amplitud que tiene este debate, nosotros podríamos empezar por mencionar, por ejemplo, el vocablo griego del que viene nuestra palabra arte: Techne. Techne en la antigua Grecia significaba un “saber hacer” y englobaba actividades tan disímiles como la del carpintero, la del médico y la del escultor. No tenía necesariamente una carga estética. El “artista” era visto como un “artesano” (aunque algunos de ellos, como Fidias, por ejemplo, hayan podido gozar de cierto reconocimiento). Asimismo, podríamos recordar que, si bien la relación entre el arte y lo útil ya se abordaba en la antigua Grecia (por ejemplo, Sócrates distinguía entre las cosas bellas en sí mismas y las cosas bellas porque son adecuadas para un fin), en el romanticismo, el arte, para reclamar su autonomía, se irá separando de la función (o de la utilidad); o que, Kant, por ejemplo, en su *Crítica de la facultad de juzgar* hablará del desinterés que conlleva el juicio de lo bello. El debate es sumamente amplio pero si queremos profundizar en este, enfocado en el caso latinoamericano y peruano, podríamos revisar: Castrillón, Alfonso (1977). “Historia del Arte y Arte Popular (Notas para una teoría del

Arte Popular)”. En *II Congreso Peruano “El Hombre y la Cultura Andina”. Actas y*

Trabajos: T. V. Ramiro Matos. Editor, Lima; Stastny, Francisco (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones Edubanco.; Escobar, Ticio (1986). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción: RP, Museo del Barro; García Canclini, Néstor (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D.F: Siglo XXI.

Luego, con respecto a América Latina, Lauer nos dice:

Evidentemente para América Latina esta no es una historia del siglo XVII ni del Renacimiento: la idea de un sistema científico se generalizó aquí muy avanzado ya el siglo XVIII, como expresión de una clase dominante muy distinta de la burguesía europea. La visión científica fue un fenómeno importado con la Ilustración, y lo mismo puede decirse para el concepto de arte: aquí ambos fenómenos se manifiestan como atributos conjuntos de un mismo sector de la clase dominante, del sector ilustrado de la dominación colonial que luego formará los embriones de burguesías locales en cada república independiente. Pero si el concepto de arte no se define en América Latina por oposición a las actividades científicas, empieza temprano a definirse por oposición a las expresiones creativas de los sectores y culturas dominados. En este sentido los extirpadores de idolatrías que persiguen las representaciones del culto de la antigua religiosidad inician, por la vía violenta y catequística, la división que luego será convertida en aquella otra arte/no-arte. (Lauer, 1982, p. 71)

De esta manera, para Lauer, lo que tendríamos a la base de la batalla entre arte/no arte (o arte/artesanía), para el caso específico de América Latina, sería otra batalla: una entre dominantes y dominados. Siguiendo a este autor, la distinción arte/no arte se entendería a partir de la importación del concepto de arte y de su adjudicación por parte de la clase dominante, la cual se centraría en oponerlo a las expresiones creativas de los sectores dominados. En suma, para Latinoamérica, la distinción entre arte y no-arte reposaría en una lucha social entre dominantes y dominados.

Volviendo a nuestro artista, advirtamos cómo se va constituyendo, poco a poco, en Shoyan Sheca, una forma de desenvolvimiento basada en la *pluralidad* y el *cambio*: pluralidad, porque la interacción se da en múltiples espacios, y cambio porque hay una adecuación de la propuesta para cada uno de ellos⁸².

⁸² Roldán Pinedo cambia de técnica y tema en su trabajo para adecuarse a los diferentes espacios (y públicos). En el siguiente capítulo profundizaremos en este tema.



Figura 44. R. Pinedo, *El espiral*, 2013, acrílico sobre tela, 200 x 120cm.
Exposición "Presente". Del 8 al 29 de agosto del 2013.
Fundación Euroidiomas (Miraflores – Lima)

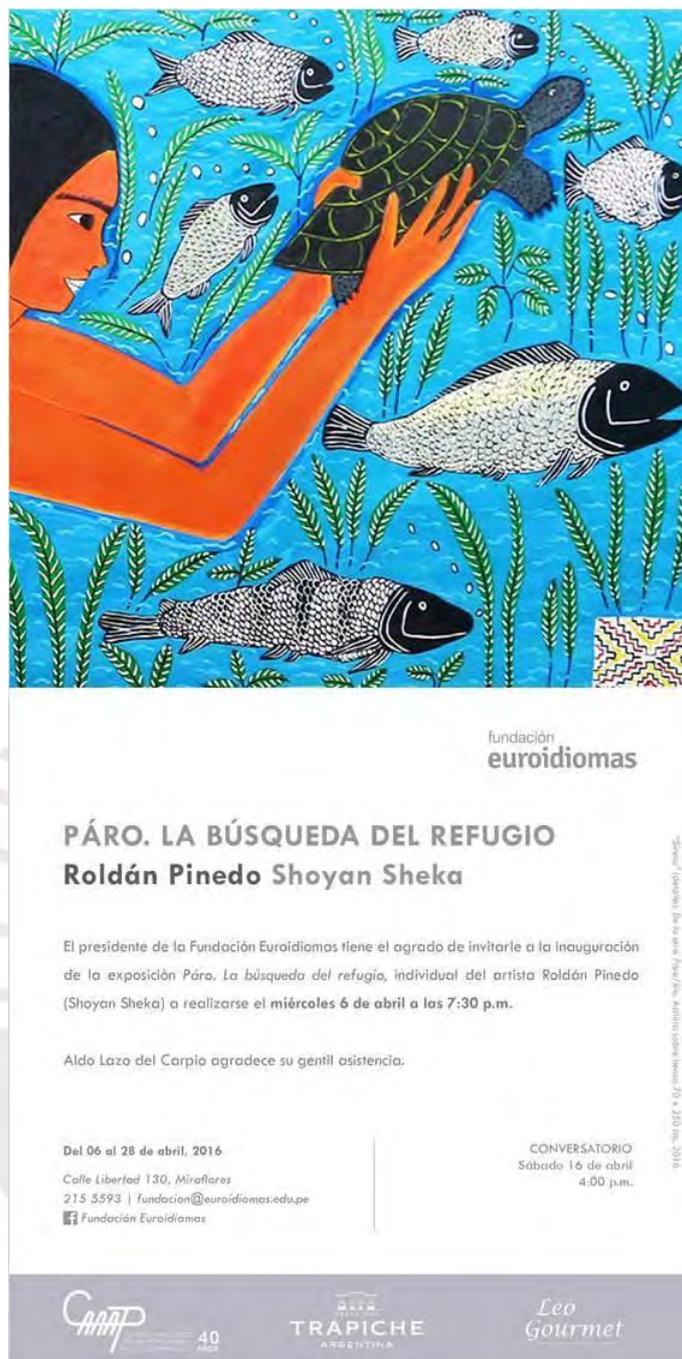


Figura 45. Invitación de exposición “Páro: la búsqueda del refugio”. Del 6 al 28 de abril del 2016. *Fundación Euroidiomas* (Miraflores- Lima)

Como hemos visto en este capítulo, la salida del SHRA marca el momento en que Pinedo se abre al mercado y, con ello, a otras influencias. El contacto con artistas

como Pablo Amaringo va a llevarlo a modificar su paleta y la participación en eventos como la Subasta de Verano del Mali, van a permitirle elaborar nuevas propuestas (además de insertarlo en los circuitos oficiales de arte).

Asimismo, hemos podido notar que los espacios de exhibición de Pinedo han sido muy diversos. Esta capacidad para sostener diálogos con propuestas disímiles, de forma simultánea, es una característica de él. Para poner un ejemplo, podríamos remitirnos al año 2005, en el que en un mismo espacio (el museo de arte de San Marcos) y, exactamente al mismo tiempo, está constituyendo dos diálogos distintos: uno hacia adentro, que lo vinculaba con su propia tradición (a través de la exposición “Es nuestra costumbre”); y otro hacia afuera, que lo vinculaba con otras tradiciones (a través de la exposición “La sogá de los muertos”).

Por el momento, únicamente nos queda decir que esta dinámica continúa. Solo en el mes de setiembre del 2018 él ha estado, de manera simultánea, exponiendo en dos países, bajo condiciones distintas. Ha participado en la exposición “Everything that Sounds in the Forest”, en el *Pensacola Museum of Art* (USA) y en la exposición de arte que hubo por la *Semana de la Amazonía* en la *Sociedad Georgiana Irlandesa* (Dublín – Irlanda).

Probablemente a estas alturas pensemos que aquello de presentarse como “artista popular” y “artista contemporáneo” a la vez, es algo que quizás podría suponer un problema; sin embargo, en el caso de Shoyan Sheca no tiene por qué resultar problemático. Para entender este último punto, nos es preciso abordar primero los temas de la estructuración de su identidad y de su desenvolvimiento en el mercado. Eso es lo que haremos en nuestro siguiente capítulo.

Capítulo 3

La multiplicidad y el cambio en la producción

En este capítulo nos concentraremos en el tema de la identidad en la cambiante firma de nuestro artista. Examinaremos algunos casos para extraer de ellos lo concerniente a la identidad. De manera adicional, abordaremos su modo de producción y la importancia que para él reviste la recepción.

3.1 La identidad en la firma

Tal vez sea desde el Renacimiento que vemos la firma como el signo de una individualidad autora. En efecto, es a partir de este momento que el artista comienza a surgir como individuo y, una de las muestras del surgimiento de dicha individualidad, es, precisamente, la firma. Como explica William Fleming, no es que se haya empezado a firmar recién en ese período, sino que, más bien, desde el Renacimiento, “Las firmas de los artistas en sus obras fueron la regla y no la excepción (...)” (Fleming, 1986, p. 176).

Empezamos mencionando esto porque, probablemente, la asociación de la firma a una individualidad constituya parte de nuestros presupuestos. Por este motivo, es necesario explicitarlo. Explicitándolo, sacándolo a la luz, estamos haciendo una labor hermenéutica, esto es, tomando conciencia de aquello que traemos con nosotros, de aquello que tenemos en nuestro suelo implícito. Y es que solo tomando conciencia de este presupuesto nuestro podemos acercarnos verdaderamente a nuestro artista.

Como bien sabemos, la primera etapa de Pinedo se caracteriza por la *autoría compartida*. Por ello, antes de hablar de la identidad a partir de la firma, debemos tener en cuenta que, al menos en esta primera etapa, si tratamos de buscar una individualidad detrás de cada firma, no llegaremos a nada. En esta etapa, Elena Valera y Roldán Pinedo trabajaban juntos y se alternaban para firmar. Dicho de otra manera, la presencia de la firma de uno u otro, no corresponde a su grado de participación en

la ejecución de la obra. Difícilmente hallaremos aquí un criterio para la asignación de la firma. Así, en esta etapa, la presencia de la firma de nuestro artista en cada obra, más que el signo de una individualidad, es siempre la muestra de una colectividad. En consecuencia, debemos tener en cuenta que, por más que la firma lleve únicamente su nombre en ella, nunca es evidencia de un “yo” sino de un “nosotros”.

Esto último, en realidad, no debería sorprendernos tanto ya que, incluso en aquellos momentos de la historia del arte en los que se trató de afirmar la individualidad del artista, como el Renacimiento, la praxis seguía reposando, al final, en una colectividad. Si bien el artista firmaba para afirmar su autoría, la obra generalmente era hecha por varias personas que trabajaban con él en el taller. En efecto, se sabe que pintores tan emblemáticos de este período como Rafael Sanzio (Urbino, 1483-Roma, 1520) trabajaban con asistentes⁸³. Por ejemplo, Jacopo Robusti (Venecia, 1518-1594), más conocido como Tintoretto, trabajaba en su taller con tres de sus hijos como asistentes (Doménico, Marco y Marietta), hasta el punto que ahora, uno de ellos (Doménico), es el que figura como verdadero “autor” del primer boceto que se hizo para la obra *El Paraíso* (1588-92)⁸⁴. Con todo ello queremos decir que esta característica que encontramos en nuestro artista (la autoría compartida), no es ninguna rareza pues la “individualidad” del artista, a lo largo de la historia, no siempre se ha considerado en sentido estricto: en más de una ocasión, la afirmación de ella se ha hecho sobre la base de la disolución de la frontera entre uno y otro individuo.

3.1.1 La identidad y las firmas múltiples. La interacción entre la producción y los públicos

Uno de los primeros hitos que podemos encontrar si tratamos de rastrear esta consideración de Pinedo como artista es la manera como él y su esposa, Elena Valera, son presentados en el tríptico de la exposición “Telas pintadas shipibas” (1999): “los artesanos”. No sabemos si él en ese momento realmente se consideraba un artesano, pero, a partir de dicha exposición, otras personas empiezan a hacerle encargos (R. Pinedo, comunicación personal, 2 de junio, 2018). Dicho de otra forma, comienza a advertir que hay demanda por parte de otro público (distinto a Pablo Macera).

⁸³ Entre ellos figuraba el artista manierista Giulio Romano (Roma, 1499-Mantua, 1546).

⁸⁴ Con solo consultar el catálogo del Museo del Louvre (que es donde se encuentra este primer boceto), podremos corroborar que está atribuido al hijo de Tintoretto (Doménico Robusti).

En 2001, Pinedo tiene su primera exposición internacional en Quito-Ecuador, y desde ahí, sube sus precios. Tal vez podríamos ver este incremento de precios como un cambio en la valoración de su obra. Sin embargo, es en el año 2004 que ya podemos hablar con plena seguridad de una autodenominación de Pinedo como artista. En un trabajo de investigación realizado en diciembre de dicho año en la comunidad de Cantagallo, entrevistaron a nuestro artista. En esta entrevista, encontramos que Pinedo “(...) se autodefine como artista” (Zevallos, Calderón, & Watanabe, 2004, p. 9).

Además, sobre la base de la entrevista, en dicho trabajo se afirma que él “Trabaja a pedidos o en exposiciones *selectas* (...)” (Zevallos, Calderón, & Watanabe, 2004, p. 9) y que considera que “(...) su trabajo debe ser muy *valorado*” (Zevallos, Calderón, & Watanabe, 2004, p. 9). Adicionalmente, se menciona sobre nuestro artista que “Usa solo tintes naturales y asegura que sus obras son altamente *apreciadas*. Sus principales compradores son personas que *valoran* y pagan el precio que (...) *valen* (40-80 dólares)” (Zevallos, Calderón, & Watanabe, 2004, p. 9).

Hemos utilizado las cursivas para señalar todas aquellas palabras que guardan relación con el “valor”. Aparentemente, tenemos aquí a un Roldán Pinedo que se autodenomina artista y que pone mucho énfasis en el valor de su trabajo. La caracterización de sus espacios de exhibición (“exposiciones *selectas*”) y de su público (“personas que *valoran*”) así lo evidencian. Asimismo, él señala en este trabajo que se caracteriza por no producir en serie (Zevallos, Calderón, & Watanabe, 2004, p. 9). Si a ello le agregamos aquella especificación acerca de sus materiales (tintes naturales), podemos advertir que, de alguna manera, Shoyan Sheca considera que su trabajo tiene, hasta cierto punto, un carácter particular, único.

De este modo, Pinedo se presenta aquí como un artista que siente que su trabajo es valioso y distinto a los otros.

Por otro lado, debemos mencionar que, en este mismo año, Pinedo hizo la obra *Cosmovisión shipiba*⁸⁵ y, además, estuvo trabajando en la elaboración del libro *El ojo que cuenta*. Como hemos visto, en este libro relaciona la actividad pictórica con la lucha por salir adelante (Pinedo, en Landolt, 2005, p. 38) y a ello agrega: “La falta de

⁸⁵ Para abordar el tema de la identidad en esta obra, analizaremos su firma más adelante.

trabajo es muy difícil, aunque ahora siento más que estoy saliendo adelante.” (Pinedo, en cita de Landolt, 2005, p. 38). De todo ello, podemos concluir hasta el momento que, a fines del año 2004, Pinedo tenía la sensación de que estaba progresando; se sentía ya como un “artista” y valoraba su trabajo.

Otro documento en el que podemos rastrear la consideración que tiene Roldán Pinedo sobre él mismo es en la tesis de Daniel Castillo, titulada *“Pintando en Shipibo”: el arte de Cantagallo en Lima desde un contexto sociocultural. Los casos de Elena Valera, Roldán Pinedo y, los hermanos Guímer y Rusber García*⁸⁶. Para elaborarla, el autor realizó un trabajo de campo en la comunidad de Cantagallo, que implicó entrevistar a nuestro artista. Así, mediante este texto presentado en el año 2013, podemos tener una idea de cómo se consideraba Roldán por aquellos años (2012-2013).

Dice Castillo (2013): “(...) Roldán Pinedo, Elena Valera (...) señalan que sus obras “son artísticas”, y “no son productos artesanales (...) Roldán y Elena Valera señalan que han expuesto en galerías de arte (...)” (p. 132).

Aquí claramente el autor resalta que Pinedo considere sus trabajos como obras de arte y no como artesanía. Al parecer, esta distinción entre arte y artesanía es algo en lo que va a seguir insistiendo con el paso de los años, pues Mari Solari, en la entrevista que le hicimos en el año 2018, señaló que cuando le mencionó a Roldán la competencia que tenía dentro de su propia tienda, él le dijo que los demás hacían artesanía, mientras que él hacía “arte” (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018). En otras palabras, Pinedo se autodenominaba “artista” y, de esta manera, trataba de establecer una distinción entre él y los demás creadores con los que trabajaba Solari (a los cuales consideraba “artesanos”).

Esto llama nuestra atención sobre todo recordando que, en el inicio de su carrera, por el año 1999, Pinedo, junto a Elena Valera, estaba siendo presentado como “artesano” en aquel tríptico de la exposición “Telas pintadas shipibas”. Advirtamos cómo ha asimilado Shoyan Sheca esta distinción entre arte y artesanía, y cómo se vale de ella para sustentar el

⁸⁶ CASTILLO TORRES, Daniel. (2013). *“Pintando en Shipibo”: el arte de Cantagallo en Lima desde un contexto sociocultural. Los casos de Elena Valera, Roldán Pinedo y, los hermanos Guímer y Rusber García*. Tesis de Maestría en Antropología visual. Lima: PUCP.

valor de su trabajo, pues, ahora, él se ubica a sí mismo del otro lado de la “frontera”. Notemos cómo ha cambiado la consideración de sí mismo en todos estos años. Antes estaba bajo el título de “artesano” sin mayor problema, y ahora él mismo se retira de ahí. Abrirse a otros espacios después de su salida del SHRA, le permitió otros diálogos: diálogos con artistas como Pablo Amaringo o Harry Chávez. Además, lo hizo circular en espacios de arte contemporáneo (como el de la Fundación Euroidiomas) y en circuitos oficiales de arte (como el MALI).

Adicionalmente, debemos mencionar que algo en lo que también va a poner énfasis Pinedo es en su procedencia, esto es, en su identidad *étnica*. Castillo (2013) en su tesis nos cuenta cómo se presentaba Roldán por los años 2012-2013:

Roldán posee una tarjeta de presentación, donde aparece su nombre en shipibo y debajo, ‘Artista shipibo’. Él es, permitiéndonos el otorgarle una identidad, así como Elena Valera, Rusber o Guímer García, un pintor shipibo más dentro de la ciudad de Lima. (p. 124)

Así, por aquellos años Pinedo se estaría considerando a sí mismo no solo como artista sino como un determinado *tipo* de artista: “artista shipibo”. Tenemos, así, no solo una autodenominación como “artista” sino la explicitación de una particularidad que lo distingue de otros artistas: el ser *shipibo*. Esta autodenominación como artista y el acento en su identidad étnica los podemos ver claramente en su firma, para ser más exactos, en la incorporación del kené dentro de ella⁸⁷.

Una de las principales particularidades de nuestro artista es su firma cambiante. Si nos detenemos a observar las pinturas de la cronología que hemos elaborado, notaremos cómo en ellas encontramos una *multiplicidad* de firmas: hallamos firmas con kené; firmas sin kené; firmas con año; firmas sin año; firmas en las que aparece el día, mes y año; firmas en las que aparece su nombre y apellido (“Roldán Pinedo”); firmas en las que aparece su nombre con sus dos apellidos (“Roldán Pinedo López”); firmas en las que aparece su nombre shipibo (“Shoyan Sheca”); firmas en las que aparece su nombre shipibo abreviado (“Sh. Sheca”); firmas en las que aparece su nombre shipibo escrito de otra manera (“Shoyan Sheka”, “Xoyan Xeka”); firmas en las

⁸⁷ Recordemos que Víctor Churay Roque, ya por los años en los que Pinedo trabajaba en el SHRA, afirmaba su identidad étnica como artista.

que, además del kené, su nombre y apellido y su nombre shipibo, aparece su rúbrica; firmas en las que aparece su nombre y apellido, así como su nombre shipibo, junto con el nombre y apellido, y el nombre shipibo de su esposa (“Elena Valera” / “Bawan Jisbe”). Asimismo, tenemos algunas firmas con errores anecdóticos como suprimir una cifra del año y terminar poniendo “200” en lugar de “2000”, o como terminar escribiendo, en lugar de su nombre shipibo, “Shecan Shi”⁸⁸. Como podemos ver, la cantidad de variaciones puede ser abrumadora. Para tener una mejor idea de la frecuencia de este cambio, debemos decir que, solo en el lapso de un año, podemos encontrar hasta dos variaciones en la firma⁸⁹.

No nos proponemos, en esta parte de nuestro trabajo, analizar cada una de estas variaciones en la manera de firmar sino únicamente analizar aquellas que consideramos más significativas para la consideración de su identidad, esto es, aquellas en las que podamos advertir cambios que posiblemente se encuentre relacionados con la forma de concebirse a sí mismo. En ese sentido, hemos seleccionado once casos.



Caso 1 (Figura 46). Firma con kené, abreviación del nombre shipibo y *sin* año. Por R. Pinedo, *Ino* (Detalle), Ca. 1998, tela pintada con tierras de color, 30 x 79,5 cm. Colección Macera-Carnero.

⁸⁹ Este es el caso del año 2017, cuando firmó como “Xoyan Xeka 2017”, con kené, y como “Xoyan Xeka 2017”, sin kené.

En el Caso 1, tenemos una firma que corresponde a una de las obras que hemos analizado en nuestro anterior capítulo. Se trata de uno de los trabajos que Pinedo realizó en su primera etapa, cuando trabajaba al interior del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA): *Ino* (Ca. 1998). En esta firma tenemos la incorporación del kené y de su nombre shipibo (de manera abreviada), pero no tenemos el año de ejecución. Como hemos visto con anterioridad, María Belén Soria atribuía la omisión del año a la manera como se concebían Pinedo y Valera⁹⁰ por esos años: ellos aún no se sentían “artistas” (M.-B. Soria, comunicación personal, 1° de diciembre, 2017). A partir de lo sostenido por Soria, podríamos inferir que ellos no habrían incorporado el año de ejecución en estos trabajos probablemente porque aún no tenían mucho tiempo pintando y, por tanto, no sabían si su praxis iba a tener continuidad; o quizás, debido a que, en un inicio, al constituir dicha praxis un nuevo medio de subsistencia, se enfocaban más en el hacer que en registrar lo hecho.

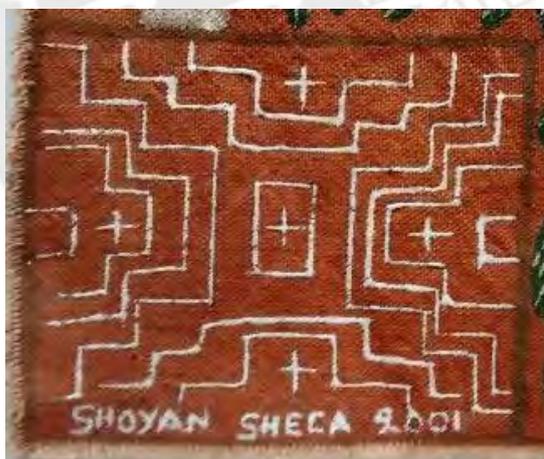
Siguiendo a Soria, el kené lo habrían incorporado para identificarse como shipibos (comunicación personal, 1° de diciembre, 2017), es decir, para señalar su procedencia étnica y distinguirse así de otros creadores. Es por este motivo que, según Soria, ellos habrían cambiado este diseño (kené) sin problema, ya que para ambos funcionaba más bien como un *patrón identitario* (M.-B. Soria, comunicación personal, 1° de diciembre, 2017). De esta manera, tanto por el kené como por el nombre, en este caso tenemos una identificación de Pinedo ante todo como “shipibo”.



Caso 2 (Figura 47). Firma con kené, en la que figura el nombre y el apellido, además del año (con un error). Por R. Pinedo, *Tortuga* (Detalle), 2000, acrílico sobre tela teñida con caoba, 65 x 41 cm. Colección Armando Andrade.

⁹⁰ Recordemos que, en esta primera etapa, ellos trabajaban juntos cada obra.

En el Caso 2, además de la incorporación del kené, encontramos su nombre y apellido, así como una referencia al año (con la omisión de una cifra)⁹¹. Como podemos apreciar, esta vez, no tenemos el nombre shipibo. La única referencia a su etnia está en el kené. Sin embargo, aquí, con la incorporación del año, tenemos una referencia temporal. El número “200” (que, en realidad, debió ser “2000”) alude al término de la ejecución de la obra. Incorporar el año del fin de la ejecución de la obra, evidencia un reconocimiento implícito de un *antes* y un *después*. Es decir, al poner año, Pinedo está ubicando su trabajo en el tiempo, dándole una historicidad así a su propia praxis. Ello trasluce ya una valoración de su práctica, quizás ya una consideración “especial” (lo suficientemente especial como para ubicar a sus productos en el tiempo). ¿Está aquí Pinedo comenzando a considerarse ya como “artista”? Tal vez. En todo caso, podríamos decir que, por lo menos, ya no concibe su propia praxis solo como “artesanía”. Algo que tendríamos que tomar en cuenta es que, por estos años, si bien él aún sigue en contacto con el SHRA, ya no trabaja como interno. Ahora está abriéndose a otros espacios y empezando, así, su relación con el mercado⁹².

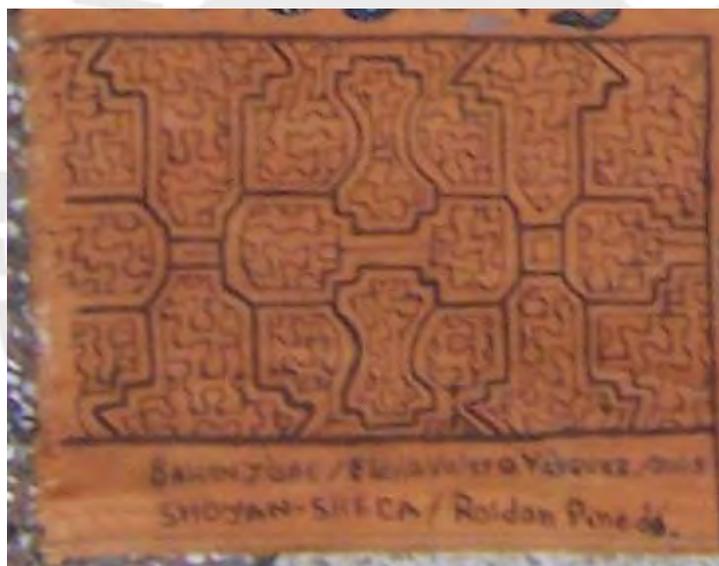


Caso 3 (Figura 48). Firma con kené, en la que figura su nombre shipibo y el año. Por R. Pinedo, *Garzas* (Detalle), 2001, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 45 x 75 cm. Colección Armando Andrade.

⁹¹ Nuestro artista, por error, omitió el último “0”. Por ese motivo, aparece “200” en lugar de “2000” (que es el año de ejecución).

⁹² No queremos decir con esto que Pinedo recién ahora comience a vender obras, sino que estas al fin empiezan a circular en el mercado “abierto”. Recordemos que hasta el momento él solo había trabajado para un encargante (Pablo Macera).

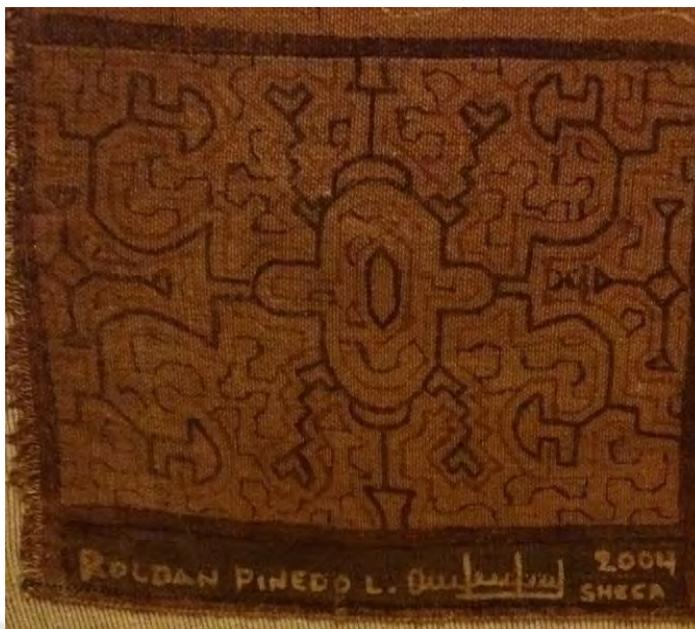
En el Caso 3, hallamos también el kené, el año de ejecución (esta vez escrito de forma correcta) y su nombre shipibo. Tanto por el kené como por el nombre, tenemos una referencia a su etnia; y por la incorporación del año, podríamos decir que, en tanto continúa dándole a su praxis una historicidad, seguimos teniendo una valoración de su propio “hacer”. Sin embargo, su nombre y apellido ya no están. Solo se está presentando como shipibo. Ciertamente, puede estar valorando su praxis (quizás más allá de la artesanía), pero solo se está mostrando en tanto shipibo. Advertimos, asimismo, que se ha variado, una vez más, el kené (ahora tenemos motivos cruciformes). Al parecer, este elemento sigue siendo usado como patrón identitario. Por ello, lo que tendríamos en esta firma sería, en principio, una identificación de Pinedo como shipibo. ¿Quizás como “artista” shipibo?



Caso 4 (Figura 49). Firma con kené y año, en la que figura el nombre de Roldán Pinedo junto con el de Elena Valera: Bawan Jisbe / Elena Valera Vásquez, Shoyan Sheca / Roldán Pinedo. Por R. Pinedo y E. Valera, *Preparación de alimentos*, 2003, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 150 x 140 cm.

Ahora bien, en el Caso 4, tenemos una firma con kené, año de ejecución, nombre y apellido, así como nombre shipibo de Pinedo; pero, además, observamos también la inserción en la firma tanto del nombre y apellido como del nombre shipibo de su esposa (Elena Valera / Bawan Jisbe). Si bien sabíamos que, por lo menos en la primera etapa de Pinedo, había una praxis colectiva (y, por tanto, una autoría compartida), no habíamos encontrado hasta el momento una firma que lograra

atestiguarlo de manera tan clara. En esta firma, tenemos la prueba de que, por lo menos hasta este año (2003), existe una *autoría compartida*.



Caso 5 (Figura 50). Firma con kené, año, nombre y apellido, parte del nombre shipibo (“Sheca”) y, además, con rúbrica. Por R. Pinedo, *Cosmovisión shipiba* (Detalle), 2004, tintes naturales y acrílico sobre tela, 160 x 160 cm. Colección Gredna Landolt.

La firma que tenemos en el Caso 5 es de una de las obras que analizamos en nuestro capítulo anterior: *Cosmovisión shipiba* (2004). Tanto esta obra, como aquella a la que pertenece la firma anterior, fue hecha para la misma exposición: “Es nuestra costumbre” (Pinedo, en cita de Landolt, 2005, p.). No obstante, en esta firma, a diferencia de la anterior, ya no hallamos el nombre de Elena. Notemos que, en esta firma, además del kené y del año de ejecución, encontramos el nombre y apellido, así como parte del nombre shipibo de Pinedo. Pero, adicionalmente, tenemos una rúbrica. Como habíamos mencionado en nuestro capítulo anterior, en el que nos dedicamos al análisis de esta obra, esta sería la firma de nuestro artista⁹³.

Gredna Landolt, curadora de la exposición de la que formó parte esta obra, considera que en ella aún tenemos autoría compartida. Ella, que estuvo muy cerca de ambos artistas durante la ejecución de las obras que participaron en la muestra antes

⁹³ Comparar con la rúbrica que aparece en una carta del año 2013 (ver Anexo 6).

mencionada, cree que en ella también se encuentra la mano de Elena (G. Landolt, comunicación personal, 4 de mayo, 2018). Como hemos visto anteriormente, el mismo Pinedo reconoce la participación de Elena Valera, al menos en la ejecución del kené de la firma. El que Pinedo haya puesto no solo su nombre y apellido, sino también parte de su nombre shipibo y su propia rúbrica en ella, como dijimos en nuestro análisis de esta pieza, se podría ver como un intento de hacer suya la obra tres veces. Sin embargo, considerando que la misma mano de Elena se encuentra en el kené de la firma, dicho intento adquiere una fuerza mayor: Pinedo está haciendo suya la obra tres veces, afirmando, de esta manera, su autoría por *sobre* la de Elena. Hay aquí el deseo de ser reconocido como (único) autor de la obra. Roldán Pinedo se está tratando de afirmar como individuo autor de la obra.

Como habíamos mencionado anteriormente, para el año 2004, sabemos que Pinedo se autodefinía como artista (Zevallos, Calderón, & Watanabe, 2004, p. 9). Considerando la firma anterior (que es de 2003), ¿podríamos inferir que en solo un año Pinedo pasó de considerarse “co-autor” a “autor”? No podemos pasar por alto que las dos firmas a las que estamos refiriéndonos pertenecen a dos obras que fueron hechas para una misma exposición. En ese sentido, quizás debamos preguntarnos ¿por qué tal variación?, ¿por qué, en solo un año, Pinedo pasó de compartir el espacio de la firma con Elena Valera a no solo omitir su nombre sino afirmar el suyo tres veces? Como habíamos señalado en nuestro análisis de *Consmovisión shipiba* (2004), el que la rúbrica de Pinedo se halle en su firma es un detalle único⁹⁴. Como considerábamos en dicho análisis, tal vez ello se deba a que nuestro artista haya querido trabajar ese tema.

Quizás hasta este momento lo que nos esté llamando más la atención sea las diferentes maneras en las que Pinedo se nos está presentando: Pinedo en tanto “shipibo”, Pinedo en tanto “artista”, Pinedo en tanto “autor”, Pinedo en tanto “co-autor”. ¿A qué se debe esta pluralidad en la manera de presentarse?

La pluralidad que encontramos en la firma de Pinedo está relacionada con la manera como los shipibos estructuran su identidad. Como señalan Tubino y Zariquiey (2007), los shipibos “(...) poseen, en realidad, una identidad compleja que se estructura a partir del sentimiento de pertenencia familiar, comunitaria, política,

⁹⁴ Nosotros no hemos encontrado que esto se repita en ninguna otra obra.

nacional y posiblemente muchas otras más” (p. 58). De esta manera, en el caso de los shipibos, tendríamos que hablar de identidades *múltiples*. Sin embargo, dentro de esta multiplicidad de identificaciones habría una *jerarquía*.

La identidad fundante (...) es la identidad familiar: la pertenencia a la familia extensa tradicional es la pertenencia primaria. En segundo lugar, en jerarquía, parece estar la identidad comunitaria y, al final, la étnica, es decir, el sentimiento de pertenencia a un mismo ‘pueblo’, por compartir una misma lengua y tradición, y a una comunidad territorialmente demarcada. (Tubino & Zariquiey, 2007, p. 59)

Así, siguiendo lo propuesto por estos autores, en primer lugar, Roldán Pinedo sería miembro de una determinada familia; en segundo lugar, miembro de una determinada comunidad; y, en tercer lugar, miembro de una etnia. Con el apellido, tenemos una alusión a su familia, y con el kené, así como con su nombre shipibo, una alusión a su etnia.

Ahora, ¿cómo así tendríamos a Pinedo como artista *individual*? ¿Cómo así tendríamos a un Pinedo que afirma su autoría tres veces por sobre la de otra persona? Hablar de “identidad individual”, en el caso de los shipibos, no es sencillo. Tubino y Zariquiey (2007) nos dicen:

(...) el sentimiento de individualidad como un sentimiento independiente de las pertenencias comunitarias no existe. Cuando los shipibos se identifican en público dicen primero su nombre propio e inmediatamente añaden su comunidad de pertenencia. Todo indica que, en la concepción shipiba, la identidad se define por las pertenencias comunitarias básicas. La definición nativa de la identidad básicamente es comunitarista, no individualista. (p. 59)

De esta manera, afirmar la “identidad individual” de Pinedo como artista, sin tener presente la comunidad, esto es, la base comunitarista que hay bajo la misma noción de “identidad”, sería inadecuado. Como señalan estos autores, no hay un sentimiento de individualidad que exista separado de la pertenencia a la comunidad.

Entre todas las identidades, la identidad familiar y la identidad étnica serían las únicas permanentes, las únicas que no cambiarían con el pasar del tiempo (Tubino & Zariquiey, 2007, p. 61). En este sentido, ambas constituirían la base de las demás identidades adquiridas. Sin embargo, entre ellas, sería la identidad familiar la más importante: esta sería la identidad fundante (Tubino & Zariquiey, 2007, pp. 60-62).

Como sostienen estos autores, “(...) en la sociedad tradicional shipiba, la identidad familiar es siempre la identidad predominante, nunca se subordina a otra en el juego de las identidades. Es la pertenencia fundante de la identidad individual (...)” (Tubino & Zariquiey, 2007, p. 62).

