
¿AUDIENCIA VERDE?: REPRESENTACIONES IMAGINADAS DE LA PINTURA AMAZÓNICA EN LIMA

Adolfo Cárdenas R.¹

Resumen

Explora, a partir de un conjunto de obras del artista Christian Bendayán, un modo de ver e interpretar el imaginario de lo llamado amazónico dentro del contexto limeño. Se hace una revisión del arte local y sus referencias que han permitido instalar esta visión como una categoría de expresión cultural contemporánea. El texto identifica los signos cambiantes de una narrativa visual de identidad local y periférica a través de la práctica pictórica.

Palabras clave: Christian Bendayán, pintura de la Amazonía, identidad, Amazonía

A partir de la década de 1990, Lima comienza a ser testigo de renovadas miradas en las prácticas artísticas, con marcas diferenciadas entre estilos y propuestas de artistas de escuela y de las instituciones más representativas. La coyuntura socioeconómica trajo al mercado, a través de iniciativas privadas, atractivos proyectos culturales, como los concursos de convocatoria nacional, que promovieron la mejora y puesta en valor de los valores artísticos. Uno de esos eventos fue el concurso auspiciado por la Fundación Telefónica, acaso el más importante que consagraba a las nuevas voces de la plástica.

La versión del año 2000 exhibió una obra de Christian Bendayán con signos disonantes, una figura destapando una botella con los dientes, con una chaveta y rasgos de sangre con un texto que decía “Un criminal y un ladrón puede cambiar”, al lado, el retrato de una enfermera que solicitaba silencio con el dedo sobre los labios, finalmente, la figura de un Chacalón invertido y una Sarita Colonia cortada por la mitad debido al formato del cuadro: estaba observando un tríptico pintado con acentos claramente marginales, una pieza que se alejaba de las obras eruditas dentro de un espacio casi reservado, durante años, para contemplar representaciones académicas.

1 Docente de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. cardenas.a1@pucp.edu.pe

Esta obra no pasó desapercibida para la prensa, había causado revuelo con la llegada de los visitantes, pues al haber recibido el llamado “premio del público”, la prensa escrita no dejó de verter comentarios en torno a la obra. Doris Baily le dedicó una nota en la revista *Somos* en una página completa con imágenes a color y preguntaba por qué el jurado no había otorgado el premio principal al artista más admirado por la audiencia. ¿A qué se atribuye esta reacción? Según Jorge Villacorta, (2016), Bundayán no solo introduce claros signos de una cultura marginal de la selva, sino “una nueva forma de pintar, relativo a un contexto en que las formas de pintar limeñas estaban siendo ya cuestionadas”. Un desconocido pintor iquiteño había logrado irrumpir en el medio con un modelo estético poco habitual en las salas locales. Un modelo que colocaba en su obra categorías de representación como la estética del cartel, el desnudo o el retrato en clave de una iconografía marginal, visiones alzadas del pincel autodidacta, signos de una imaginería popular. (Fig. 1)

Esta visión impactó en la crítica local, cuyo pensamiento reflexivo adoptado de las vanguardias de los años setenta en Lima había introducido un espíritu de inconformidad respecto a la siguiente generación de artistas de los años ochenta marcados por el desarraigo del llamado *statement* académico influenciado por el arte abstracto (1960). Un discurso añejado de romanticismo importado que durante décadas destiló un discurso que planteaba el rescate de la espiritualidad del arte desde un posicionamiento privilegiado.

Este nuevo vértice de motivación estuvo dirigido por grupos generacionales de artistas como Herbert Rodríguez y Javier Aldana, quienes tuvieron como referencia las representaciones llamadas populares, la iconografía andina y mestiza ancladas a un desenvolvimiento urbano y llevadas a sus prácticas visuales: el ensamblaje, soporte artístico que asocia códigos pictóricos y escultóricos e integra diversos elementos bi y tridimensionales de la cultura de masas (carteles, fotografías, publicidad, objetos) asociados con materiales reciclados del entorno urbano de donde provenían sus propias inspiraciones. Desde otro vértice, Eduardo Tokeshi y Jaime Higa exploraron dichos espacios a finales de la década de 1980 ante el fragmentado escenario creado con la aparición de Sendero Luminoso.

