

Un estudio comparativo de la circulación de las producciones artísticas Iskonawa y Shipibo-Konibo

Hillary Hernández Ronchi

Egresada de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
e-mail: hillary.hernandez@pucp.edu.pe

Valeria Santamaría Samaniego

Estudiante de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
e-mail: vsantamaria@pucp.edu.pe

Resumen

Tomando la propuesta de Appadurai sobre la vida social de las cosas y la noción de régimen de valor (1991), el siguiente artículo analiza la circulación de algunas piezas artísticas de las poblaciones indígenas Iskonawa y Shipibo-Konibo en nuevos circuitos y espacios de valor. Asimismo, la propuesta de Alfred Gell sobre el arte como sistema de acción es utilizada para reflexionar sobre los efectos sociales que estos objetos de arte producen en los intermediarios y su entorno social. Inicialmente, se trabajará con el caso de la producción artística de las mujeres Iskonawa de la asociación de artesanas Pari Awin y, luego, el de la producción del arte Shipibo-Konibo. Para este fin, se ha optado por presentar un estudio comparativo entre ambas producciones con un enfoque en la estética y sus inserciones en los mercados contemporáneos, como galerías, ferias, entre otros. Se compara la manera en la que ciertos objetos se insertan en espacios específicos y cómo otros no alcanzan la misma exposición. Esto tomando en cuenta la relación existente entre ambos pueblos indígenas, dado que las artesanas Iskonawa tienen una historia previa con la producción de diseños Shipibo-Konibo, debido al intercambio cultural generado en su convivencia en el mismo territorio.

Palabras clave

Antropología del arte, arte indígena, estética, circulación y valor.

A comparative study of the circulation of Iskonawa and Shipibo-Konibo artistic productions

Hillary Hernández Ronchi

Anthropology graduate from the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP).
e-mail: hillary.hernandez@pucp.edu.pe

Valeria Santamaría Samaniego

Anthropology student at the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP).
e-mail: vsantamaria@pucp.edu.pe

Abstract

Taking into account Appadurai's proposal on the social life of things and regimes of value (1991), the following article analyzes the circulation of some artistic pieces of the Iskonawa and Shipibo-Konibo indigenous peoples in new circuits and spaces of value. Likewise, Alfred Gell's proposal on art as a system of action is used to reflect on the social effects that these objects of art produce on the intermediaries and their social environment. Initially, the case of the artistic production of the Iskonawa women of the 'Asociación de artesanías Pari Awin' is worked, followed by the artistic production of the Shipibo-Konibo. For this purpose, it has been chosen to present a comparative study between both of these productions, with a focus on the aesthetics and their insertion into contemporary markets such as galleries, fairs, among others. The way in which certain objects are inserted in specific spaces and how others do not attain the same exposure is analyzed. This takes into account the relationship between both indigenous peoples, as some of the Iskonawa artists have a previous history with the production of Shipibo-konibo designs, due to the cultural exchange generated by their coexistence on the same territory.

Keywords

Anthropology of art, indigenous art, aesthetics, circulation and value.

Introducción

En los últimos años ha sido posible observar una mayor presencia de la producción artística indígena amazónica en los distintos espacios de arte limeño contemporáneo y otros espacios de exhibición y circulación de producciones artísticas. Un mayor comercio de las producciones amazónicas ha llevado a diversos artistas y colectivos a posicionarse en estos espacios a partir de una valorización de nuevos contenidos estéticos y de un interés proveniente de instituciones y gestores culturales por incluir lo indígena o “popular” en los mercados contemporáneos de arte. Es así que es posible observar una mayor presencia de estos en espacios tales como museos, galerías de arte y ferias artesanales. Una de las poblaciones indígenas que se ha ido abriendo paso en estos nuevos espacios son los Shipibo-Konibo. Ellos, a través de sus exponentes, tanto de manera individual como colectiva, han logrado posicionarse e incursionar en los circuitos de arte contemporáneo. Han adoptado así nuevas técnicas y explorado su creatividad a través de nuevas propuestas. Esto ha hecho que puedan diferenciarse y marcar un camino para que distintos representantes suyos logren introducir su arte como tal; es decir, como arte contemporáneo, alejándose de las categorías más tradicionales de arte popular o de artesanía y las ideas que estas denominaciones pueden cargar consigo. Sin embargo, esta situación no es la que atraviesan otros pueblos amazónicos, como el caso de los Iskonawa, quienes aún están en el transcurso de desarrollar sus propios diseños, incursionando en un nuevo proceso artístico y creativo desde la colectividad.

El pueblo Shipibo-Konibo es un pueblo indígena amazónico que tradicionalmente se ubica en los departamentos de Huánuco, Loreto, Madre de Dios, Ucayali y Lima (Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios [BDPI], s.f.). Según la base de datos de pueblos indígenas u originarios, tiene sus orígenes en las fusiones culturales de los grupos Shipibos, los Konibos y los Shetebos. Según datos del Ministerio de Cultura (BDPI, s.f.), la población en las comunidades de este pueblo es de aproximadamente 32 964 habitantes, lo cual lo hace uno de los pueblos indígenas más numerosos de la Amazonía peruana. Además, es un pueblo con una gran movilidad, pues ha logrado conglomerar población indígena en zonas urbanas, como es el caso de la Comunidad de Cantagallo, ubicado en el distrito del Rímac, en Lima.

