

Amazonía, comunidad y archivo

Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)

Diego Molina Campodónico¹

Resumen

El devenir de la región amazónica y sus comunidades frente a la crisis climática, la deforestación, contaminación y extracción de recursos se ve interpelado por la memoria reciente que conserva el archivo de dibujo y pintura campesina. Desde la exploración del archivo, este proyecto expositivo busca amplificar los testimonios visuales de un tiempo específico (1984-1996), los cuales nos advierten sobre el presente y sus acelerados cambios.

Palabras clave: pintura campesina, Amazonía, memoria, archivo, medio ambiente.

Amazon, Archive and Community

Memory and visions from the Archive of Indigenous Painting of MASM (1984-1996)

Abstract

The future of the Amazon region and its communities in the face of climate change, deforestation, contamination and resource extraction; is confronted by the recent memory that the archive of Museo de Arte San Marcos (MASM) preserves, in its indigenous drawing and painting collection. From the exploration of

¹ Investigador invitado por el Museo de Arte de San Marcos (MASM).

molinacampodonicodiego@gmail.com

Lima, 1980. Artista e investigador interesado en el archivo en el arte. Magíster en estudios avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Licenciado en Artes por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad en la que se desempeña actualmente como docente. Investigador invitado por el Museo de Arte de San Marcos MASM (PER) en el marco del programa Connecting Art Histories, junto a investigadores de MUNTREF (ARG) y MAC (BRA).

Registros: Alejandro Olazo Millán

Fecha de recepción: 25/04/2023 – Fecha de aceptación: 30/05/2023



CÓMO CITAR: Diego Molina CAMPODÓNICO. "Amazonía, comunidad y archivo. Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)", en: Revista Estudios Curatoriales, n° 17, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 30-49.

this archive, this exhibition project seeks to amplify the visual testimonies of its own inhabitants in a specific time (1984-1996), which warn us about the present and its accelerated changes.

Keywords: Indigenous rural painting, Amazonian rainforest, memory, archive, environment.



Figura 1. Juan Pérez, S/T (1990). Voz de la Selva, Iquitos. (90 0 26 LOR).
Posible aporte para *Influxos da Morte na Arte Moderna e Contemporanea no Mac USP*,
MASM y MUNTREF

Amazonía, comunidad y archivo Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)

La Amazonía sudamericana, la mayor extensión de selva del planeta, comprende parte de los países de Ecuador, Colombia, Perú, Brasil, Venezuela, Bolivia, Surinam y Guyana. Una gran selva húmeda y tropical que nace desde la cuenca del río Amazonas. Conectada culturalmente por comunidades originarias, alberga una gran porción de biodiversidad necesaria para la subsistencia planetaria. En el presente, es crucial la conservación de su medio natural, desafío que debe atender la fragilidad de las comunidades que viven en interrelación con sus ecosistemas.

El territorio amazónico peruano nace en las estribaciones orientales de la Cordillera de los Andes, cadena montañosa que atraviesa Sudamérica y divide el país en tres regiones naturales claramente diferenciadas: Costa, Sierra y Selva. La Costa, con zonas desérticas y grandes ciudades de cara al Océano Pacífico; la Sierra, al centro del Perú, atravesada por la cordillera de los Andes, para dar paso desde sus alturas a la inmensidad de la selva amazónica peruana.

Estas tres realidades, han sido históricamente diferenciadas y su relación con la ciudad o centros administrativos muy diversa, tanto para su acceso como en su comunicación. Al mismo tiempo, la incorporación de la Amazonía dentro del relato histórico nacional ha sido tardía, como la emergencia del arte amazónico dentro del panorama del arte contemporáneo peruano.

La iniciativa de *Colección de Colecciones* busca vincular los acervos de los museos de arte que albergan tres universidades públicas de Sudamérica, a través del programa *Connecting Art Histories* patrocinado por la Getty Foundation. Los museos de la Universidad Tres de Febrero (MUNTREF, Argentina), el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC, Brasil) y el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos (MASM, Perú) han puesto en comunicación a sus investigadores y colecciones en búsqueda de vasos comunicantes que le den forma a un relato regional desde el arte.



Figura 2. Melissa Valentina V., 3° "A" (escolar), 3 regiones naturales, 1994-003-San Martín, Madre de Dios.