El que la identidad individual de Pinedo se halle fundada en la identidad familiar y, en general, en la comunitaria, distinguiría la individualidad de nuestro artista de la del artista moderno y contemporáneo. Al principio de este capítulo advertíamos que no hay que intentar buscar detrás de su firma al artista como individuo. Nos referíamos precisamente a esta noción de artista procedente de la modernidad que para constituir su identidad individual necesita separarse del resto. En efecto, al artista renacentista, para afirmarse como individuo le fue necesario primero librar batalla contra el gremio. Los gremios fueron el primer obstáculo que tuvieron que superar los artistas para que su individualidad fuese reconocida. En cambio, en Pinedo tenemos todo lo contrario: la afirmación de su individualidad no solo no precisa luchar contra la comunidad, sino que más bien se basa en ella. Sin duda, si tuviésemos aquí al artista moderno, él no solo intentaría desprenderse de la comunidad shipiba sino anular también su pertenencia al gremio de pintores. Una y otra vez, nosotros vemos en todo su proceder cómo Shoyan Sheca, lejos de querer liberarse de su gremio de pintores shipibos de Cantagallo, más bien lo que hace es subrayar su pertenencia a dicha comunidad. Por tanto, no se trata del artista moderno que para constituir su individualidad se emancipa del gremio, sino más bien del artista que para afianzarse como individuo refuerza su vínculo con su comunidad, buscando sobresalir, es cierto, pero *con* ella.

Ahora, valdría la pena volver a analizar las cinco firmas que veníamos viendo a la luz de esta nueva información. En el Caso 1, tanto la presencia del nombre shipibo de Pinedo (así sea de forma abreviada) como la incorporación del kené nos permiten ver cómo su identidad étnica es la que más se manifiesta. María Belén Soria, refiriéndose a los nombres shipibos que utilizaban ambos, sostiene lo siguiente:

Ellos usan con orgullo esos nombres para difundir la autoría de sus pinturas colocándolos en el extremo de las telas pintadas debajo de un conjunto de kenés encerrados en un recuadro. Los kenés no solo constituyen una forma de lenguaje simbólico shipibo, sino que además fortalecen la identidad de este pueblo frente a las demás comunidades amazónicas. (Soria, 2016, p. 109)

Como podemos ver, en efecto, tanto el nombre shipibo como el kené servirían para reforzar su identidad étnica, comunitaria. Sin embargo, a ello hay algo más que tenemos que añadir: la praxis en este momento. Como recordaremos, algo que nos comentaba María Belén Soria en capítulos anteriores es que, por estos años, en el Seminario de Historia Rural Andina, ambos trabajan juntos cada obra y luego decidían quién le ponía su firma. Como habíamos mencionado antes, todo parece indicar que la asignación de la firma no respondía a un criterio claro: no tenía que ver con la proporción del trabajo de cada uno o del tipo de trabajo del que cada uno se encargaba específicamente. Podríamos decir, entonces, que la elección del nombre que iban a incorporar, era, si bien no arbitraria, al menos sí espontánea. Ahora que tenemos una mejor idea de cómo se estructura la identidad shipiba, podemos entender que el que un nombre aparezca y no el otro no tenía por qué representar, en principio, un problema, ya que, como sostienen Tubino y Zariquiey (2007), la identidad es básicamente *comunitarista*; es decir, tiene su base en la comunidad, en los otros, y no en el individuo.

A ello también habría que agregar que, por lo menos en esos años, Elena Valera era su esposa, es decir, parte de su familia, y considerando que la identidad fundante es la familiar, la omisión del nombre de uno de ellos no implicaría la negación de su autoría; más bien, se trataría de todo lo contrario: se omitiría el nombre del otro, justamente, porque la identidad está, desde sus bases, construida a partir de la familia. Así, escribir el nombre de uno u otro resultaría, hasta cierto punto, irrelevante, ya que, al ser familia, la presencia del nombre de uno implicaría la del otro, y esto estaría en consonancia con la ética indígena, pues el compromiso que prima en ella es aquel que se tiene con la familia tradicional (Tubino y Zariquiey, 2007).

Ahora, pasemos al Caso 2 y al 3. En ambos encontramos ya, además de la incorporación del kené, la presencia del año de ejecución, lo cual, como señalamos antes, evidenciaría un cambio en la valoración de su propia praxis, dado que, ubicándola en el tiempo, le estaría otorgando una historicidad. Por este motivo, decíamos que quizás comience a haber aquí una consideración, por parte del mismo Pinedo, como “artista”. A ello tendríamos que añadir un aspecto más: la diferencia en el nombre con el que se presenta en ambas firmas. En el Caso 2, se presenta con su

nombre y su apellido (“Roldán Pinedo L.”); en el Caso 3, con su nombre shipibo (“Shoyan Sheca”). De esta manera, en el Caso 2, tendríamos a Pinedo presentándose a sí mismo como un artista del circuito limeño⁹⁵, es decir, como un *artista urbano* más; en cambio, en el Caso 3, lo tendríamos a él presentándose, ante todo, como *artista shipibo*, esto es, poniendo el acento en su procedencia, en su identidad *étnica*. Entre ambas obras solo hay un año de diferencia. ¿Deberíamos colegir necesariamente que entre el 2000 y el 2001 Pinedo pasó de considerarse un artista urbano a concebirse fundamentalmente como un artista shipibo? La respuesta la tenemos en las identidades múltiples. Para los shipibos, el tener una identidad no excluye tener otra.

Los nativos han asumido un criterio pragmático en la tramitación de sus identidades. Así, si pertenecer a una confederación indígena es beneficioso para la familia y la comunidad, entonces no dudan en formar parte de ella. Mas si pertenecer a otra confederación —enemistada con la anterior— resulta también beneficioso, entonces no dudan en pertenecer a ambas. (Tubino & Zariquiey, 2007, p. 63)

De esta manera, en el caso de los shipibos, añadir identidades no representa un problema. Si bien tendrían la identidad familiar y étnica a la base (por ser las únicas dos que no varían con el tiempo), en la adquisición de las demás primaría la conjunción y no la disyunción. Dicho de otra manera, a partir de las dos identidades de base (sobre todo de la familiar), irían adquiriendo una identidad y otra, y otra, y otra. No se trata, pues, de tener una identidad *u* otra. La coexistencia de las diversas identidades en los shipibos no representaría un problema porque, como ya hemos visto, hay un orden entre ellas. En consecuencia, el que Pinedo se presente a veces como “artista urbano” y otras veces como “artista shipibo” no sería contradictorio, pues él tendría una identidad como artista urbano y otra como artista shipibo (además de algunas otras más), sin que ello entrañe una contradicción.

En lo que respecta al Caso 4 y al 5, tenemos algo similar, pero a partir de lo que podría parecernos “dos polos opuestos”. En la obra del Caso 4, tenemos, además del nombre y apellido y nombre shipibo de nuestro artista, la incorporación del nombre y apellido y nombre shipibo de su esposa, Elena Valera. Esta firma estaría haciendo explícita la *autoría compartida*. Podríamos, por tanto, considerarla como

⁹⁵ Tengamos en cuenta que en este momento Pinedo se está abriendo al mercado, circulando en nuevos espacios.

representativa de una praxis que, al menos en ese momento, era *colectiva*. En el Caso 5, hallamos, más bien, lo que podría parecernos lo contrario: la afirmación y reafirmación de la autoría de Pinedo en detrimento de la de Valera. Como había visto líneas arriba, aquí teníamos el deseo de nuestro artista de hacer suya la obra tres veces, incluyendo su nombre y apellido, parte de su nombre shipibo y su propia rúbrica, en la firma. Llama la atención que entre una obra y otra haya solo un año de diferencia y que ambas hayan sido realizadas para una misma exposición: “Es nuestra costumbre” (Pinedo, en Landolt, 2005, p.). En la obra del Caso 4, titulada *Preparación de alimentos* (2003), parece que tenemos el “nuestra” del título de la exposición explicitado en la firma (ya que en ella aparecen los nombres de ambos artistas); sin embargo, en la obra del Caso 5, titulada *Cosmovisión shipiba* (2004), parece que el “nuestra” ha pasado a un segundo lugar: se trata, sobre todo, del “mía” (a pesar de que el mismo título de la obra aluda a su identidad comunitaria). En esta última obra, como hemos dicho anteriormente, junto con la mano de Pinedo, se encuentra la mano de Valera. Si bien Pinedo reconoce la participación de Valera en el kené, Gredna Landolt, quien estuvo cerca de ellos durante la elaboración de estas dos obras, considera que en esta última la mano de Valera podría estar en *más* que el kené. Landolt cree que, quizás por el tamaño de las obras, Valera y él se ayudaron mutuamente en la elaboración de varias de ellas (G. Landolt, conversación personal, 4 de mayo, 2018).

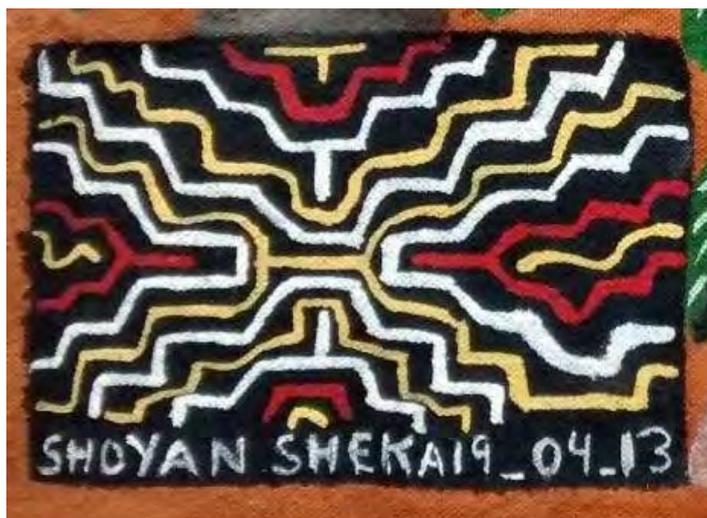
La afirmación y reafirmación de la autoría de Pinedo en la firma de *Cosmovisión shipiba*, si bien podemos entenderla a partir del deseo de hacer suya la obra, pues fue él quien eligió hacerla⁹⁶, no tendríamos por qué entender esta reafirmación de él en la firma como algo opuesto a lo que ocurrió en la obra anterior. Considerando que, como señalan Tubino y Zariquiey (2007), la identidad individual se forma sobre la base de la familiar, lo que tendríamos son dos momentos distintos de un mismo proceso. Pinedo, colocando sus nombres al lado de los de Elena en el Caso 4, no estaría negando su individualidad sino mostrando cómo la concibe: a partir de su comunidad. En el Caso 5, Pinedo estaría haciendo algo similar, pero con un mayor énfasis en su identidad individual por sobre la comunitaria: reforzándose él como individuo no solo

⁹⁶ Como habíamos señalado con anterioridad, al dividirse los temas Valera y Pinedo, él mismo decidió desarrollar ese tema (*Cosmovisión shipiba*). (G. Landolt, comunicación personal, 4 de mayo, 2018)

a partir de la identidad comunitaria y familiar sino por sobre ellas. Es una diferencia de intensidad. Ni siquiera en el Caso 5 tendríamos una concepción de la identidad individual de manera independiente a la comunitaria. Como decíamos, son dos momentos de un mismo proceso: la elaboración de su identidad individual. En ese sentido, tal vez tengamos que entender todo el tema de la autoría compartida no como la dilución de la identidad individual de nuestro artista sino como el inicio de la construcción de esta.



Caso 6 (Figura 51). Firma con el nombre shipibo, sin año, con el kené realizado con color y sobre fondo blanco. Por R. Pinedo, *Visión en espiral* (Detalle), 2011, acrílico sobre tela, 160 x 97 cm. Colección Particular.



Caso 7 (Figura 52). Firma con kené en color sobre fondo negro, el nombre shipibo escrito de otra manera (“Sheka” en lugar de “Sheca”), y, además, con el día, mes y año. Por R. Pinedo, *Sin título (Aves)* (Detalle), 2013, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 97 x 114 cm. Colección Armando Andrade.

Pasemos ahora a analizar el Caso 6 y el 7. En el primero, tenemos una firma que proviene de una obra que hemos analizado en nuestro anterior capítulo: *Visión en espiral* (2011). Esta incorpora el kené y el nombre shipibo de Pinedo, pero omite el año de ejecución. Como nuevo elemento tenemos aquí el color: el kené está realizado con color sobre fondo blanco. En el segundo, tenemos una firma que también incorpora el kené y el nombre shipibo, pero este último escrito de otra manera (“Sheka” en lugar de “Sheca”)⁹⁷. Aquí también tenemos el kené realizado con color; sin embargo, difiere del caso anterior en el fondo: esta vez tenemos un fondo negro, no blanco. El que en ambos casos tengamos el kené hecho con color puede deberse a la etapa de la producción de Pinedo a la que pertenecen: la tercera. Dicha etapa, como bien sabemos, se caracteriza por el cambio de paleta; y ver dicho cambio también en la firma, en principio, no debería sorprendernos.

Como particularidad, en este último caso, tenemos la incorporación no solo del año de ejecución sino del *día* y del *mes* (19-04-13). Es decir, el dato que señala el término de la ejecución de la obra aparece aquí de manera más precisa. Quizás esto se deba a un cambio en su manera de concebir su propia praxis artística. Si

⁹⁷ Los cambios de letras en su nombre (por ejemplo, de “c” a “k” o de “Sh” a “X”) probablemente se encuentren relacionados con el proceso de oficialización de la lengua shipibo-konibo por parte del Ministerio de Cultura.

incorporando el año le estaba dando ya una historicidad, especificando el día y el mes está siendo aún más riguroso. ¿Puede deberse esto a cambios en el modo de producción? ¿Implica esto un intento por establecer un orden en dicha producción? En el mes de agosto de dicho año (2013), Pinedo tuvo su exposición “Presente” en la Sala de Exposiciones de la Fundación Euroidiomas. Hasta donde sabemos, esta obra no participó en dicha muestra, pero seguramente fue ejecutada en paralelo a algunas obras que sí estuvieron ahí. De esta manera, la precisión en la fecha del fin de la ejecución puede ser un intento por distinguir esta obra de las demás.⁹⁸



Caso 8 (Figura 53). Firma con año, sin kené y con el nombre shipibo escrito de otra manera (“Xoyan” en lugar de “Shoyan”, “Xeka” en lugar de “Sheca”). Por R. Pinedo, *Tapires* (Detalle), 2017, acrílico sobre tela teñida con caoba, 61 x 60 cm. Colección Mari Solari.

⁹⁸ Aun así, esto no bastaría para entender esta necesidad de especificar la fecha del término de la ejecución. Tal vez la respuesta deba buscarse en el propietario (Armando Andrade). Quizás pueda deberse a las condiciones de un encargo (asumiendo que sea, efectivamente, un encargo).



Caso 9 (Figura 54). Firma con año, con kené realizado con color y con el nombre shipibo escrito de otra manera (“Xoyan” en lugar de “Shoyan”, “Xeka” en lugar de “Sheca”). Por R. Pinedo, *La energía del puma* (Detalle), 2017, acrílico sobre tela, 165 x 110 cm. Colección Amando Andrade.



Caso 10 (Figura 55). Firma con nombre shipibo, sin año y sin kené. Por R. Pinedo, 2018, *Paiche* (Detalle), acrílico sobre tela teñida con caoba, 25 x 95 cm. Colección Mari Solari.

Continuemos con el Caso 8, el 9 y el 10. En el Caso 8, tenemos el año de ejecución (2017) y el nombre shipibo escrito de otra manera (“Xoyan Xeka” en lugar de “Shoyan Sheca”), pero esta vez *sin* el kené. En el Caso 9, encontramos tanto el año de ejecución (2017) como el nombre shipibo escrito de otra manera (de nuevo “Xoyan Xeka” en lugar de “Shoyan Sheca”); sin embargo, en esta ocasión, sí contamos con el kené. Y, en el Caso 10, hallamos únicamente el nombre shipibo. En este caso, no hay referencia al año de ejecución (que sería 2018) ni tampoco una incorporación del kené. Notemos que estas tres variaciones se presentan en un plazo de tiempo de solo dos años (pues las tres obras fueron hechas entre el 2017 y el 2018). A estas alturas seguramente nos sorprende encontrar tanta variación en la manera de escribir su nombre shipibo: ya veníamos advirtiendo el reemplazo de la “c” por la “k” (“Shoyan Sheca” / “Shoyan Sheka”) y ahora también tenemos el reemplazo de las letras “sh” por la “x” (“Xoyan Xeka”).

Asimismo, notamos que, en dos de estos últimos casos, nuestro artista suprime el kené de su firma. El kené era usado por él desde sus inicios para identificarse como shipibo; como María Belén Soria había señalado, funcionaba en su firma como un patrón identitario (comunicación personal, 1° de diciembre, 2017). Era, entonces, signo de su identidad étnica. ¿Tendríamos que inferir que la omisión del kené sería una negación de su identidad como shipibo? Creemos que no necesariamente.

Cuando en nuestra entrevista le preguntamos a Pinedo por qué motivo suprimía el kené en algunas de sus firmas, él nos respondió que lo hacía por un tema de espacio. Solo en las obras de pequeño formato suprimía ahora el kené (R. Pinedo, comunicación personal, 2 de junio, 2018). No obstante, nosotros hemos encontrado obras como *Raya* (2018), que es de gran formato y no tiene el kené en la firma, lo cual pone lo dicho por nuestro artista en cuestionamiento.⁹⁹



Figura 56. Firma “Xoyan Xeca 2018” (sin kené). Por R. Pinedo, 2018, *Raya* (Detalle), acrílico sobre tela, 100 x 160 cm. Colección Armando Andrade.

La marchante Mari Solari le preguntó lo mismo a nuestro artista sin obtener ninguna respuesta satisfactoria:

⁹⁹ Ciertamente, el tema del espacio no guarda relación únicamente con el tamaño de la obra sino también con la composición. Sin embargo, en este caso, Pinedo se refiere sobre todo al tamaño, pues él mismo especifica en la cita que en las obras de *pequeño* formato suprime el kené.

Toda esa serie [refiriéndose a la serie de cuadros titulada *Animales con sus crías*] vino con esto [señala la firma] (...) todos estos tienen esta firma, con ‘x’ (...) y le dije [a Roldán] (...) él me dio una contestación: ‘a mí me parecía así’, o algo así. (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018)

En realidad, ella, que, como bien sabemos, trabaja con Pinedo comercialmente desde hace muchos años, es una de las personas a las que más les afecta el constante cambio en su manera de firmar. Como Solari sostiene, no solo se trata de la incorporación u omisión del kené en su firma, sino también de la variación en la manera de escribir su nombre (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018).

Al comienzo, me parece que firmaba “Roldán Pinedo”; después, “Shoyan Sheca”. Hace muy poco cambió con una “x” y le dije, pero si hacemos toda la posibilidad de promover... Yo intento promover a todo mundo con mi trabajo, y si de repente cambia su nombre... Bueno, entiendo de “Roldán Pinedo” a “Shoyan Sheca” porque está yendo a su nombre [shipibo]. Perfecto. Pero con la ‘x’, no... Ya varias personas le han dicho esto.¹⁰⁰ Yo simplemente le dije: “Roldán, si siempre has firmado así. Al comienzo, “Roldán Pinedo” y, después, “Shoyán Sheca”, eso entiendo. Está totalmente dentro de mi lógica entender que has regresado a [tus] raíces... pero ¿y esto? [refiriéndose a la firma con ‘x’], ¿por qué haces esto?, ¿cómo voy a promoverte con este nombre? (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018)

Este cambio en la firma que tanto preocupa a Mari Solari, es, en realidad, una manifestación del cambio, de la metamorfosis, que caracteriza no solo al arte shipibo, sino al arte amazónico en general. Como afirma Jean-Pierre Chaumeil, “Si existiera un espacio patrimonial indígena en la Amazonía, sería el de la alteridad y de la *transformación* [énfasis añadido] (...)” (Chaumeil, 2009, p. 71). Y, para que ello se logre entender adecuadamente, habría que agregar lo que él nos explica sobre el carácter *efímero* de la producción indígena:

Sabemos que buena parte de la producción (material e inmaterial) indígena tiene como característica su condición *efímera* y el compartido de ser —en muchos casos— destruida o transformada una vez acabado el ritual o la muerte de la persona que la usaba (...) Quizás, en este caso, sería más conveniente hablar de *transformaciones* [énfasis añadido] en vez de destrucción, teniendo en cuenta que dichos objetos, una vez utilizados o desactivados, pueden cambiar de significado o adquirir nuevas significaciones más allá de su aniquilación física (...) (Chaumail, 2009, p. 70)

¹⁰⁰ Como señalamos en una nota anterior, estos cambios pueden deberse al proceso de oficialización de la lengua shipibo-konibo.

En efecto, autores como Ulrike Prinz (2000-2001) señalan que el arte indígena se encuentra inspirado en la metamorfosis¹⁰¹. Asimismo, Münzel resalta cómo, a veces, tratamos de luchar contra este carácter efímero de la producción indígena:

Nuestros esfuerzos etnográficos de captar estos momentos fugitivos, sea por el almacenamiento de las máscaras, sea por la colección de los mitos y la grabación de las canciones, son como esfuerzos para luchar contra la fugitividad, lo pasajero, lo *efímero* del arte indígena. Queremos conservar algo que no fue producido para la conservación. Los objetos que se guardan en los museos están arrancados de su relación viva. Las escenas artificialmente reconstruidas en las salas de exposición son escenas muertas. Esta lucha contra un elemento *esencial* del arte indígena —el de no querer conservarse— es necesario y hoy en día cuenta también con el apoyo de muchos indígenas, ellos mismos se aplican en conservar por escrito sus mitos y poesías, o en museos su artesanía. Al mismo tiempo es también una lucha contra algo muy profundo en las culturas selváticas amerindias: contra su negación de la estabilidad de lo que permanece siempre. (Münzel, en Chaumeil, 2009, p. 71)

Tanto Münzel como Chaumeil y Prinz coinciden en este carácter cambiante, efímero, que tiene el arte indígena (sobre todo el indígena amazónico). Este carácter cambiante también se haría extensivo a otras áreas, como la de las identidades, pues, así como sucede con el objeto realizado para el ritual que, en principio, no fue hecho para conservarse, “(...) las prácticas, como los conocimientos y las identidades, deben construirse, deshacerse, adquirirse e inventarse *continuamente* [énfasis añadido] para ser efectivos en dichas tradiciones” (Chaumeil, 2009, p. 71).

Probablemente ahora entendamos mejor esa dinámica de cambio constante que hallábamos en la firma de nuestro artista. Así como la producción artística, la misma identidad (o identidades) se caracteriza por el *cambio continuo*¹⁰². Aquello que le causa problemas para circular en el mercado, lo lleva incorporado en él, en tanto que es parte de su propia tradición.

Ciertamente, podemos ponernos en el lugar de Mari Solari y comprender su incomodidad por el cambio de firma. En efecto, en un entorno como el nuestro, en el que la firma del artista sigue siendo considerada como un indicador de *autenticidad*, promover a un artista que cambie tanto la suya, seguramente resulta problemático y

¹⁰¹ Y dicha metamorfosis, como veremos en nuestro siguiente capítulo, también supondría una determinada temporalidad.

¹⁰² Esto también se encuentra relacionado con el carácter cambiante de la tradición oral.

hasta desalentador. El cambio de firma genera desconfianza entre los clientes y esto seguramente afecta la venta. Como ella misma señala, “Sus cuadros no son cosas fáciles de vender (...)” (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018).¹⁰³

3.2. El lugar de la pintura en el arte shipibo

Hay otro aspecto más que señala Mari Solari y que es preciso abordar. Ella nos comentó que una vez le contó a Pinedo que algunas telas pintadas shipibas (realizadas por otros autores) tuvieron una buena acogida en su tienda y él reaccionó distinguiendo su trabajo del de aquellos: “(...) [él] me dice: ‘ellos son artesanía, yo soy artista’ (...) [y yo le dije] ‘ellos son artesanos de arte popular, arte, y tú, no quitándote mérito, [lo que haces] es un *nuevo arte shipibo* [énfasis añadido] (...)” (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018).

Consideramos que, en este punto, Solari acierta. Efectivamente, lo que realiza nuestro artista podría considerarse como un “nuevo” arte shipibo. Recordemos que esto es algo que, de alguna manera, Pablo Macera ya había resaltado al decir que, con él y Elena Valera, se estaba creando una “nueva” escuela o estética shipiba. María Belén Soria, por su parte, también subraya este carácter novedoso diciendo que Roldán Pinedo y Elena Valera “(...) trajeron al SHRA una interesante propuesta de arte figurativo shipibo-konibo basada en la representación de la fauna amazónica” (Soria, 2016, p. 108).

Esta propuesta que ellos trajeron era relativamente nueva. Decimos “relativamente” porque sí contaban con un antecedente: Chonomeni. Como ya vimos, él, quien se considera el “primer pintor shipibo”, fue quien llamó a Pinedo para trabajar en el SHRA. (Chonomeni, comunicación personal, 24 de julio, 2018). Si bien su propuesta no era exactamente igual a la de Pinedo y Valera, sí constituía, hasta cierto punto, un antecedente, en tanto él también realizaba pinturas. Lo que ocurre es que,

¹⁰³ Vale la pena aclarar que, con esta expresión, Mari Solari no está emitiendo un juicio de valor. Ella sobre todo intenta resaltar que la obra de Pinedo, por sus particularidades, no se inserta completamente en el conjunto de obras que vende y que, debido a ello, supone un reto. Ahora bien, no hay que perder de vista que, dentro de todo, Mari Solari es la marchante de arte que más ha acompañado a nuestro artista en su carrera.

si bien entre los shipibos pintar es una práctica conocida y hasta frecuente, esto no se hace normalmente en la forma que Pinedo y Valera lo hacían. Como señalan Bernd Brabec de Mori y Laida Mori Silvano de Brabec (2009), “El arte de los Shipibo se constituye en particular por diseños geométricos (*kené okewé*) que se aplican en elaboración pintada, bordada o tallada sobre cerámicas, textiles y objetos fabricados de madera” (pp. 106-107).

Además, también utilizan como soporte de estos diseños (*kené*) la propia piel¹⁰⁴. Así, tenemos que, si de pintar se trata, los shipibos lo hacían sobre una serie de soportes: cerámica, madera, piel y textil. Considerando que Pinedo y Valera estaban pintando sobre tela (es decir, sobre un textil), su práctica no tendría por qué ser, en principio, novedosa. Sin embargo, pintar sobre un textil que no será usado y que suponga un tipo de praxis que no tiene, al menos en primera instancia, un fin ritual, sí lo hacía algo “nuevo”.

Bruno Illius (1994) sostiene lo siguiente:

Los Shipibo atribuyen su conocimiento de distintas técnicas manuales y artísticas —como también otros elementos esenciales a su cultura— a las enseñanzas de un Inca mítico y de su mujer: ‘La esposa del Inca enseñó a las mujeres a hacer ollas, tinajas, platos y mocahuas. También les enseñó a mezclar la greda con ceniza apacharama [nombre de un árbol] para amasarla después. Además les enseñó a pintar con arcilla, a alisar las cerámicas, a ponerles diseños y a hornearlas. Luego les enseñó a hilar, a preparar el hilo para tejer, a tejer y hacer los diseños. Ella era experta en todas las actividades artísticas. (pp. 187-189)

Tomando en cuenta esta narración, no nos sorprende el hecho de que entre los shipibos hacer arte, por lo general, esté asociado a la mujer. Luisa Elvira Belaúnde también resalta el rol de la mujer en la elaboración de los diseños (*kené*) afirmando que “Las mujeres aprenden a ver estas complejas composiciones de diseños en sus pensamientos desde niñas gracias a unas plantas cyperaceas, localmente llamadas *piri-piri* (...) Hacer *kené*, dar materialidad a la hiper-piel de diseños, es un arte femenino” (Belaunde, 2010, pp. 36-37).

¹⁰⁴ En nuestro siguiente capítulo, ahondaremos en los *kenés*, pues ellos no solo son un diseño recurrente entre los shipibos, sino también estarían asociados a su manera de comunicarse con su entorno, así como a su manera de concebir la temporalidad.

¿Qué lugar ocupa dentro de este conjunto de prácticas la pintura que Pinedo hace? Al parecer, más que integrarse a este conjunto de prácticas tradicionales shipibas¹⁰⁵, la pintura que nuestro artista desarrolla se distancia de ellas en varios aspectos¹⁰⁶. Por ejemplo, gracias a un trabajo de campo realizado en el año 2004, sabemos que los artistas shipibos de Cantagallo (entre ellos, Pinedo) distinguían la producción de pinturas de otro tipo de producción. Zevallos, Calderón y Watanabe (2004) enumeran los distintos productos que realizan los shipibos de Cantagallo. Estos autores sostienen que ellos producen adornos, cerámica, textiles, así como pulseras y collares; pero, cuando llegan al tema de las pinturas, nos dicen:

El trabajo con las pinturas es diferente, porque más que artesanal es un trabajo artístico, que implica talento. Se venden al mes aproximadamente tres pinturas, que pueden costar desde 40 a 100 dólares (...) Para poder crear una nueva pintura, es necesaria un ritual de “inspiración” previo, que se realiza con Ayahuasca; este, por ser un poderoso alucinógeno, proporciona las figuras y escenas que se plasman sobre el tocuyo [el soporte que emplean para las pinturas]. Gracias a esto, pueden complementar su trabajo conduciendo rituales de Ayahuasca (...)

Lo importante de los pintores es que producen igual que los artesanos, pero poseen el valor agregado del ‘arte’, este se vende mucho más caro (...)

¹⁰⁵ Tenemos que mencionar que, hasta cierto punto, Pinedo y Valera, por lo menos en sus inicios, eran considerados por autores como María Belén Soria como artistas “tradicionales”. Así nos lo hace saber en su artículo “La Amazonía en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015)”: “Ambos [Roldán Pinedo y Elena Valera] son shipibos *muy tradicionales* [énfasis añadido] en su estilo artístico, pues usaban como lienzo unas telas de tocuyo teñidas con caoba y pintaban con los materiales y gama cromática existentes en la naturaleza. La primacía del color marrón en sus trabajos se explica porque esa tonalidad representa a su pueblo y está presente tanto en la cerámica con la mayor parte de sus vestidos (cushmas y shitones)” (Soria, 2016, p. 108).

¹⁰⁶ Acerca de esta distinción que existe entre el arte “tradicional” shipibo y lo que hace Roldán Pinedo, Orlando Hernández nos dice: “Es un hecho reciente y estimulante que creadores visuales como Víctor Churay (Ivá Wajyámu) o los esposos Roldán Pineda (Shoyan Sheca) y Elena Varela (Bawan Jisbë) sean mencionados con naturalidad como artistas bóóraá y shipibo, respectivamente, aun cuando sus obras se apartan formal y estilísticamente de los parámetros estéticos de sus comunidades de origen. La contradicción aparece cuando intentamos a la misma vez denominar arte bóóraá y shipibo-conibo a los objetos producidos en sus comunidades bajo patrones estrictamente tradicionales. ¿Ambos tipos de obra pudieran compartir idéntica definición de arte a pesar de sus rotundas diferencias? ¿Se trata de un inevitable proceso de ‘modernización’ de las tradiciones indígenas, de un logro de la ‘interculturalidad’? Me alegra saber que las hermosas pinturas de Churay, de Roldán y Elena, de Jairo, del huitoto Rember Yahuarcani y de otros tantos creadores amazónicos logren acceder al prestigio que otorgan las galerías de arte y que lo hagan con el mensaje de sus mitos, de sus fiestas, de sus formas de vida, de la sensibilidad y espiritualidad colectiva de sus comunidades originales, pero me apena pensar que las máscaras, los tejidos, las cerámicas de esas mismas comunidades deban aún quedarse afuera, mirando tras el cristal como invitados que no han traído invitación o ropa de etiqueta” (Hernández, en Landolt, 2003, p. 41). Claramente, en esta cita, hay un error en los apellidos. El autor se refiere a nuestro artista, Roldán Pinedo, como Roldán “Pineda”, así como a Elena Valera, como Elena “Varela”. A pesar de esto, gracias a la inclusión de los nombres shipibos, tenemos la seguridad de que el autor, efectivamente, habla de ellos.

sin embargo, el mercado es mucho menor. Los pintores, en todo momento se autodenominan como artistas, se podría decir que se consideran el punto más alto del arte Shipibo.

Los consumidores son más específicos, suelen ser clientes recurrentes, conocedores del arte Shipibo que son capaces de valorar el trabajo de los pintores. Estos [los pintores] aseguran que sus clientes suelen ser antropólogos, historiadores, turistas, etc. (...) de [la Universidad de] 'San Marcos o La Católica. (p. 12)

Aquí tenemos una caracterización de la práctica pictórica de los artistas de Cantagallo en el año 2004. Hallamos aquí datos importantes como el público, los precios, e incluso una pequeña descripción del proceso creativo (el uso de ayahuasca). Dejemos la práctica de ayahuasca de lado por un momento¹⁰⁷ para concentrarnos en la consideración de la pintura como “arte”. Nosotros ya habíamos visto que Pinedo se autodenominaba “artista” y que, incluso, distinguía sus trabajos de otros que estaban en la tienda de Mari Solari, denominándolo “arte” (y no “artesanía”). Al parecer, este énfasis en la pintura como forma de “arte” no es solo de él. A juzgar por la cita que acabamos de leer, este acento lo pondrían también los otros pintores de Cantagallo. Lo que acabamos de manifestar es importante tenerlo en cuenta, pues, bajo la calificación de la pintura de Pinedo como “arte”, no solo se encuentra una individualidad (esto es, nuestro artista como individuo) sino también una colectividad.

3.2.1 La consideración de la pintura en Roldán Pinedo: definición, proceso creativo y modo de producción

Algo que también tenemos que considerar es que esta praxis que acabamos de conocer tiene un contexto específico: Cantagallo (Lima). Dicho de otra manera, probablemente responda más a las necesidades surgidas en el contexto limeño que en su contexto de origen. En efecto, esto es algo que se explicita en la definición que Pinedo da para su pintura:

Para mí *la pintura es una lucha*. También estar en Lima es una lucha. Como soy padre de cuatro niños y les quiero a mis hijos, tengo que luchar para que estudien. La falta de trabajo es muy difícil, aunque ahora siento más que estoy saliendo adelante. (Pinedo, en Landolt, 2005, p. 38)

¹⁰⁷ En ella nos enfocaremos más adelante.

Para entender esta definición plenamente, tenemos que retornar a los inicios de Pinedo como pintor en el SHRA. Recordemos que él llegó al Seminario llamado por el pintor Chonomeni, cuando se dedicaba a realizar otras actividades con el fin de sobrevivir en Lima. De esta manera, la pintura se le presenta a Pinedo, primero, como una alternativa para sobrevivir. Dicho de otro modo, la pintura se vuelve para nuestro artista, ante todo, un *nuevo medio de subsistencia*; un medio que lo hace dejar los anteriores. Por este motivo, Pinedo va a relacionar su praxis a la idea de *progreso*, a la idea de “salir adelante” (específicamente, en este contexto limeño), y esto es algo que siempre va a mantener muy presente: “La pintura me da ánimo (...) Pintar para mí es luchar, seguir trabajando, *seguir adelante* [énfasis añadido]” (Pinedo, 2005, p.).¹⁰⁸ En este punto, también coincide Daniel Castillo cuando dice: “Para Roldán, el arte es la *f fuente de sustento* de su hogar, y solo se dedica a producir arte” (Castillo, 2013, p. 124).

Ciertamente, considerar la pintura como una forma de salir adelante en el contexto limeño, lo inscribe como artista urbano. En efecto, él es “artista urbano” en tanto se hace como artista en esta urbe (dentro del SHRA, para ser más específicos). Además, no solo es artista urbano porque aprende a pintar aquí sino también porque dicho aprendizaje lo hace para satisfacer una necesidad que tiene en este lugar, en la ciudad de Lima. De esta manera, su identificación como “artista urbano” reposaría no solamente en el lugar de su aprendizaje sino en el motivo de su acercamiento a la pintura (la subsistencia en la urbe).

Sin embargo, paradójicamente, en este camino por salir adelante como artista urbano, descubriría que la estrategia para hacerlo consiste sobre todo en afirmar su identidad como shipibo, es decir, que para insertarse en la urbe como artista, le es preciso enfatizar su procedencia étnica, y ello lo llevaría a renovar vínculos con su tradición (viajando a su tierra de origen, por ejemplo).

Podemos aquí advertir la tensión entre estas dos identidades: es “artista urbano” pero lo es, en principio, siempre y cuando esté dispuesto a presentarse como “artista shipibo”; y esto Shoyan Sheca lo asumirá a tal punto que, como comenta

¹⁰⁸ Roldán Pinedo en el folleto de la exposición “Es nuestra costumbre” (Lima, octubre 2005).

Daniel Castillo (Castillo, 2013), pondrá en su tarjeta de presentación (la cual circulará en la urbe limeña) “pintor shipibo”.

Cuando abordamos anteriormente el tema de las identidades múltiples, dijimos que para la elaboración de su identidad individual, la identidad comunitaria era muy importante y que, entre todas las identidades, la familiar era la fundante. Si llevamos esto al contexto urbano, tendríamos que decir que la comunidad que ahora constituye la base para Shoyan Sheca es, probablemente, la de Cantagallo, pues en ella también se encuentra su familia.

Ser parte de la comunidad de Cantagallo es para Pinedo algo bastante significativo en tanto inscribe su praxis en un marco más amplio. Decíamos anteriormente que bajo la consideración de la pintura como “arte”, se encontraba también una colectividad. Con ello nos referíamos a que sobre la base de la diferenciación entre la pintura y las otras actividades que realizaban los shipibos de Cantagallo, se articulaba buena parte de la actividad económica de esta comunidad.

Podríamos decir que la conexión entre la pintura y el ritual de ayahuasca, le da un estatus distinto a la actividad pictórica, pues hace de ella una suerte de ruta de acceso al mundo shipibo (y de ahí que se ponga el énfasis en que esta pintura es sobre todo para “conocedores”). Además de ello, también permite que los rituales de ayahuasca se vuelvan otro medio de subsistencia para esta comunidad.

Ahora bien, si efectivamente la pintura tiene otro estatus en la comunidad de Cantagallo, Pinedo ocupa un lugar privilegiado dentro de ella. No mencionamos esto solo por la afirmación de Macera que señala a nuestro artista y a Elena Valera como los iniciadores de una nueva escuela shipiba, sino sobre todo por la consideración que goza Pinedo dentro de la comunidad de pintores. Para darnos cuenta de que él tiene una posición prominente en la pintura shipiba de Cantagallo, basta con ir a Ruraq Maki: siempre él tiene un espacio aparte y el número de pinturas que exhibe es mayor al que exhibe el resto de pintores de su comunidad. Incluso el maestro de Shoyan Sheca, Chonomeni, es ubicado en el otro espacio con los demás pintores.