Los Shipibo-Konibo expresan su cosmovisión a través del kené, palabra utilizada para designar a los patrones geométricos que utilizan sobre diversas superficies, que pueden ser desde la piel de las personas hasta diversos objetos. Para los Shipibo-Konibo, hacer kené es “cubrir la superficie de los cuerpos, incluyendo la piel de la gente, las cerámicas y las telas con elaborados grafismos geométricos padronizados” los cuales son visualizados a través de prácticas rituales (Belaunde, 2009, p.18). Considerado un arte típicamente femenino, pero no exclusivo a ellas, el kené posee un significado que va más allá de su expresión gráfica. Este es entendido como una “materialización de la energía o fuerza positiva, llamada *koshi*” de acuerdo con el pensamiento de los Shipibo-Konibo, el cual tendría funciones terapéuticas (Belaunde, 2009):

La materialización de los diseños hechos sobre los cuerpos como en la visión inmaterial de los diseños durante las sesiones chamánicas se trata de embellecer a las personas y las cosas, envolviéndolas con los grafismos de la energía de las plantas y, por medio de este embellecimiento, curarlos de males diversos de origen físico, psicológico, social y espiritual (Belaunde, 2009, p. 22).

Estos diseños tienen diversos significados, que pueden ser interpretados de muchas maneras diferentes por sus propios hacedores, pues no necesariamente son representaciones figurativas de alguna cosa, sino que también pueden ser el resultado de algún evento significativo. El kené se trata de una “compleja elaboración del cuerpo de las personas y los objetos a partir de la cosmología y la organización ritual” (Belaunde, 2009, p. 49). Es ahí que se da la alianza de la estética y la medicina, y se crea una mezcla de los sentidos (Belaunde, 2009). Esto nos permite entender el significado del kené más allá de su apreciación estética, pero, para los fines de este trabajo, se observará el efecto que los diseños puedan tener en su circulación y consumo.

Ahora bien, en los últimos años estos diseños son utilizados para la comercialización artesanal. Por ejemplo, adornan la producción artística de las mujeres y, además, vienen cumpliendo un rol importante en el mercado turístico chamánico. De ese modo, la técnica del kené se viene insertando con éxito en la economía comercial (Belaunde, 2012, citado en BDPI, s.f). Asimismo, el sistema de diseños kené ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Nación (RDN 540/INC-2008) y ha tenido reconocimientos internacionales.

Por otro lado, el pueblo Iskonawa se encuentra disperso por distintas zonas geográficas. Sus pobladores residen en distintas partes de la Amazonía peruana, como en Ucayali, entre la ciudad de Pucallpa y otras comunidades nativas mayoritariamente Shipibo-Konibo, como Chachibai y Callería, en el distrito de Callería (BDPI, s.f.). Además, existen indicios de que un grupo Iskonawa permanece en situación de aislamiento en territorios entre la frontera de Perú y Brasil dentro de la Reserva Indígena Isconahua y la zona del Sierra del Divisor (Cornejo, 2020). Según los datos, la población alcanza las 110 personas (Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2021; Rodríguez, 2020). Como parte del territorio originario se reconoce el área alrededor del roebiri ‘cerro El Cono’, ubicado en el Parque Nacional Sierra del Divisor (Rodríguez, 2020).

Entre los artefactos manufacturados que producen hoy en día están las flechas para la caza, ornamentos para decorar el rostro, o instrumentos como tambores para las festividades. Asimismo, se producen también hilares y algodón para hacer hamacas o mantas y se modela barro para producir cerámicas o hacer collares (Rodríguez, 2020; Cornejo, 2020). Algunos de estos artefactos producidos para el uso personal fueron cayendo en desuso y dejó de ser necesario seguir manufacturándolos (Rodríguez, 2020). Por lo tanto, muchos diseños y conocimientos sobre estos se fueron perdiendo, pues ya no se transmitían entre las generaciones. A pesar de esto, las mujeres jóvenes del pueblo Iskonawa han empezado a reproducir los diseños en nuevos artefactos

y a utilizarlos nuevamente, debido a un interés por aprender y mantener vivas sus tradiciones. En palabras de Luz Maritha Rodríguez: “es importante para mantener su cultura viva y recordar a los viejitos” (conversación personal, 16 de febrero del 2021).

Los diseños inicialmente tenían un valor decorativo, pues se usaban en artefactos de uso personal. Pero ahora han empezado a tener un valor en el mercado turístico, por lo cual la venta de diseños se vuelve sumamente importante. Esto no solo permite mantener la tradición y memoria, sino que contribuye a que las mujeres Iskonawa puedan insertarse en el mundo laboral y del turismo. Esto, a su vez, les da libertades como, por ejemplo, costear e invertir en la educación de sus hijos (conversación personal con artesanas de la asociación Pari Awin, 16 de febrero del 2021). De este modo, en el año 2017, se forma la Asociación de Artesanas Iskonawa Pari Awin (Rodríguez, 2020), llamada así en honor a las mujeres artesanas trabajadoras recordadas por su creatividad, a partir de lo cual se inscriben en el Registro Nacional de Artesanos.