Es en este contexto de diálogo con sus pares y en la revisión del acervo que conserva el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos donde emerge el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina (1984-1996) como material de trabajo. Estos documentos y testimonios visuales son una herramienta de memoria indispensable para entender los procesos del mundo amazónico y sus comunidades frente a la crisis medioambiental y climática que enfrentamos. Este archivo

tiene además la posibilidad de generar, a manera de espejo, comunicación con diversas piezas y relatos contenidos en las colecciones de las universidades mencionadas.

El Archivo encuentra su singularidad al ofrecernos la visión desde sus propios protagonistas. Hombres, mujeres y niños de la Amazonía peruana, quienes generaron un registro propio de sus experiencias en estos cambios acelerados. Realizadas durante un periodo sostenido en el tiempo (1984-1996), estas visiones están hoy abiertas a nuevas interpretaciones en búsqueda de su integración a la memoria colectiva de la región sudamericana desde el arte, su historiografía e investigación. Tanto este proyecto, como los surgidos en *Colección de Colecciones*, buscan promover la investigación en nuestras casas de estudio e impactar tanto en la comunidad universitaria como en la sociedad en general.

Amazonía, comunidad y archivo

El presente artículo presenta los avances de un proyecto expositivo que busca activar el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina que posee el Museo de Arte de San Marcos, concentrando la mirada en las piezas que surgen en la complejidad de la Región Amazónica.

Se debe tomar en consideración que para el caso de la argumentación del presente proyecto entendemos la memoria como un acto creativo vinculado a la imaginación. Es una respuesta subjetiva, que podríamos llamar también creativa. Recordar se encuentra vinculado a la imaginación, opera siguiendo sus huellas (Ricoeur, 2000, p. 21). Su generación a través del archivo debe verse expresado en el posterior desarrollo de la propuesta de exhibición en concreto. A su vez, atendemos al hecho que con la documentación y archivación se generan diversos procesos que conforman la historia y en consecuencia el olvido.

Al mismo tiempo, la memoria es ese tercer estado entre la historia y el presente. (Guasch, 2010, p. 180). En la relación de estos conceptos, memoria, imaginación e historia, se encuentra una de las principales motivaciones para activar el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina del mundo amazónico peruano. Otra motivación importante que le da pertinencia al proyecto coincide con “el interés creciente de investigadores jóvenes por esta colección” como “síntoma de nuevas interpretaciones, que oscilan entre una mirada intercultural y descolonial” (Del Valle, 2022, p. 23).

Presentamos a lo largo de este texto una breve selección de imágenes que acompañan diversos puntos de vista de un primer acercamiento al análisis visual. Diez imágenes es un panorama insuficiente para describir la diversidad que contiene el archivo, pero otorga una primera mirada a sus posibilidades.



Figura 3. 1987 - 028 - Loreto. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

La que precede estas líneas (Fig. 3), nos muestra la energía vital y velocidad de un grupo de gente que aparenta el caudal de un río. Todos dibujados en movimiento, ya sea transportando animales, víveres, frutos, mercaderías. El márgen derecho talado, el margen izquierdo nos muestra unas viviendas y algunos árboles.

El ritmo de las actividades económicas a lo largo de la trocha se contrapone a dos personajes detenidos. El principal al extremo izquierdo, personaje recurrente en otras imágenes, con un maletín en mano, camisa y pantalón. Al centro de la escena, un singular personaje de sombrero también detenido, portando una radio. Solo basta imaginar qué podría estar sonando en esa radio acompañando la escena en movimiento, en un Loreto de 1987.

La imagen siguiente (Fig. 4) proviene del mismo departamento, Loreto. Coincidiendo en el año, está también elaborada con colores y plumones. Nos acerca la idea de constante movimiento. La visión es ahora más amplia, nos muestra el potente caudal del río, el cual se encuentra también invadido por la intensa actividad del transporte de maderos.



Figura 4. 1987-029-Loreto. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

Peces nadando y otros de cabeza flotando, algunos con aves carroñeras ya encima, mientras que otras sobrevuelan la escena. Balsas con pescadores tradicionales, entre botes a motor. En el margen superior del río se observa lo que podría ser la delimitación de bosque junto a una loma, que aparenta ser el cementerio de la comunidad dibujada a la derecha.