Adicionalmente, habría que considerar el rol que él cumple al interior de la comunidad. Daniel Castillo nos cuenta que cuando va a hacer su trabajo de campo a Cantagallo, es Pinedo el que lo recibe y le presenta a los demás miembros de la comunidad (Castillo, 2013). Este rol también lo cumple en lo relativo a los vínculos

comerciales, pues a veces ayuda a otros miembros de su comunidad a ingresar a espacios de venta. Sin ir muy lejos, fue gracias a nuestro artista que la ceramista shipiba Dora Panduro pudo ser invitada a participar en Ruraq Maki. En consecuencia, podríamos decir que Pinedo no solo destaca como pintor sino también como mediador entre su comunidad y la externa.

Es aquí donde nosotros podemos ver hasta qué punto la individualidad de Shoyan Sheca difiere de la del artista moderno y contemporáneo. Como habíamos señalado anteriormente, en Pinedo no se trata del artista que para constituirse como individuo necesita separarse del gremio. Más bien, podríamos decir que en el caso de nuestro artista la referencia a la comunidad es una constante. Él no busca sobresalir como artista individual aislándose de su comunidad sino enfatizando su pertenencia a ella; es más, por medio de algunos temas iconográficos (como, por ejemplo, las *visiones de ayahuasca*), inscribe su obra dentro de la propuesta del grupo de pintores de Cantagallo al que pertenece, validando, de esta manera, el discurso de este¹⁰⁹.

Volviendo a la definición de pintura de nuestro artista, debemos decir que ver la actividad pictórica, sobre todo, como una *forma de subsistencia*, explica su modo de producción. La producción de Pinedo se caracteriza por el constante cambio, la espontaneidad, la distensión en su hacer. Es una práctica que se efectúa fuera de los márgenes que el rigor nos suele imponer, pues no encontramos ahí normas permanentes, reglas que puedan regir todo su hacer; en otras palabras, no es el terreno de la permanencia, de lo inmutable sino, más bien, de lo mutable, de lo contingente, de lo *efímero*. En este sentido, lleva en su propia praxis esa característica esencial del arte indígena amazónico: la metamorfosis, el cambio, la transformación.

Esto nos permite entender ciertos aspectos de su pintura que, de otro modo, no podríamos. Por ejemplo, veamos el Caso 11. Este es un error anecdótico. Tenemos una firma que incorpora el kené, omite el año y que, en lugar del nombre de nuestro

¹⁰⁹ Como habíamos señalado líneas arriba, la conexión entre la pintura y el ritual de ayahuasca es importante para distinguir a esta de otras prácticas que realizan los miembros de la comunidad de Cantagallo. Pinedo, desarrollando temas como las *Visiones del ayahuasca* (ver cronología en el anexo 1), valida esta conexión con el ritual y, de cierta manera, contribuye al fortalecimiento de este discurso que les permite a los pintores de dicha comunidad desenvolverse en la urbe limeña.

artista, tiene “otro” nombre. Si no supiéramos que se trata de un error cometido por el mismo Pinedo, pensaríamos que se trata de la obra de otro autor¹¹⁰.



Caso 11 (Figura 57). Firma con kené, sin año y con error en el nombre. Por R. Pinedo, s.f., *Sirena* (Detalle), acrílico sobre tela, 57 x 254 cm. Colección Armando Andrade.

Dijimos al inicio de este capítulo que habíamos seleccionado únicamente las firmas que pudieran evidenciar un cambio de identidad, razón por la que tendríamos que preguntarnos por qué esta, que es, obviamente, fruto de una equivocación, está en nuestra selección. Ante ello, lo primero que tendríamos que decir es que no es solo en esta firma que encontramos un error sino también en aquella que constituía nuestro Caso 2. En este teníamos un error en el año (Pinedo se había olvidado de colocar un último cero y llegó, por este motivo, a poner “200” en lugar de “2000”). Como podemos apreciar, no es solamente un error. Nosotros realmente hemos encontrado varios pequeños errores a medida que efectuábamos nuestro registro en las diferentes colecciones¹¹¹. Los que ponemos aquí son solo algunos de ellos (aquellos que consideramos los más representativos).

¹¹⁰ Ciertamente, cuando nos encontramos con esta obra mientras registrábamos la colección de Armando Andrade, esa fue nuestra primera hipótesis. Fue necesario comunicarnos con el artista para tener la certeza de que aquella obra era, efectivamente, suya.

¹¹¹ Nos referimos a errores como la omisión de un dígito o una letra en la firma, debido al empleo del *masking tape*, o a la presencia del precio de la obra, escrito con lapicero, en la misma tela donde estaba la pintura (no al reverso).

Y es que, después de observar todos esos pequeños detalles anecdóticos, llegamos a la conclusión de que el *error*, en la praxis de Pinedo, es significativo. Uno, en principio, podría pensar que se trata simplemente de la típica dinámica “ensayo y error”, la cual, seguramente, no es solo propia de Pinedo sino de muchos otros artistas. Sin embargo, no es así. No se trata aquí de esa dinámica. No se trata de experimentos que él realice para ver qué tal funcionan y luego corregir. Se trata de *la incorporación de lo contingente* a la misma praxis. Para que esto pueda entenderse, tenemos que señalar que, por parte de Pinedo, había una actitud particular respecto al error. Cada vez que nos hallábamos con uno y nos comunicábamos con él para consultarle, observábamos que no había ninguna preocupación, de su parte, por la rectificación. Es decir, si se tratara tan solo de la dinámica “ensayo y error”, esas obras serían solo experimentos y seguramente no habrían salido de su taller; y, si esto hubiera ocurrido, probablemente habríamos tenido a un artista preocupado por ir a rectificar aquel error. En este caso, no teníamos ninguna de esas dos reacciones. En su lugar, teníamos a un artista que respondía con sentido del humor y nos confirmaba su autoría o precisaba el dato omitido cada vez que nos comunicábamos con él para mencionarle la presencia del error.

Había, pues, en el caso de Pinedo, una escasa preocupación por la equivocación. Por ese motivo, ello nos parece significativo. Consideramos que la aceptación del error y la ausencia de preocupación evidencian una forma de concebir su praxis fuera de lo usual, en la que la alteración de detalles (a veces tan importantes como su nombre¹¹²), no reviste ningún problema, ya que no tenemos la búsqueda de una rigurosidad en la ejecución sino más bien la aceptación de lo efímero, lo cambiante, lo contingente, dentro de ella. De esta manera, con la incorporación del error, hallamos, una vez más, la presencia del *cambio* y no de la permanencia.

Esta falta de rigurosidad (desde una perspectiva occidental) también la vemos manifestada en otro aspecto de su praxis: su colectividad. Como sabemos, en los inicios de Pinedo tenemos autoría compartida. En las obras de esta primera etapa, siempre encontramos la presencia de la mano de Elena Valera. Esta autoría compartida, si bien la encontraríamos abiertamente presente en su trabajo al menos hasta el año 2004, probablemente la hallemos también, aunque en menor medida, en

¹¹² En el caso 11, la firma contiene el nombre “Shecan Shi” en lugar de “Shoyan Sheca”. Ni siquiera este error, que podría causar confusión en cualquiera que viera la obra, le preocupó.

algunos de sus trabajos posteriores. Lo que sucede es que Pinedo, a veces, acepta la participación de otros en su trabajo. Christian Bendayán, por su parte, considera que es posible que la mano de una mujer se encuentre presente en una de las obras que le encargó a Pinedo: una sirena con kené en el cuerpo, realizada por el año 2009. Los trazos tan delgados que podemos apreciar en el diseño (*kené*), para él, no corresponde a lo que suele hacer Pinedo (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018).



Figura 58. Por R. Pinedo, Ca. 2009, *Sirena* (Detalle), acrílico sobre tela teñida con caoba, 40 x 160 cm. Colección Christian Bendayán.

Esta práctica colectiva es algo que el mismo Pinedo explicita cuando comenta que, a veces, sus hijos lo ayudan en la elaboración de sus obras.¹¹³ De esta forma, con Pinedo tendríamos una praxis que no siempre sería estrictamente individual, lo cual se explica a partir de la construcción de la identidad en el caso de los shipibos y, también, de la incorporación de lo contingente.

Ahora, en lo que respecta a su proceso creativo, debemos señalar que este se encuentra íntimamente ligado a su experiencia con la ayahuasca. Como señalaban Zevallos, Calderón y Watanabe (2004), dicha práctica caracterizaría a los pintores shipibos de Cantagallo. De esta manera, en el caso de nuestro artista, también tendríamos la experiencia con dicha planta como fuente de inspiración, lo cual se pondría de manifiesto en sus temas iconográficos¹¹⁴. Esta experiencia, si bien es, en principio, individual, también, en algún sentido, está referida a la colectividad, en tanto ella es algo relativamente común entre los shipibos. Algo que tendríamos que tomar

¹¹³ No hay que olvidar que, de los cuatro hijos que tuvo con Elena Valera, tres de ellos (Harry, Ximena y Stephany) son pintores. Algunas veces, ellos lo ayudan con sus obras y, otras, él los ayuda a ellos.

¹¹⁴ Por ejemplo, en temas como *Visión del ayahuasca*, *Visión del arcoíris*, *Visión en espiral* y *Animales protectores del shamán*, entre otros.

en consideración es que, en el caso particular de Pinedo, su experiencia con la ayahuasca se encuentra relacionada con el vínculo que él tenía con su hermano Jonás, que era chamán. Jonás falleció en el año 2014 y, desde ahí, la frecuencia en el consumo de ayahuasca por parte de nuestro artista disminuyó. Sin embargo, así ya no consume de manera tan frecuente ayahuasca, su repertorio temático sigue respondiendo a dicha experiencia. Así, seguiríamos teniendo la ayahuasca como punto de partida de su proceso creativo.

Otro elemento que tenemos que considerar es la incorporación de algunos elementos iconográficos “de otros artistas”. Nosotros, cuando analizamos en el capítulo anterior la obra *Cosmovisión shipiba* (2004), señalamos que, al parecer, existía una influencia de Chonomeni en su iconografía. Una prueba de ello era el parecido en la composición de su obra con dos de las obras de Chonomeni y la incorporación de la luna en blanco y negro (la cual habría procedido de una narración de Herminio Vásquez). No es tan fácil hablar de patrimonio en el caso indígena. Jean-Pierre Chaumeil analiza la concepción de *propiedad* entre los indígenas amazónicos y advierte, por ejemplo, que entre ellos no pareciera existir la propiedad privada sobre los recursos naturales. Chaumeil (2009), para el caso de los dibujos y los motivos iconográficos nos dice: “(...) los mitos y dibujos no son de un individuo en particular, sino que pertenecen al saber común, compartido: hay contadores o dibujantes mejores que otros, pero no existen propietarios de mitos o de *motivos iconográficos*” (p. 69).

De esta forma, antes de apresurarnos a calificar la incorporación de Pinedo de la luna en blanco y negro que se encontraba en las obras de Chonomeni como “copia”, tendríamos que tomar en cuenta que la iconografía no le pertenece a ningún individuo particular. Por lo tanto, eso no sería, en absoluto, una muestra de falta de capacidad creativa por parte de nuestro artista sino, más bien, señal del empleo de un repertorio *común* a los shipibos y, quizás, al mundo amazónico en general¹¹⁵.

¹¹⁵ Debemos señalar que este relato que nos hizo llegar Chonomeni sobre el “hombre luna” que visitaba a la mujer durante la noche se encuentra también en otras comunidades amazónicas.

3.2.1.1 El rol de la recepción en su obra. La relación entre la recepción y la obra en García Canclini.

Otro punto que también tenemos que señalar aquí, justamente ahora que abordamos el proceso creativo de Pinedo, es la importancia que tiene para él la *recepción*. Para Néstor García Canclini, “El arte es *producción* porque consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo y para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con el orden económico vigente en cada sociedad” (García Canclini, 1977, p. 55). Consideramos que esta definición podría encajar bien, hasta cierto punto, con lo que piensa Pinedo de la pintura. Su obra transforma la realidad material y cultural y está hecha en respuesta a una necesidad no solo económica, sino también social, ya que se trata de un artista shipibo insertándose en el espacio limeño, un espacio en el que, para sobrevivir, se precisa capital. Esto sería válido, quizás, de manera general para los artistas de Cantagallo:

En el caso de los artistas de Cantagallo, ellos están produciendo objetos (obras de arte) dentro de un sistema de cambio que domina, el cual exige subsistir a cambio de un capital con el cual puedes conseguir también comida o productos de primera necesidad (...) (Castillo, 2013, p. 149)

Sin embargo, hay otro aspecto de la propuesta de este autor que creemos que encaja aún mejor con el caso de nuestro artista. García Canclini afirma que “Una obra de arte no llega a ser tal si no es *recibida* [énfasis añadido]” (García Canclini, 1977, p. 60). En consecuencia, para este autor, el vínculo que habría entre la recepción y la obra de arte sería un vínculo íntimo y necesario. La recepción no sería algo que ocurre de manera posterior a la ejecución de la obra sino un aspecto constituyente de la obra misma. Dicho de otra manera, sin recepción, no habría obra de arte.

3.2.1.2 El público o los públicos: la distinción de espacios de exhibición y venta

¿De qué manera lo que señala García Canclini acerca de la recepción y la obra de arte se aplica en el caso de Pinedo? Uno podría pensar que lo que señala este autor con respecto a la recepción podría aplicarse a cualquier obra de arte, pero en el caso de Shoyan Sheca, este vínculo íntimo y necesario que se establece entre obra y recepción es primordial. Él piensa en la recepción desde el mismo proceso creativo.

Antes de producir, él lo primero que hace es pensar en el espacio y el tipo de público al que se dirigirá su obra y, en función a ello, elige los materiales, el formato y el tema.

Es preciso profundizar un poco en este punto. Pinedo distingue su producción atendiendo al tipo de público al que se dirija. Concibiendo la pintura principalmente como una forma de subsistencia, la orientación hacia la venta es sumamente importante. Dicho de otra manera, es un arte orientado al mercado, un tipo de arte que, desde su génesis, tiene en cuenta al cliente. En ese sentido, el fin de su producción es la venta, y, por tanto, antes incluso de plantear el concepto, tiene que tener en cuenta su punto de llegada (el consumidor). Esto es algo que el mismo artista pone de manifiesto al decir, por ejemplo, que las obras con temas como la cosmovisión, van hacia un público “conocedor”; y las obras sobre el tema de shamanismo o el ayahuasca, van hacia un público “curioso” (un público al que le interesa saber más sobre el tema). (R. Pinedo, comunicación personal, 2 de junio, 2018).

Así como distingue los temas según el tipo de público, también distingue los temas por la función que cumplen; por ejemplo, los cuadros con el tema de “Sirenas” y “Paiches”, los utiliza sobre todo para publicitarse. En ese sentido, estos estarían dirigidos fundamentalmente a “gente que vive en la playa” o, en el caso de los “paiches”, a “gente que tiene restaurantes”. Las *Visiones del arcoíris* también formarían parte de este grupo de obras que utiliza para publicitarse. Otra sería la producción que hace para Mari Solari. Los cuadros que lleva a su tienda son sobre tela teñida con caoba y están dirigidos a un público “turista o extranjero” (como el que va a dicha tienda).

También María Belén Soria advierte que las obras de Pinedo van dirigidas a diferentes tipos de público:

(...) ‘los cuadros de Roldán, son cuadros que inicialmente podrían estar dirigidos a un público tal vez entendido en los temas: generalmente antropólogos, historiadores del arte, que conocen tal vez a fondo la tradicionalidad de estas culturas amazónicas; pero, un segundo público, también es el público común y corriente, porque sus cuadros [deducimos] invitan a preguntar e indagar, investigar, sobre lo que quiere manifestar. Entonces esa intención en cierta forma, busca los cuadros de Roldán de que la gente se inquiete, pregunte y a través de eso conozca un poco más de su mundo, de su cultura’ (...) (Soria, en Castillo, 2013, pp. 218-219)

Este aspecto es interesante porque nos muestra hasta qué punto la recepción, o para ser más exactos, en su caso, el fin mercantil, la orientación hacia la venta, articula todo su sistema de producción. Su obra, desde el inicio de su creación, es decir, desde el concepto, tiene en cuenta al cliente como punto de llegada; luego, la elección de los materiales, también lo tiene en consideración; incluso el fin de la obra es determinado por el tipo de cliente pues en algunos casos, más que pensar en que encaje en algún lugar, tiene en cuenta el tipo de público que circulará por él para decidir si puede ser usada o no como estrategia de publicidad. Notemos cómo la concepción, la elección de materiales y el fin de la obra están en función al cliente.

Difícilmente, en su caso, podríamos hablar de la “autonomía del arte” o de “el arte por el arte”, algo propio del arte del romanticismo. Ante el artista romántico, que concibe la obra como expresión de su subjetividad, tenemos aquí al artista que, antes de crear, piensa en el público consumidor (es decir, en aquel que le va a comprar).

De alguna manera, este aspecto de Shoyan Sheca (la orientación a la venta), lo aleja tanto de la noción de “artista moderno” como también de la de “artista contemporáneo”. Francisco Calvo Serraller (2001) menciona que en las décadas de los sesenta y setenta, el arte conceptual, para dar batalla contra el éxito (algo muy propio de las vanguardias), trató de enfocarse en la idea y prescindir de la materialización de la obra, con el fin de imposibilitar su mercantilización. (Calvo, 2001)

Lo único que había quedado indemne, a pesar de todos los tremendos cambios a los que se había sometido el arte, era el sistema de su uso social, que seguía siendo el mismo; es decir: aunque la obra hubiera alcanzado el máximo grado de provocación, al final estos productos se distribuían en el mercado, podían alcanzar un enorme éxito, se los disputaban los museos y las aguas volvían a su cauce. Es por eso por lo que antes afirmé que la pugna fundamental del Arte Conceptual fue contra el éxito, en el sentido de una lucha contra lo que lo hace posible: el sistema del uso social del arte, su mercantilización. (Calvo, 2001, p. 305)

Con ello, se intentó acabar con el sistema que obstaculizaba la liberación artística al hacer de la obra de arte un objeto de comercio más. (Calvo, 2001) En ese sentido, nosotros podríamos decir que ir contra el mercado o, por lo menos, tratar de eximirse de él, constituiría una de las principales pretensiones que el arte contemporáneo recoge propiamente del conceptual. Tomando esto en consideración, la praxis de

nuestro artista difícilmente podría inscribirse dentro de lo contemporáneo. El que su producción se encuentre desde un inicio orientada a la venta y que incluso se adecúe a los distintos tipos de cliente, hacen que la relación de Pinedo con el mercado sea imprescindible. Ciertamente, siendo la pintura para él ante todo un medio de subsistencia, no podría ser de otro modo. En consecuencia, podríamos decir que la relación de Pinedo con el mercado, lo sitúa, al menos a partir de ese aspecto, fuera de los márgenes del arte contemporáneo. Más que de la importancia de la recepción, en el caso de nuestro artista, creemos que se trata sobre todo de la importancia del consumo; y para que este se efectúe, es indispensable la circulación de su obra en el mercado, esto es, su mercantilización.

Por consiguiente, para entender el proceder de Pinedo, tal vez nos sea más útil recurrir a un punto de vista sociológico, como el de Juan Acha, que sí considere el papel que juega el *consumo* en la producción. Nos dice Acha:

La producción, para nosotros, se halla en recíproca dependencia con la distribución y con el consumo. Sin medios materiales e intelectuales no hay producción, como tampoco la haya sin consumidores, ya sean imaginarios o potenciales. La producción, a su vez, no solo hace posible la distribución y el consumo: también enriquece, amplía o corrige los modos de consumo que circulan en la colectividad. (Acha, 1992, p.15)

La recíproca dependencia que hay entre la producción y tanto la distribución como el consumo, nos parece a nosotros importante para entender la praxis de Pinedo. En efecto, sin consumidores, no habría producción pues, en su caso, ella está orientada, tal como hemos señalado ya, desde su génesis, al cliente, es decir, al consumidor. Dicho de otro modo, sin tener a este último como objetivo, Pinedo no pintaría.

La variedad de públicos a los que van dirigidas sus obras, explica el que estas circulen en espacios tan disímiles. Como mencionamos en nuestro anterior capítulo, exponer en diferentes espacios de manera paralela, es una práctica recurrente en Shoyan Sheca. Podemos encontrar obra suya en espacios de arte contemporáneo como la sala de la fundación Euroidiomas, o en Ruraq Maki o Las Pallas (la tienda de Mari Solari), que son espacios de arte popular. Este comportamiento no está exento de problemas. Solari nos comenta que Pinedo pone énfasis en que él es “artista”. Ante esto, nos comenta que una vez ella le respondió diciendo: “(...) ‘Bueno, capaz ese es el problema. Como eres

artista y yo no vendo ‘arte’ sino ‘arte popular’, capaz es [por] esto que se ha vendido menos” (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018).

En otras palabras, Solari le dejó en claro a Pinedo que su trabajo, si bien circulaba en su tienda, no era del todo acorde con lo que ella tenía allí. Y el problema no es propiamente que él considere su trabajo como “arte”, sino que tengan precios un poco elevados si consideramos los de los otros trabajos con los que compite en el mismo espacio. Esto último es algo que ya se lo ha hecho manifiesto a Pinedo: “Yo vendo arte popular y vendo artesanía. (...) tus cuadros, que a mí me encantan, [con los] que siempre te he apoyado, son *caros* (...)” (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018).¹¹⁶

Sin duda, circular en diferentes espacios reviste ciertas dificultades. Si bien le abre más el abanico de posibilidades en cuanto al público, no todos los públicos aceptan los mismos precios, lo cual le ha hecho necesario a Pinedo manejar varios precios. La variación en los precios dependiendo del espacio hacia el que vayan sus obras no es visto como una buena idea por todos. Por ejemplo, Christian Bendayán considera que él debería equilibrar sus precios y cuidar un poco más sus lugares de distribución (C. Bendayán, comunicación personal, 16 de mayo, 2018).

Como podemos imaginarnos, esta práctica de presentarse a veces en espacios de arte popular y otras veces en espacios de arte contemporáneo guarda relación con las identidades múltiples: Pinedo es “artista shipibo” y es “artista urbano”, es “artista popular” y es “artista contemporáneo”. El principio es la conjunción, no la disyunción, la adición y no la exclusión.

De esta manera, podríamos decir que Shoyan Sheca es un “artista urbano” en tanto que aprende a pintar en la urbe limeña para satisfacer una necesidad que tiene específicamente en ese lugar, pero también podríamos decir que no es plenamente “urbano” puesto que para integrarse a la urbe recurre a su identidad de shipibo; es un “artista shipibo” debido a que pertenece a la comunidad (shipiba) de Cantagallo e incorpora el kené en su firma, sin embargo, no es plenamente “shipibo” ya que solo

¹¹⁶ Respecto a este punto, Mari Solari agrega: “[los precios de Pinedo] se han subido mucho y creo que esa también es una razón por [la] que se vende menos.” (M. Solari, comunicación personal, 11 de mayo, 2018).

se hace como artista en el contexto de Lima; es un “artista popular” porque aún tiñe las telas con caoba y utiliza materiales que identifican a su pueblo como tierras y tintes naturales, pero no es propiamente “popular” dado que lo suyo es considerado un “nuevo” arte shipibo; es un “artista contemporáneo” en la medida en que se permite experimentar con materiales que no son propios de su tradición (como tintes industriales) y exponer en galerías y ferias internacionales de arte (como ARTCO-Madrid), no obstante, no es plenamente “contemporáneo” porque adecúa su producción al mercado y también porque su individualidad está basada en la comunidad.

Como podemos observar, la praxis de Pinedo se sostiene en un delicado equilibrio. Él se sitúa como artista valiéndose de estas cuatro identidades y, a pesar de sus particularidades, logra desenvolverse con destreza utilizando cada una de ellas. Todas estas identidades lo llevan a diferentes espacios de distribución y él toma mucho en cuenta los diferentes tipos de público que circulan en cada uno. Advierte qué obras le funcionan mejor en cada espacio y, cuando se da cuenta de que un tema tiene una buena recepción, no tiene problema en repetirlo. Castillo nos cuenta:

(...) cuando pasamos el dato a Roldán Pinedo de que había un cliente interesado en la obra de “El otorongo”, Roldán se animó a pintar otro igual, ya que el que tenía lo había vendido. Preguntó los datos del contacto, para preguntarle más detalles y fijar el precio para que él empezase una nueva pintura similar al que ya había vendido. Con ello, parece que hay pinturas que tienen mucha acogida por el público y que están en su memoria para volverlas a reproducir en cualquier momento. (Castillo, 2013, p.143)

En efecto, él, hasta cierto punto, adecúa su obra en función a la reacción del público. Esto lo podemos apreciar en lo que nos comenta Castillo:

En una conversación, se le preguntó [a Pinedo] por qué el otorongo mostraba los dientes, Roldán mostró una sonrisa en su rostro, y dijo –“mucha gente me ha preguntado lo mismo, creo que para la próxima no le voy a poner los dientes, le voy a quitar. (Castillo, 2013, p. 206)

Por eso, quizás el modelo que propone García Canclini para la relación artista-obra-intermediario-público sea más adecuado que el modelo usual. Frente al esquema lineal en el que figuran estos cuatro componentes como si uno precediera al otro, este

autor propone una estructura en la que los cuatro elementos interactúan entre sí. Vamos a intentar mostrar esta relación mediante un gráfico:

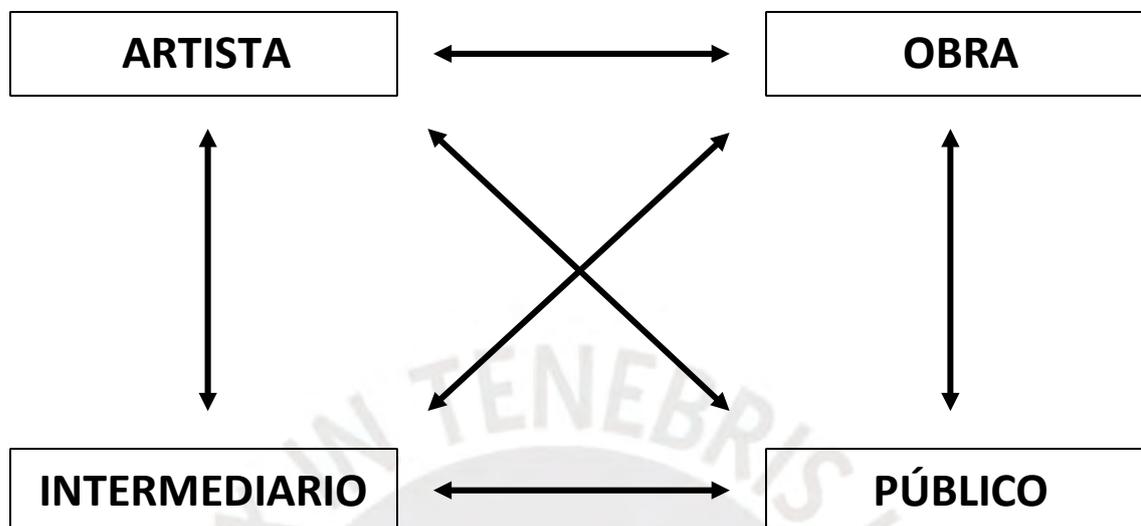


Figura 59. Esquema

Hemos analizado los casos más representativos de la firma de nuestro artista y hemos llegado a encontrar ahí la multiplicidad y el cambio. Asimismo, hemos enfocado su praxis a partir de la estrecha relación que tiene con la recepción, pues ella está orientada desde el principio al mercado. El esquema que prima en su modo de producción es uno en el que los cuatro elementos (artista, obra, intermediario y público) interactúan entre sí. Además, hemos podido advertir que Pinedo distingue entre sus públicos y sabe qué tipo de trabajo va a encontrar buena acogida en cada espacio al que va.

Hemos abordado el tema de la multiplicidad de identidades y de espacios de exhibición, para poder ingresar, en el siguiente capítulo, al tema de la temporalidad. En efecto, es solo teniendo en cuenta la multiplicidad de firmas y la incorporación del kené en algunas de ellas, así como la simultaneidad de la aparición de Shoyan Sheca en diferentes espacios de exhibición y la idea de progreso presente en su definición de pintura, que podremos articular la temporalidad de su producción con aquella que reside en su identidad y en su mismo proceder.

Capítulo 4

Ritmo, color y relación figura/fondo. Algunos acercamientos conceptuales a la temporalidad

En este capítulo intentaremos rastrear el tiempo en la obra de Roldán Pinedo. Para hacerlo, partiremos de la definición de ritmo y abordaremos la noción de tiempo en el mundo shipibo. Luego, examinaremos el ritmo en el caso del diseño y del color para ubicar en ellos algún tipo de temporalidad. Asimismo, intentaremos precisar el tipo de tiempo que hallamos en su obra y las diversas maneras en las que podemos, además, hallar temporalidad en el caso de este artista en particular.

4.1 El ritmo

Quizás el ritmo pueda ser considerado como uno de los principios más importantes en las artes plásticas. Maurice de Sausmarez, por ejemplo, nos dice “El ritmo es el aspecto más fundamental y la ‘pulsación visual’ de los puntos, las líneas paralelas, las verticales y horizontales, colocados con intervalos diferentes entre ellas, son un simple ejemplo de cambios de ritmo” (De Sausmarez, 1995, p. 79).

Para intentar definir el ritmo, vamos a empezar por el origen etimológico de la palabra. José Antonino nos dice: “La palabra ritmo proviene de la latina *rhythmus*, que a su vez se deriva del vocablo griego *rhythmos*. Por su parte, esta última palabra procede del verbo, también griego, *rheo*, que significa fluir” (Antonino, 1969, p. 20). En este sentido, el ritmo se referiría, originalmente, a la idea de movimiento, de cambio, de fluir (Antonino, 1969, p. 20). De esta manera, el ritmo guardaría una relación estrecha con la *temporalidad*.

Autores como Jean Paris, avanzan un poco más en su consideración del ritmo y no solo lo abordan en relación a las artes plásticas o a la temporalidad sino como una característica de nuestra *visión* misma (en general), la cual nos permite experimentar el mundo, de manera parecida a la respiración: “Como *visión* [énfasis añadido], la respiración es algo más que una función física: nos integra en la

Naturaleza, funda la existencia sobre un intercambio *rítmico* [énfasis añadido] con lo que nos rodea” (Paris, 1967, p. 52). Y, más adelante, dicho autor, refiriéndose a los movimientos de expiración e inspiración, agregará: “(...) el *ojo* [énfasis añadido] también respira *rítmicamente* [énfasis añadido]” (Paris, 1967, p. 58).

La preocupación por el ritmo la vamos a encontrar también en artistas como Wassily Kandinsky, quien va a relacionar la pintura con la música a tal grado que incluso va a llegar a calificar algunas composiciones de “melódicas” y otras de “sinfónicas” (Kandinsky, 1996, p. 106)¹¹⁷. Tan fundamental le parecía a este artista el ritmo en la pintura que critica el hecho de que, en su tiempo, solo un tipo de composiciones (las llamadas “melódicas”), haya recibido el calificativo de “rítmicas” (Kandinsky, 1996, p. 107). Para él, toda construcción tiene ritmo y, por tanto, utilizar el término “rítmico” solo para algunos casos sería inadecuado. Así lo expresa el artista:

Estas composiciones melódicas, despertadas a una nueva vida por Cézanne y luego por Hodler, han recibido en nuestro tiempo el nombre de ‘rítmicas’. (...) Está claro que la limitación exclusiva del término ‘rítmico’ a estos casos resulta arbitraria. Así como en la música *cada* construcción posee su propio ritmo, y así como la ordenación ‘casual’ de las cosas en la naturaleza también presupone un ritmo, así también en la pintura. Solo que a veces no comprendemos el ritmo de la naturaleza porque tampoco comprendemos sus objetivos (en determinados casos importantes). Por eso calificamos el orden no comprendido de ‘arrítmico’. (Kandinsky, 1996, p.107)

Ciertamente, tal como Kandinsky señala, la pintura presupondría un ritmo. Entre las diferentes definiciones de ritmo que hay, nosotros, para nuestro trabajo, preferimos tomar una que consideramos *básica*; pero decimos “básica” no en el sentido de ‘simple’ sino, más bien, en el sentido de ‘primaria’. Nos referimos a la definición que hace Éliane Escoubas: “(...) el ritmo es (...) la implicación del *tiempo* en el *espacio*” (Escoubas, 2004, p. 7).

Como podemos apreciar, se trata de una definición breve pero clara. Una de las razones por las que la hemos elegido es justamente por este carácter “básico” o “primario”. A nuestros ojos, esta definición, al referirse a categorías como *tiempo* y *espacio*, las cuales no solo las encontramos en pintura sino, sobre todo, en nuestra propia experiencia, no se restringe únicamente al terreno artístico; ella, en su amplitud,

¹¹⁷ Para más información, revisar Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona: Paidós.

abarca áreas de nuestra propia existencia que, en principio, no solemos relacionar con la esfera del arte. Es, pues, por ser una noción suficientemente amplia que, en primer lugar, la hemos elegido. En segundo lugar, la hemos escogido porque, precisamente, al referirse al tiempo y al espacio de manera amplia, esta definición conjugaba en sí misma dos nociones que, en el mundo amazónico, se suelen encontrar conjugadas. Para entender este punto, es preciso introducirnos un poco en la noción de *tiempo* en la Amazonía.

4.1.1 El tiempo en el mundo amazónico. La temporalidad shipibo-konibo.

Autores como Tim Cloundsley, al referirse al tema del tiempo en la Amazonía, subrayan la conexión que hay entre los acontecimientos celestes y las actividades humanas y estacionales (Cloundsley, 1995, pp. 85-86). En este sentido, dicho autor señala:

Entre los pueblos amazónicos, las apariencias, los movimientos y los ciclos de la luna y las estrellas se observan y se nombran como ‘el tiempo en que’ o ‘el tiempo cuando’ especies concretas de animales o plantas aparecen o entran en fases cruciales en sus *ciclos* [énfasis añadido] reproductor o migratorio. Detallados estudios antropológicos de numerosos grupos, desde los yagua, en Perú, hasta los desana en Colombia, presentan un modelo común en el que los puntos de referencia para la *medición del tiempo* [énfasis añadido] señalan momentos en los *procesos naturales* [énfasis añadido] de metamorfosis y anuncian que son oportunas las actividades de la caza, la pesca, la recolección o la plantación. (Cloundsley, 1995, p. 86)

Detengámonos un momento en esta cita. Lo que está diciendo el autor es que un punto en común que tienen los pueblos amazónicos, en cuanto a la medición del tiempo, es la referencia a *procesos naturales* que hacen propicias ciertas actividades, de ahí que se hable de “el tiempo *en que*” o “el tiempo *cuando*”. Josette Frayse-Chaumeil coincide en este punto con Cloundsley al sostener que los yaguas, cuando se refieren al tiempo, dicen que es el “Tiempo de...” y anexan a ello la acción o el resultado. Por ejemplo, es el “tiempo de” la caza, es el “tiempo de” las frutas (Frayse-Chaumeil, 1985, p. 117).

Como podemos ver a partir de lo que sostienen ambos autores, en la Amazonía no se mide el tiempo como algo independiente a la naturaleza. El tiempo y la naturaleza no se disocian. Son precisamente los procesos que hay en ella los que

hacen posible la medición de aquel. Lo importante aquí es resaltar esta íntima relación que existe entre el tiempo y la naturaleza, pues hablar de naturaleza implica también hablar de *espacio*: se trata, finalmente, de cómo actúa el tiempo en el espacio (natural) y produce ciertas condiciones que posibilitan algunas actividades y otras no.

Ahora bien, algo que tenemos que aclarar es que *espacio* para el pueblo shipibo no coincide con nuestra noción de *territorio*:

El pueblo Shipibo tiene su propia noción acerca del espacio donde vive y ha vivido tradicionalmente, *noa jain ja*, la cual difiere del concepto de territorio (espacio geográfico o superficie terrestre) que se ha tomado en cuenta hasta la actualidad. La diferencia radica en que las y los shipibo conciben su espacio como un todo interrelacionado, que en palabras shipibo sería el *Non nete*, lo que tendría su correlato con la palabra 'mundo' (...). (Unicef, 2012, p. 34)

Ciertamente, en una de las obras de nuestro artista, *Cosmovisión shipiba* (2004), podemos notar claramente esta interrelación por la referencia a los acontecimientos celestes, al espacio (o mundo) y a la acción. Observándola advertiremos la presencia de las estrellas (las constelaciones), la división de espacios (mundos) y las actividades humanas que se realizan. Esta noción de tiempo, que es indesligable de la noción de espacio (o mundo), nos hace pensar que la definición de ritmo que propone Escoubas (2004), la cual vincula el tiempo con el espacio, podría resultar adecuada para abordar las obras de nuestro artista shipibo-konibo; sin embargo, para estar seguros, debemos tratar de acercarnos a la concepción del tiempo en el mundo shipibo-konibo.

Tubino y Zariquiey (2007) le preguntan a Ángel Soria, profesor y dirigente shipibo, de qué manera los shipibos dividían el tiempo en la Antigüedad y él responde:

Eso que vemos ahora no viene de los pueblos indígenas, son conocimientos occidentales. Para nosotros no había el otoño, el verano, etc. Solamente dos épocas del año. Hay *divisiones respecto de la agricultura*: la siembra, etc. Antes solo nos orientábamos a través del sol, por ejemplo, si está bien fuerte, no hay lluvias: es verano, y hay que hacer la chacra para quemar en septiembre. (...) ¿Cómo sabemos el mes de la primavera? En septiembre hay un árbol que empieza a dar sus flores y ya sabemos que estamos en la primavera. En el mes de julio comienzan a salir las taricayas. (...) En octubre comienza la época de lluvia. De noviembre a diciembre, en ese tiempo de creciente, el pez carachama empieza a poner sus huevos (...). (Soria, en Tubino & Zariquiey, 2007, p. 143)

Aquí tenemos explicitada la unión entre el tiempo, los procesos naturales y las actividades, de la que veníamos hablando. En esta cita podemos ver hasta qué punto se cumple dicha unión en el caso particular de los shipibos.