Metodología y preguntas de investigación

La metodología utilizada para llevar a cabo la investigación fue, principalmente, de carácter cualitativo, con una aproximación al análisis de las diferencias entre la exposición que recibe el arte Iskonawa y la que recibe el arte Shipibo-Konibo en la ciudad de Lima. Parte de la información recopilada para esta investigación surgió en el marco de un estudio etnográfico basado en conversaciones que se tuvieron con algunas integrantes de la asociación de artesanas Iskonawa Pari Awin: Neyra Pérez, Luz Maritha Rodríguez, Dalia Guimaraes y Florinda Castro, quienes conversaron con las autoras como parte del curso de Práctica de Campo 2 en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Por otro lado, la recopilación fotográfica incluida responde tanto a fotos del archivo personal de las autoras como a capturas de pantalla de las diversas fuentes revisadas. Cabe resaltar que el presente trabajo es de carácter exploratorio, por lo cual es necesario reconocer las limitaciones del mismo. Consideramos, sin embargo, que el presente trabajo puede servir como un punto de partida para el desarrollo de una etnografía más exhaustiva, con un mayor enfoque, por ejemplo, en las perspectivas personales de los artistas y colectivos aquí mencionados.

De este modo, el trabajo se divide en dos partes. La primera pregunta de investigación, en la cual se enmarca la primera sección del trabajo, es: ¿De qué manera se introduce la producción de ambos grupos indígenas en los distintos espacios de exhibición y comercialización? En esta sección se identificarán los espacios en los cuales circulan las producciones artísticas, así como los contextos socioculturales y económicos que permean la interacción. Para ello se realizó una revisión bibliográfica de artículos, páginas web y documentos de noticias respecto a exposiciones pasadas y actuales. Asimismo, se realizaron conversaciones con algunas integrantes de la asociación de artesanas Pari Awin.

La segunda sección del trabajo consiste en la postulación de ciertas hipótesis en torno a los factores (socioculturales, históricos, económicos, etc.) que podrían influir

en la circulación de las producciones, especialmente en el valor estético de los diseños. Por tanto, se plantea la siguiente pregunta: ¿Debido a qué factores se puede considerar que el acceso a espacios y contextos de exhibición y comercialización en Lima varía entre la producción artística de los pueblos Shipibo-Konibo e Iskonawa? En esta sección se exploran factores como el acceso a redes de contacto, el factor de la densidad poblacional y las estrategias artísticas utilizadas. Para la selección de piezas, se optó por realizar una revisión de páginas web, noticias y notas prensa sobre exposiciones que incluyen arte indígena, así como visitas a las exposiciones que se dieron en el mes de mayo del año 2021 de artistas Shipibo-Konibo. Principalmente, se plantea hacer el estudio comparativo de piezas pertenecientes a ambos grupos indígenas porque muchas artistas de la asociación Pari Awin han tenido una experiencia previa con la producción de diseños Shipibo-Konibo, hasta que en el 2017 deciden volver a producir los diseños propios de sus antepasados. Finalmente, se propondrán algunas reflexiones a modo de conclusión que, lejos de ser definitivas, buscan invitar a seguir pensando este campo de estudio.

Espacios de circulación de las producciones artísticas y contextos en los que se enmarca la interacción

En esta primera sección del artículo se analiza la manera en que las producciones artísticas circulan en diferentes espacios sociales en los cuales se construye el valor del objeto, dependiendo no solo del contexto sociocultural o económico, sino también de los agentes que intervienen. De acuerdo con Appadurai (1991), los objetos adquieren su valor social y sus significados en la circulación; durante esta circulación de objetos es que estos ingresan a distintos ‘universos’ o, lo que el autor llama, “los regímenes de valor”. Es en estos, precisamente, que el valor se verá transformado. Así, los regímenes de valor son aquellos espacios sociales mediante los cuales los objetos, en su vida social, van permeándose de nuevos significados y valores socialmente definidos.

Esta propuesta permite entender los espacios en los que se construye y configura el valor de los objetos de arte amazónico, más allá de sus significados iniciales, para analizar los universos que se generan desde ellos y su “vida social”. Es en estas distintas esferas de intercambio que se llevan a cabo estrategias y negociaciones de parte de los distintos agentes que intervienen para elaborar la definición del objeto, y, por ende, guían su circulación en los distintos espacios de exhibición. Por consiguiente, a partir de la bibliografía revisada, se ha decidido dividir tres escenarios identificados, considerando que responden a tres lógicas distintas. En primer lugar, escenarios como las exhibiciones de arte entendidas bajo una lógica que moviliza la del arte contemporáneo. De acuerdo con Borea (2021), esta se configura a partir de una institucionalización y desarrollo de nuevos agentes culturales y artísticos que buscan construir nuevas narrativas con respecto a lo que es la escena de arte, específicamente limeña. En segundo lugar, se encuentran los espacios estatales, que comprenderían ferias de arte popular o artesanías, en las cuales se maneja un concepto

sobre lo “tradicional” ligado a la artesanía. Esto creó un sistema que distingue lo que es el “*high art*”, que circula principalmente por galerías de arte y apropiado por la élite, y lo que es el “arte popular o tradicional”. Es así que se ha categorizado y dividido de manera estructurada a los objetos de acuerdo no solo a sus características, sino también por los sujetos quienes lo producen (Borea, 2021).