Estas prácticas constituyeron el ensayo de nuevas estéticas que profanaban el culto a los modelos retóricos del arte académico, una amalgama mestiza de arte culto y popular, que dio origen a una nueva visualidad en el panorama limeño. (Fig. 2)



(Fig. 1)



(Fig. 2)



(Fig. 3)



(Fig. 4)

- (Fig. 1) Lúcuma (tríptico). Óleo sobre lienzo. Catálogo de la Fundación Telefónica, Lima, Perú (2000)
(Fig. 2) Retablo Perú, 1984, de Herbert Rodríguez. Fotografía de Adolfo Cárdenas. Galería ICPNA, Lima, Perú (2015)
(Fig. 3) Anónimo popular. Pieza incluida en la muestra de Juan Enrique Bedoya GM. Mecánico Juan (madera, yeso, papel). Galería Garúa. Lima. 2015.
(Fig. 4) Juan Enrique Bedoya GM. S/t (Lulú). Lima, Panamericana Sur. 1989.

Manuel Pazos, Rocío Rodrigo, Patricia Vega, María Gracia Losada formaron parte de un grupo de artistas limeños interesados en el arte popular y a cuya trayectoria se sumó a principios de los noventa una nueva promoción de integrantes seis años más jóvenes, como Aldo Chaparro y Gilda Mantilla, esta última, la más interesada en la estética del cartel y cuya tesis tituló *La estética portátil* (PUCP). A partir de 1991, Mantilla elaboró una serie de cuadros inspirados en los carteles populares limeños, “un amigo de ella un gran fotógrafo llamado Enrique Bedoya, se encontraba retratando personajes populares locales y estaba coleccionando carteles limeños de cultura popular” (Villacorta, 2016). En 1993, irrumpió el “autorretrato” con Miguel Aguirre y Claudia Coca, y a partir de 1995-1996 otros artistas lo empezaron a introducir en sus propuestas. Sin embargo, Mantilla se convirtió en la referente de este tratamiento a inicios de los noventa. (Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5 y Fig. 6)

En la década de 1990, Bendayán empezó a crear un lenguaje propio a partir de un repertorio de pautas figurativas particulares de la urbe limeña, códigos que se venían decantando desde la irrupción del arte culto y popular local de los años ochenta. Este desenvolvimiento le permitió posicionar su obra ante la crítica local y una audiencia expectante de tratamientos inéditos. A raíz del retrato y la posibilidad de representar personas conocidas, la pintura de Bendayán que él hace de *Lúcuma*, indicaría que el artista estaría viajando esos años entre Lima e Iquitos observando las propuestas artísticas de la escena local y sus tratamientos más representativos.

El pintor adopta así el perfil de un pintor urbano periférico, a diferencia de aquellos artistas amazónicos que rescatan un sentido etnográfico o identidad étnica en la línea de la gráfica pictórica, como Rember Yahuarcani de la etnia huitoto, Elena Valera, Roldán Pinedo y Víctor Churay (pintor bora asesinado en Lima en el año 1997), cuyas obras pueden apreciarse en la colección de Pablo Macera. Estos últimos marcan una diferencia de los pintores que promociona Bendayán, quienes pertenecen al ámbito urbano de Iquitos. Promovidos por la gestión cultural junto al crítico Alfredo Villar, Lima se convierte en escenario en *Poder Verde 1* y *Poder Verde 2* (2009-2011), proyectos culturales que convocaban a artistas del ámbito urbano de Iquitos y a artistas limeños auspiciados por el Centro Cultural de España. Alfredo Villar jugó un rol crucial en el desenvolvimiento de Bendayán en los proyectos *A Mí Qué Chicha 1* y *A Mí Qué Chicha 2* y se animó a trabajar y a colaborar con él, pues Villar estaba investigando la cultura que daba nacimiento a las representaciones artísticas llamadas populares o urbanas en Lima (Villacorta, 2016). Esta alianza estratégica entre artista y crítico fue uno de los puntos claves para que el llamado



(Fig. 5)



(Fig. 6)



(Fig. 7)



(Fig. 8)

(Fig. 5) Anónimo popular (varios). Piezas incluidas en la muestra de Juan Enrique Bedoya GM. Mecánico Juan (madera, yeso, papel). Galería Garúa. Lima. 2015.