Por otro lado, siguiendo con el tema de la división del tiempo, Pierrette Bertrand-Ricoveri identifica dos períodos a los que se refieren los shipibos en sus narraciones. Dicho autor, en su libro titulado *Mitología shipibo*, agrupa los relatos en estos dos tiempos, pues los *Yoshin*¹¹⁸ y “(...) los personajes mayores que infunden vida (...) ocupan *dos espacios temporales* [énfasis añadido] determinados: en primer lugar el ‘Tiempo de los Ancestros’, y acto seguido el ‘Tiempo de los Incas’” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 32). Sin embargo, algo que habría que tomar en cuenta es que, aunque la mayor parte de narradores y chamanes coincidiría en la existencia de esos dos grandes períodos en la historia de los shipibos, no todos compartirían la idea de una *sucesión* entre ellos. (Bertrand Ricoveri, 2010). Dicho de otra manera, entre el “Tiempo de los Ancestros” y el “Tiempo de los Incas” no habría necesariamente un orden lineal: uno no se encontraría *antes* o *después* del otro.

Asimismo, tampoco habría un orden ‘lógico’ en los mismos acontecimientos del espacio temporal denominado “Tiempo de los Ancestros”:

Durante el período llamado el ‘Tiempo de los Ancestros’ el hombre está inmerso en un medio en perenne contacto con la selva y las aguas, de donde obtiene su sustento. Entre el hombre y el mundo que lo rodea no existen fronteras sino un juego de metáforas cuyo flujo no interrumpido por ninguna *ley causal* [énfasis añadido], ni por principio alguno de *no contradicción* [énfasis añadido]. Los dioses, los héroes, las plantas, los animales, los soplos naturales, intercambian a porfía [sic] su estado a merced de los acontecimientos, o de situaciones *cuya sucesión no está nunca inscrita en un tiempo lógico* [énfasis añadido]. (Bertrand Ricoveri, 2010, pp. 32-33)

¿Qué quiere decir Bertrand-Ricoveri con *tiempo lógico*? ¿Por qué llega a mencionar incluso el *principio de no contradicción* y la *ley causal*? Con *ley causal* se alude a la relación causa-efecto (la causa siempre *antecede* al efecto); por tanto, diciendo que el flujo de metáforas no puede ser interrumpido por esta ley, está diciendo que el juego entre ellas no es el de causa-efecto, es decir, que una no necesariamente antecede a la otra. Por otra parte, tomando en cuenta que según el *principio de no contradicción* es imposible que algo sea y no sea al mismo tiempo y

¹¹⁸ Según Bertrand-Ricoveri (2010), los “yoshin” serían espíritus maléficos o protectores (p. 269).

en el mismo sentido, diciendo que el flujo de juego de metáforas no puede ser interrumpido por este principio, está abriendo la puerta a la posibilidad de que algo sea y no sea al mismo *tiempo* y en el mismo sentido. Asimismo, diciendo que la sucesión de los acontecimientos no está en un *tiempo lógico*, podría estar refiriéndose a que, dado que no responden estos ni a la ley causal ni al principio de no contradicción, sería difícil ordenarlos lógicamente.

Hasta el momento, seguramente nos resulta un poco confusa esta descripción del “Tiempo de los Ancestros”. No logramos entender aún a qué tipo de temporalidad se está haciendo referencia. Dicho de otro modo, todavía no entendemos qué tipo de noción temporal podría desafiar la ley causal, el principio de no contradicción y situarse, de esta manera, fuera de los límites de lo que podríamos considerar lógico. Además, probablemente nos llame la atención que entre ambos tiempos (“Tiempo de los Ancestros” y “Tiempo de los Incas”) no haya necesariamente una sucesión.

Bertrand- Ricoveri nos explica: “(...) entre lo que hemos convenido llamar el ‘Tiempo de los Ancestros’ y el ‘Tiempo de los Incas’ interviene una *ruptura* [énfasis añadido], traducida por una *modificación de la temporalidad* [énfasis añadido] en la que evolucionan los protagonistas del mito” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 256). Ciertamente, habría, entonces, una *ruptura en la continuidad* de estos dos tiempos. No obstante, el autor no solo señala un corte o ruptura, sino que es más específico: habla de una *modificación* de la temporalidad, es decir, un cambio con respecto a la noción temporal. Luego, Bertrand-Ricoveri es aún más claro, e incluso llega a identificar qué tipo de temporalidad se encontraría en cada uno de estos dos tiempos: “A la *temporalidad cíclica* [énfasis añadido] del ‘Tiempo de los Ancestros’, esos ‘Grandes Personajes del Principio’, se substituye, se sobrepone o se yuxtapone en el ‘Tiempo de los Incas’ una *temporalidad lineal* [énfasis añadido] donde el acontecimiento aflora sobre un fondo de historicidad” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 256).

Aquí tenemos ya los dos tipos de temporalidad explicitados: la temporalidad cíclica y la temporalidad lineal. La temporalidad cíclica se encontraría en el “Tiempo de los Ancestros” y la temporalidad lineal en el “Tiempo de los Incas”. Así, ya sabemos que este tiempo que describía Bertrand-Ricoveri, en el que los juegos de metáforas no eran interrumpidos por la ley causal ni por el principio de no contradicción, era el

tiempo cíclico: el tiempo que retorna una y otra vez, en el cual el principio se conecta con el fin. Quizás por ello el autor decía que los acontecimientos no se encontraban inscritos en un “tiempo lógico”, en tanto que no estaban ordenados en una *linealidad* en la cual la causa siempre antecede al efecto.

Si bien los mitos reunidos por este autor en el “Tiempo de los Ancestros” pondrían el énfasis en la invariabilidad del orden de ese universo creado por los “Grandes Personajes del Principio” y la memoria colectiva ubicaría dicho período “(...) a una profundidad histórica insondable (...)” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 257), los mitos reunidos en el “Tiempo de los Incas”, por el contrario, pondrían el énfasis en la transformación social y moral generadas a partir del “recién llegado” (el Inca) (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 257).

Fijémonos en la palabra *transformación*. El que ella se encuentre asociada al “Tiempo de los Incas”, en este caso, no quiere decir que en la temporalidad perteneciente al “Tiempo de los Ancestros” (temporalidad cíclica) no esté presente, pues “El *tiempo cíclico* [énfasis añadido] (...) no excluye el cambio” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 257). Sin embargo, a diferencia del “Tiempo de los Ancestros”, el pensamiento shipibo, al referirse al “Tiempo de los Incas”, establece, además de una primacía ideológica, “(...) una sucesión cronológica de acontecimientos históricos, como la existencia y la aparición del Inca Nawa, y los episodios de este encuentro que configuró la vida social y cultural de los Indios (...)” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 257). Dicho de otra manera, en el “Tiempo de los Incas” se pone el énfasis, más que en aquel orden de lo que se creó de “(...) ‘una vez y para siempre’ (...)” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 257), en el cambio, en la transformación que supuso la llegada de un individuo en particular (el inca).

De acuerdo con el mencionado autor, los shipibos se concebirían a sí mismos en “(...) relación de continuidad temporal con el Inca, que realza aún más *el esperado* [énfasis añadido] regreso de ese personaje mesiánico: el Padre Inca, el Brillante, que asegurará al mismo tiempo (...) un *retorno* [énfasis añadido] concertado junto a los Ancestros” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 256). Atendamos a esta cita. Aunque la temporalidad lineal sea la que corresponda al “tiempo de los Incas”, notemos cómo los shipibos, al sentirse en continuidad temporal con el inca, esperarían el regreso de un personaje que los ayudaría a retornar al lado de los ancestros, es decir, a los

orígenes “insondables”. Lo que queremos resaltar aquí es que, por más de que en dicho período haya una sucesión “cronológica” de acontecimientos, los haría esperar (en un *futuro*) un *retorno al pasado* (a los ancestros, a los orígenes).

Como podemos apreciar, se trata del *tiempo cíclico* emergiendo de nuevo. El futuro y el pasado se conectan en tanto que, como acabamos de mencionar, en el futuro hay un retorno al pasado. Y el futuro no solo se conectaría con el pasado sino también con el presente. Esto es lo que podemos ver en la idea de “el más allá” que, siguiendo a Bertrand-Ricoveri, tendrían los shipibos: “(...) ‘el más allá’ sigue siendo espacial y temporal a la vez, próximo y lejano, *futuro* y *presente* [énfasis añadido]. Ellos [los shipibos] no están en ‘el más allá’ de los pueblos cristianizados, sino *aquí, al mismo tiempo* [énfasis añadido]” (Bertrand Ricoveri, 2010, p. 256). Por consiguiente, al hablar de un “más allá” (en el futuro), ellos también se estarían refiriendo al *presente*, al *aquí*, al *ahora*. Algo similar ocurre con el pasado. A partir de la concepción de “historia” que tiene este pueblo, podemos advertir una conexión entre el pasado y el presente:

La idea de historia para las y los shipibos está asociada al acto de recordar *ahora* o pensar ahora sobre lo acontecido, esto es, reflexionar en el *presente* [énfasis añadido] sobre lo ocurrido, para ser mejores día a día. (...) *La historia no estaría constituida, entonces por los hechos sucedidos en sí* [énfasis añadido], sino por lo que se vive en el *presente* con la experiencia del *pasado* [énfasis añadido]. (Unicef, 2012, p. 99)

De esta manera, con la palabra *historia*, los shipibos no se referirían tan solo al pasado sino también al presente, motivo por el cual el pasado y el presente estarían vinculados. Como podemos advertir, hay un movimiento cíclico presente en esta articulación. El pasado, el presente y el futuro no están en una relación de sucesión lineal sino, más bien, vinculados entre sí: el pasado se conecta con el presente, el futuro se conecta con el pasado, así como con el presente.

Con todo esto, evidentemente, estamos lejos de resolver el tema del tiempo en el mundo shipibo. No pretendemos resolver dicho tema en este trabajo, pues este excede los límites de nuestro campo de investigación. Lo único que queremos aquí mostrar, al fin de cuentas, es la complejidad de la articulación del tiempo en el mundo shipibo, con el fin de subrayar que, en dicha articulación, el avance no excluye el

retorno, es decir, que en ella se encuentran implicadas tanto la *linealidad* como la *ciclicidad*.

4.1.2 El ritmo en el diseño: el caso del kené

Como habíamos mencionado en uno de nuestros anteriores capítulos, algo que caracteriza al arte shipibo-konibo es el empleo del kené. Recordemos que estos diseños geométricos se aplicaban sobre cerámicas, textiles, objetos de madera y la propia piel. Además, siguiendo a Bruno Illius, estos habían sido enseñados por el inca mítico y su mujer, lo cual explicaba, hasta cierto punto, que este trabajo sea atribuido a la mujer (Illius, 1994). Justamente Luisa Elvira Belaúnde ponía el acento sobre este último punto (la consideración del kené como un arte femenino), y para entenderlo mejor habría que traer a colación algo que Illius sostiene acerca de su transmisión. El mencionado autor destaca la labor del chamán en la elaboración de estos diseños. Para él, el chamán es el protagonista de este complejo sistema que sería el kené, el cual abarcaría ámbitos como la cosmología, medicina, música y las artes figurativas (Illius, 1994).

(...) poderosos shamanes del pasado, llamados meraya (...) hacían, por pedido de las mujeres que eran activas en la producción artística, sesiones espaciales, para darles quené. Al comienzo del ritual, las mujeres entregaban al shamán pequeños trozos de género o tiras de corteza de árbol; este [el meraya] se hallaba bajo su mosquitero, donde, protegido de las miradas de los presentes, (del mismo modo que en la curación de los enfermos), se comunicaba con los seres míticos. Algunos seres míticos son vistos como los 'señores' de los quené, así por ejemplo, el poderoso colibrí (pino ehua), el señor de la liana ayahuasca (nishi ibo) y sobre todo, el más respetado y temido de todos: el ani ronin, la gran boa. (Illius, 1994, p. 190)

De esta manera, según Illius, estos diseños (*quené* o *kené*) provendrían de los seres míticos; después, estos se los comunicarían al meraya, y, por último, el meraya se los transmitiría a las mujeres (pues serían ellas las que se encargarían de la producción artística). Esta versión del origen y transmisión del kené, en realidad, es una más de las que hay. Por ejemplo, Luisa Elvira Belaúnde nos hace llegar otra:

Cuentan los grandes shamanes que el universo se originó cuando la anaconda primordial cantó los diseños que llevaba dibujados en la estructura de escamas de su espalda. Los diseños salieron de su boca por medio del canto, se juntaron y tomaron forma tridimensional, creando al mundo, la gente y las plantas. Por

eso, en última instancia, todos los diseños shipibo-konibo son *ronin kené*, 'diseños de la anaconda', es decir, diseños de la madre del agua. (Belaunde, 2010, p. 36)

Así, en la versión de esta autora, tendríamos que los diseños salieron cantados de la boca de la anaconda primordial y crearon el mundo. En el autor Brabec de Mori, vamos a encontrar una mezcla entre lo que sostiene Illius (que el origen de los kenés era atribuido al inca mítico) y lo que afirma Belaúnde (que los diseños estarían asociados a *ronin*, la anaconda, y que los realizan las mujeres). Esto es lo que nos dicen Brabec de Mori y Mori Silvano de Brabec (2009):

(...) en la sociedad shipibo-konibo existe un consenso general respecto a la idea de que los *kené* han sido enseñados a los Shipibo por el Inka. (...) Desde entonces, las mujeres Shipibo han seguido perfeccionando su arte a través de varias técnicas, sobre todo orientándose con la observación de la naturaleza: Muchas plantas o animales muestran *kené*, principalmente la anaconda (*rono ewa, ronin*) que es considerada la 'madre de los diseños'. (pp. 110-111)

Como podemos darnos cuenta, hay varias versiones sobre el origen de los diseños y, si bien estas difieren en varios puntos, la mayoría coincide en mencionar a *Ronin* (la anaconda) y la labor de las mujeres¹¹⁹. Asimismo, habría que añadir que, así como el ser mítico (la gran boa) aparece, también hay otro ser mítico que lo hace (el inca), y que la figura del chamán o del *meraya* suele involucrarse en su transmisión.

Por otro lado, en cuanto al significado de los *kené*, tenemos que decir que mucho se ha escrito al respecto. La posibilidad de que dichos diseños puedan ser un código ha dado pie a que se los trate de abordar desde un punto de vista semiótico. No es nuestro propósito trabajar los kenés desde este enfoque. Sin embargo, algo que tendríamos que decir al respecto es que, tal como señala Bruno Illius, sobre el significado de estos diseños hay varias hipótesis que se contradicen entre ellas (Illius, 1994, p. 187) y que autores como William C. Farabee afirman que "cualquiera sea la significación que estos diseños hayan podido tener, se ha perdido, ya que ahora son utilizados para un puro fin decorativo" (Farabee, en Illius, 1994, p. 187). Ciertamente,

¹¹⁹ En el libro de Pierrette Bertrand-Ricoveri, titulado *Mitología shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*, podemos encontrar un mito acerca del origen del *kené* en el que no hallamos a *ronin*, pero sí a una mujer. Según este, procederían de la falda de una forastera (Bertrand Ricoveri, 2010, pp. 206-208).

en la actualidad el empleo de los *kené* muchas veces responde a fines decorativos, pero ello no excluye la posibilidad de que ellos alberguen aún un significado.

María Belén Soria, por su parte, afirma que, en el Seminario de Historia Rural Andina, descubrieron que los *kenés* funcionaban como recursos mnemotécnicos, es decir, en tanto formas que comunicaban. Según Soria, estos eran un medio de comunicación más que todo con el entorno. No obstante, hablar de su significado, en el caso de los shipibos, no es tan sencillo. Ya no podemos rastrear ese uso, ese significado; pero sí hay indicios de que funcionaron como un código de comunicación, como recurso mnemotécnico, en respuesta a lo que la naturaleza les comunicaba (M.-B. Soria, comunicación personal, 1° de diciembre, 2017).

Sobre este tema, Luisa Elvira Belaúnde nos dice:

Hay quienes sostienen que este sofisticado grafismo pertenece plenamente al ámbito semiótico y podría tratarse de una escritura. Algunos buscan descifrar un código secreto en la compleja lógica formal de su estructura. Las mujeres shipibo-konibo, sin embargo, nos dicen que hay que acercarse a las plantas para comprender en qué sentido su arte podría ser algo semejante a una caligrafía.

Joxo joni kene, 'diseño de los blancos', así se llama la escritura occidental en idioma shipibo-konibo. Entonces, si desde el punto de vista shipibo-konibo la escritura que cubre los libros y cuadernos es una forma de *kené*, no es tan disparatado pensar que los diseños que cubren la piel, las telas y cerámicas shipibo-konibo puedan ser una forma de escritura. (...)

La diferencia está en que la escritura occidental es un método de comunicación entre humanos. El *kené*, en cambio, no es un instrumento de registro de palabras provenientes de seres humanos. Quienes se expresan por medio de los diseños shipibo-konibo son la madre del agua, la anaconda primordial ronin, y las madres de todas las plantas nutridas por el agua, poderosos espíritus del mundo vegetal que también otorgan a las mujeres la habilidad de realizar sus diseños para que puedan ser vistos por los demás. Las mujeres shipibo-konibo son las escribanas de los mensajes dictados por estos espíritus madres. (Belaunde, 2010, p. 37)

De lo dicho se desprende que esta autora estaría coincidiendo con Soria en que se trata, sobre todo, de una comunicación con el entorno. Si bien investigar el posible uso del *kené* como una forma de escritura es importante para ahondar en el significado de estos diseños, para el caso particular de nuestro artista, no resulta

relevante dado que en él hay un uso del kené, ante todo, como “patrón identitario” (siguiendo con la expresión de María Belén Soria), y no como forma con significación.¹²⁰

Se suele relacionar los kenés con el canto. Habíamos visto anteriormente que Luisa Elvira Belaúnde hablaba de una anaconda primordial que cantaba estos diseños. También habíamos mencionado que, para Bruno Illius, los kenés eran parte de un sistema que abarcaba, entre otros ámbitos, el de la música. En efecto, algo que se encuentra reiteradamente en las investigaciones sobre el kené es el vínculo que tendría con la música.

(...) los espíritus ‘cantaban’ los diseños, y el shamán los aprendía imitando su canto (...) Recién después de desaparecidos los espíritus, el shamán transformaba los dibujos *quené*, que se le presentaban cifrados acústicamente, nuevamente en dibujos visibles. De este modo, la transferencia de los diseños desde el mundo de los espíritus al mundo humano debería ser entendida como un complejo audiovisual, es decir, sinestético. (Illius, 1994, p. 193)¹²¹¹²²

De esta manera, sería el chamán el que traspasaría estos diseños, comunicados por los espíritus, de un registro acústico a uno visual.

Brabec de Mori y Mori Silvano de Brabec son dos autores que, en su texto titulado “La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música”¹²³ han abordado esta relación entre los

¹²⁰ Aunque profundizar en el tema del significado de los *kenés*, se encuentra fuera de los límites del presente trabajo, si es de interés del lector conocer un poco más sobre este punto, le recomendamos dos textos de María Belén Soria que abordan estos diseños desde una perspectiva semiótica: *El discurso de las imágenes: simbolismo y nemotecnia en las culturas amazónicas* (2009) e *Introducción al mundo semiótico de los diseños shipibo konibo* (2004). Ambos han sido publicados por el Instituto Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

¹²¹ Sobre la sinestesia, Brabec de Mori y Mori Silvano de Brabec (2009) nos señalan: “Sinestesia’ ha sido un término usado ampliamente por Gebhart-Sayer, pero ella lo utiliza con percepciones que son descritos con términos de otros sentidos (metáforas), mientras ‘sinestesia’ exactamente denomina fenómenos percibidos por sentidos fuera de lo común (escuchar colores, oler sonidos, ver fragancias) (...) (p. 121). Ver también Tournon, J. (2002). *La merma mágica: vida e historia de los shipibo-konibo del Ucayali*, Lima, Perú: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP), p. 298.

¹²² Notemos cuán central es para este autor la figura del shamán en la transmisión de los diseños. Él cumpliría el rol de mediador entre los espíritus y los hombres. En este punto difiere de Belaúnde, pues para ella las madres transmitirían los diseños, en primer lugar, a las mujeres, con ayuda de las plantas.

¹²³ Brabec, B. & Mori Silvano de Brabec, L. (2009). “La corona de la inspiración: los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música.” En *Indiana*, (26), pp. 105-134.

kenés y la música. Ellos, si bien resaltan la importancia del concepto de sinestesia para los shipibos, pues la combinación de cualidades tan disímiles como “(...) buenos diseños, fragancias, luz (limpieza), orden y simetría” (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, p. 121) estarían siempre presentes en su estética, ponen en entredicho el que los meraya los enseñen a través del canto (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, pp. 121-124).

Lo que señalan dichos autores es que los artistas shipibos afirmaban que los diseños salían de sus propias ideas (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, p. 121). Así, después de analizar una canción con la que el meraya enseñaba los diseños, llegan a sostener que “(...) el *meraya* no entrega patrones a las mujeres, que de ahí lo reproducen, pero transmite la habilidad de inventar diseños por su propia imaginación” (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, p. 124).

Lo que ocurre en el caso de estos autores es que, a partir de una experiencia que tuvieron visitando una exposición de arte shipibo en Lima en el año 2007, les llamó la atención el rol que desempeñaba una artista y curandera shipiba (Herlinda Agustín), quien iba cantando mientras recorría con el dedo las líneas de los diseños que había realizado (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, pp. 106-107). Dicha artista y curandera, de la mano del etnomusicólogo Barrett H. Martin, presentó su trabajo en la University of New Mexico y participó en la elaboración del CD *Woven Songs of the Amazon* (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, p. 108).

Los autores mencionados trataron de descubrir si experiencias como la de Herlinda Agustín correspondían a la realidad artística de los shipibo-konibo y, después de investigar, llegaron a decir que, a raíz de sus hallazgos, consideran “(...) muy poco probable el mito de los ‘Woven Songs of the Amazon’ en cualquier forma de código para ‘producir’, ‘reproducir’ o ‘transformar’ diseños y canciones” (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, p. 110). Brabec, por ejemplo, trata de comprobar el mito haciendo que otra mujer shipiba (Alegría Valera) cante sobre la base de los mismos diseños que Herlinda Agustín y, “Cantando sobre la misma tela que Brabec había comprado a Herlinda, Alegría produjo una canción completamente diferente y sin concordancia ninguna con la de Herlinda” (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, p. 110).

La búsqueda de un código era lo que le interesaba a Brabec y, si bien al final no lo encuentra, no llega a invalidar la relación entre el diseño y la música en la sociedad shipibo-konibo sino, más bien, a explicarla de otra manera, a partir de las ideas estéticas que tiene esta sociedad (nos referimos aquí a ideas tales como simetría, orden, limpieza y exactitud) (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009): “(...) demostramos correspondencias entre estructura musical y estructura visual, pero lo explicamos como manifestación de la filosofía estética shipibo, por no hallar ‘códigos’ que podrían sobresalir de la correspondencia estética muy común en el mundo humano” (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, p. 129).

Por otro lado, Diana Riesco también aborda esta relación entre el kené y la música. Ella señala que, desde el punto de vista de los shipibos, sería posible *escuchar* los diseños y percibir *visualmente* una canción (Riesco, 2007, p. 83). Siguiendo a Bruno Illius, la fabricación de grandes recipientes de chicha era una de las ocasiones en las que los shipibo-konibo más podían apreciar el vínculo entre los diseños y las canciones:

Estos recipientes eran pintados por dos mujeres o más mujeres simultáneamente. A causa del tamaño y de la curvatura de la superficie del recipiente, las pintoras no podían tener continuamente a la vista el trabajo de sus colegas. Para obtener (...) un resultado armónico, trataban de ponerse de acuerdo sobre una forma de pintar común a través de cantos. (...) Según la opinión de algunas alfareras el ‘tipo’ de diseño se transmitía por medio de la melodía y del registro vocal, no por medio del texto que se cantaba. (Illius, 1994, p. 193)

Así, siguiendo a este autor, sería más bien la melodía la que guardaría relación con el diseño, y no tanto la letra. Sin embargo, algo que resulta problemático para entender esta “transferencia” de una forma auditiva a una forma visual es la inexistencia de un “código”. En otras palabras, no estamos acostumbrados a aceptar el paso de un registro a otro sin que intervenga un código, esto es, una relación de equivalencia. La búsqueda de Brabec fue precisamente esa. La siguiente cita lo muestra claramente: “(...) ni esa canción ni las demás que inventaba Alegría Valera (en ese mismo estilo), dan referencia ninguna a un ‘código’ o patrón similar que señale que la estructura musical pueda tener que ver algo con el diseño mismo” (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec 2009, p. 117).

Diana Riesco parece ofrecer una respuesta a este problema. Ella, refiriéndose a *Woven Songs of the Amazon*, nos dice:

Las líneas o ícaros son como melodías. No como música occidental, donde existen *notas* [énfasis añadido], sino que ellas marcan la intensidad, la rudeza o suavidad de la melodía, las palabras (...) las líneas pueden ser cantadas, las líneas gruesas y delgadas según Manuela [la mujer entrevistada en *Woven Songs of the Amazon*] son como distintas voces. (Riesco, 2007, p. 84)

Riesco es bastante clara. La melodía del kené no encajaría necesariamente en la concepción de musical occidental, con el sistema de notación musical¹²⁴. De esta manera, que no pueda trasladarse al sistema de notación musical (es decir, que cada diseño no pueda traducirse a este sistema de notas musicales) no probaría la inexistencia de una relación entre el diseño (kené) y la música.¹²⁵ Simplemente, tal vez la relación no sea de equivalencia sino de semejanza (tal como parece advertir, al final, Brabec de Mori).

Que el kené guarde relación con la música, que el diseño pueda estar vinculado con el sonido, nos permite considerar una estructura visual también como estructura acústica; es decir, nos abre la puerta a la consideración de una forma espacial como una forma que puede ser también temporal. Así, en el kené, en el mundo shipibo, se encontraría, de alguna manera, una *temporalidad*.

4.1.2.1 La relación figura-fondo en el kené

Autoras como Luisa Elvira Belaúnde y María Belén Soria subrayan el juego que existe entre la figura y el fondo en los diseños kené. Refiriéndose a ellos, afirma Luisa Elvira Belaúnde: “En los diseños esta armazón de caminos es traspuesta sobre una

¹²⁴ Siguiendo a William Fleming, Guido de Arezzo (995 – 1050 D.C.) sería el inventor de la base de la notación musical moderna (Fleming, 1971). Para profundizar más en este tema, se recomienda revisar Fleming, W. (1971). *Arte, música e ideas*. México D.F: Interamericana, pp. 105-107. También puede ser de utilidad Picasso, J. (1977). “Nuevos aportes sobre el origen y la estructura de la notación musical griega” En *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, (11), pp. 361-376.

¹²⁵ En realidad, proponer la existencia de un vínculo entre el diseño y la música no es tan raro. Este vínculo no solo ha sido propuesto por los shipibos sino por artistas como Kandinsky. Como ya hemos mencionado, dicho artista llega a hablar de composiciones (visuales) melódicas y sinfónicas, e incluso llega a ser más preciso afirmando que “La *forma* [énfasis añadido] misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su *sonido* [énfasis añadido] interno” (Kandinsky, 1996, p. 57).

superficie estableciendo circuitos de líneas de diversos grosores y coloridos que resaltan sobre el trasfondo de color homogéneo, lo cual genera juegos reversibles de fondo y figura” (Belaúnde, 2010, p. 33). Y, más adelante, la misma autora indica: “(...) El movimiento del juego de fondo y figura acoplado al laberinto de las líneas completan una impresión hipnótica que las mujeres shipibo-conibo se enorgullecen de resaltar” (Belaúnde, 2010, pp. 33-34).

Refiriéndose a los mismos diseños, aunque, de manera más específica, a los “canoas” (las líneas gruesas, rectilíneas y angulares)¹²⁶, señala María Belén Soria: “El motivo que se percibe inicialmente como un diseño positivo sobre un fondo negativo, se puede apreciar también al revés. Un artista debe mantener el equilibrio perfecto entre los elementos positivos y negativos” (Soria, 2004, p. 55).

Como podemos darnos cuenta, para ambas autoras la dinámica figura-fondo se encuentra presente en los kenés. Dicha dinámica es bien conocida en el ámbito de las artes visuales y, para autores como De Saumarez, se explicaría a partir de “(...) los estudios relacionados con la psicología de la percepción” (De Saumarez, 1995, p. 50). Para ser más precisos, tendríamos que decir que esta dinámica figura-fondo suele ser atribuida a la psicología Gestalt (también conocida como psicología de la forma). La Gestalt es una de las corrientes que más ha trabajado la relación que hay entre figura y fondo. En efecto, “La estructuración de la percepción en figura-fondo pasó a ser considerada como una de las leyes de la forma más importantes dentro de la psicología Gestalt” (Salama, 1988, p. 5).¹²⁷

Rudolf Arnheim es uno de los representantes de esta corriente que más ha abordado el caso de las artes visuales. Él, resaltando el rol activo de la visión, nos dice:

La visión difiere (...) de la cámara fotográfica dado que consiste en una exploración activa antes que en un registro pasivo. Es altamente selectiva, no solo porque se concentra en lo que le llama la atención, sino también por su modo de entrar en contacto con cualquier objeto. (Arnheim, 1985, p. 28)

¹²⁶ Siguiendo a María Belén Soria, los diseños gruesos se llamarían “canoas” y los delgados, “maya kené” (M.-B. Soria, comunicación personal, 1° de diciembre, 2017).

¹²⁷ Ver Salama, H. (1988). *El enfoque gestalt: una psicoterapia humanista*. México D.F.: El Manual Moderno.

Así, este autor señala que nuestro ver selecciona, se concentra en algo y no en todo. En otras palabras, nuestro ver es activo porque nuestros ojos no son simples receptáculos, porque nuestro ver *enfoca* siempre algo. Es así que “(...) la visión no es una mera recepción pasiva” (Arnheim, 1985, p. 28).

Siguiendo a Arnheim, el primero en estudiar de manera sistemática esta relación figura-fondo habría sido Edgard Rubin, y él habría llegado a establecer algunas condiciones para que una determinada superficie devenga figura en un conjunto (Arnheim, 1985, p. 183). Héctor Salama coincide con Arnheim al atribuir el primer estudio de la relación figura-fondo a Rubin y, además, nos explica en qué consiste:

Edgar Rubin (1912), fenomenólogo danés fue el primero en investigar la relación figura-fondo en los fenómenos visuales, hallando que el campo perceptual se divide en estos dos elementos, que tienen diferentes características. La figura suele ser el foco de la atención, y hablando de percepción visual se encuentra rodeada por un contorno y tiene el carácter de objeto. El fondo, consistente en el resto del campo visual, por el contrario, carece de detalles, lo vemos generalmente más lejano que la figura y puede ser ajeno a la atención y no aparece como objeto. (Salama, 1988, p. 5)

De esta cita, queremos resaltar básicamente dos cosas: la “atención” y el hecho que Rubin sea un “fenomenólogo”. palabras: “atención” y “fenomenólogo”. Este autor no solo nos explica la dinámica figura-fondo, sino que la vincula con la *atención*, y esto es clave para entender la cercanía de esta propuesta con la fenomenología. En efecto, tal como nos dice Salama, Edgar Rubin era fenomenólogo; además, uno de los fundadores de la escuela de la Gestalt (Salama, 1988). Christian von Ehrenfels (1858 – 1932) fue discípulo de Franz Brentano (1838 – 1917), así como lo fue Edmund Husserl (1859-1938), a quien se le considera el padre de la fenomenología. En consecuencia, no debería sorprendernos el que la Gestalt y la propuesta de Edmund Husserl tengan puntos en común, pues, como podemos ver, parte de los fundamentos de la Gestalt son fenomenológicos.

Justamente el tema de la atención es uno de estos puntos que comparte la Gestalt con la fenomenología de Husserl. Por ejemplo, Arnheim sostiene que la dinámica figura-fondo depende de la atención del observador: “El fenómeno varía un tanto según la parte de figura sobre la que el observador fije la *atención* [énfasis añadido]” (Arnheim, 1985, p. 183). Por su parte, Edmund Husserl, en el párrafo 35

de *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica* (también conocido como *Ideas I*), habla del mecanismo de atención / desatención:

En el percibir propiamente dicho o en cuanto tal, estoy vuelto hacia el objeto, por ejemplo, el papel, aprehendiéndolo como esta cosa que existe aquí y ahora. *El aprehender es un destacar, todo percepto tiene un fondo empírico*: En torno del papel hay libros, lápices, un tintero, etc., en cierto modo también 'percibidos', perceptivamente ahí, en el 'campo de la intuición', pero mientras estaba vuelto hacia el papel, no estaba vuelto hacia ellos, ni los aprehendí en forma alguna, ni siquiera secundaria. Estaban presentes y sin embargo no se destacaban, no estaban puestos por sí. *Toda percepción de una cosa tiene, así, un halo de intuiciones de fondo* [énfasis añadido] (...). (Husserl, 1962, p. 79)¹²⁸

Advirtamos que tanto Husserl como Arnheim hablan de destacar, seleccionar, algo de un fondo. Lo que se selecciona, lo que se enfoca, es decir, el percepto, Arnheim lo llama *figura*. Los términos que utiliza Husserl son distintos, pero claramente se trata de la descripción de la misma dinámica.

Gracias a ella, en los *kenés*, lo que en un momento es *fondo* podría volverse *figura*; en los términos de Husserl, aquello que en algún momento es desatendido podría suscitar nuestra atención y, de esta manera, eso otro a lo que habíamos atendido anteriormente, pasar a ser tan solo una intuición de fondo. Lo que están advirtiendo Soria y Belaúnde, en el caso de los *kenés*, es precisamente esta dinámica, el mecanismo de atención / desatención por medio del cual mientras vemos destacamos algo sobre un fondo, solo que, en los *kenés*, habría un equilibrio; dicho de otra manera, no habría una primacía de una forma sobre otra: uno podría prestarle atención primero a cualquiera de ellas. Figura y fondo serían intercambiables.

Esta permanente dinámica figura-fondo que uno encuentra en los *kenés* es lo que permitiría que, en ciertos casos de arte amazónico, el papel que juegue el *fondo* pueda llegar a ser tan o hasta más importante que aquello que, en principio, podría ser considerado *figura*. Con esto nos estamos refiriendo a casos como el de la pintura chamánica del *Sheripiare Asháninka* Noé Silva Morales, en la que, siguiendo a Luisa Elvira Belaúnde, los *fondos* pueden resultar más relevantes que las figuras.

¹²⁸ Husserl, E. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 79.

Exactamente esta última es la conclusión a la que la autora llega después de estudiar los espacios que existen en la obra de este artista. Así lo expresa:

(...) el arte chamánico invierte la prioridad de la figura sobre el fondo habitual en la pintura figurativa occidental moderna. Las imágenes de humanos y de objetos son concesiones que la estética asháninka le hace a las expectativas de los compradores; pero lo que testifica de la veracidad fidedigna de la experiencia chamánica del *sheripiare*, y lo que embellece, actúa sobre el espectador y, por tanto, lo cura, no son propiamente las figuras humanas presentes en los cuadros sino los diseños de los fondos. (Belaúnde, 2011, p. 376)

A tal punto considera la autora que las figuras no son relevantes, que incluso se refiere a ellas como “concesiones” que el artista hace al comprador (para llenar *sus* expectativas). Como ella sostiene, considerar la figura más relevante que el fondo es habitual en la pintura occidental, y esto es algo que también otros autores, como Gilles Deleuze, han advertido. Para Deleuze, desde la antigua Grecia tenemos con nosotros la primacía del primer plano¹²⁹ (Deleuze, 2007). Siguiendo a este autor, a diferencia del arte egipcio, en el que figura y fondo se encontraban sobre un mismo plano, en el arte griego tendríamos ya la escisión de planos y la primacía del primero (figura o forma) sobre el segundo (fondo) (Deleuze, 2007).

¿Qué es el espacio artístico en que el primer plano es determinante? Hay volumen, puesto que los planos están disjuntos. De cualquier manera, ven que es la muerte del mundo egipcio, puesto que las relaciones volumétricas se han liberado de las relaciones planimétricas. Pero lo que es determinante es el primer plano, porque es el que contiene la forma. Y las relaciones con el segundo plano están determinadas por la forma y por lo que hay de ella en el primer plano. Habrán reconocido aquí el arte griego.

Veán una escultura griega. Intentaría mostrarla tal como es precisamente, pero quiero comenzar por el esquema puramente abstracto: los tiempos fuertes y los tiempos débiles de una escultura griega. ¿Qué son los tiempos fuertes? Son los relieves, los relieves luminosos. Los griegos tenían palabras para designar los tiempos fuertes y los débiles en una escultura. Los tiempos débiles son los huecos, los huecos y las sombras. Toda la escultura se escalona, y es por eso que este arte es medida. Repartición variable de los tiempos en una misma medida. Esa es la armonía griega. En la escultura griega son los tiempos fuertes de los relieves los que van a ser determinantes. Es decir, es el primer plano donde se elabora la forma, y la forma en su elaboración determina las relaciones con el segundo plano. Es un espacio estético del primer plano donde lo determinante es la forma. (Deleuze, 2007, pp. 207-208)

¹²⁹ Para profundizar en este tema, revisar Deleuze, G. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.

Teniendo en cuenta que el arte griego puede ser considerado como la cuna del arte occidental, podemos entender por qué Belaúnde (2011) sostiene que en el arte occidental figurativo moderno se suele considerar la figura como más importante que el fondo. La dinámica imperante en los kenés nos abre a la posibilidad de considerar que, a veces, los fondos pueden ser tan relevantes como las figuras o, incluso, más (tal como afirma Belaúnde refiriéndose al caso del *Sheripiare* Noé Silva).

Ahora, volviendo a nuestro artista, tendríamos que preguntarnos cómo esta dinámica figura-fondo se manifiesta en su obra. Para respondernos, podríamos comenzar señalando algo que ya sabemos: el kené es incorporado en su misma firma. De esta manera, podríamos poner como ejemplo uno de los kenés presentes en la firma de una de sus obras: *Ino*, Ca. 1998, tela pintada con tierras de color, de 30 x 79,5 cm (Colección Macera-Carnero).



Figura 60. Por R. Pinedo. *Ino*, Ca. 1998, tela pintada con tierras de color, 30 x 79,5 cm. Colección Macera-Carnero.



Figura 61. Por R. Pinedo. *Ino* (Detalle), Ca. 1998, tela pintada con tierras de color, 30 x 79,5 cm. Colección Macera-Carnero.