Una tercera lógica identificada responde a los discursos que elaboran los artistas amazónicos sobre su propio arte, quienes han venido utilizando diversas estrategias para construir su propio camino. De este modo, los artistas amazónicos se introducen en los espacios para presentar y movilizar sus propios símbolos culturales marcando una diferencia en el escenario artístico; es decir, “el arte amazónico se articula entonces a la escena artística capitalina en un contexto y posición distinta al «arte popular» construido principalmente desde lo andino y los sujetos andinos, y el cual ha sido constantemente mirado, referido, apropiado y jerarquizado” (Borea, 2017, p.109).

A partir de lo expuesto, se plantean estas tres lógicas como una hipótesis que enmarca el debate con respecto a los diferentes valores, concepciones y dinámicas que guían las tres áreas mencionadas. Es en estos espacios que convergen los debates sobre arte, artesanía y arte popular, que es posible ubicar a la producción amazónica, que será clasificada en estas categorías de acuerdo con los espacios en los que se encuentre. Si bien en los últimos años es posible observar una mayor presencia de la producción indígena en los espacios del arte contemporáneo (Belaunde, 2009; Borea, 2021), aún se mantienen distinciones de acuerdo con los objetos que se presentan, lo cual se explica en la siguiente sección.

Esta participación del arte indígena amazónico y sus agentes en la reconfiguración del arte contemporáneo se interrelaciona con su crecimiento y demandas de las últimas décadas, posicionándose como actores políticos (Borea, 2021). Uno de los casos más conocidos es el del pueblo Shipibo-Konibo, el cual ha logrado introducirse en nuevos espacios a través de los distintos artistas de renombre que forman parte de este. Esto contrasta con el caso de otros pueblos indígenas que aún no logran insertarse “por completo” en estas nuevas esferas de circulación. Por ejemplo, se ve reflejado en exposiciones o piezas presentadas bajo el nombre de los mismos artistas, en las cuales estos pueden poner su “propio toque” distintivo.

A diferencia de estos casos, muchos otros grupos indígenas siguen trabajando desde la colectividad y lo tradicional, como las artistas Iskonawa, quienes encuentran en la colectividad de su asociación beneficios que incluyen a todas (C. Rodríguez, conversación personal, 28 de febrero del 2021). La participación de la producción indígena ha estado concentrada, comúnmente, en las ferias de artesanías o arte popular (Borea, 2017). Mientras que estas piezas y objetos artísticos tienen su valor en su carácter “tradicional”, el reconocimiento otorgado por distintos espacios de arte ha repercutido en la exploración y el desafío de sus límites tanto estéticos como técnicos. Es así que se puede notar una variación en los diseños e ideas reflejadas en la innovación de estilos y estéticas tanto por la colectividad Shipibo-Konibo como por otros artistas (Belaunde, 2009).

En el caso de las Iskonawa, ellas han participado en distintas ocasiones en ferias como Ruraq Maki, hecho a Mano del Ministerio de Cultura en el año 2018 (Ruraq Maki, 2018) y el 2019 (Ruraq Maki, 2019), pero al momento de realizar este trabajo sus piezas no se encontraban a la venta en la plataforma de tienda virtual de la feria. Esta feria, la cual se realizaba dos veces al año previo a la pandemia del COVID-19, se presentaba como una plataforma de exposición y venta, buscando acercarse a las lógicas de exhibición de las galerías y distanciarse de las de las tradicionales ferias. Es en estas ferias tradicionales donde se aplica la venta de artesanía de carácter tradicional, y que responden a lógicas más turísticas o de promoción de la “peruanidad”. En estos espacios también encontramos a las mujeres Iskonawa, como en su participación en la feria “Sumaq Ruway” de la PUCP o la feria “Arte Nativa” del Mincetur (Meza, 2018).

Por otro lado, sus piezas han empezado a movilizarse por nuevos espacios como en galerías del tipo de “Xapiri Ground”, ubicada en el distrito de San Blas, Cusco. En esta casa de arte contemporáneo se exponen piezas de distintos grupos indígenas y a través de su página web¹ se pueden realizar compras internacionales. Esto implica abrir el paso a que los diseños y productos Iskonawa ingresen a mercados internacionales, a los cuales no podrían acceder tan fácilmente de no ser por esta visibilidad. Además, la organización trabaja de manera continua con distintos grupos de artistas indígenas (incluso también con el pueblo Shipibo-Konibo). Al momento de redactar este artículo, dos piezas textiles hechas por las artesanas de la asociación Pari Awin se encontraban a la venta en la página de Xapiri. Asimismo, en el 2021, una pieza creada por ellas formó parte de la subasta anual del MALI (Bejarano, s.f.). En esa ocasión también se subastaron unas flechas de caza Iskonawa, las cuales son manufacturadas artesanalmente.

Figura 1

Textil Iskonawa subastado en el MALI



Nota. Textil con diseños Iskonawa. Elaborado por la asociación de artesanas Pari Awin. Fuente: Xapiri Ground (2021).

¹ <https://www.xapiriground.org/>

Las piezas de las artistas Iskonawa circulan mayoritariamente por espacios de ferias, promovidas por el Estado o los gobiernos regionales. Su ingreso a espacios como “Xapiri” y la subasta del MALI son recientes. Uno de los factores que podría explicar esta situación es que los diseños tradicionales, como se mencionó anteriormente, se han recuperado hace no muchos años por las mujeres Iskonawa de la asociación Pari Awin, por lo cual su inserción en nuevos espacios aún es paulatina.