Las piezas con las que cuenta hoy el archivo, los testimonios visuales realizados por sus protagonistas, han sido fuente inagotable de pensamiento sobre la cosmovisión campesina, la traducción de saberes ancestrales y el manejo territorial de sus comunidades. Al mismo tiempo, estos testimonios visuales trascienden las dificultades de la traducción intercultural para constituirse en una vía de denuncias sobre la situación en tiempos de extrema violencia. Analizando las imágenes provenientes del mundo andino como herramienta para la memoria histórica del conflicto armado interno, Christian Elguera (2020) nos comenta:

“Uno de los principales ejes que guiaron las negociaciones de los sujetos campesinos durante el concurso fue denunciar las invasiones de militares y senderistas dentro de sus territorios, un proceso que llamaré desertificación en diálogo con Alberto Flores Galindo”.

En paralelo, el Archivo de Pintura Campesina en el caso de la Selva Amazónica, con menos ejemplares, nos muestra en primera instancia un proceso acelerado de desertificación del hábitat natural por medio de actividades extractivas y una

constante negociación entre sus agentes y habitantes en la transformación de la vida en términos económicos y sociales.

La Amazonía en el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina del MASM

Las colecciones de las universidades públicas, como la del Museo de Arte de la Universidad de San Marcos (MASM), persisten pese a los embates del tiempo en la conservación de piezas artísticas que aportan significados de tiempos específicos. Piezas que desde el presente permiten la construcción de futuros posibles. Debemos pensar a qué responde que tal o cual objeto se haya conservado hasta nuestros días y a través de qué sistema de valores han sido esas y no otras piezas las que llegan a nuestras manos.

Existen tres colecciones en el caso del Museo de Arte de San Marcos. La Colección de Retratos (S. XVI-XXI), la Colección de Arte Moderno y Contemporáneo y la Colección de Arte Popular. Esta última alberga piezas destacadas de la tradición popular. La Colección de Dibujo y Pintura Campesina podría encontrar quizá su lugar ahí, o en la colección de arte moderno y contemporáneo. De momento su naturaleza no le asigna lugar definido, situación que puede trazar nuevas rutas con el trabajo desde el archivo.

Podríamos decir que si bien el arte contemporáneo peruano va teniendo con el tiempo un carácter de hibridación que borra estas fronteras, históricamente ha existido una diferenciación entre arte popular y arte culto o proveniente de la academización de las artes. Este conflicto tuvo quizás su punto más álgido en 1975 con el episodio en torno al Premio Nacional de Cultura Ignacio Merino en la categoría de Arte, ganado por López de Antay, retablista ayacuchano. En esa oportunidad, la Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP), el espectro culto limeño, desestimó la decisión del jurado a través de un comunicado que creó controversia.

En este panorama, el MASM recibe en el año 2004 en su Colección de Arte Popular una importante donación por parte de la Asociación de Servicios Educativos Rurales (SER) de la Colección de Dibujo y Pintura Campesina. Todo el archivo que posee la colección conforma un caso singular dentro de este escenario, al ser una manifestación que proviene de una voz aún invisible en el panorama de las artes peruanas y su historiografía.

El Archivo consiste en testimonios visuales realizados por sus protagonistas, hombres mujeres y niños, durante diez Concursos de Pintura Campesina realizados entre los años 1984 y 1996 en el mundo rural andino y amazónico. Estos concursos fueron promovidos por diversas ONG peruanas, como el Centro Peruano de Estudios Sociales (CEPES), el Centro de Educación y Comunicación ILLA y la Asociación de Servicios Educativos Rurales (SER).

Dichos eventos fueron celebrados los 24 de junio, Día del Campesino,² y lograron articular en su momento a instituciones públicas y privadas, en una amplia difusión de alcance regional por medio de emisoras radiales, clubes de madres, instituciones de la iglesia, colegios, medios periodísticos y municipios. Tanto la permanencia del concurso en el tiempo, como la itinerancia de las piezas ganadoras por medio de exhibiciones en la zona y a nivel nacional, incrementaron la participación e interés en cada una de estas diez ediciones. Al mismo tiempo, la circulación de las piezas ganadoras debilitaba su retorno y conservación, lo que resultó en el extravío de muchas a las que solo se accede a través de un archivo de diapositivas.