El kené al que nos vamos a referir se encuentra dentro del recuadro ubicado en la esquina inferior izquierda, recuadro que constituye la firma del artista. Uno de los primeros detalles que podemos notar es la precisión del trazo. El dibujo es muy limpio. Las líneas se hallan claramente definidas. Lo segundo que debemos señalar es el gran contraste que hay en este diseño. No solo hay contraste en el color (líneas claras y líneas oscuras) sino también en la forma (líneas rectas y rectas curvas) y en el grosor (líneas delgadas y líneas gruesas). El kené oscuro tiene formas angulares y nuestros ojos son llevados por él siguiendo una cadencia que es marcada fuertemente, a manera de saltos, por los quiebres de las líneas rectas y anchas, para fluir luego, suavemente, con las líneas curvas, delgadas y claras. Notemos aquí que los tiempos son distintos. Nuestra mirada recorre con mayor facilidad los diseños claros que los oscuros. Cuando nuestros ojos viajan por las formas oscuras, lo hacen a una velocidad menor que por las claras. Cada quiebre entorpece el recorrido visual.

Estos dos tipos de diseño podrían ser ejemplos de lo que Éliane Escoubas denomina “formas tectónicas” y “formas energéticas”:

Existe, me parece, *formas tectónicas* y *formas energéticas* [énfasis añadido]. ¿Qué entender por ello? Las *formas tectónicas* [énfasis añadido] surgen, para mí, en el seno del sistema de líneas, de pliegues, de fracturas, de armazones, de dislocaciones, tal como las encontramos en la pintura cubista de Braque o

de Picasso (...) Para lo que llamo *formas energéticas* [énfasis añadido] encuentro el ejemplo más específico en los cuadros de Kandinsky y de Klee. Ahí, más que de un sistema de líneas de construcción y de dislocación, hablaré de líneas de fulguración de lo visible, líneas de movimiento y de combinación de lo visible, de líneas de fuerzas que la mirada constituye, de la invisible energía del 'ver'. Aquí la energía *rítmica* [énfasis añadido] es tal que podemos decir que la *velocidad* [énfasis añadido] de la mirada es incalculable (...). (Escoubas, 2004, p. 8)

Las líneas del kené oscuro serían un ejemplo de *formas tectónicas* y las del kené claro, de *formas energéticas*. Como mencionaba Escoubas, las tectónicas son líneas de fractura, líneas que dislocan la mirada, mientras que las energéticas son de movimiento, de combinación. En cada una de ellas, el tiempo de nuestra mirada es distinto. Las energéticas son formas fluidas y, tal como afirma la autora, tienen mucho ritmo, por lo cual la velocidad no se puede calcular.

Aunque Escoubas menciona estos dos tipos de forma cuando aborda el caso del arte abstracto, estas también están presentes en el arte figurativo, pues ambas (tectónicas y energéticas) son, según la autora, indisociables (Escoubas, 2004) y su entrecruzamiento sería lo que constituiría el *ritmo* (Escoubas, 2004).

(...) el ritmo es entonces la implicación del tiempo en el espacio. El ritmo es la forma de toda sensación, también hay un ritmo del 'ver' como del 'escuchar'. Las formas pictóricas son entonces el ritmo de lo visible; las formas pictóricas no preceden a los ritmos de lo visible: coinciden con este ritmo mismo (...) El ritmo de lo visible no es una cosa entre las cosas. Coincide con el aparecer mismo. *Ritmo y aparecer son lo mismo*: son la apertura de un mundo (...) El ritmo es el fenómeno del mundo. (...) Sin el ritmo no habría nada que ver (...). (Escoubas, 2004, pp. 7-8)

De esta manera, el entrecruzamiento de estos dos tipos de formas constituiría el ritmo de lo visible. Además, estas dos formas serían, según la autora, aquello que Maurice Merleau-Ponty denomina "la invisible armazón de lo visible". Es curiosa la cercanía que existe entre esta expresión de Merleau-Ponty que acabamos de mencionar y lo que sostienen algunas autoras como Luisa Elvira Belaúnde: el principio por el que se rige el kené significa 'armazón' y que este (el kené) tiene por objetivo *visibilizar lo invisible*.

El kené es, entonces, un arte que tiene por objetivo visibilizar los diseños normalmente invisibles que encierran los cuerpos y los objetos del mundo

shipibo-konibo. (...) El concepto que define la plasticidad de los diseños es canoa, ‘armazón’ (...) A su vez, la palabra canoa deriva de *cano*, que significa ‘camino’. (...) En los diseños esta armazón de caminos es traspuesta sobre una superficie estableciendo circuitos de líneas de diversos grosores y coloridos (...). (Belaúnde 2010, p. 34)¹³⁰

Y, más adelante, Belaúnde (2010) agrega:

El concepto shipibo-konibo de la armazón de caminos es también una noción fractal que se aplica a todos los niveles, desde lo macro a lo micro. (p. 35)

(...) En los grafismos *kené* se hace visible la armazón de caminos que funda la existencia del universo en la piel de la anaconda (...). (p. 37)¹³¹

Prinz (2000 – 2001), por su parte, cuando habla del arte indígena, dice que “Los dibujos (...) pueden hacer visible lo que normalmente no se ve, lo materializan y juegan con él” (p.165). De esta manera, el *kené* también se encontraría asociado a la idea de hacer visible lo invisible, e incluso a la noción de “armazón”.

Volviendo al caso que estábamos analizando, en él tendríamos un buen ejemplo de las formas tectónicas y energéticas, las cuales, en su interacción, constituirían el ritmo, el ritmo de lo visible, este ritmo sin el cual, según Escoubas (2004), no habría nada que ver. Siendo el ritmo la implicancia del tiempo en el espacio, en estas formas que hallamos en el *kené*, se encontraría también la temporalidad. Gracias al mecanismo de atención / desatención (o a la dinámica figura-fondo), nuestra mirada, al seguir estas formas, fluctuaría entre dos temporalidades distintas.

Esto, que notamos con mucha facilidad en el caso que analizamos, se encuentra presente en toda la obra de Pinedo, en tanto que mantiene, en todas sus etapas, una característica básica: el ser pintura táctil. Alois Riegl es un autor para el cual lo determinante en la historia del arte es la *Kunstwollen* (voluntad de arte). Dicho de otro modo, para él, lo que marcaría el devenir del arte sería, más que un *saber*

¹³⁰ Debemos mencionar que “armazón” no es la única traducción del término *cano*. Bruno Illius, por su lado, traduce dicho término como “enrejado” o “andamio” (y en ambos casos el sentido no diferiría mucho del de *armazón*).

¹³¹ No olvidemos que, siguiendo a esta autora, para los chamanes los *kenés* se habrían originado al salir de la boca de *Ronin* (la anaconda primordial) y habrían creado el mundo (Belaúnde, 2010).

hacer (como la *techne*), un *querer* hacer¹³². Este *Kunstwollen* o voluntad de arte tendría tres fases fundamentales: la primera correspondería a la visión táctil; la segunda, a la visión normal; y, la tercera, a la visión óptica (Riegl, 1992, pp. 37-41).

Veamos qué es lo que sostiene este autor sobre la “visión táctil” que caracterizaría el primer estadio:

Este plano no es el óptico, sugerido por la vista a cierta distancia de los objetos, sino el táctil, sugerido por las *percepciones del tacto* [énfasis añadido] (...) la concepción de las cosas que define a este primer estadio de la antigua voluntad de arte, es táctil, y, en tanto que necesariamente tiene que ser hasta cierto punto óptica, se caracteriza por la visión cercana. Comparativamente, su expresión más pura se encuentra en el arte egipcio antiguo. Las perspectivas y las sombras (como indicios del espacio profundo) están tan cuidadosamente omitidas como las manifestaciones de estados de ánimo. (...) Por el contrario, el acento principal se pone en los *contornos* [énfasis añadido], tratando de mantener estos de forma simétrica, pues en el aspecto externo es la simetría la que transmite de forma más convincente la *cohesión táctil ininterrumpida* [énfasis añadido] dentro del plano. (Riegl, 1992, p. 37)

Deleuze (2007) explica de manera más clara lo que sostiene Riegl:

El ojo que corresponde al espacio egipcio es un ojo de visión cercana. Pero ¿cómo se comporta? (...) literalmente es un ojo que se comporta como un tacto. Es un ojo táctil (...) Riegl está extrayendo dos funciones del ojo: habría una visión óptica y una visión táctil del ojo en tanto que ojo. Ustedes comprenden, el ojo táctil no es un ojo que se hace ayudar por el tacto, como cuando verifico con mis manos algo que había visto (...). No es eso. Es el ojo como tal el que se comporta como un tacto. (p. 204).

Deleuze especifica también que, en este tipo de visión, la figura y el fondo se encuentran en un mismo plano, y que, después, Riegl denominará a esta visión “háptica” (Deleuze, 2007, p. 204). Además, señala que el contorno es un referente táctil. “Hay referente táctil cuando el contorno permanece idéntico a sí mismo cualquiera sean los grados de luminosidad” (Deleuze, 2007, p. 113).

Esta última es una característica que está siempre presente en la pintura de Pinedo. El contorno nunca desaparece¹³³. La unidad táctil de cada elemento

¹³² Ver Riegl, A. (1992). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor Dis.

¹³³ Podemos poner como ejemplo tres obras de la tercera etapa: *Raya* (2018), acrílico sobre tela, 100 x 160cm.; *Boas* (2017), acrílico sobre tela, 70 x 160cm.; y *Pumas* (2016), acrílico sobre tela teñida con caoba, 77 x 90cm. En los tres mencionados trabajos, el contorno se mantiene. Ver anexo 1.

permanece. Su pintura, por más que en su tercera etapa se caracterice por el color (esto es, la nueva paleta de color), no pierde su grafismo. Ella sigue siendo gráfica. Por ello, la línea, el diseño en general, cumple una función importante en la creación del ritmo de la obra en su totalidad (y no solo en el kené de la firma).

En resumidas cuentas, el diseño entraña un tiempo en tanto que en el kené se encuentra inscrita de antemano, gracias a su relación con la música, una temporalidad, y también en tanto, debido al ritmo que producen las formas tectónicas y las formas energéticas, podemos, mediante nuestros ojos y aquel mecanismo de atención / desatención (o la dinámica figura-fondo), transitar entre diversos tiempos. Cuando estamos siguiendo con nuestros ojos las líneas, experimentamos una continuidad propia del tiempo lineal, lo cual nos brinda una sensación de progreso o avance. Por el contrario, cuando dejamos de seguir las líneas y cambiamos de foco de atención, interrumpimos esa continuidad y saltamos hacia algo que hasta el momento había sido parte del fondo, para después efectuar la misma dinámica una y otra vez y hacer que lo atendido pase una vez más a ser desatendido. Este constante retorno hacia aquello que en algún momento atendimos y pasó a nuestra desatención, esta operación que efectuamos con recurrencia mientras nuestra mirada recorre toda la obra, es una manera de experimentar la temporalidad cíclica. Cada vez que ocurre esto podemos advertir que cuando miramos, así como hay avances, hay recurrencias.

4.1.3 El ritmo en el color

4.1.3.1 Sobre la nomenclatura del color en el mundo shipibo

Lo primero que tendríamos que decir es que, así como el kené en el mundo shipibo encarna una temporalidad, el color también. El sistema de colores en el mundo shipibo guarda relación con el proceso de maduración de los frutos. Por ello, tal como explica Flora Nilda Guillén, algunos de los términos que utilizan para referirse a los colores los encontramos también en esta otra área semántica (Guillén, 1975, pp. 32-34). De esta manera, así como el término *panshin* significa “amarillo”, este también significa, en el campo semántico de la maduración de los frutos, “casi maduro”; y *hoshín*, que es el término utilizado para el color “rojo”, también quiere decir “maduro” (Guillén, 1975, p. 32).

Jacques Tournon señala otro término más que tendría relación con este ciclo de maduración de los frutos: *shoo*. (Tournon, 2002). Él nos dice que, según Flora Nilda Guillén, este término pertenecería al campo semántico de la maduración de los frutos y designaría los colores de estos antes de que maduren: “(...) frutos ‘pintos’ como se dice en español local” (Tournon, 2002, p. 290). Este término, según la informante de Tournon, se utilizaría para colores como el verde olivo y el marrón beige (Tournon, 2002). De esta forma, en estos tres casos, tendríamos colores que por su nomenclatura estarían asociados al ciclo de maduración de los frutos. Guillén, cuando trata de responder la pregunta acerca de la dirección del préstamo de aquellos términos (es decir, si el préstamo provino del área de la maduración de los frutos y fue llevado hacia el área del color, o si fue al revés), se inclina a pensar que en realidad el préstamo provino del área de los colores y fue llevado hacia el área de maduración de los frutos (Guillén, 1975).

Aunque eso fuera así, lo que aquí nos interesa hacer notar es que estos términos, al ser compartidos con el área de la maduración de los frutos, aluden no solo a un color sino también a un determinado estadio del ciclo de maduración, es decir, a un determinado *momento* de dicho ciclo. El color lleva así, en su nomenclatura, inscrita una determinada temporalidad: una temporalidad cíclica.

Ahora bien, según Tournon (2002), hay al menos cinco términos genéricos para los colores en el mundo shipibo: *yancon* sería el término usado para los azules y verdes; *joshin*, para los rojos; *panshin*, para los amarillos, *huiso* para el negro; y, *josh*, para el blanco. inedo conoce esta nomenclatura del color y la tiene tan presente que incluso la vamos a encontrar escrita en sus propias obras. Como ejemplo podemos poner la obra de su primera etapa titulada *Josh* *Manshan* (que significa “garza blanca”). Como podemos ver, en la zona superior, está escrita, claramente, la palabra *Josh* (blanco).



Figura 62. Por R. Pinedo, *Josho Manshan*, 1998-99, tela pintada con tierras de color, 61 x 79,5 cm. Colección Macera-Camero.

4.1.3.2 El vínculo entre los sentidos. El concepto de sinestesia.

Aparte de la temporalidad inscrita en la misma nomenclatura del color, otro punto que tendríamos que mencionar es la relación que hay entre la vista y los demás sentidos en el mundo shipibo. Para ello, tenemos que traer a colación el concepto de sinestesia. Autores como Brabec de Mori y Laida Mori Silvano de Brabec (2009) reafirman “(...) la importancia de la sinestesia, la combinación de calidades siempre presentes dentro de la estética shipibo: buenos diseños, fragancias, luz (limpieza), orden y simetría” (p. 121). Según estos autores “(...) ‘sinestesia’ exactamente denomina fenómenos percibidos por sentidos fuera de lo común (escuchar colores, oler sonidos, ver fragancias) (...)” (Brabec de Mori & Mori Silvano de Brabec, 2009, p. 121).

Por otro lado, Jacques Tournon (2002) prefiere remitirse a la definición del término que da A. Porot: “A. Porot (1969: 570) define así las sinestesias: ‘Se habla de sinestesias cuando a una percepción sensorial o sensible, en un sector determinado, se agregan por correspondencia o resonancia sensaciones en otros dominios sensitivo-sensoriales’” (p. 298). Este autor (Tournon) pone como ejemplo lo que ocurre con el chamán (Onanya) durante la sesión de ayahuasca: “Él *canta* y *ve* [énfasis añadido] dibujos geométricos, *quene*, sobre el cuerpo del paciente” (Tournon, 2002,

p. 298). En otras palabras, en el chamán se establece un vínculo entre el oído y la visión. Nosotros ya habíamos mencionado la relación que existe entre el kené y la música. Dicha relación se puede entender mejor a partir de este fenómeno (sinestesia). Tournon (2002) se refiere a él como alucinación (serían alucinaciones sinestésicas producidas por la ayahuasca), pero esto es materia de discusión¹³⁴.

Diana Riesco, por su parte, advierte cómo la visión, el oído y el olfato pueden estar vinculados entre sí en el mundo shipibo-conibo, ya que los patrones presentes en su arte pueden interpretarse como estructuras musicales e incluso estar asociados a determinados olores. Según la autora, los shipibos crearían patrones visuales que suenen bien y tengan un olor agradable (Riesco, 2007, p. 83). Lo importante aquí es que, como señala Ulrike Prinz, “(...) el arte de la metamorfosis [esto es, el arte indígena], aspira a la unidad de los sentidos en un movimiento controlado de la disolución de la percepción cotidiana, para dar lugar a nuevas interpretaciones creativas” (Prinz, 2000 – 2001, p. 164). Dicho de otra manera, en el caso del arte shipibo se trataría más bien de una unión de las diferentes sensaciones (visuales, auditivas, olfativas, etc.) y esto lo tendríamos que tomar en cuenta para no restringirnos, en nuestra aproximación, al dominio de lo visual. Ciertamente, lo visual puede también relacionarse con lo auditivo, y ello no solo para los shipibos.

Por ejemplo, artistas tan occidentales como Kandinsky, se han esforzado por demostrar esta relación que hay entre lo visual y lo auditivo¹³⁵. Para él, la forma y el color tienen una sonoridad. Incluso va a llegar a hablar de “(...) la calidad *acústica* [énfasis añadido] de los colores (...)” (Kandinsky, 1996, p. 53). Notemos cómo este artista, incluso desde una perspectiva occidental, relaciona la vista con el oído y vincula los colores con los sonidos, haciéndonos advertir, de esta manera, cómo esto guía nuestros ojos:

A medida que se desarrolla el ser humano, se amplía el círculo de las cualidades que encierra en sí diferentes objetos y seres. Cuando se alcanza un alto grado de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, finalmente, un *sonido interior*. Lo mismo sucede con el color, que provoca solo un efecto superficial cuando el grado de sensibilidad no es

¹³⁴ Esta discusión excede, por mucho, los límites de nuestro trabajo. Para algunos la sinestesia podría ser una alucinación y para otros, incluso una patología.

¹³⁵ Para profundizar en su propuesta, recomendamos revisar los siguientes textos: Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós y Kandinsky, W. (1993). *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor.

muy alto; el efecto desaparece al finalizar el estímulo. Pero también a este nivel el efecto simple tiene diverso matiz. Los colores claros atraen al ojo con intensidad y fuerza, y con mayor intensidad aún los colores claros y cálidos: el bermellón atrae y excita como la llama, que el hombre siempre contempla ávidamente. El estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído. El ojo se inquieta, no puede fijar la mirada y busca profundidad y calma en el azul o el verde. (Kandinsky, 1996, p. 52)

Kandinsky, describiendo el efecto que tiene un color sobre nuestros ojos, está atendiendo al ritmo. Pero, curiosamente, este artista no solo vincula la vista con el oído sino también con los demás sentidos (incluso el gusto¹³⁶):

(...) tenemos que aceptar también que la vista no solo está en relación con el sabor sino también con los demás sentidos. Y así ocurre en efecto. Algunos colores parecen ásperos, erizados, otros tienen algo pulido, aterciopelado, que invita a la caricia (azul ultramar oscuro, verde óxido de cromo, barniz de granza). Hay colores que parecen blandos (barniz de granza) y otros que parecen tan duros (verde cobalto, óxido verde-azul) que el color recién salido del tubo parece seco. (Kandinsky 1996: 53)

Fijémonos aquí en cómo este artista vincula la vista con el tacto. Las sensaciones táctiles que despiertan ciertos colores para él ponen de manifiesto que la vista se encuentra relacionada con los otros sentidos. Y así como el vínculo que hay entre la vista y el tacto para Kandinsky es real, el vínculo que hay entre esta y el oído, también. Él llega a decir:

(...) la calidad acústica de los colores es *tan concreta* [énfasis añadido] que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano. (Kandinsky 1996, p. 54)

Acabamos de ver en una cita anterior cómo él comparaba el efecto del amarillo al sonido de una trompeta. Kandinsky no solo dice que ver el amarillo es “como si” uno escuchara una trompeta en sus oídos, sino que llega a decir que “(...) potenciado, *el amarillo suena* [énfasis añadido] como una trompeta tocada con toda la fuerza o un tono de clarín” (Kandinsky, 1996, p. 73). También que el azul “Cuanto más claro tanto

¹³⁶ Kandinsky comenta el caso de un paciente en Dresde que le dijo a su médico que “(...) tenía la sensación de que una determinada salsa sabía ‘azul’, es decir la sentía como el color azul” (Kandinsky, 1996, p. 53). Nosotros podríamos preguntarnos: ¿este sería un caso de *sinestesia*?

más insonoro” (Kandinsky, 1996, pp. 74-75) y que su sonido se puede comparar con el del órgano (Kandinsky, 1996, p. 75).¹³⁷ Asimismo, el artista señala que el blanco y el negro son colores silenciosos (Kandinsky, 1993, p. 64).

Lo que queremos subrayar con todo esto es que vincular los sentidos entre sí no es algo que solo se encuentre entre los shipibos sino también en artistas occidentales y que no necesariamente tiene que ser producto de una alucinación o de una patología.

4.1.3.3 La tercera etapa de producción de Roldán Pinedo: el ritmo en el color

Como sabemos ya, nuestro artista, Roldán Pinedo, en su tercera etapa (es decir, aproximadamente desde el año 2008), cambió su paleta. Pasó de una paleta de colores tierra a otra con colores mucho más fuertes e intensos a consecuencia del contacto con la obra de artistas como Amaringo y Bendayán, entre otros. Por ese motivo, lo que caracteriza a esta etapa de su producción es el ritmo en el color. Ciertamente, él no abandona el ritmo del diseño¹³⁸, pero lo que empieza a marcar la pauta más que él, a veces tanto como el diseño y otras, es el ritmo del color.

Así, en esta etapa, el contraste cromático en su obra va a comenzar a ser muy importante. El mecanismo que se pone en juego va a ser el mismo que decíamos en el caso del diseño (mecanismo de atención / desatención¹³⁹), pero ahora va a ser el color la guía principal para nuestros ojos y, en consecuencia, para la creación del ritmo.

Tomemos como ejemplo la obra *La energía del puma* (2017).

¹³⁷ Kandinsky llega incluso a asociar cada tipo de azul al sonido de un instrumento específico: “(...) el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violoncelo y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo (...)” (Kandinsky, 1996, p. 75).

¹³⁸ Como habíamos dicho anteriormente, la línea es algo que se mantiene en su obra. En ella, los contornos siempre resaltan.

¹³⁹ Para comprender mejor este mecanismo de atención / desatención de Husserl, puede ser de utilidad revisar las nociones expuestas en el segundo capítulo de Rivera, S. (2006). *El aparecer de los mundos imposibles en la obra de M.C. Escher. Una aproximación fenomenológica*. Tesis de licenciatura en Filosofía. Lima: PUCP, pp. 45-55.

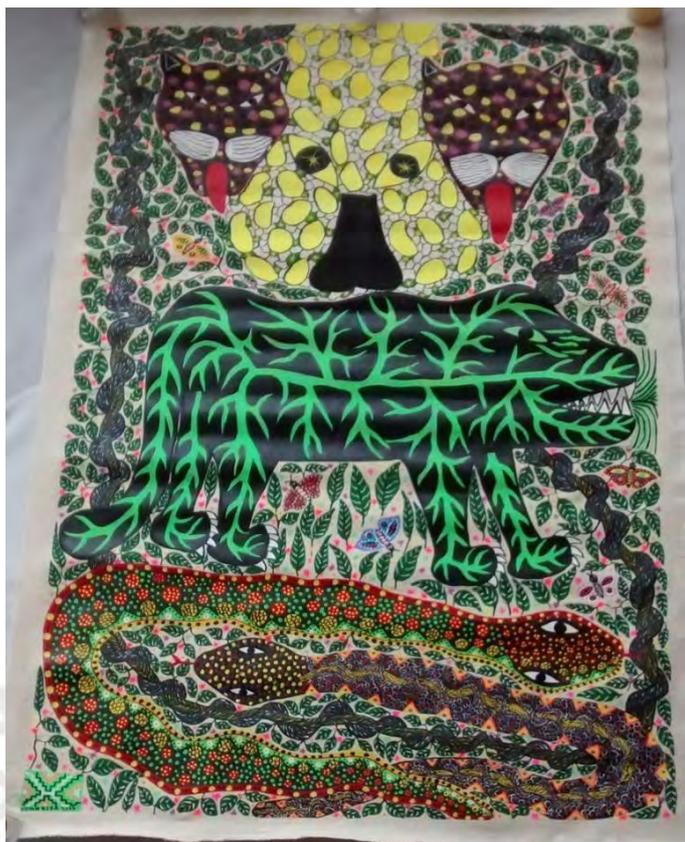


Figura 63. Por R. Pinedo, *La energía del puma*, 2017, acrílico sobre tela, 165 x 110 cm. Colección Armando Andrade.

Notemos cómo, apenas estamos frente a él, nuestra mirada empieza a rebotar de un lado hacia el otro. Esto que nos ocurre es un indicador de ritmo. Probablemente, lo primero que venga a nuestros ojos sea el color amarillo (ubicado en la parte superior de la obra). Decimos “probablemente” porque el inicio del recorrido visual puede no ser el mismo para todos. En efecto, la dirección que sigue la mirada en un cuadro ha sido y sigue siendo materia de discusión en campos como el de la psicología de la percepción, la antropología visual, la comunicación publicitaria y, en general, todos aquellos campos que tienen en común el análisis de la visión. Teniendo este debate presente, queremos poner énfasis en que, con la descripción que estamos haciendo de la obra, nosotros no pretendemos proponer un único recorrido visual.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Seguramente hay un componente cultural en la forma como vemos, esto es, en el orden que seguimos al ver. Sin embargo, haga el recorrido que haga nuestra mirada, siga el orden que siga, la dinámica que impera es la misma: atiende y desatiende. Como dice Éliane Escoubas: “(...) nada está fijo bajo nuestra mirada, nuestra mirada no fija nada, no retiene algo más que por muy poco tiempo; nuestra mirada no mira más que barriendo el espacio, sin detenerse en nada, o no por mucho tiempo. Una mirada fija no mira nada” (Escoubas, 2004, p. 4). Si bien no negamos que el recorrido visual puede variar de un individuo a otro dependiendo de varios factores (posiblemente culturales), para nuestra argumentación no es relevante ese punto. Se empiece por donde se empiece, el contraste cromático,

Volviendo a nuestra descripción, gracias al contraste con los colores oscuros a los lados y el negro al centro, este color podría atraer nuestra mirada primero. Atendiendo a él, el resto de la obra pasa a un segundo plano y queda, de momento, desatendida. Luego, también por contraste cromático, atendemos a las zonas negras dentro de esa primera zona amarilla. Ahí descubrimos unos ojos. Para que nos volvamos a aquellas formas y estas se nos den como *ojos*, ha sido necesario este mecanismo de atención / desatención (también conocido como figura-fondo). Luego, nuestra mirada puede volver a atender la zona amarilla anterior, y aquellos ojos podrían volver a pasar al trasfondo potencial, que quedan de momento desatendidos; pero el que esto ocurra está manifestando ya un tipo de temporalidad.

El ritmo de la mirada, que se pasea por toda la obra atendiendo y desatendiendo constantemente, explicita una temporalidad cíclica, pues en este mecanismo hay una recurrencia. Uno pudiera pensar que esto nos ocurre siempre y, en efecto, así es. Siempre estamos destacando con nuestra mirada algo por sobre otras cosas. Esta ciclicidad está inscrita en nosotros y solo mediante ella podemos dar sentido a todos los elementos de esta obra. Nos referimos a que únicamente gracias a ella es que podemos descubrir esos ojos amarillos y, *luego*, esas dos cabezas de puma a los lados que se encuentran en fondo negro¹⁴¹. Hemos querido destacar la palabra *luego* porque queremos poner énfasis en que estas figuras (el par de ojos y el par de cabezas a los lados) no se nos pueden revelar al mismo tiempo. Estas se encuentran en distintos horizontes temporales. Dicho de otra manera, no podemos volvernos a aquellos ojos en amarillo y a aquellas dos cabezas a la vez. Tomando en cuenta que ver es siempre interpretar¹⁴², solo podemos darles sentido a los ojos si dejamos de atender a las cabezas y viceversa. Como podemos darnos cuenta, por medio del ritmo en el color, hay aquí un juego con los horizontes temporales.

el ritmo del color, van guiando nuestros ojos y, sea en el orden que sea, experimentamos distintas temporalidades. Es la temporalidad del paseo de la mirada lo que nos interesa mostrar aquí.

¹⁴¹ También podría ser que primero se nos presenten las dos cabezas de puma en fondo negro, y luego lo amarillo. Aun así, estos elementos se nos estarían presentando en tiempos distintos (uno después del otro), y es eso lo queremos destacar.

¹⁴² María Carmen López Sáenz nos dice: "(...) la percepción siempre es interpretación o dicho de otra manera, su esencia es hermenéutica: cuando vemos algo, siempre lo vemos *como* algo (...)" (López, 1998, p. 353).



Figura 64. Por R. Pinedo, *La energía del puma* (Detalle: zona superior), 2017, acrílico sobre tela, 165 x 110 cm. Colección Armando Andrade.

De manera similar, si atendemos en la parte inferior de la obra a las lianas de ayahuasca que están dentro de la serpiente que se ubica más abajo, forzosamente la misma serpiente será desatendida¹⁴³. De nuevo, se trata de dos figuras que, por más que compartan un mismo plano espacial, se encuentran en horizontes temporales distintos: no nos es posible darles sentido a las dos al mismo tiempo. Otra vez tenemos un juego con los planos temporales, producido gracias al ritmo del color.



Figura 65. Por R. Pinedo, *La energía del puma* (Detalle: Zona superior, 2017, acrílico sobre tela, 165 x 110 cm. Colección Armando Andrade.

¹⁴³ No nos es posible componer a la vez los dos sentidos (*serpiente y liana de ayahuasca*). Uno excluye al otro. Como nuestro ver es siempre un interpretar, ver ese elemento como serpiente (esto es, darle a aquello el sentido de *serpiente*) nos exige dejar de ver lo otro como liana de ayahuasca (es decir, dejar de otorgarle el sentido de *liana de ayahuasca*).

Lo mismo ocurre en la firma del artista. Nuestros ojos son atraídos principalmente por el color. Debido al contraste cromático, el color que destaca más, por su peso visual, es el negro. Atendiendo a las formas en negro, nuestros ojos recorren esta forma que tiene ángulos, quiebres. Aquí podemos reconocer fácilmente una forma tectónica, y así pasamos del ritmo del color al ritmo del diseño. Recordemos que las formas tectónicas son formas de dislocación de la mirada; formas que conducen a saltos, a quiebres.



Figura 54. Por R. Pinedo, *La energía del puma* (Detalle: firma), 2017, acrílico sobre tela, 165 x 110 cm. Colección Armando Andrade.

Efectivamente, hay aquí también un ritmo que se genera por el diseño y, tal como habíamos dicho anteriormente, en la obra de nuestro artista esto es algo que se va a mantener por la presencia permanente de la línea; sin embargo, en esta obra, parece ser que es el ritmo del color lo que prima.

Mediante esta dinámica figura-fondo (o el mecanismo de atención / desatención), vamos avanzando, recorriendo poco a poco toda la obra; no obstante, nuestro avance no excluye la recurrencia. Tenemos, así, una temporalidad lineal y una temporalidad cíclica que conviven en esta obra.

4.1.4 La temporalidad del cambio

Ahora bien, como hemos visto, tanto en el diseño como en el color hay un ritmo y, por tanto, un tiempo. Además de aquellos dos elementos, tenemos uno más que implica una temporalidad: nos referimos al cambio, a la metamorfosis. Ulrike Prinz, en su artículo “La metamorfosis como principio estético”, aborda el arte indígena amazónico como uno en el que prima la metamorfosis, el constante cambio, y nos dice refiriéndose a este: “(...) el arte de la metamorfosis participa en la construcción del mundo: sólo [sic] que el proceso de construcción no es recto ni lineal (...) La metamorfosis se fundamenta en un movimiento *cíclico* (...)”. (Prinz, 2000 – 2001, p. 165).

Jean-Pierre Chaumeil también vincula la metamorfosis o transformación en el arte amazónico a la ciclicidad: “Procediendo de un pensamiento en el que no existe (...) objetos que no sean efímeros, su destrucción o transformación, obliga a replicarles cada vez: así los objetos rituales aparecen y desaparecen para nacer de nuevo (Chaumeil 2009, p. 71). Claramente, Chaumeil se refiere en esta cita a los objetos rituales en específico, pero ello podría valer también para el caso de Pinedo, pues en su producción no se trata tan solo de un hacer sino también de un rehacer constante (empezando por elementos tan básicos como su propia firma).

Bertrand-Ricoveri (2010), por su parte, sostiene que “El tiempo cíclico (...) no excluye el cambio” (p. 257). En consecuencia, tenemos que la metamorfosis (o cambio) se encuentra relacionada con el tiempo *cíclico*. A partir de lo examinado en nuestro capítulo anterior (las firmas), seguramente podríamos concluir que, si hay algo permanente en nuestro artista, es el *cambio*. Su firma tan cambiante prueba hasta qué punto el cambio lo define o, mejor dicho, él mismo se *autodefine* a partir del cambio.

4.2 *Visión en espiral* (2011): la temporalidad a partir del ritmo en la obra

Hasta el momento hemos tomado como ejemplo casos en los que predomina el ritmo en el diseño o el ritmo en el color. Ahora, para hacer visible de qué manera las distintas temporalidades se encuentran en la obra de Pinedo, vamos a tomar como ejemplo un caso en el que encontremos tanto ritmo del diseño como ritmo del color en abundancia, y nos propondremos realizar un análisis formal completo del mismo. La

obra que hemos elegido para estos fines es *Visión en espiral*, de 2011, acrílico sobre tela, 160 x 97 cm. Colección privada.

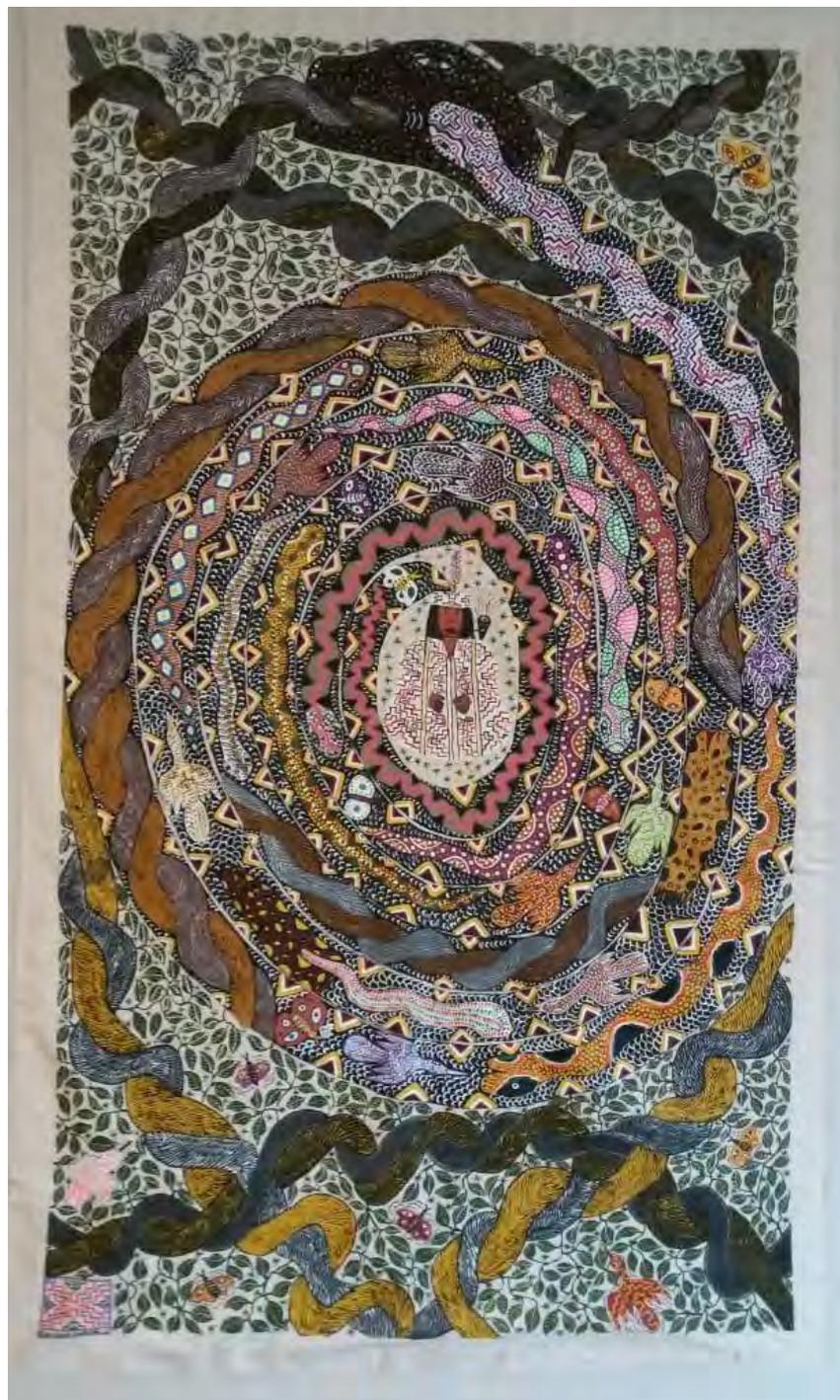


Figura 66. Por R. Pinedo, *Visión en espiral*, 2011, acrílico sobre tela, 160 x 97cm. Colección privada.

Tenemos una obra en acrílico sobre tela de gran formato. Lo primero que destaca en la composición es la presencia de un centro. Tenemos, pues, una composición centralizada. Toda la composición está estructurada a partir de una forma en espiral que rodea al centro. Esta espiral articula todo el espacio en la obra y le da un movimiento circular. Fuera de ella tenemos algunas formas enroscadas que surgen de las esquinas y van hacia aquella espiral, como si fueran a darle inicio; es decir, la espiral que está rodeando el centro de la obra parece haber nacido de esas formas enroscadas que aparecen desde las cuatro esquinas.

Notemos que, por lo menos hacia el centro, tenemos la sensación de un espacio profundo. Hay un trabajo de la profundidad a partir del color y del volumen de las formas. Si observamos de cerca estas figuras enroscadas que salen de las esquinas, nos damos cuenta de que son formas volumétricas. Las pinceladas suaves en color blanco que tienen estas figuras son una manera de trabajar la luz; y, por medio de este trabajo de la luz, se les está confiriendo también volumen. Así, en esta obra, tenemos volumen y luz.