Por otro lado, en el caso de los Shipibo-Konibo, se puede observar una participación variada en distintos espacios de exhibición y venta. Sus diseños se pueden encontrar en distintas galerías y exposiciones de Lima, a partir de una configuración de sujetos, discursos y valores que componen los espacios emergentes de arte, por lo cual su recorrido por ellos ha ido creciendo y convierte a los artistas indígenas en sujetos con prestigio dentro de la nueva escena (Borea, 2010). Durante el año 2021, por ejemplo, participaron en dos exhibiciones situadas en Miraflores: “Kenebo: Cartografía de la eco cosmología Shipibo-Konibo” (Municipalidad de Miraflores, 2021) y la Exposición “Metsá Nete, el hermoso mundo visionario de Chonon Bensho” (Alianza Francesa de Lima, s.f.) Y si bien es notable la presencia del arte amazónico en la escena peruana, para el artista Rember Yahuarcani (2021), existe aún una desigualdad en el acceso a los diversos espacios a comparación de artistas urbanos.

Factores que dictan la circulación de las producciones artísticas y su diferenciación

“Los artistas indígenas, al crear artefactos de invaluable valor estético, están moldeando la historia del arte contemporáneo sin descuidar sus orígenes.” (Yahuarcani, 2021)

En esta sección, se cuestionan los factores que podrían intervenir en la circulación diferenciada de las producciones artísticas de los pueblos Shipibo-Konibo e Iskonawa. Para resolver esto, se plantea la siguiente hipótesis: pueden existir distintas variables que influyen en la inserción del arte Shipibo-Konibo en los espacios del arte contemporáneo limeño, a diferencia de las producciones Iskonawa, entre las cuales se ha considerado el tecnicismo vinculado al diseño de sus producciones. Para ello, entendemos al diseño como “un conjunto de características estéticas estáticas: formas (Ingold 2007), geometrías (Eglash, 1999; Murphy, 2013), patrones (Fortis 2010), y las relaciones entre ellos” (citado en Murphy, 2016, p. 7). Pero vamos más allá, y ampliamos el concepto con la propuesta de Murphy (2016) quién menciona que en el diseño se conjugan la acción, la forma, y la consecuencia. Es decir, no solo se percibe al diseño desde su valor estético, sino también desde los agentes que producen determinada forma y los efectos que este puede generar en su contexto. Así, se analiza un determinado objeto también por la práctica creativa que ejecuta el sujeto que está tras su manufactura.

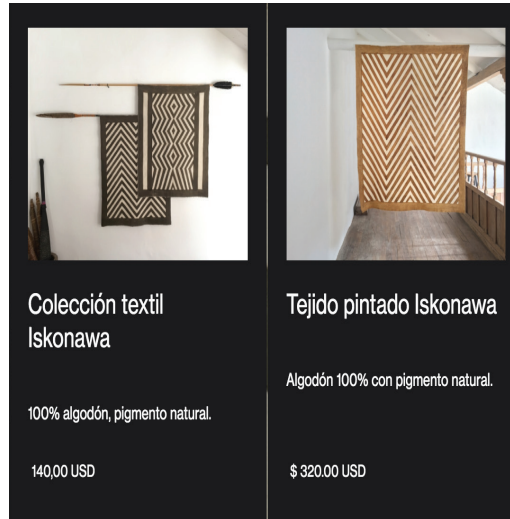
Del mismo modo, se ha considerado como hipótesis la posibilidad de que el acceso a redes de contacto las ayuda a movilizarse, así como también, se propone que el

factor poblacional podría ser relevante, debido a que los Shipibo-Konibo son uno de los grupos indígenas más grandes en nuestro territorio (BPDI, s.f.). En este sentido, su establecimiento en Lima, en la localidad de Cantagallo, podría ser una variable a considerar debido a que les da acceso a mayores oportunidades. Esto en tanto existe una diferencia entre artistas localizados en la capital de aquellos que están en otras provincias, pues la escena artística está marcada por la centralización que caracteriza al Perú. De acuerdo con Borea (2021), “la falta de participación del gobierno en las artes a nivel nacional ha creado una extrema centralización en los mecanismos de visibilización y validación del arte” (p. 25). De ese modo, la escena de arte dominante que rige en Lima es la que dictará las nociones de lo que el arte peruano es. Además, según la misma autora (2010), específicamente para el caso de las obras de Rember Yahuarcani, artista plástico y escritor de la etnia Huitoto, las redes sociales del artista son relevantes al momento de articular el campo artístico con el plano de los movimientos sociales indígenas. Esta es una estrategia que vuelve “lo amazónico” parte relevante del campo del arte a través de la valoración de la autenticidad del arte indígena. En el caso de los artistas Shipibo-Konibo, está presente un discurso social más articulado debido a los años de presencia en distintos espacios culturales y de arte. También la presencia de curadores y sujetos que acompañan esta inclusión en la escena de arte contemporáneo a través de discursos elaborados que responden a los estándares de la academia, les otorgan una ventaja en experiencia y conocimientos (Yahuarcani, 2021; Borea, 2010). En contraparte, las artistas de la asociación Pari Awin han empezado a involucrarse más directamente con estos espacios en los últimos años.