Figura 5. 1994-007-Ucayali. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

La siguiente imagen (Fig. 5), también extraída de una diapositiva, nos muestra con elocuencia el conflicto del campesino amazónico. Realizada en 1994 en Ucayali, la pintura contrapone el sentido de comunidad al interés personal. Las actividades tradicionales frente a un modelo movilizado por el capital y sus valores. En las diversas representaciones, como la que se presenta a continuación (Fig. 6), hay una clara distinción del mundo campesino, organizado y próximo a

² En el mundo campesino andino, el 24 de junio corresponde al solsticio de invierno, o máxima declinación del sol, que da lugar ancestralmente a la fiesta del Inti Raymi, dedicada a la adoración del dios Sol y celebrada en la ciudad de Cuzco, centro del Imperio Inca. Fue declarado *Día del Indio* por el presidente Augusto B. Leguía en 1930, para posteriormente, en el contexto de la Reforma Agraria de 1969 impulsada por el general Juan Velásco Alvarado, ser rebautizado como el Día del Campesino.

las ciudades, permeable a los cambios en sus actividades, mayormente mestizo, y el mundo indígena. En este caso, vemos el encuentro de estos espectros en un intercambio de saberes.



Figura 6. 1990- 014-Loreto. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

Autopercibido en algunas imágenes como “la vida antigua”, o con una clara distinción entre “la vida campesina y nativa”, el mundo indígena mantiene una relación de equilibrio con el contexto en una presencia desperdigada en la inmensidad de la selva. Cuenta con actividades para la supervivencia como la pesca, caza y recolección de frutos, o culturales como la danza o la cerámica, que se ven contrastadas con el movimiento acelerado de las actividades extractivas a mayor escala.

El director del MASM, Augusto Del Valle (2022), desarrolla en un artículo reciente un amplio estado de la cuestión con respecto al proceso de restauración y puesta en valor del archivo. La Colección de Dibujo y Pintura Campesina fue donada el año 2004. Se encuentra conformada por 3504 pinturas y más de 7000 documentos entre cartas, testimonios y otros. Su proceso de restauración involucró en su momento el auspicio de la cooperación internacional británica por medio de Oxfam-GB y el Department for International Development (DFID) a través de su programa de Inclusión y Desarrollo.

Para su puesta en valor el MASM ha realizado diversas acciones. El 2005 se presentó una selección de 116 obras restauradas en *Imágenes de la tierra*, exhibidas

bajo la curaduría de María Elena del Solar, Nelly Plaza y Gustavo von Bischoffshausen. A lo que le siguió en el 2006 la publicación *Imágenes de la tierra: Archivo de pintura campesina*. Otra estrategia de puesta en valor ha sido la itinerancia de un grupo de treinta piezas de la colección en el espectro escolar de Lima Metropolitana en el año 2007. Luego de varios años de itinerancia constante de ciertas piezas, el 2018 se presentó tanto en el Lugar de la Memoria (LUM) como en el MASM la exhibición *Memorias de Nuestra Tierra* (Del Valle, 2022).

Cabe destacar que todo este universo de archivo de la Colección de Dibujo y Pintura Campesina incluye tanto la realidad campesina andina como la amazónica. Nuestro proyecto se restringe, por las preocupaciones anteriormente expuestas, al trabajo con espectro amazónico. Esta selección se realiza considerando el cambiante contexto geográfico en el que se desarrolla el mundo campesino en la Amazonía. El cual genera otras problemáticas históricas paralelas, además de su condición de relación cultural con un espectro más amplio en la región sudamericana.

La región amazónica peruana está conformada por los departamentos de Loreto, Ucayali, Amazonas, San Martín y Madre de Dios. Encuentra sus límites políticos, mas no sistémicos o culturales con Ecuador, Colombia, Brasil y Bolivia. Países con los que compartimos *lenguas originarias*.³ Con Ecuador compartimos el *achuar*, con Ecuador y Colombia el *secoya*. Con Colombia y Brasil el *ticuna* y el *murui-muinani*. Con Brasil y Bolivia el *yine* y el *yaminahua*. Con Brasil compartimos, además, el *ashaninka*, *madija*, *kukama kukamiria*, *sharanahua* y *matsés*. Esta intensa relación cultural involucra también la fragilidad de ecosistemas que se retroalimentan.