Debido a la tridimensionalidad que cobran esas formas enroscadas mediante la luz, tenemos la sensación de que la espiral se va introduciendo, poco a poco, hacia el centro del cuadro. Este trabajo de la profundidad, como acabamos de mencionar, no se debe únicamente al trabajo del volumen sino también al trabajo del color. Si comparamos el centro con el resto de la obra, nos daremos cuenta de que en él hay mucho menos color que en lo demás. Tenemos aquí una distinción de planos por medio del ritmo del color. Gracias a este ritmo, tenemos un antes y un después, es decir, una secuencialidad y, con ella, un *tiempo lineal*. Asimismo, si bien cuando nos acercamos a la obra por primera vez uno de los primeros detalles que podemos captar es el horror al vacío, esto es, un espacio lleno, en el centro de la obra esta saturación del espacio se desvanece: en ella tenemos menos elementos y, en consecuencia, más espacios vacíos. Todo esto ayuda a crear la sensación de que el espacio del centro está en un plano un poco más profundo que el del resto de elementos. De esta manera, nuestro artista está trabajando la profundidad.

El material ha sido aplicado de diferentes maneras. Hay algunas pinceladas fuertes, cargadas de materia (como la que encontramos hacia el centro, en esa forma en zig-zag que rodea la figura principal, por ejemplo); y otras pinceladas muy suaves,

muy finas (como aquellas blancas que se hallan en las figuras enroscadas grises, tierras y ocres, que surgen de las esquinas y enmarcan toda la obra). Aquí se trata de la generación de un ritmo a partir del diseño, pues se está jugando con el diferente grosor del trazo. Gracias al material (acrílico), tenemos una paleta de color muy rica: además de contar con blancos, negros, grises, tierras y ocres, contamos también con la presencia de colores muy intensos (verdes, rosas, amarillos y violetas). El que la obra tenga un fondo blanco ayuda a que estos colores se destaquen más, es decir, a que se produzca un mayor contraste cromático.

Gracias a este, tenemos mucho ritmo en la obra, y a ello habría que sumarle el ritmo que se genera a partir de las líneas. Hay una alternancia entre líneas curvas y rectas, así como entre líneas gruesas y delgadas. Las líneas curvas generan un ritmo veloz, pues son formas por las cuales nuestros ojos fluyen con mayor facilidad, mientras que las rectas, por su parte, al quebrarse, propician otro tipo de ritmo, caracterizado por golpes, por rupturas, pues los quiebres, los ángulos, propician saltos en nuestra mirada, e interrumpen así, por momentos, la fluidez de nuestro recorrido visual. Como sabemos, estas son las formas energéticas y las tectónicas, y si bien aquí tenemos ambas, claramente, en toda la obra, dominan las energéticas.

Ahora bien, en lo que se refiere a la relación entre el color y la línea, tendríamos que decir que en esta obra hay un dominio semejante de ambos. Más que de un equilibrio entre la línea y el color, creemos que se trata de una *tensión*. Al crearse ritmo tanto a partir de la línea como a partir del color, ambas fuerzas luchan entre sí. Pareciera que esta lucha solo llega a su resolución en el centro: el centro es la zona en la que el color y la línea se equilibran; gracias a la escasez de elementos en este sector, tenemos más espacios vacíos, más espacios en blanco, y eso hace que el color y la línea se desplieguen de manera armoniosa. El centro es, pues, el lugar del equilibrio del color y la línea, el punto muerto de esos ritmos que generan ambos. Es como una suerte de tregua, de reconciliación, entre la línea y el color. La vibración de la obra pareciera reducirse hacia el centro; hay aquí una zona de silencio.

Por otro lado, algo que también podemos advertir en esta obra es la limpieza, la precisión en la ejecución. Observemos las líneas. Tenemos líneas que han sido plasmadas con tanta pulcritud que hasta en las formas más pequeñas tenemos textura, debido a este cuidadoso trabajo con la línea. Sorprende el esmero, la minuciosidad en la ejecución, y esto también en cuanto a la distribución del color. Debido al predominio semejante de la línea y del color, tenemos contornos bien definidos que, sumados al fuerte contraste cromático, contribuyen a la separación de las figuras. A eso nos referíamos cuando, trayendo a colación a Alois Riegl, decíamos



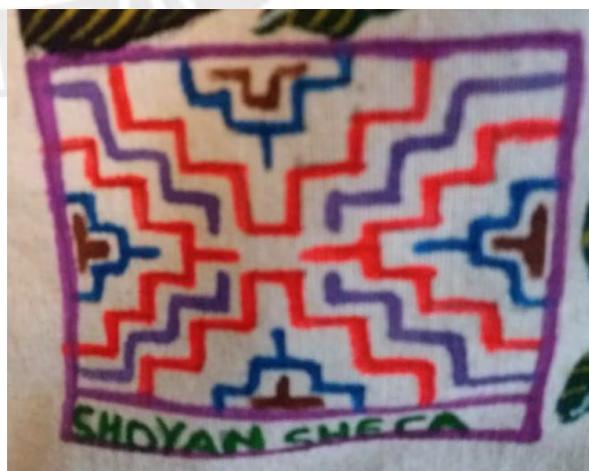
que la pintura de Pinedo es una pintura *táctil* (y, en tanto tal, le correspondería la visión *háptica*). Como podemos observar, al ser una pintura táctil, ninguna forma se confunde con la otra. Es curioso, porque la primera impresión que nos da la obra es la de horror al vacío: sentimos que son muchos elementos moviéndose a la vez y que el espacio les queda pequeño. Sin embargo, luego, cuando vamos mirando de cerca, por partes, toda la obra, advertimos que, en esa abundancia de figuras aparentemente “caótica”, hay un

orden. Este orden es creado por el *ritmo*; gracias a él, no todas las figuras se nos presentan a la vez. Se nos presenta una y, luego, al mirar hacia otro lado, esa que veníamos viendo pasa a un segundo plano y surge la otra en un primer plano. Se trata de ese atender y desatender constante del que veníamos hablando; todo el tiempo estamos destacando una figura con nuestra mirada y dejando las otras en segundo plano. Esa es la dinámica visual que creemos que impera en la obra.

Gracias a las formas energéticas, nuestros ojos, al recorrerlas, avanzan con fluidez, con velocidad, por toda la obra. Tenemos así un tiempo lineal. Sin embargo, cada vez que nuestros ojos son atraídos por algún elemento que no se encuentra en el mismo plano temporal y lo destaca, pasamos al tiempo cíclico. Estas dos temporalidades se encuentran en la obra y nuestra mirada fluctúa entre una y otra.



En el recuadro que se ubica en la esquina inferior izquierda, tenemos la firma del artista. En ella hay también la presencia de un ritmo creado por las formas rectas que se quiebran (formas tectónicas), así como por el color; pero, en comparación con el resto de la obra, este espacio está menos saturado (hay más espacio vacío).



4.3 ¿El tiempo en la obra?

En nuestro análisis anterior, atendíamos a las maneras como se nos presentaban las formas; para ser más precisos, a los tiempos en los que estas se nos aparecían. Sin embargo, a estas alturas es conveniente examinar a qué nos referimos exactamente con aquello de “el tiempo en la obra”. ¿Qué tipo de tiempo es este? ¿Qué implicancias tiene?

Para introducirnos en el tema, nos puede resultar de utilidad una distinción que hace Milán Ivelic cuando aborda el tema del espacio y el tiempo en el arte:

La obra de arte como creación humana (...) está inserta en un contexto espacio-temporal determinado; se origina en un tiempo y en un lugar precisos, que corresponden a la temporalidad y a la espacialidad de quien la originó, de tal manera que la historicidad de su autor se proyecta en ella. (Ivelic, 1985, p. 134)

De este modo, por un lado, tendríamos que, en tanto la obra es producto de su autor, la historicidad de este se proyectaría en ella. Por consiguiente, toda obra de arte sería un documento histórico (Ivelic, 1985). No obstante, Ivelic señala que, si bien toda obra de arte es, desde este punto de vista, documento histórico, esta no se restringiría a su modo de ser histórico, pues, desde otra perspectiva, la obra parecería negar dicha historicidad e intentar trascender los límites que este modo de ser le impone: la temporalidad y la espacialidad (Ivelic, 1985). Por este motivo, la obra de arte rebasaría la explicación histórica; ningún análisis de este tipo podría agotarla (Ivelic, 1985). Como el autor señala, si bien ella pertenecería siempre a la historia, al ser creación del artista, la obra superaría también su tiempo histórico y su espacialidad: “(...) porque el acto creador transfigura el tiempo y espacio reales para sugerir un tiempo y un espacio propios (...)” (Ivelic, 1985, p. 136).

(...) la obra de arte está *en* [énfasis añadido] el tiempo histórico y, a la vez, *fuera* [énfasis añadido] de él, creando su propio tiempo interno; se trata de una duración interior de la obra, que se revela a la intuición artística, donde la historia está de alguna manera suspendida. (Ivelic, 1985, p. 136)

Así, por un lado, la obra de arte pertenecería al tiempo de las cosas, dado que ella es, también, al fin de cuentas, una cosa y, en tanto tal, es frágil, se destruye y muere (Ivelic, 1985). Sin embargo, la obra de arte también supera esta contingencia,

pues “(...) *trasciende* su condición de cosa, oponiendo al tiempo su propio tiempo y al espacio, su propio espacio. Crea un nuevo tiempo y un nuevo espacio en sentido estético (...)” (Ivelic, 1985, p. 137).

De esta manera, según este autor, la obra de arte, efectivamente, pertenecería al tiempo del mundo (al tiempo de las cosas), pero a la vez trascendería este oponiendo a aquel tiempo su propio tiempo, esa duración interna en la que la historia (el tiempo histórico) quedaría “suspendida”. Nosotros, en este punto, nos preguntamos ¿se trata necesariamente de una oposición? ¿El tiempo de la obra es un tiempo interno que se opone a aquel del mundo? Y ¿en qué sentido ese tiempo de la obra hace que la historia o, mejor dicho, el tiempo histórico quede “suspendido”? ¿Cómo debemos entender esta suspensión?

Maurice Merleau-Ponty, en *El ojo y el espíritu* (1964), nos dice:

Me sería difícil decir *dónde* está el cuadro que miro. Porque no lo miro como se mira una cosa, no lo fijo en su lugar, mi mirada vaga en él como en los nimbos del Ser, yo veo según o con él en lugar de verlo (a él). [Traducción nuestra] (Merleau-Ponty, 1964, p. 23)¹⁴⁴

Es necesario detenernos en esta cita un momento. Primero, Merleau-Ponty señala su dificultad para decir dónde está el cuadro, es decir, para situarlo en un determinado lugar, y ello porque él no lo mira como quien mira una cosa; esto es, él, con su mirada, no lo fija, no lo ancla a un determinado sitio. Por el contrario, su mirada “erra”, “vaga” *en* él; por eso, dice que más que verlo a él (como quien ve cualquier objeto), él ve según el cuadro, con el cuadro. Lo que explicita Merleau-Ponty se puede entender desde una perspectiva fenomenológica. Desde una perspectiva de este tipo, el cuadro no puede ser tomado como un objeto que es visto por un sujeto, pues una de las dicotomías que la fenomenología supera es justamente la de sujeto-objeto.

Para Edmund Husserl, a quien se le considera el padre de la fenomenología, toda conciencia es conciencia *de* algo, y en eso justamente consistía la intencionalidad (Husserl, 1962). Siguiendo a este autor, dicha intencionalidad es lo que constituye

¹⁴⁴ “Je serais bien en peine de dire *où* est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regarde erre en lui comme dans les nimbes de L'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.”

nuestra conciencia, razón por la cual, en lugar de tratarse de un sujeto frente a un objeto, se trataría más bien de una *correlación* entre ellos.

En el caso de la obra de arte, debemos decir que volvernos a ella exigiría de nuestra parte una suspensión de su posición de existencia, esto es, por un momento, dejar de afirmarla en tanto objeto existente para volvernos a ella atendiendo a su dación, a cómo ella se nos da, a cómo ella se nos presenta. Ivelic (1985) señalaba que, en el tiempo propio de la obra, la historia quedaba suspendida. Es en este sentido que se requiere una suspensión, una suspensión de la conciencia tética. Atendiendo al tiempo de la obra, dejamos de afirmarla como objeto existente en el mundo y efectuamos dicha suspensión¹⁴⁵.

Ahora bien, volviendo a la cita de Merleau-Ponty, debemos decir que es en esta superación de la relación sujeto-objeto en lo que esta se apoya. No miramos el cuadro como objeto existente en el mundo, es decir, situándolo, sino, más bien, miramos con él, según él: el cuadro es algo con lo que vemos, no algo que vemos. Henri Maldiney lo explicita de esta otra manera: “La pintura no está hecha para ser vista, sino para ver” (Maldiney, en Escoubas, 2004, p. 9).

También nos preguntábamos si necesariamente ese tiempo que creaba la obra de arte se encontraba en oposición al tiempo del mundo (el tiempo histórico, al que el artista pertenecía). La respuesta parece brindárnosla el mismo Ivelic (1985), cuando comenta la posición de Merleau-Ponty:

No es necesario –dice Merleau-Ponty- abandonar el mundo visible a las recetas de los clásicos ni encerrar la pintura moderna en el reducto del individuo. *No se trata de escoger entre el mundo y el arte* [énfasis añadido], entre nuestros sentidos y la pintura absoluta: *hay siempre un pasaje entre el uno y el otro* [énfasis añadido]. (Ivelic, 1985, p. 127)

Así, siguiendo a Ivelic, en Merleau-Ponty, lejos de hallarse una oposición entre el mundo y el arte, habría más bien un pasaje entre ellos. Por este motivo, según este autor (Merleau-Ponty), convendría dejar de lado la oposición entre mundo visible y

¹⁴⁵ Dicha suspensión de la conciencia tética (también conocida como “epojé”) no implica la negación de la existencia de la obra sino simplemente su momentánea puesta entre paréntesis. Al momento de abordar la conciencia de imagen, nos dice Husserl: “Este objeto-imagen reproductor no está ante nosotros ni como existente, ni como no-existente, ni en ninguna otra modalidad de posición (...)” (Husserl, 1962, p. 263). Hemos trabajado este aspecto más ampliamente en: Rivera, S. (2006). *El aparecer de los mundos imposibles en la obra de M.C. Escher. Una aproximación fenomenológica*. Tesis de Licenciatura en Filosofía. Lima: PUCP, pp. 49-51.

mundo subjetivo (Ivelic, 1985), pues, al fin de cuentas, no se trata de una “objetividad” que se opone a una “subjetividad”:

La expresión no es ni puede entenderse como lo subjetivo opuesto al mundo visible: la pintura moderna no es un antimundo, no es una subjetividad soberana frente a un mundo dado a nuestros sentidos. No hay dos términos antagónicos: por una parte, una objetividad y por otra, una subjetividad. Lo que es primero es el mundo percibido y la expresión participa de este mundo. (Ivelic, 1985, p. 128)

De esta manera, queda claro que en Merleau-Ponty no encontramos ya esa dicotomía sujeto-objeto, pues Ivelic, al decir que “Lo que es primero es el mundo percibido” (Ivelic, 1985, p. 128), hace patente dicha superación, ya que para que haya “mundo percibido” es necesario tanto el sujeto que percibe como el objeto que es percibido (uno no puede existir sin el otro). De este modo, se trata de una correlación.

Dejando esto de lado, recordemos que desde el inicio trabajamos con la noción de *ritmo* de Éliane Escoubas, y que esta implica el tiempo y el espacio. Sin embargo, seguramente aún no queda claro a qué tipo de tiempo la autora se refiere, y es que, cuando ella explicita esta concepción del *ritmo*, añade una precisión sobre dicho tiempo: “El ritmo es entonces la implicación del tiempo en el espacio —pero de ‘un tiempo que no es un tiempo del universo, sino un tiempo de presencia’ (...)” [Traducción nuestra] (Escoubas, 1995, p. 27).¹⁴⁶ En consecuencia, el tiempo al que se refiere Escoubas no es el tiempo del universo sino un tiempo de “presencia”, un tiempo que tiene que ver más bien con el aparecer. Para entender mejor a qué se refiere, vamos a remitirnos a una parte de su texto en la que cita a Henri Maldiney: “(...) encontramos en H. Maldiney una fórmula notable: en el arte, escribe él, la imagen no tiene por función imitar sino aparecer (...)” [Traducción nuestra] (Escoubas, 1995, p. 28).¹⁴⁷

Efectivamente, al dejar de considerar la obra de arte como un objeto en el mundo, como un objeto que está frente a un sujeto, y atender a su aparecer, abandonamos el paradigma representacionista y vamos más allá de la obra como representación de la realidad (mímesis) para ponernos en contacto con este otro tipo

¹⁴⁶ “Le rythme est donc l’implication du temps dans l’espace —mais d’ ‘un temps qui n’est pas un temps d’univers, mais un temps de présence’ (...)”.

¹⁴⁷ “(...) nous trouvons chez H. Maldiney une formule remarquable: ‘Dans l’art, écrit-il, l’image n’a pas pour fonction d’imiter, mais d’apparaître’ (...)”.

de temporalidad, este tiempo de presencia que no tiene por qué coincidir con el tiempo del universo. Tomemos como ejemplo la obra de Roldán Pinedo *Animales protectores del shamán* (2008).



Figura 67. Por R. Pinedo, *Animales protectores del shamán*, 2008, acrílico sobre tela, 99x 92cm. Colección Christian Bendayán.

Nosotros, en esta obra, tenemos un ritmo creado tanto por el dibujo como por el color. Ya hemos visto cómo el diseño puede generar ritmo. En este cuadro en particular, hay una pugna entre formas tectónicas y formas energéticas. Por ejemplo, en el felino ubicado en la parte inferior derecha de la obra, tenemos formas tectónicas. Como ya sabemos, estas son formas de ruptura, de quiebres y dislocación de la mirada.



Figura 68. Por R. Pinedo, *Animales protectores del shamán* [Detalle], 2008, acrílico sobre tela, 99 x 92 cm. Colección Christian Bendayán.

Sin embargo, si nos fijamos bien, nos daremos cuenta de que este mismo animal que se encuentra casi enteramente compuesto por formas tectónicas, también tiene a su alrededor formas energéticas: líneas ondulantes que, a manera de reverberación, acompañan por fuera todo el contorno del animal. Si a ello le sumamos el ritmo que tiene el color (toda la figura del animal está hecha de colores estridentes,

sumamente cálidos, los cuales contrastan con el fondo blanco y el color negro de las uñas y de las líneas ondulantes que rodean al animal), tenemos una figura con un particular nivel de vibración, un elemento singularmente sonoro.

Así como en el caso del mencionado felino teníamos formas tectónicas adentro y formas energéticas afuera (rodeándolo), en el colibrí que se encuentra en el extremo inferior izquierdo (justo al lado de la firma del artista), tenemos lo contrario: formas energéticas adentro y formas tectónicas afuera (en los contornos). Si vemos bien esta figura, notaremos cómo ella se halla poblada enteramente por formas curvilíneas, y cómo las formas tectónicas las encontramos en los contornos de la figura: en las puntas de sus alas, de su cola y de su pico. Este contraste crea ritmo, y así como ocurre en el caso de esta figura en particular, ocurría en el caso de la anterior y en el de casi todas las demás del cuadro. La vibración que se genera a partir del diseño, así como a partir del color, es tal, que nos cuesta mantener la mirada en un solo lugar. Es como si nuestra mirada fuera siempre empujada hacia otro lado y terminara rebotando por todas partes. Las formas tectónicas y las formas energéticas influyen en la velocidad de nuestra mirada, y ello, aunado al color que también propicia algunos saltos en nuestro mirar, nos permite experimentar este tiempo de presencia, este tiempo del mismo aparecer.

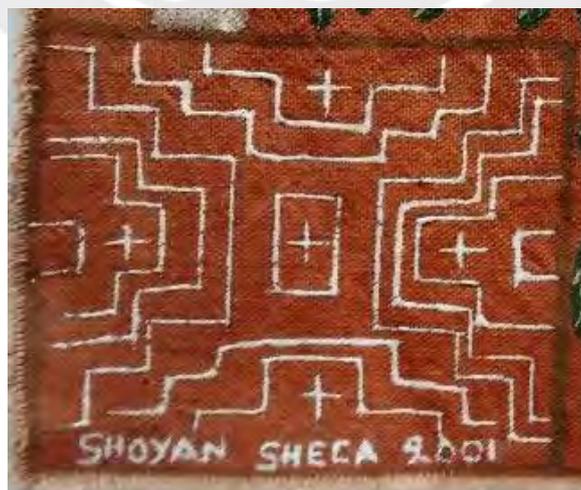


Figura 69. Por R. Pinedo, *Animales protectores del shamán*, 2008, acrílico sobre tela, 99 x 92cm. Colección Christian Bendayán.

4.4 Las temporalidades en Roldán Pinedo

Por un lado, considerando el ritmo, tenemos en la obra de Pinedo la eclosión de un tiempo de presencia. Hemos visto cómo el diseño y el color influyen en la generación de ese ritmo y, por tanto, de ese tiempo. Para volvernos a este ritmo, ciertamente, necesitamos dejar de considerar la obra, por un momento, en tanto objeto existente. Solo así atenderemos a esa temporalidad. No obstante, esta no es la única manera de hallar el tiempo en nuestro artista. Desde otro punto de vista, podemos entrar en contacto con otra temporalidad. Nos referimos aquí a la inclusión de los años en algunas de sus firmas. En el capítulo anterior, abordamos varias firmas para analizar el tema de su identidad; ahora valdría la pena volver a remitirnos a algunas de ellas para analizar el tema de la temporalidad.

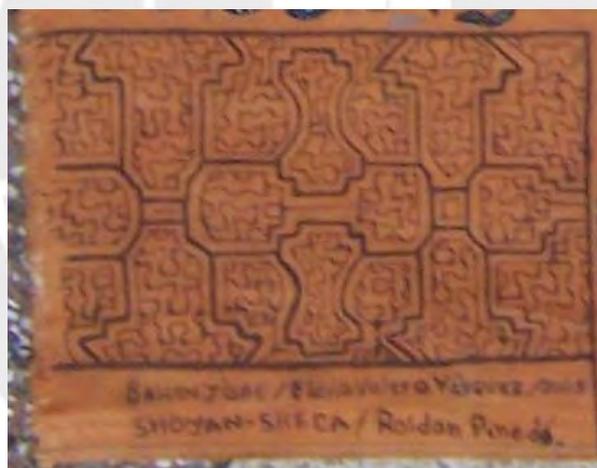
Empecemos por el Caso 3 (Figura 48). En esta firma, claramente se puede ver la inclusión del año de ejecución (2001). Dicha inclusión se relaciona con el tipo de temporalidad que se encuentra tácitamente implicada en la definición de pintura que hace el mismo artista. Recordemos que para él la pintura era “una lucha por salir adelante” (Pinedo, ...). En esta consideración de la pintura se halla inscrita la idea de progreso, y en ella se encuentra, a su vez, una concepción lineal del tiempo. Ivelic (1985) mencionaba que la obra, en tanto objeto creado por el hombre, pertenecía al tiempo histórico, esto es, al tiempo del artista, y este caso lo hace explícito. El año 2001 marca el momento en el cual dicha obra fue creada por Pinedo como objeto.



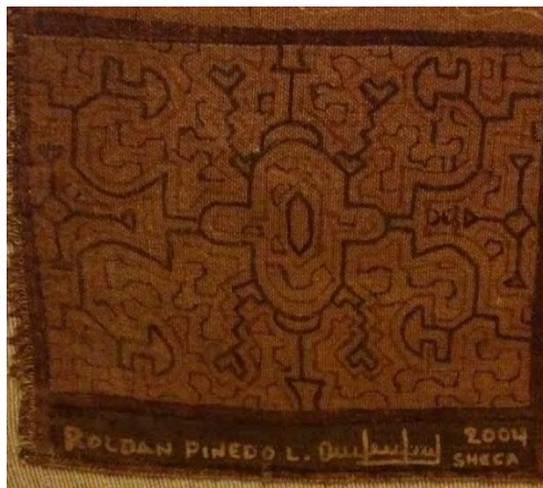
Caso 3 (Figura 48). Firma con kené en la que figura su nombre shipibo y el año. Por R. Pinedo, *Garzas* (Detalle), 2001, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 45 x 75 cm. Colección Armando Andrade.

Para atender a esta temporalidad, tenemos que hacer lo contrario a lo que veníamos haciendo para encontrar ese tiempo que se manifestaba mediante el ritmo: en lugar de suspender nuestra toma de posición con respecto a su existencia, más bien, habría que tomar posición con respecto a ella, esto es, afirmarla como objeto existente *en* el mundo, situarla. Solo así le podríamos dar al número 2001 sentido, y entrar en contacto con esta distinta consideración de la temporalidad. Sin embargo, no podemos dejar de lado que, así como en esta firma tenemos la presencia de un número, tenemos también un kené, y sabemos ya que, como en él hay un ritmo, hay también una temporalidad (solo que para para atender a ella necesitamos considerar la obra desde otro punto de vista).

Este es un punto interesante. Así como en nuestro Caso 3, hay también otros (como los casos 4, 5 y 9) en los que tenemos la confluencia de kenés y años. Incluso hay un caso (Caso 7) en el que la manifestación de la temporalidad es aún más precisa, pues no solo tenemos el año sino también el día y el mes.



Caso 4 (Figura 49). Firma con kené y año en la que figura el nombre de Roldán Pinedo junto con el de Elena Valera. “Bawan Jisbe / Elena Valera Vásquez/ 2003, Shoyan Sheca / Roldán Pinedo”. Por R. Pinedo y E. Valera. *Preparación de alimentos* (Detalle), 2003, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 150 x 140 cm.



Caso 5 (Figura 50). Firma con kené, año, nombre y apellido, parte del nombre shipibo (“Sheca”) y rúbrica. Por R. Pinedo, *Cosmovisión shipiba*, 2004, tintes naturales y acrílico sobre tela, 160 x 160 cm. Colección Gredna Landolt.



Caso 7 (Figura 52). Firma con kené en color sobre fondo negro, el nombre shipibo escrito de otra manera (“Sheka” en lugar de “Sheca”), y con el día, mes y año. Por R. Pinedo, *Sin título (Aves)* (Detalle), 2013, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 97 x 114 cm. Colección Armando Andrade.



Caso 9 (Figura 54). Firma con año, con kené realizado con color y con el nombre shipibo escrito de otra manera (“Xoyan” en lugar de “Shoyan”, “Xeka” en lugar de “Sheca”). Por R. Pinedo, *La energía del puma* (Detalle), 2017, acrílico sobre tela, 165 x 110 cm. Colección Armando Andrade.

Notemos cómo, en la firma, se encuentra la mayor concentración de las temporalidades. Por ejemplo, en el Caso 5 (Figura 50), podemos volvernos a la obra como objeto existente en el mundo y encontrar, a partir del número 2004, su temporalidad como objeto creado. También podemos volvernos a ella desde otro punto de vista, sin afirmarla como objeto existente, y volvernos a este ritmo que se halla en el kené, gracias al mecanismo de atención / desatención por el cual entramos en la dinámica figura-fondo, así como a las formas tectónicas y formas energéticas (las cuales implican movimientos y velocidades distintos). De esta manera, encontramos, por un lado, un tiempo de presencia (manifestado en el ritmo del kené), y un tiempo al que pertenece la obra en tanto objeto creado (el cual nos vincula con la propia historicidad del autor y con esa consideración lineal del tiempo que se encuentra implícita en su definición de pintura).

Asimismo, si consideramos el modo de producción de Pinedo, podemos hallar también una temporalidad. Observemos nuestra cronología de obras¹⁴⁸ y apreciemos cómo el artista retorna constantemente a los mismos temas iconográficos¹⁴⁹ y a los mismos estilos¹⁵⁰. Esta recurrencia no puede pasar inadvertida. En un inicio, decíamos que las etapas de Pinedo no eran cancelatorias y la razón de ello está precisamente en esto. Aunque nuestro artista, en su consideración de pintura, lleve inscrita la temporalidad lineal, en su praxis, en su modo de producción, lleva inscrita también la temporalidad cíclica. Esta ciclicidad se manifiesta en los constantes retornos que hay en su producción y, por más que la idea de progreso, la idea de avance, se halle en su definición del oficio de pintor, tenemos que tener en cuenta que, en su caso, los avances no excluyen las recurrencias.

Además, tendríamos que considerar el modo de circulación de sus obras. En nuestro segundo capítulo, habíamos visto que era propio de nuestro artista exponer en espacios distintos de forma paralela y, en el capítulo anterior, explicamos que dicha praxis guardaba relación con las identidades múltiples. Ahora debemos hacer hincapié en que este modo de circulación también encarna un tipo de temporalidad. Tanto presentarse en lugares diferentes al mismo tiempo como no seguir con el esquema

¹⁴⁸ Ver Anexo 1

¹⁴⁹ Como ejemplo de estos temas iconográficos a los que Pinedo vuelve una y otra vez podríamos poner al otorongo, al paiche o a los animales protectores del chamán.

¹⁵⁰ Como ejemplo, podríamos poner su obra *Pipas* (2013), que está hecha en tela teñida con caoba (un estilo que es característico de su primera etapa).

de distribución usual artista-obra-intermediario-público, en que estos cuatro elementos interactúan de manera lineal, revelan otro aspecto de él que guarda relación con la temporalidad: nos referimos a la *simultaneidad*. Si observamos su trayectoria, nos daremos cuenta de que, en lugar de tener secuencias (lineales), tenemos acciones simultáneas. Creemos que, en este sentido, el caso de la exposición múltiple “Amazonía al descubierto” puede ser ilustrativo.

En el año 2005, teníamos ya a Shoyan Sheca apareciendo en dos exposiciones (“Es nuestra costumbre” y “La sogá de los muertos”) en un mismo recinto a la vez. En cada una de estas exposiciones, como bien sabemos, Pinedo constituía un dialogo distinto. En la primera, dialogaba con su propia tradición y, en la segunda, con otras. Esto lo realizó de forma simultánea, y, en adelante, así continuó. Aparecer a la vez en distintos espacios (por ejemplo, en espacios de arte popular y en espacios de arte contemporáneo) se ha vuelto una de sus características. Asimismo, manejar un sistema de distribución como el que propone García Canclini (1979), en el que los cuatro elementos (artista-obra-intermediario-público) interactúan entre sí, puede verse también como una forma de quebrar la secuencia temporal, porque, como veníamos diciendo, en el esquema usual hay una secuencia (el artista crea la obra, la obra pasa a manos del intermediario y el intermediario se la hace llegar al público). En Shoyan Sheca, como la obra no está completa si no es recibida (es decir, como decía García Canclini, la recepción es parte de la obra), esta interactúa desde su creación con el público y puede llegar al público sin necesidad de pasar por el intermediario. Por ello, en lugar de haber una secuencialidad, hay una simultaneidad: los cuatro elementos interactúan a la vez.

En este capítulo, hemos tratado de explicitar cómo se manifiesta el tiempo en la obra de Pinedo. Abordando el tema del ritmo, hemos hallado una temporalidad en el diseño y en el color. Adicionalmente, hemos encontrado una temporalidad implícita en la metamorfosis o cambio. Así como la dinámica figura-fondo (o el mecanismo de atención / desatención) nos ha ayudado a rastrear las temporalidades por las que transitamos en la obra de Pinedo, hemos precisado la naturaleza del tiempo que se halla en el ritmo y advertido que, más allá de este, la temporalidad se manifiesta de otras maneras en el caso de sus obras.

Conclusiones

Nuestro trabajo, si bien desde su planteamiento comenzó orientado a demostrar que la pintura y trayectoria artística de Roldán Pinedo revela la convergencia de distintas nociones de temporalidad (y ello debido, en principio, a una intuición de que, en su obra, al lado de una consideración habitual o *lineal* del tiempo, había otra más que a veces afloraba), ha devenido en algo que arroja resultados más allá de lo previsto. Aunque ahora sabemos que la temporalidad que está contenida en el caso de nuestra artista no solo obedece a una concepción lineal sino también a una *cíclica*, advertimos que estas dos consideraciones del tiempo no son las únicas: también nos hemos encontrado, en nuestro recorrido a través de su trayectoria, con la *simultaneidad*. Esta manera de aparecer al mismo tiempo en espacios diferentes, manejar varias firmas a la vez¹⁵¹ y seguir un esquema de distribución en el que los cuatro elementos (obra-artista-intermediario-público) interactúan entre sí, nos ayudan a advertir que en la praxis de Shoyan Sheca hay más simultaneidad que secuencialidad; dicho de otra manera, más que haber un proceso lineal en el que los elementos y hechos se encuentren ordenados en una secuencia, hay un proceso en el que los elementos y hechos no necesariamente respetan una secuencia, y llegan a darse varios de ellos a la vez.

Buscando el tiempo, nos hemos sumergido en casos tan interesantes como el de su firma (o, mejor dicho, sus firmas), que nos han llevado a introducirnos en temas que inicialmente no nos habíamos propuesto, como aquel de la *identidad*. Examinando las firmas a la luz de las identidades múltiples (propias de los shipibos), encontramos la manera en que nuestro artista estaba incorporando diferentes elementos en la configuración de su propia identidad, abrigando en ella no solo las temporalidades sino también la contingencia por medio de la incorporación del error.

Llama la atención que sea en la firma que se concentren todas las temporalidades: en ella tenemos la *simultaneidad*, el tiempo *cíclico* y el tiempo *lineal*. Por un lado, en la inclusión del número (es decir, del año de la creación de la obra), encontramos algo que nos remite al tiempo histórico y a la propia definición que hace el artista de *pintura*. Sabemos, a estas alturas, que en ambas cuestiones se encuentra implicada una concepción *lineal* del tiempo. Por otro lado, tenemos, en la

¹⁵¹ Viendo la cronología, nos daremos cuenta de que incluso las firmas de un mismo año son diferentes.

incorporación del kené, esta concepción *cíclica* del tiempo que se manifiesta a partir de la dinámica figura-fondo (o del mecanismo de atención / desatención). En dicha dinámica, juega un rol importante tanto el ritmo del color como el ritmo del diseño (esto es, la combinación de formas tectónicas y formas energéticas).

Hemos destinado buena parte del nuestro último capítulo a rastrear tanto la temporalidad del diseño (esto es, la temporalidad del kené) como la del color. Nos servimos de Kandinsky (1996) para relacionar el color con el sonido y mostrar que la conexión entre los diversos sentidos (vista, oído, tacto, olfato, gusto) es algo que también podemos encontrar en contextos tan alejados del medio shipibo como aquel de Kandinsky.

Algo que vale la pena resaltar es que, en el mundo shipibo, al estar la nomenclatura del color relacionada con el ciclo de maduración de los frutos, esta lleva inscrita en sí misma una temporalidad: la temporalidad *cíclica*. Así, el color, desde su mismo nombre, se encuentra conectado al tiempo, y nuestro artista no solo lo menciona en relatos como “El joshó shino, mono blanco, que enseñó a celar”¹⁵², sino que hasta lo *escribe* en la misma pintura¹⁵³.

Nuestra investigación ha buscado desentrañar la obra de Pinedo, mas no con ello convertirlo en un teórico. Su relación con la pintura no es, en principio, de este tipo sino fáctica, empírica, vivencial. Su relación con el oficio pictórico se crea por medio de la experimentación de la misma actividad de pintar, esto es, de la vivencia. De esta manera, su primer contacto con la pintura es material, no abstracto. Esto no implica, por supuesto, que en Shoyan Sheca no pueda haber una reflexión ulterior en torno a su oficio, pero lo que queremos destacar aquí es que *no* son la reflexión ni la preocupación por la teoría las que lo llevan a aterrizar en la labor pictórica. Hacerse como pintor en Lima, en la lucha por la supervivencia, lo lleva a incorporar esta idea de progreso, esta idea de avance, y combinarla, de alguna manera, con esa temporalidad cíclica que se encuentra presente en el kené. Pintando, Pinedo estrecha lazos con su tradición, refuerza su identidad étnica, pero también incorpora otra: esa identidad que se hace en la urbe limeña, siempre en lucha por hacer frente al día a día.

¹⁵² Este fue uno de los relatos que creó e ilustró Pinedo para el libro *El ojo que cuenta* (2005).

¹⁵³ Ya hemos visto el caso de la obra *Joshó Manshan* (1998 – 1999).

Por eso, en la firma, no solo encontramos la concentración de las temporalidades sino también, por medio del número y el kené, su *explicitación*; y esto es particularmente significativo porque la firma es, en cierto sentido, su *autodefinición* como artista. El que en un inicio firmara solo con kené, *sin* incorporar el año, y que luego sí lo haya hecho es muy ilustrativo. María Belén Soria afirmaba que esto ocurría porque, al inicio, ellos (Roldán Pinedo y Elena Valera) no se consideraban artistas, y, en efecto, si tenemos en cuenta la diversidad de labores que realizaron al llegar a Lima, podemos comprender que, al menos al inicio, no tuvieran por qué presuponer que esa labor iba a tener una continuidad. Que luego Pinedo incorpore el año en su firma revela que ya se estaba haciendo consciente de la *historicidad* de su praxis, es decir, que ya estaba viendo su labor a la luz de una concepción de temporalidad (en este caso, la temporalidad *lineal*). Dado que ya llevaba en su firma la temporalidad (cíclica) del kené, esta nueva temporalidad que asimila se combina con esa otra sin problemas¹⁵⁴. Además, en la firma, está presente otro elemento, un elemento que creemos que es lo único permanente en nuestro artista: nos referimos al *cambio*. Pinedo se caracteriza por el cambio constante y este cambio se hace patente en la multiplicidad de sus firmas. Teniendo en cuenta que el cambio se encuentra unido a la temporalidad *cíclica*, el que la firma lo manifieste significaría la presencia del tiempo cíclico en su propia autodefinición. En consecuencia, Shoyan Sheca, por medio de su firma, se estaría autodefiniendo como artista a partir de la incorporación de diferentes temporalidades¹⁵⁵.

A ello habría que agregar que esta autodefinición como artista no excluye necesariamente a los otros. Como hemos visto en nuestro tercer capítulo, la identidad shipiba es múltiple y está basada en la familiar. Es a partir de ello que podemos entender el tema de la autoría compartida: él y Elena Valera (que era su esposa) trabajaban juntos y no tenían la necesidad de distinguir su praxis de la del otro. Este modo de producción, al menos en el caso de Pinedo, no ha terminado. Así como sus primeras obras llevaban consigo la mano de Valera, ahora también llevan las manos de sus hijos, por ejemplo. Este aspecto es uno de los que cuestionan las ideas establecidas acerca del “artista”. Como habíamos comentado, generalmente se ve la

¹⁵⁴ Recordemos las identidades múltiples: Pinedo es un artista indígena y es, también, un artista urbano. Tener estas dos identidades realmente no causa problemas.