Sumado a esto, su camino de recuperación e inserción en nuevos espacios de comercialización se vio afectado por la pandemia del COVID-19. Esta imposibilitó la realización de viajes y presentaciones en ferias u otros espacios, lo cual a su vez tuvo un gran efecto en las economías familiares de las mujeres Iskonawa (N. Pérez, comunicación personal, 16 de febrero del 2021). Aun considerando estas variables, es importante mencionar que la estética de los diseños de los pueblos puede tener cierta injerencia en la circulación de sus producciones. Los diseños Iskonawa se reconocen por sus trazos en zigzag, que ocupan toda la pieza intervenida. Algo presente en los diseños es su relación con la naturaleza, pues algunos diseños reciben el nombre de insectos o se asemejan a la cordillera que los Iskonawa veían antes, cuando vivían cerca de la Sierra del Divisor (Rodríguez, 2020).

Figura 2

Textiles Iskonawa en venta



Nota. Dos piezas elaboradas por las artesanas de la asociación Pari Awín. Fuente: Xapiri Ground (2021).

Los diseños se trabajan con pigmentos naturales extraídos del bosque hasta hoy en día (N. Pérez, comunicación personal, 16 de febrero del 2021). Debido a esto, los diseños Iskonawa son usualmente no tan coloridos, intercalando tonos cálidos, pero en la gama de los colores naturales. Además, por lo general se utiliza un solo diseño en toda la pieza.

Figura 3

Textiles Iskonawa



Nota. Distintos diseños Iskonawa en telas. Fuente: Xapiri Ground (2021).

Figura 4*Textil Iskonawa de la asociación Pari Awin*

Nota. Textil Iskonawa en colores blanco y crema. Fuente: Página de Facebook “Artesanas Iskonawa Pari Awin” (2021).

A partir del año 2017, surge el interés de algunas mujeres por volver a producir artefactos con diseños propios de su pueblo. Ellas, como se mencionó anteriormente, ya habían tenido incursiones previas en la producción y comercialización de telas con diseños bordados característicos de otro pueblo indígena, los Shipibo-Konibo (Rodríguez, 2020, p. 52). Se podría decir, entonces, que los diseños Iskonawa se caracterizan por formar parte de un proceso de rescate de sus tradiciones (Cornejo, 2020, p. 25) y su conocimiento se vincula con la familia y memoria del parentesco, pues son enseñados de madres a hijas, como recuerdan las artesanas Neyra Pérez, Luz Maritha Rodríguez, Dalia Guimaraes y Florinda Castro (conversación personal, 16 de febrero del 2021).

De acuerdo con Borea (2010), el sistema del arte peruano se ha ido desarrollando en favor de nuevos valores que buscan proponer una mirada más inclusiva. A diferencia de otras producciones indígenas, la Shipibo-Konibo responde en cierta medida a los cánones estéticos que rigen el valor del arte amazónico en estos espacios. En ese sentido, la calidad, las técnicas utilizadas, y los motivos que conllevan el arte Shipibo-Konibo en particular han permitido que la expansión de la producción amazónica en este nuevo circuito contemporáneo se logre de manera más sustentada (Belaunde, 2009; Borea, 2010). De acuerdo con Yahuarcani (2021) es este mayor acceso a posibilidades que también ha roto con la limitación que puede existir en presentar piezas únicas, es decir, que su producción ya no responde a lo que se “espera” de la producción amazónica, sino que, en parte, responde a sus propios estándares.

Es a partir de esta distinción particular y única entre los estilos de los artistas que se les identifica, de manera tal que se permiten forjar su propio camino e identidad artística dentro de la escena del arte contemporáneo. Como se menciona en el texto curatorial

que presenta la exposición, autoría de Cristian Bendayan (2021), “la nueva generación de artistas Shipibo-Konibo se distinguen por la transformación de los diseños kené de sus formas más clásicas a propuestas innovadoras”. Este ejemplo permite observar la apertura de nuevos espacios para el arte Shipibo-Konibo, extrayéndose de la categoría “arte popular” debido a la presentación de temas y conceptos nuevos que lo distinguen de un tradicional manto o bolso.

Asimismo, la utilización de herramientas y materiales como óleos, acrílicos y lienzos podrían ser un factor que genere una mayor atracción de miradas a sus producciones. Esto puede deberse a que se considera que existe mayor tecnicismo al realizar estas obras, dado también la trayectoria y el paso por escuelas de arte de algunos de los artistas. Tal como lo propone Gell, “el objeto de arte ejerce una seducción o encantamiento a través de la eficacia técnica requerida en su producción” (citado en Wilde y Araoz, 1998, p. 26).

Entonces, tomando como ejemplo algunas de las pinturas expuestas en “Kenebo: Cartografías de la eco cosmología Shipibo-Konibo” (Figuras 5 y 6), se pueden observar los distintos diseños kené plasmados en lienzos, con propuestas y temáticas innovadoras. Estas piezas son un claro ejemplo de la circulación de los objetos artísticos por galerías de arte contemporáneo; que se abren paso gracias a conceptos como el de la “autenticidad”, algo que genera que las piezas se adapten mejor a los cánones del espacio del arte limeño (Borea, 2010).