(Fig.6, superior) Anónimo popular. Afiche incluido en la muestra de Juan Enrique Bedoya GM. Mecánico Juan (madera, yeso, papel). Galería Garúa. Lima. 2015.

(Fig.6, inferior) Juan Enrique Bedoya GM. Afiche muestra Fotografías 1990. Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores. Lima. 1990

(Fig. 7-8) Gilda Mantilla. MALI. Óleo sobre papel y tela adherido a tela, 1997. Medidas variables Lima, Perú (2010)



(Fig. 9)

(Fig. 9) Fotografía de Adolfo Cárdenas. *Las Gardenias*. Óleo sobre lienzo. Galería Bufeo. Lima, Perú (2015)

arte urbano amazónico de Iquitos se legitimara en el espacio capitalino. Así, encontramos en Lima a Brus Rubio, el último de los representantes de la etnia huitoto-bora, pintor iquiteño. Él define su obra como “un cuerpo intercultural”; no se limita a representar solo la tradición, los mitos y la cotidianeidad de su comunidad nativa, sino que transfigura dichas representaciones adicionando o mestizando modelos del imaginario occidental a partir de sus propias vivencias y logra llevar sus obras tanto al interior como al exterior del país. Rubio afirma, “yo vengo de casa, del pueblo y del pueblo soy, yo vengo con mi historia y mi pintura es una forma de hacer ver lo serio, lo real y lo respetuoso” (Rubio, 2016). ¿Podría este principio ser replicado por los artistas urbanos de Iquitos? “No”, responde Rubio. Sin embargo, “Christian lo equilibra muy bien, en la manera cómo representa la figura del travesti” (Rubio, 2016). Rubio me habla acerca de las últimas obras de Bendayán que están por exponerse en una nueva galería de temas amazónicos ubicado en el centro histórico del Callao. El desenvolvimiento temático gira en torno a las figuras del desnudo indígena, eróticamente representados e intervenidos por la fotografía, el caso de Las Gardenias. (Fig. 9)

La imagen se compone de un conjunto de travestis muertos apilados unos encima de otros, inspirado en el crimen emerretista del 31 de mayo de 1989 a los asistentes del bar gay Las Gardenias en Tarapoto. Los cuerpos desnudos subliman la muerte a connotaciones visualmente poéticas o estéticas, la transfiguran en una gloria solemne, acaso en un final heroico. El pintor ha hecho de la imagen de lo travesti una temática pocas veces tratado y reiterado en el ámbito artístico, específicamente en representaciones pictóricas; en ese sentido, es un trabajo pionero porque le dio visibilidad a un grupo de personas que no lo tenía en el arte. Su elección, sin embargo, constituye una narrativa de representación estereotipada (Hall, 1997), su manera de representar a aquel “otro” dirigido a la mirada masculina que reafirma la imagen de la mujer como objeto o trofeo” (Mulvey en Huerta, 2011). Es una mirada basada en la manipulación y exotización de grupos humanos diferenciados por sus prácticas culturales, cuya representación sin embargo puede “reafiliar” a veces la imagen que tenemos de una figura marginal dentro de un ámbito urbano (Bedoya, 2013). Bendayán demuestra manejar aquí un límite coherente dentro de estas representaciones, y “lo que pasa es que ahí Christian entiende las categorías con las que trabaja, yo dudo mucho que los otros pintores amazónicos lo entiendan, no me refiero a categorías en el sentido de género, sino en categorías como *vulgar*, *sensual* o *grotesco*, para elaborar sus representaciones” (Villacorta, 2016).

Bibliografía

Bedoya, R. (2013). La imagen publicitaria de la actriz Magaly Solier. Entre el exotismo y la re-afiliación. *Contratexto 21*.

Hall, S. (1977). El trabajo de la representación. En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-74). London: Sage Publications.

Huerta Mercado, V. A. (2012). Imagen que nos mira: vedettes peruanas convocando significados sociales. En G. Cánepa Koch, *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 383-412). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rubio, B (2016). Entrevista realizada por el autor.

Villacorta, J. (2016). Entrevista realizada por el autor.