¹⁵⁵ A ello habría que sumarle, también, en algunos casos, el color de la firma. Como hemos visto, el color también implica una temporalidad.

firma como la huella de la individualidad que hay detrás de la obra (es decir, el autor), pero en Shoyan Sheca esto no ocurre necesariamente, pues, dado que sus identidades múltiples se encuentran fundadas en la identidad familiar, incluir la labor de sus hijos no imposibilita la consideración de su autoría. En efecto, siguiendo este esquema, la praxis “colectiva” sería el inicio o la base de la constitución de su praxis “individual”. Dicho de otra manera, que, en el caso de Pinedo, la labor colectiva se encuentre en su obra no niega su autoría sino, más bien, la refuerza, pues la colectividad está en el nacimiento de su individualidad.

Para encontrar el tiempo en Shoyan Sheca, hemos recurrido a diferentes perspectivas porque, en su caso, este tema aparece en más de un aspecto. Dado que no tenemos tan solo temporalidad en su obra, trabajar el tema del ritmo desde la fenomenología y la Gestalt era insuficiente; también teníamos que analizar cómo se manifestaba el tiempo en su propia praxis y en la configuración de su identidad. Para esto último, perspectivas como la de García Canclini (1979), así como las de Tubino y Zariquiey (2007), nos han sido de suma utilidad. Sin embargo, hemos de reconocer que, frente a un solo enfoque, la combinación de varios de ellos puede resultar más frágil. Ante ello, tenemos que decir que, si bien por un lado puede haber una mayor fragilidad, por el otro hay una mayor consistencia, pues si algo caracteriza a nuestro artista es, como habíamos dicho ya, el cambio constante y la multiplicidad. En este sentido, podríamos decir que a un objeto de estudio que es móvil y cambiante le va mejor una estructura teórica flexible y cambiante; solo así esta puede incorporar los cambios y seguir viajando con su objeto de estudio. En otras palabras, hemos manejado un marco teórico ecléctico porque nuestro objeto de estudio así nos lo ha exigido, porque era la única manera de abordarlo en su amplitud, porque a lo móvil y fluctuante no se le puede poner una estructura sólida y rígida, pues esta actuaría como una camisa de fuerza. Así, en lugar de optar por lo inmutable, lo estable, lo rígido y lo sólido, hemos optado por lo mutable, lo inestable, lo flexible y lo fluctuante; ante la permanencia, hemos preferido abrazar la contingencia.

Es precisamente aceptando este carácter móvil y fluctuante que podemos entender mejor sus etapas de producción. Nosotros decíamos al inicio que estas etapas no eran cancelatorias. Efectivamente, al encontrar en la trayectoria de Pinedo estos constantes retornos, ya sea a estilos o a temas iconográficos anteriores, podemos darnos cuenta de que en él esa intención de avance, que prima en su propia

definición de pintura y evidencia una concepción lineal del tiempo, se combina con el retorno recurrente a lo anterior y alberga, en el fondo, una concepción cíclica del tiempo. Por este motivo, si bien nuestro artista atraviesa tres etapas, en las últimas dos se pueden apreciar ese retorno a características de las anteriores. Con ello, no solo tenemos la incorporación del tiempo cíclico y el lineal en su recorrido artístico sino también la incorporación de la simultaneidad, pues es posible hallar en una misma etapa dos estilos distintos que él ejecuta a la vez (esto es, al mismo tiempo).

Como ejemplo, podemos poner los trabajos pertenecientes a la colección de Mari Solari. Dichos trabajos fueron hechos en su tercera etapa con el estilo característico de la primera (paleta de colores tierra y tela teñida con caoba) y a la par de otros que sí tenían una paleta de color mucho más intensa (característica de su tercera etapa). En otras palabras, por incorporar características de una etapa anterior, él no deja de lado su producción de otras características (propias de la etapa en la que está). Por eso, no se trata de un paréntesis en el que produce con el estilo de otra etapa, y luego, una vez que cierra este, vuelve a producir con estilo característico de la etapa que corresponde. Él manejó los dos estilos *a la vez*; por eso, decimos que incluso en su propia praxis podemos apreciar la *simultaneidad*. Claro que esto no quiere decir que el artista vaya en círculos y no avance; sí hay un avance en tanto que experimenta con otros materiales, otras composiciones, otros espacios de distribución, pero hay que tener en cuenta que, en su caso, el avance no excluye la recurrencia.

Pinedo cada vez está teniendo más presencia en el circuito artístico. Prueba de ello es el material gráfico (guía) del penúltimo Ruraq Maki, llevado a cabo en julio de 2018¹⁵⁶, el catálogo de la XIII Subasta de Verano del MALI de este año (2019)¹⁵⁷ así como su reciente participación en la feria Internacional de arte ARTCO-Madrid. En el primer caso, vemos que en la franja lateral derecha aparece un fragmento de una de sus obras, así como algunos elementos (mariposas) en el resto de la hoja. En el segundo caso, podemos ver que el fondo de la portada del catálogo lo constituye una de sus obras (la cual se haya en el mismo catálogo en tanto fue uno de los objetos que iban a ser subastados). Viendo la página en la que aparece dicha obra¹⁵⁸,

¹⁵⁶ Ver Anexo 4

¹⁵⁷ Ver Anexo 5

¹⁵⁸ Esto también se encuentra en el Anexo 5.

notaremos que sus características corresponden a su tercera etapa, pues fue hecha el año pasado (2018). Recordemos la primera experiencia de Pinedo en la Subasta de Verano del MALI. Bendayán nos comentaba cómo le había sorprendido a nuestro artista que el valor de la obra subiera tanto. Que continúe participando en este tipo de eventos muestra que Shoyan Sheca se está insertando en las dinámicas del mercado artístico y que su presencia en espacios de distribución establecidos (como la subasta del MALI) está empezando a ser constante.

Asimismo, la inclusión de su obra en la ARCO-Madrid de este año¹⁵⁹ revela que también está empezando a tener una presencia sostenida en el mercado artístico internacional. Si bien él desde el año 2001 ya empezaba a tener exposiciones internacionales, participar en una feria de este tipo lo hace entrar en diálogo con una diversidad de propuestas en arte contemporáneo propiamente. A ello habría que añadir su presencia en la feria Perú Arte Contemporáneo (PArC) 2019¹⁶⁰. Su obra es parte de la exposición “Arte de la Amazonía indígena”, la cual ha sido curada por Gredna Landolt y realizada dentro del marco de la feria.

A la luz de estas dos últimas participaciones de Pinedo, podríamos decir que su identidad como artista contemporáneo está fortaleciéndose cada vez más gracias a su constante aparición en este tipo de espacios (espacios de arte contemporáneo). Sin embargo, Shoyan Sheca no deja de tener presencia como artista en espacios de arte popular como Ruraq Maki. Visitando esta feria no solo nos podremos dar cuenta del espacio propio que se ha creado sino de la repercusión que ha tenido. Hay varios artistas shipibos de Cantagallo que siguen sus pasos. De esta manera, podemos advertir que su identidad como “artista popular” no impide la constitución de la misma como “artista contemporáneo”. Dicho de otro modo, en este momento, Pinedo está afianzándose como artista popular y como artista contemporáneo, y pisar dos terrenos *a la vez* no tiene ningún inconveniente para él.

Habíamos visto cómo el tiempo se manifiesta en nuestro artista no solo en su obra sino en su propia praxis, en su propia trayectoria. Esto que viene haciendo es un buen ejemplo de cómo se incorpora en su praxis la temporalidad, pues si algo aquí se pone de relieve es la *simultaneidad*, esta capacidad de constituir dos identidades a la

¹⁵⁹ ARCO-Madrid se llevó a cabo del 27 de febrero al 03 de marzo del 2019 y Perú fue el país invitado.

¹⁶⁰ PArC 2019 se llevó a cabo en Lima del 25 al 28 de abril del 2019.

vez, de pisar dos terrenos al mismo tiempo. Lo mismo pasa con su labor colectiva, ya que es, finalmente, la labor *en simultáneo* con los hijos.

Ahora bien, volviendo a la consideración del tiempo en la obra, nosotros optamos por la definición de ritmo que maneja Éliane Escoubas (2004) porque en ella se combina el tiempo y el espacio, lo cual también ocurre en el caso del tiempo en la Amazonía. Atendiendo al ritmo, hemos visto cómo en el recorrido del espacio que hacemos con nuestros ojos se halla presente una temporalidad, un tiempo de presencia, para ser más exactos. Precisamos también que este tiempo no era el tiempo del universo. Seguramente a estas alturas podemos hacernos la pregunta ¿hay alguna conexión entre estos dos tiempos? ¿El tiempo de presencia puede decirnos algo del tiempo del universo?

Traigamos a nuestra memoria lo que decía Milán Ivelic (1985) sobre Merleau-Ponty, que, desde su perspectiva, había un pasaje entre la obra y el mundo. ¿De qué tipo de pasaje habla? ¿Cómo podemos entender que entre la obra y el mundo pueda existir una conexión?

John Sallis, en su artículo “Ombres de temps: Les *Meules* de Monet”¹⁶¹ (Sombras de tiempo: Los *Meules* de Monet), atendiendo a la manera como este pintor daba suma importancia a la luz, a la difusión de la luz a través de la atmósfera, advierte en ellos una determinada manera de experimentar el tiempo. Siguiendo a este autor, lo que terminaba pintando Monet en estas obras era el brillo o resplandor (*le rayonnement*), algo que normalmente no observamos, no vemos, es decir, algo que en nuestro día a día pasa desapercibido. Concentrándose en el trabajo de la luz, Monet le otorgaba a dicho *rayonnement* visibilidad y, al hacerlo, configuraba otro tipo de profundidad. En otras palabras, pintando, Monet hacía visible algo que normalmente es invisible (*le rayonnement*); nosotros, atendiendo a la manera como la luz se mostraba en sus obras, notábamos el *rayonnement*, y ello nos abría a otro tipo de profundidad: la profundidad de lo sensible. Esta profundidad sería distinta a la significación, pues para acceder a ella no había que buscar lo que la obra “significaba”, como si esta tuviera algo adentro, en su interior, que nos remitiría a algo más (tratándola de esta manera como una mera representación de algo otro que se

¹⁶¹ Este artículo fue publicado en el dossier “Art et phénoménologie” de la revista *La part de l’œil* en 1991. Ver Sallis, J. (1991). “Ombres de temps: Les Meules de Monet” En Escoubas, E. (Ed.) (1991). *La part de l’œil*, (7). Bruselas: La part de l’œil, pp. 157- 169.

muestra de manera indirecta ahí). Todo lo contrario: era justamente deteniéndonos en la superficie de ella como podíamos entrar en contacto con esta profundidad. Así, atendiendo a la manera como se nos presentaba la luz, atendiendo a este tiempo de presencia, a este tiempo del aparecer, podíamos encontrar un tiempo, el tiempo que es inseparable de sus elementos, el tiempo de la tierra y del cielo (Sallis, 1991): “On peut dire encore que lorsqu’on voit les Meules ensemble, on voit par-delà les tableaux particuliers, le temps comme tel, le temps lui-même rendu visible, ou plutôt, recueilli à partir des moments que les tableaux rendent visibles” (Sallis, 1991, p. 169).¹⁶²

Para hacer esto, ciertamente, hay que dejar de lado la consideración de la obra como mimesis, como representación de algo más (es decir, dejar el paradigma representacionalista), pues, si no, estaríamos tratándola como si en ella estuviera tan solo la “representación” del tiempo y no el tiempo mismo. Dicho de otra manera, no estaba aquí la imagen del tiempo, el reflejo del tiempo, porque la obra no *representa* sino *presenta*. Tratar la obra como presentación de la experiencia es también aquello que nosotros hacemos cuando atendemos al tiempo de *presencia* en la obra de Pinedo, cada vez que atendemos a cómo se nos da el color y el diseño, cada vez que atendemos al paseo de nuestra mirada por ella. Sin embargo, nosotros, además, tenemos el tiempo de Shoyan Sheca de otra manera. Desde otras perspectivas, hemos descubierto que no solo en su obra sino también en su misma praxis, en su misma trayectoria, hay algunas temporalidades implicadas.

Ahora bien, en este momento, debemos preguntarnos lo siguiente: ¿es el tiempo que encontramos en Pinedo el tiempo shipibo? A ello tenemos que responder que no, pero se parece. La relación *no* es de *equivalencia* sino de *semejanza*. Atendiendo a la manera cómo se combina una consideración cíclica del tiempo con una consideración lineal, cómo se yuxtaponen los elementos en el tiempo respondiendo más a la simultaneidad que a la secuencialidad, en el caso de este artista, podemos abrirnos a considerar la coexistencia de diferentes concepciones del tiempo en el mundo shipibo, las cuales no se hallan necesariamente en una continuidad.

¹⁶² “Se puede decir también que cuando uno ve les Meules juntos, uno ve, más allá de los cuadros particulares, el tiempo como tal, el mismo tiempo hecho visible, o, mejor dicho, reunido a partir de los momentos que los cuadros hacen visibles”.

Finalmente, lo que buscamos con todo esto, más que proponer respuestas, es dejar preguntas que contribuyan a abrir el debate sobre la temporalidad. En ese sentido, no pretendemos solucionar el problema sino, por lo pronto, tan solo enunciarlo, pues, en nuestro artista, al menos, creemos que no se trata del silencio que viene *después* de la resolución del conflicto sino más bien de su “estruendosa” puesta en escena.



Bibliografía

- Acha, J. (1992). *Introducción a la creatividad artística*. México: Trillas.
- Antonino, J. (1969). *La composición en el dibujo y la pintura*. Barcelona: CEAC.
- Arnheim, R. (1984). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial.
- Arnheim, R. (1985). *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Eudeba.
- Belaúnde, L. (2011). Visión de espacios en la pintura chamánica del Sheripiare Asháninka Noé Silva Morales. *Mundo Amazónico*, (2), 365-377.
- Belaúnde, L. (2010). Estructuras de auras. La hiper-piel del kené Shipibo-konibo. *Puente: Ingeniería, Sociedad, Cultura*, 5(17), 33-37.
- Bendayán, C., Ceccarelli, G. & Gonzalez-Polar Zuzunaga, L. (2006). *La sogá de los muertos: el conocer desconocido de la ayahuasca*. Lima: Museo de arte del Centro Cultural de San Marcos.
- Bendayán, C. & Villar, A. (2013). *Pintura amazónica: El milagro verde*. Lima: Municipalidad de Magdalena del Mar.
- Bertrand-Ricoveri, P. (2010). *Mitología shipibo: un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. Paris: L'Harmattan.
- Bertrand-Rousseau, P. (1986). La concepción del hombre entre los Shipibos: estudio de algunas nociones. *Anthropologica*, (4), 93- 114.
- Brabec, B. & Mori Silvano De Brabec, L. (2009). La corona de la inspiración: los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música. *Indiana*, (26), 105-134.
- Calvo, S. F. (2001). *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Cánepa Koch, G. (2006). Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual. En *Imágenes de la tierra: archivo de pintura campesina*. Lima: UNMSM. 8-15.
- Castillo Torres, D. (2013). *"Pintando en Shipibo": el arte de Cantagallo en Lima desde un contexto sociocultural. Los casos de Elena Valera, Roldán Pinedo y, los hermanos Guímer y Rusber García*. Tesis de Maestría en Antropología visual. Lima: PUCP.

- Centro Cultural De España. (2009). *Agenda cultural marzo 2009*. Lima: Centro Cultural de España.
- Centro Cultural De España. (2009). *Poder verde: visiones psicotropicales*. Lima: Centro Cultural de España.
- Chaumeil, J. (2009). El comercio de la cultura: el caso de los pueblos amazónicos. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 38 (1), 61-74.
- Chonomeni. (2009). *Chonomeni: pintor shipibo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.
- Cloudsley, T. (1995). El tiempo y el mito en la dialéctica entre los mundos amazónico y andino en el Perú precolombino. *Anthropológica*, (13), 81-89.
- Cortés Garzón, L. (2015). *Amazónicos: Un estudio de pintores amazónicos actuales*. Tesis de Doctorado en Historia del arte y musicología. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos aires: Cactus.
- De Sausmarez, M. (1995). *Diseño básico: dinámica de la forma visual en las artes plásticas*. México: Gustavo Gili.
- Escoubas, É. (1995). *L'espace pictural*. La Versanne: Encre marine.
- Escoubas, É. (2004). *Estética y fenomenología del espacio pictórico*. Lima: PUCP.
Recuperado de
http://cef.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2013/01/Escoubas_esteticayfeno.pdf
- Frayse-Chaumeil, J. (1985). 'El tiempo de...': división del tiempo y ciclo de reproducción entre los yagua del oriente peruano. *Anthropológica*, (3), 107-121.
- Frigola Torrent, N. (2016). *Manifestación de la identidad étnica en la construcción de la agencia de migrantes indígenas amazónicos a la ciudad de Lima*. Tesis de Maestría en Desarrollo Humano. Lima: PUCP.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*. México: Grijalbo.
- Guillén Aguilar, F. (1975). El sistema de colores en el idioma shipibo. *Educación*, VI, (13), 27-34.
- Husserl, E. (1962) [1913]. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Illius, B. (1994). La 'gran boa': arte y cosmología de los Shipibo- Conibo. *Amazonía peruana*, Vol. 12, (24), 185-212.

- Ivelic, M. (1985). *Curso de estética general*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Kandinsky, W. (1996) [1912]. *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.
- Landolt, G. (2003). *La serpiente de agua: la vida indígena en la Amazonía*. Lima: Fundación Telefónica.
- Landolt, G. (2005). *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente*. Lima: IKAM.
- Landolt, G., Dávila, H. C., Balaguer, A., & Programa De Formación De Maestros Bilingües. (2000). *El ojo verde: Cosmovisiones amazónicas*. Lima: Programa de Formación de Maestros Bilingües (Perú).
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía: Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.
- Lopez Saenz, M. (1998). La percepción como fenómeno hermenéutico. *Congreso Fenomenología y Ciencias Humanas*. Santiago de Compostela: Universidade Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- Macera, P. (2009). *Cuentos pintados del Perú. Moatian amazoniainoa joi ika yoiyabo/ Relatos amazónicos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Macera, P. (2009). *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Ministerio de Cultura. (2016). *Catálogo Ruraq Maki 2016*. Recuperado de https://issuu.com/mincu/docs/catalogo_rm_2016/22
- Morin, F. (1998). Los Shipibo-Conibo. Santos, F. & Barclay, F.(Ed.). *Guía etnográfica de la alta Amazonía*. Vol. 3. Balboa: Smithsonian Tropical Research Institute.
- Museo De Arte De Lima. (2012). *Catálogo VI Subasta de verano del MALI*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/78696535/Catalogo-VI-Subasta-de-Verano-Del-MALI>
- Museo de Arte de Lima. (2019). *Catálogo XIII Subasta de verano del MALI*. Recuperado de https://issuu.com/museodeartedelima/docs/cat_logo_-_subasta_de_verano_del_ma?utm_source=lcommarketing&utm_medium=email&utm_content=Cat%25c3%25a1logo%2Bde%2Bla%2Bsubasta%2BMALI&u

tm_campaign=lcommarketing%2B-%2BSubasta%2Bverano%2B2019%2B-%2BEnvio%2Bdel%2BCatalogo%2Bgeneral

Paris, J. (1967). *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus ediciones.

Polo Muller, R. (2006). El arte amazónico en la actualidad y su influencia en el arte contemporáneo brasileño. *Jornadas Arte Amazónico*. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España.

Recuperado de

https://www.upf.edu/documents/3192920/0/arteymito_amazonico_reginapolomuller.pdf/b308f7f6-0175-4005-8ba9-a8b2713bab19

Prinz, U. (2000-2001). La metamorfosis como principio estético. *Société suisse des Américanistes/ Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, (64-65), 161-167.

Riegl, A. (1992) [1901]. *El arte industrial tardorromano*. Traducción de Genoveva Dieterich. Madrid: Visor.

Riesco Lind, D.F. (2007). *Shipibo-Conibo sobrevivientes: desarrollo artístico e influencias de una cultura viva, del dibujo a la pintura*. Tesis de Licenciatura en Arte, mención Pintura. Lima: PUCP.

Rivera, S. (2006). *El aparecer de los mundos imposibles en la obra de M.C.Escher. Una aproximación fenomenológica*. Tesis de Licenciatura en Filosofía. Lima: PUCP

Rivera, J. (1996). Pensamiento amazónico: sobre naturaleza, sociedad y hombre. *Logos latinoamericano*, año 2, (2), 57-62.

Sallis, J. (1991). Ombres de temps: les *Meules* de Monet. Escoubas, É. (Ed.). *Dossier Art et phénoménologie. La part de l'oeil*. (7). Bruxelles: Presses de l'Académie Royale des Beaux Arts de Bruxelles. 157-169.

Solórzano Gonzáles, M. (2006). *César Calvo de Araujo, el pintor de la selva*. Tesis de Licenciatura en Arte. Lima: UNMSM.

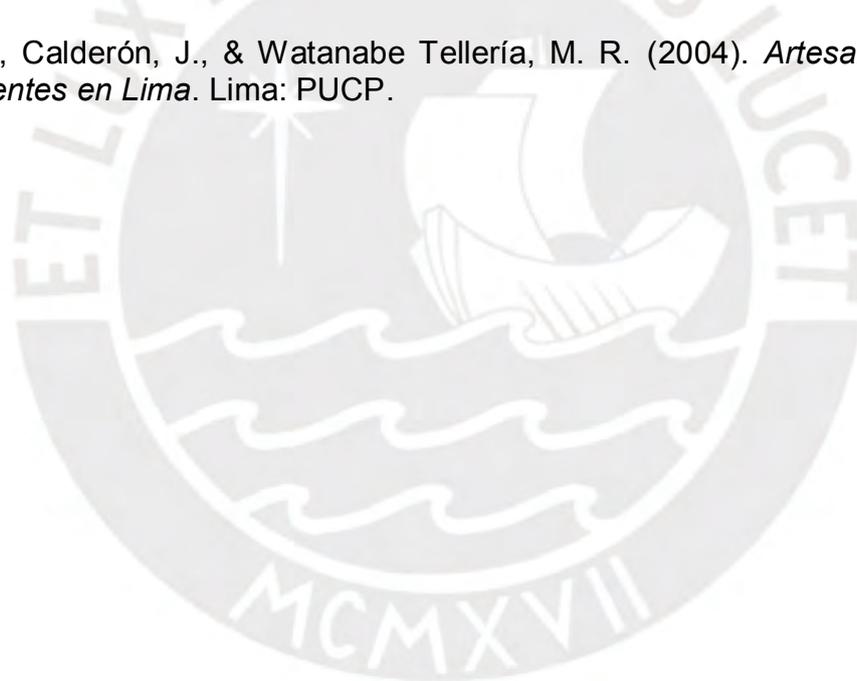
Soria Casaverde, M. B. (2009). *El discurso de las imágenes: simbolismo y nemotecnia en las culturas amazónicas*. Lima: UNMSM. Seminario de Historia Rural Andina.

Soria Casaverde, M. B. (2004). *Introducción al mundo semiótico de los diseños shipibo conibo*. Lima: UNMSM. Seminario de Historia Rural Andina.

Soria Casaverde, M. B. (2016). La Amazonía en el quehacer del Seminario de Historia Rural Andina (1977-2015). *Revista del Instituto Seminario de Historia Rural Andina*, Vol. I, (1), 101-128.

Tournon, J. (2002). *La merma mágica: vida e historia de los shipibo-conibo del Ucayali*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP).

- Tubino, F., & Zariquiey, R. (2007). *Jenetian: el juego de las identidades en tiempos de lluvia*. Lima: UNMSM.
- Unicef., & Universidad Nacional Mayor De San Marcos. (2012). *Shipibo: Territorio, historia y cosmovisión*. Lima: UNICEF.
- Vidarte Basurco, G. (2016). *Un nuevo imaginario para la amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araujo y Antonio Wong (1940-1965)*. Tesis de Maestría en Historia del arte y curaduría. Lima: PUCP.
- Villar, A., & Bendayán, C. (2013). *Usko Ayar: la escuela de las visiones*. Lima, Petroleos del Perú – Petroperú.
- Yllia Miranda, M. E. (2009). De la maloca a la galería. La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la amazonía peruana. *Illapa*, (6), 95-108.
- Yllia Miranda, M. E. (2011). *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*. Tesis de licenciatura en Arte. Lima: UNMSM.
- Zevallos, C., Calderón, J., & Watanabe Tellería, M. R. (2004). *Artesanos shipibos residentes en Lima*. Lima: PUCP.



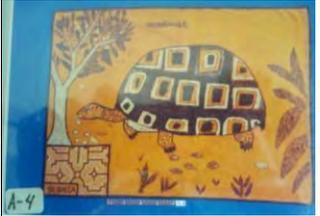
Anexos

ANEXO 1

Cronología¹⁶³

| IMAGEN | AÑO | AUTOR | TÍTULO | TÉCNICA/SOPORTE | DIMENSIONES | UBICACIÓN |
|---|---------|---------------|----------------|-----------------------------------|-------------|---------------------------|
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Bahua</i> | Tela pintada con tierras de color | 30 x 40cm. | Colección Macera- Carnero |
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Ahúa</i> | Tela pintada con tierras de color | 61 x 79cm | Colección Macera- Carnero |
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Shete</i> | Tela pintada con tierras de color | 35 x 45cm. | Colección Macera- Carnero |
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Manshan</i> | Tela pintada con tierras de color | 30 x 40cm. | Colección Macera- Carnero |
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Shoque</i> | Tela pintada con tierras de color | 30 x 40cm. | Colección Macera- Carnero |

¹⁶³ Esta cronología es un primer esbozo. Lamentablemente, hay algunos datos que no conseguimos (como la ubicación de varias obras). Otros datos los hemos logrado conseguir posteriormente, como las dimensiones de la obra *Tuyuyo* (2003): 78.5 x 88.5cm.

| | | | | | | |
|---|---------|---|---|-----------------------------------|-------------|---------------------------|
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Cape</i> | Tela pintada con tierras de color | 61 x 79.5cm | Colección Macera- Carnero |
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Mananshahue</i> | Tela pintada con tierras de color | 61 x 79.5cm | Colección Macera- Carnero |
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Ino</i> | Tela pintada con tierras de color | 30 x 79.5cm | Colección Macera- Carnero |
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Roo</i> | Tela pintada con tierras de color | 61 x 79.5cm | Colección Macera- Carnero |
|  | 1998-99 | ROLDÁN PINEDO | <i>Josho Manshan</i> | Tela pintada con tierras de color | 61 x 79.5cm | Colección Macera- Carnero |
|  | 1997-98 | ROLDÁN PINEDO | <i>Yahuish</i> | Tela pintada con tierras de color | 30 x 40cm. | Colección Macera- Carnero |
|  | 1999 | ROLDÁN PINEDO (la obra no tiene firma) | <i>Visión de la ayahuasca</i> | Tintes naturales sobre tela | 73 x 64cm. | |
|  | 1999 | ROLDÁN PINEDO Y ELENA VALERA | <i>La espiritualidad mágica de la fauna amazónica</i> | Tintes naturales sobre tela | 90 x 179cm. | Colección Macera |

| | | | | | | |
|---|------|---------------|----------------------------|---|--------------|---------------------------|
|  | 2000 | ROLDÁN PINEDO | <i>Tortuga</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 65 x 41cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2001 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico con tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 72 x 43cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2001 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico con tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 61 X 73cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2001 | ROLDÁN PINEDO | <i>Garzas</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 45 x 75cm | Colección Armando Andrade |
|  | 2002 | ROLDÁN PINEDO | <i>Mariposas</i> | Acrílico con tierras y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 45 x 70cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2002 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico con tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 51 x 74cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2003 | ROLDÁN PINEDO | <i>Tuyuyo</i> | Tintes naturales y acrílico sobre tela teñida con caoba | | Colección Gredna Landolt |
|  | 2004 | ROLDÁN PINEDO | <i>Cosmovisión Shipiba</i> | Tintes naturales y acrílico sobre tela | 160 x 160cm. | Colección Gredna Landolt |

| | | | | | | |
|---|------|---------------|--------------------------------------|---|--------------|------------------------------|
|  | 2004 | ROLDÁN PINEDO | <i>Cerámicas</i> | Tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 52 x 64cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2005 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico con tintes naturales sobre tela | 69 x 63cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2005 | ROLDÁN PINEDO | <i>Desove de tortugas</i> | Acrílico sobre tela | 100 x 100cm. | Colección Christian Bendayán |
|  | 2005 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Tierras y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 58 x 81cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2006 | ROLDÁN PINEDO | <i>Huanganas</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 57 x 78cm | Colección Armando Andrade |
|  | 2006 | ROLDÁN PINEDO | <i>Oso hormiguero</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 57 x 73cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2006 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 71 x 78cm | Colección Armando Andrade |
|  | 2007 | ROLDÁN PINEDO | <i>La fuerza de los dos chamanes</i> | Tinte natural vegetal y tierra de color sobre lienzo de algodón crudo | 80 x 70cm. | |

| | | | | | | |
|---|-----------|---------------|--|--|-------------|------------------------------|
|  | 2008 | ROLDÁN PINEDO | <i>Animales protectores del shamán</i> | Acrílico sobre tela | 99 x 92cm. | Colección Christian Bendayán |
|  | 2008 | ROLDÁN PINEDO | <i>Visión de aire y agua</i> | Acrílico sobre tela | 99 x 92cm. | Colección particular |
|  | 2008-2011 | ROLDÁN PINEDO | <i>Chamán y sus protectores</i> | Acrílico sobre tela | 95 x 78cm | |
|  | Ca. 2009 | ROLDÁN PINEDO | <i>Buhos</i> | Tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 58 x 71cm. | Colección Christian Bendayán |
|  | Ca. 2009 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sirena</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 40 x 160cm. | Colección Christian Bendayán |
|  | 2009/2011 | ROLDÁN PINEDO | <i>Paiche</i> | Acrílico sobre tela | 50 x 183cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2011 | ROLDÁN PINEDO | <i>Paiche</i> | Acrílico sobre tela | 55 x 260cm. | |

| | | | | | | |
|---|------|---------------|--------------------------|---|--------------|-------------------------------|
|  | 2011 | ROLDÁN PINEDO | <i>Visión en espiral</i> | Acrílico sobre tela | 160 x 97cm. | Colección Privada |
|  | 2012 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela | 120 x 160cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2013 | ROLDÁN PINEDO | <i>Pipas</i> | Acrílico sobre tela teñida con corteza de caoba | 82 x 97cm. | |
|  | 2013 | ROLDÁN PINEDO | <i>Mariposa</i> | Acrílico sobre tela | 97 x 73cm | Colección María Eugenia Yllia |
|  | 2013 | ROLDÁN PINEDO | <i>El espiral</i> | Acrílico sobre lienzo | 200 x 120cm. | |
|  | 2013 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 97 x 114cm | Colección Armando Andrade |
|  | 2013 | ROLDÁN PINEDO | <i>Paiche</i> | Acrílico sobre tela | 63 x 264cm. | Colección Armando Andrade |

| | | | | | | |
|---|----------|---------------|-----------------------------|---|-------------|---------------------------|
|  | Ca. 2014 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 80 x 70cm. | Colección Santiago Alfaro |
|  | 2015 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela | 106 x 99cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2015 | ROLDÁN PINEDO | <i>Vision del arco iris</i> | Acrílico sobre tela | 70 x 52cm. | Colección Cécile Michaud |
|  | 2016 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela | 97 x 69cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2016 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sirenas</i> | Acrílico sobre tela | 90 x 68cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2016 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela | 74 x 182cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2016 | ROLDÁN PINEDO | <i>Pumas</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 77 x 90cm | Colección Mari Solari |

| | | | | | | |
|---|------|---------------|----------------------------|--------------------------------------|--------------|---------------------------|
|  | 2016 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sirenas</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 95 x 70cm. | Colección Mari Solari |
|  | 2016 | ROLDÁN PINEDO | <i>Garzas</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 83 x 75cm | Colección Mari Solari |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sirena</i> | Acrílico sobre tela | 167 x 138cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>El arco iris</i> | Acrílico sobre tela | 177 x 155cm. | |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>La energía del puma</i> | Acrílico sobre tela | 165 x 110cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Paiche</i> | Acrílico sobre tela | 50 x 90cm. | Colección Santiago Alfaro |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela | 80 x 51cm. | Colección Armando Andrade |

| | | | | | | |
|---|------|---------------|--------------------|---|--------------|---------------------------|
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Raya</i> | Acrílico sobre tela | 100 x 160cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Chullaचाqui</i> | Acrílico con tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 83 x 60cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Raya</i> | Acrílico sobre tela | 100 x 150cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Boas</i> | Acrílico sobre tela | 70 x 160cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Otorongos</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 60 x 60cm. | Colección Mari Solari |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Ronsocos</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 60 x 60cm. | Colección Mari Solari |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Boa</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 154 x 34cm. | Colección Mari Solari |

| | | | | | | |
|---|------|---------------|----------------------------|--------------------------------------|--------------|---------------------------|
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Lagartos</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 61 x 60cm. | Colección Mari Solari |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Tapires</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 61 x 60cm. | Colección Mari Solari |
|  | 2017 | ROLDÁN PINEDO | <i>Loros</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 60 x 60cm. | Colección Mari Solari |
|  | 2018 | ROLDÁN PINEDO | <i>Raya</i> | Acrílico sobre tela | 100 x 160cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2018 | ROLDÁN PINEDO | <i>Mariposas</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 70 x 85cm. | Colección Armando Andrade |
|  | 2018 | ROLDÁN PINEDO | <i>La flora y la fauna</i> | Acrílico sobre tela | 150 x 200cm. | Colección Jorge Cabieses |
|  | 2018 | ROLDÁN PINEDO | <i>Paiche</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 25 x 95cm | Colección Mari Solari |

| | | | | | | |
|---|------|---------------|--|---|-------------|---------------------------|
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 83 x 79cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 88 x 155cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Animales protectores del shamán</i> | Acrílico sobre tela | 90 x 94cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela | 74 x 116cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 72 x 92cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Otorongos</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 67 x 98cm | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Alpi</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 67 x 70cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Perezoso</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 71 x 104cm. | Colección Armando Andrade |

| | | | | | | |
|---|------|---------------|--------------------|---|-------------|---------------------------|
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Lobo de río</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 71 x 104cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Tapir</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 70 x 75cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Perezoso</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 35 x 37cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 58 x 48cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Yanapuma</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 47 x 68cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Yanapuma</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 41 x 63cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico con tierras y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 70 x 75cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Yanapuma</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 69 x 101cm. | Colección Armando Andrade |

| | | | | | | |
|---|------|------------------------------|-------------------|---|--------------|---------------------------|
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Otorongo</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 71 x 84cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO y ELENA VALERA | <i>Sin título</i> | Tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 150 x 162cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sirena</i> | Acrílico sobre tela | 57 x 254cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Paiche</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 30 x 153cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico sobre tela teñida con caoba | 73 x 70cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sin título</i> | Acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba | 73 x 70cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Paiche</i> | Acrílico con tintes naturales sobre tela | 26 x 150cm. | Colección Armando Andrade |
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Paiche</i> | Acrílico con tintes naturales sobre tela | 47 x 272cm. | Colección Armando Andrade |

| | | | | | | |
|---|------|------------------|---------------|---------------------------|----------------|-----------------------------------|
|  | s.f. | ROLDÁN PINEDO | <i>Sirena</i> | Acrílico sobre tela | 176 x 64cm. | Colección Roberto Zariquiey |
|---|------|------------------|---------------|---------------------------|----------------|-----------------------------------|



ANEXO 2

Invitación de la exposición “Poder Verde: Visiones Psicótropicales”



Invitación de la exposición “Poder Verde:
Visiones psicótropicales”

Del 12 de marzo al 9 de abril del 2009

Centro Cultural de España- Lima

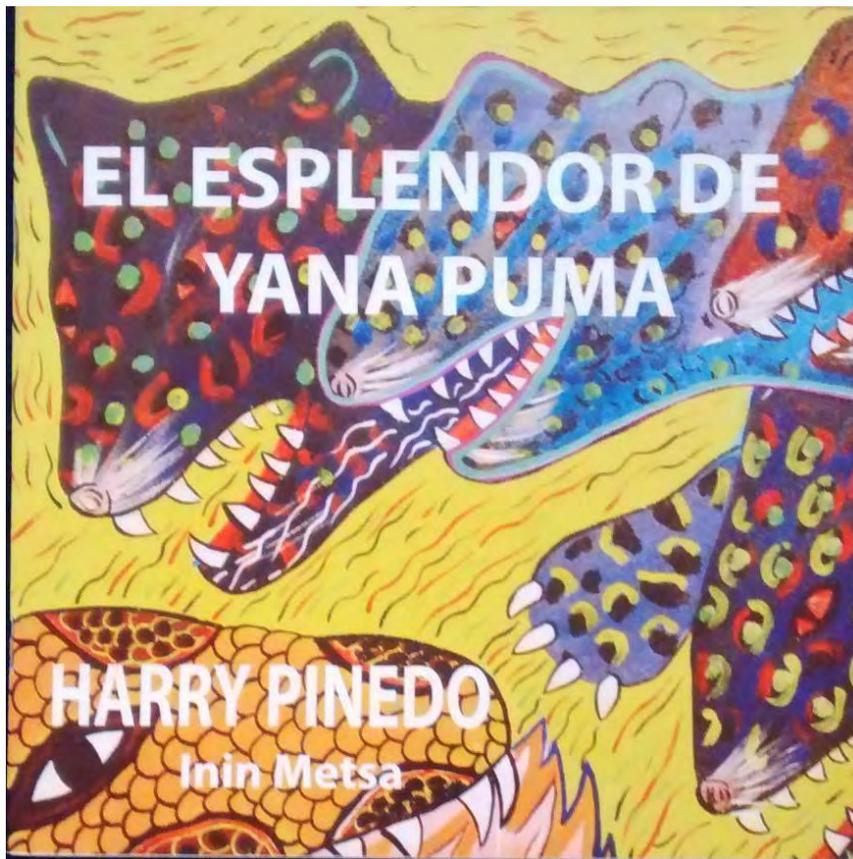
Invitación de la exposición “Poder Verde:
Visiones psicótropicales” (reverso)

Del 12 de marzo al 9 de abril del 2009

Centro Cultural de España- Lima

ANEXO 3

Catálogo de la exposición individual “El esplendor de Yana Puma”



Catálogo de la exposición “El esplendor de Yana Puma”

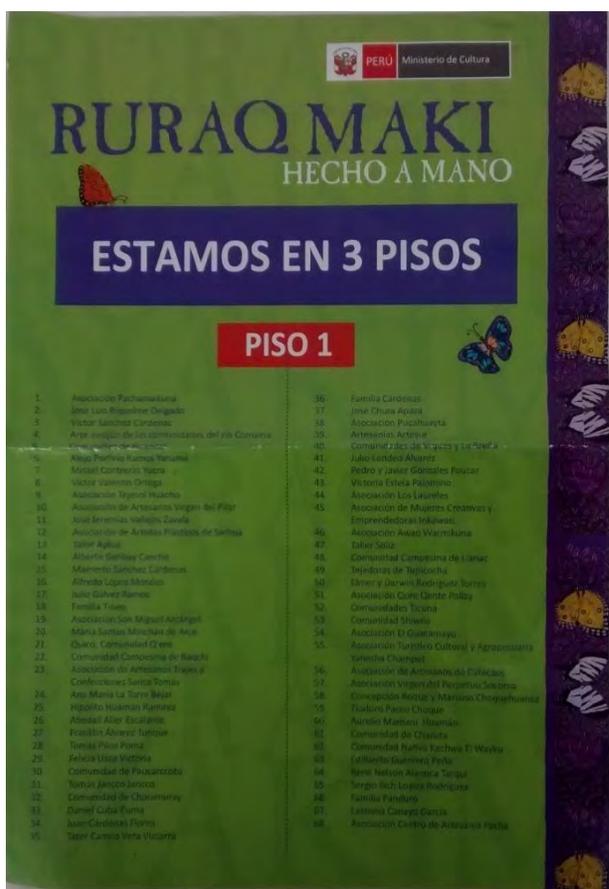
Artista: Harry Pinedo (*Inin Metsa*)

Del 5 al 28 de enero del 2017

Centro Colich – Lima

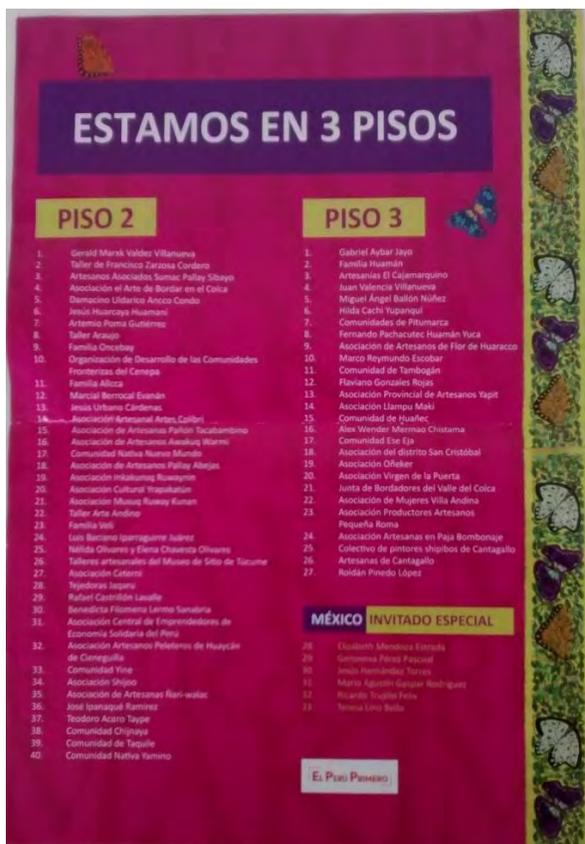
ANEXO 4

Guía de Ruraq Maki (Julio 2019)



Guía de Ruraq Maki – Julio 2019
 Del 19 al 29 de julio del 2019
 Ministerio de Cultura - Lima

Guía de Ruraq Maki – Julio 2019 (Detalle,
 Mariposas de Roldán Pinedo)
 Del 19 al 29 de julio del 2019
 Ministerio de Cultura - Lima



Guía de Ruraq Maki – Julio 2019 (Reverso)

Del 19 al 29 de julio del 2019

Ministerio de Cultura - Lima

Guía De Ruraq Maki – Julio 2019 (reverso)

(Detalle, Mariposas de Roldán Pinedo)

Del 19 al 29 de julio del 2019

Ministerio de Cultura - Lima

ANEXO 5

Catálogo de la XIII Subasta de Verano 2019 del Mali y obra de Roldán Pinedo



Portada del Catálogo de la XIII SUBASTA DE VERANO 2019 DEL MALI

2 de febrero del 2019

Playa del Golf, Balneario de Asia - Lima

Portada del Catálogo de la XIII SUBASTA DE VERANO 2019 DEL MALI (Detalle)

2 de febrero del 2019

Playa del Golf, Balneario de Asia - Lima



Obra Nro.56

ROLDÁN PINEDO, *Sin título*, 2018, acrílico sobre tela, 290 x 145cm.