Además, la innovación en técnicas y medios por parte de autores indígenas (Shipibo-Konibo y otros) resulta en diseños mucho más coloridos, con una gama extensa de colores. Estos se ven reflejados en los usos de, por ejemplo, óleos sobre tela, pinturas acrílicas o murales, que también se reúnen con nuevas temáticas como la religión católica (Fig. 5).

Figura 5

La última cena shipiba



Nota. Óleo sobre tela. Tomado de Luis Martínez (2013).

Figura 6*Mural Kené multidimensional*

Nota. Mural. Tomado de Freddy Tuanama (2021).

Conclusiones

Como se ha buscado explorar en el artículo, existen diferencias en la exposición que reciben las producciones artísticas de los pueblos indígenas amazónicos Iskonawa y Shipibo-Konibo. Para ello se ha buscado responder a la pregunta principal haciendo un análisis de los distintos espacios de exhibición y comercialización por los cuales se mueven los sujetos y los objetos. Por un lado, está el trabajo de las artistas de la asociación Pari Awin, quienes han comenzado su camino de inserción en los mercados locales y globales desde hace pocos años, desde la colectividad. Es un proceso de inserción demandante, pues requiere de tiempo, dinero y experiencia ganada para poder rendir frutos y reconocimiento. Las mismas ferias promovidas por el Estado son espacios con cierta exclusividad y poder mantenerse en ellas demanda dedicación. Además, la lógica a la que responde el Estado en la producción de distintas ferias artesanales o de arte popular, de algún modo, “encasilla” a los objetos artísticos de esta asociación, pues en este proceso de circulación serán categorizados como artesanía.

Si bien es necesario reconocer que las ferias estatales son espacios que presentan oportunidades para fomentar el desarrollo económico de los artistas, esto no es excluyente a que se pueda problematizar la terminología de la artesanía y sus implicancias, especialmente los significados que este término puede tener para los distintos agentes implicados y lo que finalmente llevará a una valoración distinta de los objetos. En tanto objetos culturales, poseen agencia y es necesario reconocer cómo se articulan con los sujetos del medio en el que se vean envueltos. Especialmente, cuando podemos comprender la función que tienen los diseños kené para los Shipibo-Konibo, por ejemplo.

Las mujeres Iskonawa han empezado más recientemente a ubicarse en más espacios como galerías y subastas. A partir del proceso de revalorización y rescate de los diseños Iskonawa, que las mismas mujeres artesanas impulsan, sus trabajos y su producción ha ido circulando por nuevos y más variados espacios. Por otro lado, en el caso de la producción Shipibo-Konibo, muchos de sus artistas ya tienen una trayectoria amplia, son reconocidos y cuentan también con redes sociales de apoyo en los espacios más exclusivos del arte limeño. Esta construcción e institucionalización de la producción artística Shipibo-Konibo en las distintas esferas de arte contemporáneo se puede entender por un cambio en los valores del sistema de arte limeño actual, que ha permitido la interrelación entre los artistas indígenas y distintos agentes sociales, como los curadores y agentes del ‘mundo del arte’. Esto, por ejemplo, se refleja en las distintas exposiciones mencionadas anteriormente dedicadas solo al arte Shipibo-Konibo.

A partir de lo expuesto, podemos proponer a modo de conclusión que ambas producciones se han ido insertando en los nuevos espacios artísticos por distintos caminos, bajo la influencia de factores socioeconómicos, culturales e históricos. Al realizar un análisis de los diseños, se puede afirmar que los artistas Shipibo-Konibo realizan producciones muy vistosas y diversificadas, no sólo en sus técnicas sino también en sus materiales, formas, ideas y conceptos. Ellos hacen uso de telares bordados y enmarcados, así como de pinturas con óleos, murales, entre otros medios. Además, las piezas presentadas en exposiciones en galerías de la ciudad de Lima son acompañadas por un texto curatorial que permite conocer la obra, a los artistas, sus orígenes étnicos y las intenciones de su producción, lo que realza su valor artístico y sociocultural de acuerdo con los valores que se rigen en esos espacios y desde las miradas que se frecuentan ahí. De esa manera, se construye también una narrativa acerca de la obra, los artistas y el contexto al que pertenecen lo cual en conjunto con los diseños posee un efecto sobre el público. En cambio, en otros mercados como las ferias, el valor de la pieza tiene que ser justificado por los mismos artistas. Esto es lo que sucede con parte de la producción de las artistas Iskonawa, quienes han empezado con el rescate de sus diseños recientemente y hacen uso de estrategias distintas, como la comunicación con instituciones estatales que les permita posicionar su trabajo en nuevos espacios de venta (Cornejo, 2020).

Si bien el arte amazónico ya está abriéndose el paso en espacios más exclusivos del mercado del arte limeño, incluso llegando a espacios internacionales, aun son muy pocos artistas representativos los que gozan de esta exposición. Como expresan los propios artistas, es necesario seguir construyendo un campo donde puedan estar presentes otros artistas indígenas. Esto vinculado a una propuesta que va más allá también de lo estético, sino que también está detrás de un horizonte político claro.

Finalmente, es importante resaltar que dentro de las limitaciones que acontecieron la producción del presente trabajo, consideramos que puede servir como un planteamiento inicial para generar más investigación respecto a las perspectivas propias de los artistas, a la valorización externa y propia dentro de los mundos del

arte o debates entorno a las ferias artesanales o artísticas, así como los efectos de un panorama (casi) post-COVID en estos. Estas son problemáticas que consideramos sumamente relevantes para los estudios de la antropología del arte y en general del arte indígena desde las ciencias sociales.

Referencias bibliográficas

- Alianza Francesa de Lima. (s.f.). *Exposición Metsá Nete. el hermoso mundo visionario de Chonon Bensho*. Aflima. <https://www.aflima.org.pe/artes-visuales/exposicion-metsa-nete/>
- Appadurai, A. (1991). Introducción: Las mercancías y la política del valor. En *La vida social de las cosas: Perspectivas culturales de las mercancías*. Grijalbo.
- Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios. (s.f.). *Ficha del pueblo Iskonawa*. Ministerio de Cultura. <https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/Iskonawa>
- Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios. (s.f.). *Ficha del pueblo Shipibo-Konibo*. Ministerio de Cultura. <https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/shipibo-konibo>
- Belaunde, L. (2009). *Kené. Arte, ciencia y tradición en diseño*. Instituto Nacional de Cultura.
- Borea, G. (2010). Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene. *Revista de Antropología da UFSCar*, 67-87.
- Borea, G (2017). “Arte popular” y la imposibilidad de nuevos sujetos contemporáneos. En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 97-119). Fondo Editorial PUCP.
- Borea, G. (2021). Introduction. En *Configuring the New Lima Art Scene: An anthropological analysis of contemporary art in Latin America* (p. XVIII–XXX). Routledge.
- Bejarano, D. (s.f.). *Subasta Anual de Arte MALI: portafolios para nuevos coleccionistas*. Cosas. <https://cosas.pe/cultura/208816/subasta-anual-de-arte-mali-conoce-su-catalogo-de-obras/>
- Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. (18 de enero de 2021). *Iskonawas impulsan su Gobierno Autónomo: «Queremos ser presente y futuro, no solo estar en los libros de Historia»*. <https://www.caaap.org.pe/2021/01/18/isconawas-impulsan-su-gobierno-autonomo-queremos-ser-presente-y-futuro-no-solo-estar-en-los-libros-de-historia/>
- Cornejo, C. (2020). *El rewinki de los Iskonawa: Sus memorias y sus cantos* [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/17374/CORNEJO_SIMBALA_CLAUDIA_JIMENA_REWINKI_DE_LOS_Iskonawa.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Meza, E. (28 de noviembre de 2018). Inauguran la Feria Arte Nativa 2018 en el Parque Kennedy de Miraflores. *La Mula*. <https://tvrobles.lamula.pe/2018/11/28/inauguran-la-feriaarte-nativa-2018-en-el-parque-kennedy-de-miraflores/tvrobles/>
- Municipalidad de Miraflores. (6 de mayo de 2021). *Artistas Shipibo-Konibos exhiben bellas obras en la Sala Luis Miró Quesada Garland de Miraflores*. Miraflores. <https://www.miraflores.gob.pe/artistas-shipibo-konibos-exhiben-bellas-obras-en-la-sala-luis-miro-quesada-garland-de-miraflores/>

Murphy, K. (2016). Design and Anthropology. En *The Annual Review of Anthropology* (pp. 433–449). https://escholarship.org/content/qt1xz8c3q7/qt1xz8c3q7_noSplash_0fb659c253ffda525ce6d381b4c1938c.pdf

Rodríguez Alza, C. (2020). *Los diseños de nuestra memoria. Registro y continuidad de los diseños de los Iskonawa del río Callería*. Pontificia Universidad Católica del Perú. https://www.academia.edu/42894973/Los_dise%C3%B1os_de_nuestra_memoria_Registro_y_continuidad_de_los_dise%C3%B1os_de_los_Iskonawa_del_r%C3%ADo_Call%C3%ADa

Ruraq Maki. (2018). *Ruraq maki, hecho a mano edición diciembre-2018 convocó a más de 140 colectivos de artistas tradicionales*. Ruraq Maki. <https://www.ruraqmaki.pe/ruraq-maki-hecho-amano-abre-sus-puertas-del-14-al-22-de-diciembre-y-son-mas-de-140-colectivos-de-artistastradicionales-los-que-participan/>

Ruraq Maki. (2019). *Catálogo Ruraq Maki hecho a mano 2019*. Ministerio de Cultura. https://www.ruraqmaki.pe/wp-content/uploads/2018/07/Cata%CC%81logo_Ruraq_maki_2019.pdf

Tafur, P. (2019). *Hacia donde nos lleva el barro: Regímenes de valor y trayectorias de la cerámica Kichwa Lamista* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15379/TAFUR_MARIA_HACIA_DONDE_NOS_LLEVA_ELBARRO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Yahuarcani, R. (2021). ¿Ocupa el arte amazónico un lugar privilegiado en el circuito peruano?. *El Comercio*.

<https://elcomercio.pe/eldominical/columna/ocupa-el-arte-amazonico-un-lugar-privilegiado-en-el-circuito-peruano-por-rember-yahuarcani-noticia/?ref=ecr>

Wilde, G. y Araoz, G. (1998). Presentación: Arte y Agencia, más allá de Alfred Gell. En Alfred Gell, *Arte y Agencia*, (pp. 21-29). Sb Editorial.