Valor estimado: \$1000-1,500

En Catálogo de la XIII SUBASTA DE VERANO 2019 DEL MALI (p. 42)

2 de febrero del 2019

Playa del Golf, Balneario de Asia - Lima

ANEXO 6

Carta enviada a *Prom Perú* en noviembre de 2013

Detalle: Rúbrica de Roldán Pinedo

Fuente: Asociación Lupuna. Catálogo de *Exposición Amazónica del Perú* (París, 2014). P. 23.

Recuperado de: <https://es.calameo.com/books/003137839935b65441e69>

PLAN DE EXPOSICIONES

1) TÍTULO PROVISIONAL

Los tiempos inscritos: la concentración de temporalidades en Roldán Pinedo

2) ASPECTOS GENERALES

El tipo de exposición que se pretende presentar, más que una retrospectiva, desea ser una exposición evocativa. Lo que se quiere mostrar es el tema del tiempo inscrito tanto en su misma obra como en otros aspectos de su *praxis* artística.

En ese sentido, la exposición se propone no solo evocar el tema del tiempo sino también enseñar que hay distintas maneras de concebir la temporalidad, tales como la lineal y la cíclica. Para mostrar la temporalidad lineal se recurrirá a la presentación de las etapas del artista en un orden cronológico. Además se enunciará la definición de pintura que maneja el mismo artista (la cual implica la temporalidad lineal). Para mostrar el tiempo cíclico, se recurrirá a la obra del artista y se hará a la gente interactuar con ella, tratando de que preste atención a cómo ve, a cómo se les presentan las figuras, atendiendo y desatendiendo, cíclicamente, una y otra vez. Además se hará saber que la misma nomenclatura del color en el mundo shipibo lleva ya consigo esa temporalidad.

El corpus de obra de la exposición que se quiere presentar en la sala del *Museo Central del Banco de Reserva del Perú* (MUCEN) consta de 22 pinturas. Además de las obras de nuestro artista, se presentará dos obras del artista Robert Rengifo (Chonomeni) que guardan relación con la elaboración de una de sus obras.

3) JUSTIFICACIÓN

El año 2018 fue un año particularmente importante para el artista Roldán Pinedo porque cumple 50 años de vida y 20 años de trayectoria. Roldán Pinedo/ Shoyan Sheca es un artista que nació en Ucayali en 1968 y llegó a Lima con su familia, a mediados de los 90. Hospedándose en un inicio en la casa “Tarata” de Barrios Altos, empezó su carrera artística trabajando dentro del marco de los talleres de Seminario de Historia Rural Andina, bajo el apoyo de Pablo Macera. Desde aquel día, Pinedo ha venido trabajando de manera ininterrumpida, en un principio tratando de recordar sus orígenes shipibos; luego, investigando más de sus tradiciones; y después saliendo al circuito artístico limeño. Hacer una exposición de este artista es

importante porque con él y con Elena Valera, empezó una nueva escuela artística en Lima (una escuela amazónica). Además, Shoyan Sheca esta adquiriendo, poco a poco, más presencia en el circuito artístico, y no solo en el limeño sino también en el circuito internacional. Su participación este año en ARCOmadrid y en PArC, así como el uso de su obra para materiales gráficos como la portada de la XIII Subasta de Verano del MALI 2019 y el afiche de Ruraq Maki de julio del año pasado, demuestran que este artista está posicionándose en el medio cada vez más. De esta manera, paulatinamente, Pinedo se está volviendo un artista representativo del arte amazónico.

4) OBJETIVOS

- Un primer objetivo sería mostrar que el tema del tiempo atraviesa de diferentes maneras la obra y trayectoria de Roldán Pinedo.
- Un segundo objetivo sería que el espectador aprenda, a partir del juego con la multiplicidad de firmas del artista, que en ellas las temporalidades se hacen evidentes por la inclusión del *kené*, el año y el mismo cambio.
- Un tercer objetivo sería que el espectador tome consciencia de que hay diferentes concepciones del tiempo.
- Un cuarto objetivo sería propiciar la reflexión del espectador acerca de la temporalidad de la visión.

5) PÚBLICO OBJETIVO

En este caso, nuestro principal público objetivo será el público en general, el público estudiante y el público shipibo-konibo residente en Lima. Además, se hará una convocatoria a través del MUCEN para público especializado del sector de cultura visual (comunicadores, publicistas, diseñadores gráficos, artistas, historiadores de arte, etc.).

6) POLÍTICA Y CONTEXTO

Al ser el MUCEN un espacio fundamentalmente dialógico en el que se intenta hacer interactuar al público con el arte para reforzar su sentido de pertenencia a una tradición cultural, la presente exposición, al pretender sacar a la luz el inicio de una escuela de arte amazónico en Lima, se inscribe dentro de sus objetivos. La exposición que planteamos, si bien tiene carácter individual, busca también aludir a la *praxis* colectiva en tanto, en el artista, la colectividad es la base de la individualidad. Temas como el de la autoría compartida (característica de la primera

etapa de Pinedo), hacen notar que en este artista, la individualidad se haya formada a partir de la colectividad. Así, hablar de los inicios de Shoyan Sheca es hablar de un trabajo conjunto que, con Elena Valera, empezó a fines de los noventa en el marco del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA) y que, hasta el día de hoy, ha tenido continuidad: el arte pictórico de la comunidad shipiba de Cantagallo. Así como el pintor bora Víctor Churay Roque es considerado el iniciador de la “Escuela de la Llanchama”, Roldán Pinedo, junto a la mencionada artista, son considerados los iniciadores de una escuela de arte shipibo. Para comprobar que aquello que empezaron estos dos artistas hace 20 años atrás, ha tenido repercusión, basta con ir a eventos como Ruraq Maki. En ellos podemos encontrar a numerosos artistas que han seguido los pasos de estos dos iniciadores de la pintura shipiba en nuestra ciudad. Es por ello que también nos dirigiremos a la comunidad shipiba residente en Lima, ofreciéndoles una visita guiada en Shipibo-konibo. Estando el reconocimiento de las lenguas originarias dentro de los objetivos del sector cultura de nuestro país, consideramos que esta será una buena manera de ponerlo en práctica dentro de una entidad museal.

Siendo una de las misiones del museo visibilizar aquellas prácticas artísticas que no siempre han recibido la atención adecuada por no inscribirse enteramente en los patrones occidentales del arte contemporáneo, apostar por una exposición de un artista de origen amazónico que, a pesar de no encajar con dichos patrones, ha venido moviéndose en el circuito limeño de manera ininterrumpida, resulta importante.

En la actualidad, la mayor parte de prácticas artísticas de esta naturaleza reciben el nombre de “arte popular”, sobre todo para distinguirlo del arte “oficial” o “académico”. Si bien estos artistas no tienen formación de academia, lo que ellos hacen al llegar a Lima, es aprender a expresarse pictóricamente. Es decir, en un inicio, ambos artistas (que no se consideraban aún como tales), comienzan a pintar como si el pintar fuera una extensión de su oralidad. Es así como se comienza a gestar su pintura: en principio, como un tipo de *lenguaje*.

Atender a la creación de un lenguaje pictórico propio, producto de la interacción entre la Amazonía y la urbe limeña, puede ser relevante para la comunidad porque, más allá de permitirle conocer un tipo de arte que tiene elementos de otro contexto, la hace repensar en sus propios presupuestos y cuestionarlos. En ese sentido, uno de los presupuestos que nos interesa cuestionar es el del tiempo lineal. En el pensamiento amazónico, así como en el andino, la temporalidad cíclica está presente. Nosotros asumimos que la única temporalidad es la lineal porque, desde la modernidad, traemos a cuevas la idea de progreso. Nos parece importante trastocar eso y mostrar que, además de la lineal, hay otras temporalidades, las cuales, en realidad, no nos son tan ajenas, en tanto, de alguna manera, las llevamos

inscritas en nuestro mismo cuerpo (en nuestro propio ver, por ejemplo). Así como el tiempo de la Amazonía y del mundo andino, nuestro ver, nuestra visión, es cíclica: atendemos y desatendemos constantemente. Esta característica de nuestra visión es una de cuestiones que queremos poner de relieve pues nos parece que, en la obra de Roldán Pinedo, ello se hace evidente.

7) PERÍODO DE DURACIÓN: Del 16 de octubre al 12 de diciembre del 2020

8) LOCALIZACIÓN DEL ESPACIO EXPOSITIVO

Para la exposición se requiere el espacio de la sala de exposiciones temporales del *Museo Central del Banco Central de Reserva del Perú*. Dentro de ella, se desarrollarán también las actividades complementarias a la exposición (como la elaboración de un mural en una de sus paredes).

9) RECURSOS ECONÓMICOS Y MATERIALES DISPONIBLES

Las obras de la primera etapa de Roldán Pinedo pertenecen a la colección Macera- Carnero, la cual se encuentra en custodia por el Museo del Banco Central de Reserva del Perú (MUCEN)

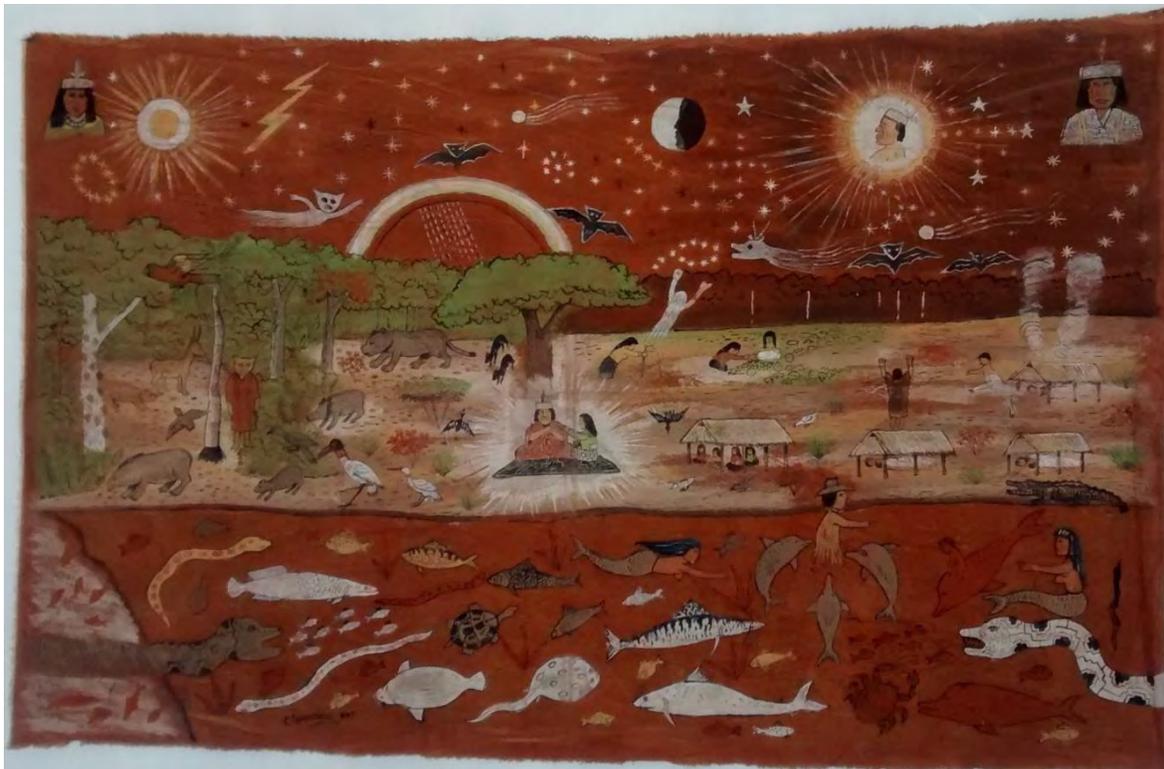
Las obras de la segunda y la tercera etapa se encuentran en colecciones privadas.

Además de las obras originales del artista, expondremos dos obras del artista Robert Rengifo (Chonomeni) que se encuentran en una colección privada.



ROBERT RENGIFO (CHONOMENI), *Cosmovisión*, 2001, tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 88 x 130cm. Colección Armando Andrade.





ROBERT RENGIFO (CHONOMENI), *Cosmovisión*, 2001, tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 87 x 138cm. Colección Armando Andrade.

Adicionalmente, contaremos con un video animación de una de las obras del artista (*El espiral*, 2013, acrílico sobre lienzo, 200 x 120cm), el cual se mandará a hacer especialmente para la exposición y se proyectará en una sala aparte (dentro de la sala de exposiciones pero en un sector separado por cortinas). El proyector será prestado por la institución (MUCEN), así como las luces y los paneles para toda la sala de exposiciones.



VIDEO ANIMACIÓN:

ROLDÁN PINEDO, *El espiral*, 2013, acrílico sobre lienzo, 200 x 120cm.
Colección privada.

10) REQUISITOS ESPECÍFICOS DE SEGURIDAD

Se requiere de personal de seguridad en la sala durante todo el horario de atención para prevenir el hurto y la manipulación de las piezas. Además, se requerirá de un detector de metales a la entrada y un circuito cerrado de video-vigilancia. En la sala de proyección de video, se requerirá de personal de seguridad para evitar la manipulación de los equipos. En la sala de interacción se contará con un supervisor-mediador que se encargue de explicar y regular el juego de las firmas, para asegurar el buen uso del material con el que interactuará el público. Todo el espacio de la

sala deberá contar con un plan de evacuación para caso de sismo y de extintores para caso de incendio.

11) CONSERVACIÓN

Las piezas que se expondrán son pinturas sobre tela. Se requiere controlar la humedad continuamente (humedad relativa 50-75%) y la temperatura deberá mantenerse entre los 19-22°C. Se requiere también aire acondicionado. La intensidad de iluminación no deberá superar los 50 lux en toda la sala.

12) MANTENIMIENTO

Se precisa limpieza regular dentro de la sala. En la sala de video deberá verificarse cada cierto tiempo el estado del proyector para prevenir su recalentamiento.

13) EVALUACIÓN

Tendremos dos herramientas de evaluación: 1) El conteo e identificación de los visitantes y 2) El cuaderno de comentarios.

- 1) Al ingresar, al visitante se le pedirá registrar sus datos (Nombre, edad, ocupación). Así, se llevará un control del número de visitantes por día. Estos datos se recogerán una vez terminada la exposición.
- 2) Al finalizar el recorrido, el visitante tendrá la opción de dejar un comentario o formularle una pregunta al artista. Las preguntas serán respondidas por Pinedo durante el conversatorio.

ACTIVIDADES DENTRO DEL MARCO DE LA EXPOSICIÓN

- **Tablero de firmas.** Una vez vista la sala de la tercera etapa, se pondrá a disposición de los visitantes, en el espacio de interacción, las impresiones de las diversas firmas del artista. Lo que se les pedirá a los visitantes es elegir algunas firmas y crear series en el tablero, ya sea de manera horizontal o de manera vertical, en razón de semejanza. Así, por ejemplo, podrán poner

una firma con *kené* en color, al lado de otra de las mismas características y continuar con la fila hasta acabar el tablero. Al final de su serie deberán escribir en un pizarra acrílica en razón de qué han hecho la serie (por ejemplo, en este caso sería en virtud de la inclusión del *kené* en color). También los visitantes podrán valerse de la creación de algunas series para continuarlas en otro sentido (por ejemplo, tomar una de estas firmas con *kené* en color y crear otra serie en sentido vertical). Para que esta dinámica funcione, las hojas deberán ser gruesas (de preferencia, de papel couché de 250 gramos tamaño A4) y ser pegadas con limpiatipo. De esta forma, al final de cada día, después de fotografiar las series creadas en el tablero, las hojas podrán ser removidas con facilidad. Las fotos que se tomen cada día al tablero serán archivadas pues estas serán tomadas como posibilidades de organización de las firmas de nuestro artista.

- **Creación de un mural colectivo.** El artista trabajará con los visitantes un mural en una de las paredes de la sala.
- **Conversatorio con el artista.** El artista estará en la exposición, respondiendo las preguntas que dejaron en el cuaderno de comentarios, así como la de los visitantes de ese día.
- **Visita guiada en español y en shipibo-konibo.** Con el fin de atraer a la comunidad shipibo-konibo residente en lima, además de hacerse una visita guiada en español, se hará una visita guiada en shipibo-konibo.

3) **PROCEDIMIENTOS ADMINISTRATIVOS**

- ✓ **CONTRATO DE EXPOSICIÓN** con el artista Roldán Pinedo/Shoyan Sheca
- ✓ **FICHAS DE REGISTRO**
- ✓ **FICHAS DE PRÉSTAMO:**
 - **Museo Central del Banco de Reserva del Perú** (Colección Macera-Carnero)

OBRAS DE LA PRIMERA ETAPA¹⁶⁴:

ROLDÁN PINEDO, *Yahuish*, tela pintada con tierras de color, 30 x 40cm.
Colección Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Ahúa*, tela pintada con tierras de color, 61 x 79cm. Colección
Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Cape*, tela pintada con tierras de color, 61 x 79.5cm. Colección
Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Shete*, tela pintada con tierras de color, 35 x 45cm. Colección
Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Manshan*, tela pintada con tierras de color, 30 x 40cm.
Colección Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Josh Manshan*, tela pintada con tierras de color, 61 x 79.5cm.
Colección Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Shoque*, tela pintada con tierras de color, 30 x 40cm.
Colección Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Mananshahue*, tela pintada con tierras de color, 61 x 79.5cm.
Colección Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Roo*, tela pintada con tierras de color, 61 x 79.5cm. Colección
Macera-Carnero

ROLDÁN PINEDO, *Ino*, tela pintada con tierras de color, 30 x 79.5cm. Colección
Macera-Carnero

- **Colecciones privadas**

OBRAS DE LA SEGUNDA ETAPA¹⁶⁵:

ROLDÁN PINEDO, *Cosmovisión shipiba*, 2004, tintes naturales y acrílico sobre
tela, 160 x 160cm. Colección Gredna Landolt.

¹⁶⁴ Las imágenes de todas las obras que mencionamos se encuentran en el Anexo 1 de la tesis (cronología).

¹⁶⁵ Las imágenes de todas las obras que mencionamos se encuentran en el Anexo 1 de la tesis (cronología).

ROLDÁN PINEDO, *Tuyuyo*, 2003, tintes naturales y acrílico sobre tela teñida con caoba, 78.5 x 88.5cm. Colección Gredna Landolt.

ROLDÁN PINEDO, *Sin título*, 2006, acrílico y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 71 x 78cm. Colección Armando Andrade.

ROLDÁN PINEDO, *Sin título*, 2005, tierras y tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 58 x 81cm. Colección Armando Andrade.

OBRAS DE LA TERCERA ETAPA:

ROLDÁN PINEDO, *Animales protectores del shamán*, 2008, acrílico sobre tela, 99x 92cm. Colección Christian Bendayán

ROLDÁN PINEDO, *Mariposa*, 2013, acrílico sobre tela, 97 x 73cm. Colección María Eugenia Yllia.

ROLDÁN PINEDO, *La energía del puma*, 2017, acrílico sobre tela, 177 x 120cm. Colección Armando Andrade.

ROLDÁN PINEDO, *Sirena*, 2017, acrílico sobre tela, 167 x 138cm. Colección Armando Andrade.

ROLDÁN PINEDO, *Boas*, 2017, acrílico sobre tela, 70 x 160cm. Colección Armando Andrade

ROLDÁN PINEDO, *Visión en espiral*, 2011, acrílico sobre tela, 160 x 97cm. Colección Privada.

OBRAS DEL ARTISTA ROBERT RENGIFO (CHONOMENI):

ROBERT RENGIFO (CHONOMENI), *Cosmovisión*, 2001, tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 88 x 130cm. Colección Armando Andrade.

ROBERT RENGIFO (CHONOMENI), *Cosmovisión*, 2001, tintes naturales sobre tela teñida con caoba, 87 x 138cm. Colección Armando Andrade.

TEXTOS CURATORIALES

TEXTO PRINCIPAL

Roldán Pinedo (Ucayali, 1968), también conocido como Shoyan Sheca (ratón travieso), es un artista shipibo-konibo que, desde la década de los noventa, vive en Lima. Con él y Elena Valera, a fines de esa década, empezó una escuela de pintura shipiba en nuestra ciudad que, hasta el día de hoy, tiene continuidad. De esos inicios, ha pasado ya algún tiempo y, Roldán, ahora, además de haber cumplido 20 años de trayectoria artística ininterrumpida, ha cumplido también ya 50 años de vida. Uno podría pensar que estas razones bastan para hacer una exposición individual. Sin embargo, esta exposición no pretende ser “simplemente” una individual; pretende serlo, sí, pero *complejamente*. Y es que la individualidad de Pinedo se gesta sobre la base de una colectividad.

El trabajo de Roldán es colectivo, en principio, porque empezó como una extensión de su tradición oral. En segundo término, es colectivo, porque empezó pintando de manera conjunta, con otra artista, Elena Valera, firmando ambos a veces, y otras veces, uno solo; dicho de otro modo, su autoría comenzó siendo compartida. Es colectivo, también, porque ha generado una repercusión en la comunidad. Son varios los artistas shipibos que han seguido el camino que, junto con Valera, ha abierto Roldán. Y, en última instancia, su trabajo es colectivo porque, lejos de remitirse a aquello que hay de particular en su caso, se remite, más bien, a aquello que se encuentra en todo y en todos nosotros: al tiempo de lo visual, a nuestra

temporalidad del ver, a nuestros ojos, que mirando, imponen su tiempo a la espacialidad.

Es así que esta exposición nace de una reflexión acerca del tiempo, en su propia obra y en toda su trayectoria. Es de nuestro interés mostrar que, así como hay un desarrollo que sigue, de alguna manera, obedece al tiempo lineal (como sus tres etapas y su propia definición de pintura), también otros tipos de temporalidades que aparecen de diversas formas: en ritmo del diseño, en el ritmo del color, en el cambio, en los retornos, y ellos se concentran, curiosamente, en sus firmas. De este modo es que, así como encontramos una temporalidad lineal en este artista, también encontramos una cíclica; y, además, buscando hallaremos también la simultaneidad (a veces por sobre la secuencialidad). Por este motivo, esta exposición más que histórica quiere ser evocativa y más que individual, busca ser una colectiva: desea evocar los tiempos (en plural), partiendo de lo individual, de camino hacia una colectividad. Los tiempos de Roldán son también los nuestros, y mirando su obra podemos verlos.

TEXTO 1

PRIMERA ETAPA (1998-1999)

La primera etapa en la carrera de Roldán Pinedo tiene como contexto el *Seminario de Historia Rural Andina* (SHRA). Este Seminario, si bien en un inicio estaba interesado en rescatar los testimonios orales de la historia andina, luego extiende su interés hacia la Amazonía. Es ahí, en el marco del Seminario, que nuestro artista descubre que, además de contar con las palabras, también puede “contar” con la pintura; dicho de otro modo, es ahí, que nuestro artista descubre que puede pintar.

De esta manera, Roldán, junto con Elena Valera, comienza a pintar, en un inicio, como una extensión de su oralidad. Son los fines comunicativos los que caracterizan a esta etapa (y ello se evidencia en la inclusión de texto en la pintura). Como lo que recordaba con más facilidad de su experiencia en la selva, eran los animales, en esta etapa, nuestro artista se centra en la representación de animales solos. Algo que hay que señalar es que, en este momento, cada cuadro es pintado de manera conjunta, tanto por Elena como por Roldán; en otras palabras, en esta etapa se trata de *autoría compartida*. Pintaban juntos cada cuadro y, luego, decidían quién ponía su firma en cada uno. Conviene notar que aún estos artistas no incorporan el año en sus firmas. A partir de esta etapa, Roldán comienza a asumir el *kené* como patrón identitario y, es mediante él, que el tema del tiempo aparece. La temporalidad del *kené* se encuentra en la interacción entre los diseños gruesos y delgados, en la ambivalencia de la dinámica figura-fondo. Además, en esta etapa el tiempo se

encuentra presente en la misma nomenclatura del color. Los nombres de los colores en el mundo shipibo, están relacionados con el ciclo de maduración de los frutos. Por eso, llevan en sí mismo inscrita una temporalidad cíclica, y esta se manifiesta en Pinedo no solo porque usa el color, sino también porque lo *escribe*. *Joshó Manshan* (garza blanca) es un buen ejemplo. *Joshó* (blanco), como color, lleva en sí mismo la ciclicidad.

TEXTO 2

SEGUNDA ETAPA (2000-2007)

La segunda etapa se caracterizaría, de manera general, por la salida del Seminario de Historia Rural Andina (SHRA) y el contacto con otros espacios, así como la incorporación de escenas y la representación de cosmovisiones. Como podremos advertir, mirando la obra *Tuyuyo*, la representación de animales aún persiste. Esta es otra característica de Pinedo: en él las etapas no son cancelatorias. Conforme avanza, retornará de manera constante, recurrente, a temas y estilos anteriores. Estos retornos podemos verlos como indicios de temporalidad cíclica y si bien ya teníamos eso con el *kené*, ahora conviene que nos acerquemos un poco más a este; atendiendo a sus firmas nos daremos cuenta de que ya no aparece tan solo el diseño (*kené*) sino también el año de creación de la obra. De esta manera, a partir de esta etapa, en las firmas comenzarán a confluir diversas temporalidades: ya no tendremos solo la temporalidad cíclica del *kené* sino también la temporalidad lineal, presente en el año. Esto se encuentra contenido también en la misma concepción que tiene el artista de la pintura: “La pintura es para mí una lucha, una lucha por salir adelante”, nos dice Pinedo. Como podremos darnos cuenta, dicha afirmación implica la idea de progreso, para ser más exactos, de progreso *lineal*. Adicionalmente, queremos resaltar que, en su obra *Cosmovisión shipiba*, podemos notar la influencia de una artista que conoció en el marco del *Seminario de Historia Rural Andina* (SHRA): Robert Rengifo/Chonomeni. Viendo las dos obras nos daremos cuenta del parecido. Esto se debe a que nuestro artista estuvo en contacto con él al elaborarla y por ello, Chonomeni, pudo darle algunas ideas. En este sentido, esta obra es un buen ejemplo de la influencia que tiene Chonomeni en él; por algo el mismo Pinedo lo considera su “maestro”.

TEXTO 3

TERCERA ETAPA (2008- 2018)

La tercera etapa de nuestro artista se caracteriza por su cambio de paleta. Fruto del contacto con la pintura visionaria (por ejemplo, con la obra de Pablo Amaringo), nuestro artista comienza a incorporar colores más intensos. Esto hace que la obra de esta etapa se caracterice por el *ritmo* del color, el cual sumado al ritmo del diseño (esto es, a la combinación de formas tectónicas y formas energéticas), genera tanta vibración que hasta se nos hace difícil de mirar. Un buen ejemplo puede ser *Animales protectores del shamán* (2008). Justamente, esta obra es la que señala el inicio de esta etapa. Si atendemos a cómo se nos da la obra, notaremos cómo nuestra mirada parece rebotar por todo el cuadro. Es difícil que se detenga en algún lado. Atendemos y desatendemos a los diversos elementos, y ellos nos llevan a velocidades distintas. Esta es la temporalidad de la mirada, y dándonos cuenta de que la dinámica figura-fondo se manifiesta constantemente, advertiremos que el juego con nuestra atención/desatención es recurrente. Así, en nuestra mirada, también se encuentra la *ciclicidad*.

En consecuencia, en esta etapa, además de tener el tiempo (o los tiempos) en la firma, también los tenemos gracias al ritmo de lo visual. Gracias al ritmo del color y del diseño, así como del cambio, los tiempos emergen.

TEXTO 4

(ESPACIO DE INTERACCIÓN)

LAS FIRMAS DE ROLDÁN PINEDO

¿Qué semejanzas encuentras entre sus diversas firmas? Pégalas en el tablero creando series y, al final, escribe en razón de qué las creaste.

TABLERO

(180 x 240cm.)

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|-----------|
| | | | | | (PIZARRA) |
|--|--|--|--|--|-----------|

| | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| | | | | | (PIZARRA) |
| (PIZARRA) | (PIZARRA) | (PIZARRA) | (PIZARRA) | (PIZARRA) | |

INFOGRAFÍA

(100 x 200cm.)



4) CRONOGRAMA DETALLADO

- **Montaje:** 14 y 15 de octubre 2020
- **Inauguración:** 16 de octubre 2020
- **Desarrollo de la exposición:** Del 16 de octubre al 12 de diciembre 2020
- **Elaboración de mural** (artista y público asistente): 2da semana de noviembre 2020
- **Conversatorio** (artista): 3era semana de noviembre 2020
- **Visita guiada en español y en shipibo-konibo:** 4ta semana de noviembre 2020
- **Desmontaje:** 14 de diciembre 2020
- **Transporte y embalaje de obra (devolución):** 14 de diciembre 2020

| ACTIVIDAD | 2020 | | | | | | | | | | | |
|---|-------|---------|-------|-------|------|-------|-------|--------|-----------|---------|-----------|-----------|
| | Enero | Febrero | Marzo | Abril | Mayo | Junio | Julio | Agosto | Setiembre | Octubre | Noviembre | Diciembre |
| Inicio de reuniones de equipo | | | X | | | | | | | | | |
| Investigación-Curaduría | X | | | | | | | | | | | |
| Presentación de proyecto al espacio expositivo | | X | | | | | | | | | | |
| Inicio de visitas al taller del artista | X | | | | | | | | | | | |
| Inicio de trámites de préstamo de obra | | | | | X | | | | | | | |
| Diseño de Montaje | | | X | | | | | | | | | |
| Fabricación de mobiliario expositivo | | | | X | | | | | | | | |
| Comunicaciones (Prensa) | | | | | | X | | | | | | |
| Solicitud de seguro | | | | | | | | | X | | | |
| Contratación de personal para manejo de Prensa | | | | | X | | | | | | | |
| Elaboración de material gráfico | | | | | | X | | | | | | |
| Contratación de Diseñador Gráfico | | | | | X | | | | | | | |
| Contratación de personal técnico y administrativo | | | | | | | | | X | | | |
| Contratación de personal de apoyo para montaje | | | | | | | | | X | | | |
| Contratación de personal para transporte y embalaje | | | | | | | | | X | | | |

| | | | | | | | | | | | | |
|---|--|--|--|--|--|--|---|---|--|---|---|---|
| Transporte y embalaje de obra | | | | | | | | | | X | | |
| Contratación de personal para animación (video) | | | | | | | X | | | | | |
| Compra de materiales para espacio de interacción | | | | | | | | | | X | | |
| Compra de materiales para elaboración de mural | | | | | | | | | | X | | |
| Diseño de invitaciones | | | | | | | X | | | | | |
| Lista de invitados a Inauguración | | | | | | | X | | | | | |
| Contratación de Catering | | | | | | | | X | | | | |
| Diseño e impresión de material gráfico (textos de pared) | | | | | | | | | | X | | |
| Montaje | | | | | | | | | | X | | |
| Inauguración | | | | | | | | | | X | | |
| Desarrollo de la exposición | | | | | | | | | | X | X | X |
| Elaboración del mural con el artista y el público asistente | | | | | | | | | | | X | |
| Conversatorio | | | | | | | | | | | X | |
| Visitas guiadas | | | | | | | | | | | X | |
| Recoger información (herramientas de evaluación) | | | | | | | | | | X | X | X |
| Desmontaje | | | | | | | | | | | | X |
| Transporte y embalaje de obra (devolución) | | | | | | | | | | | | X |
| Procesamiento de la información recogida (evaluación) | | | | | | | | | | | | X |

5) PRESUPUESTO DETALLADO

| | |
|--|--------------------|
| SEGUROS | |
| VALOR TOTAL DE OBRA: US\$. 24750.00 (S/.81922.50) | S/. 8192.25 |
| | |

| | |
|--|--------------------|
| TRANSPORTE DE OBRA | S/. 4488.24 |
| DISEÑO GRÁFICO, TEXTOS VINILES E INSTALACIÓN | S/.13920.00 |
| IMPLEMENTACIÓN DE SALA DE ANIMACIÓN (CORTINAS NEGRAS Y BANCO) | S/.2580.00 |
| ANIMACIÓN (VIDEO DE 2 MINUTOS DE DURACIÓN) | S/.3500.00 |
| MATERIALES PARA ESPACIO DE INTERACCIÓN (IMPRESIONES EN PAPEL COUCHÉ A4, PIZARRAS, LIMPIATIPO) | S/.600.00 |
| CUADERNO DE COMENTARIOS | S/.60.00 |
| MATERIALES PARA ELABORACIÓN DE MURAL | S/.500.00 |
| DISEÑOS DE INVITACIONES VIRTUALES | S/.400.00 |
| | |

| | |
|--|----------------------------|
| CATERING (INCLUYE PERSONAL) | S/.1500.00 |
| <p>HONORARIOS DE PERSONAL</p> <p>HONORARIOS DE PINTOR DE SALA: S/.1200.00</p> <p>HONORARIOS DE MONTAJISTAS (3): S/.2000.00</p> <p>HONORARIOS DE CURADOR: S/. 5000.00</p> <p>HONORARIOS DE ARTISTA (UN DÍA DE ELABORACIÓN DE MURAL): S/.3000.00</p> <p>HONORARIOS DE PERSONAL DE MANTENIMIENTO (2 MESES DE LIMPIEZA): S/.3000.00</p> | S/.14200 |
| MANEJO DE PRENSA | S/. 3500.00 |
| TOTAL | <u>S/. 53440.49</u> |