³ “Las lenguas originarias son aquellas que se empleaban antes de la llegada del castellano como idioma durante el Virreinato. En conjunto, estas lenguas representan la expresión de una identidad colectiva, así como una manera distinta de entender y describir la realidad”. Video informativo del Ministerio de Cultura: <https://www.youtube.com/watch?v=E7byJncpRQg>



Figura 7. 1998-033-13 Loreto. Fotografía de diapositiva (autor en investigación).

Con desarrollo geográfico en Selva Alta o de Cordillera y Selva Tropical, la Amazonía peruana es su región natural más extensa, constituye un 62% de su territorio y es el segundo país después de Brasil en extensión. Además, contiene una gran diversidad cultural expresada en 44 lenguas amazónicas.⁴

La inmensa diversidad de los pueblos indígenas contenidos en la Amazonía nos hace pensar en la fragilidad de sus condiciones vitales en equilibrio con el ecosistema. El siguiente testimonio visual (Fig. 7) nos presenta a una comunidad enferma, que muestra puntos rojos en la piel de los personajes; alguno está siendo transportado en camilla. A partir de ella se puede investigar las crisis sanitarias en las comunidades de Loreto durante el año 1988.

Al mismo tiempo esta imagen puede traernos a la actual situación de crisis sanitaria en la comunidad amazónica de Cantagallo, parte del pueblo *Shipibo-Konibo*, durante la propagación del covid-19. Se trata de la comunidad amazónica más grande que ha migrado y se ha asentado en Lima, la ciudad capital, en el margen del Río Rímac. Actualmente en el MAC, Museo de Arte Contemporáneo en Lima, se presenta la exhibición *Madres plantas y mujeres luchadoras*. Visio-

⁴ El 27 de mayo se celebra el *Día de las lenguas originarias* en Perú. La fecha nace en 1975 al considerarse el Quechua, lengua Andina de mayor uso entre los peruanos, como lengua oficial de la República, dando lugar al *Día del idioma Nativo*. El 2001 se promulgó la ley de protección a las lenguas originarias.

nes desde *Cantagallo*, que nos muestra la lucha por la supervivencia de esta comunidad amazónica defendiéndose en la ciudad con sus plantas medicinales.⁵

En la siguiente imagen (Fig. 8), los personajes conservan sus vestimentas, danzas y costumbres en un intercambio con documentalistas. La maloca comunitaria se establece como marco de una danza alrededor de las cámaras Canon minuciosamente descritas. Al margen izquierdo, tres aves terminan de cerrar la pintura elaborada con tintes naturales.

Es difícil identificar quiénes de los participantes del Concurso de Pintura Campesina han seguido desarrollando una actividad artística. Víctor Churay (1972-2002) fue un artista bora cuya obra actualmente se exhibe en *Los ríos pueden existir sin aguas pero no sin orillas*, exhibición que se presenta de manera paralela a la anteriormente mencionada *Madres plantas y mujeres luchadoras* en la sala principal del MAC en Lima hasta el 30 de abril de 2023.



Figura 8. Víctor Churay, 1987-027-Loreto. Fotografía de diapositiva.

Esta importante exposición, con la curaduría de Christian Bendayán y Giuliana Vidarte, propone una revisión de los conceptos e imaginarios con los que han sido representados y abarcados los territorios de la Amazonía desde una perspectiva que buscaba defender la propiedad sobre ella, con el fin de afirmar soberanía para la explotación de sus recursos y de sus habitantes.⁶

⁵ *Madres Plantas y Mujeres Luchadoras. Visiones desde Cantagallo*. Del 11 de noviembre al 23 de febrero de 2023. Curaduría de Gala Berger, Miguel López y Olinda Silvano. MAC Lima. <https://maclima.pe/project/madres-plantas-y-mujeres-luchadores-visiones-desde-cantagallo/>

⁶ *Los ríos pueden existir sin agua, pero no sin orillas*. Del 20 de octubre de 2022 al 30 de abril de 2023. Giuliana Vidarte y Christian Bendayán. MAC Lima. <https://maclima.pe/project/los-rios-pueden-existir-sin-aguas-pero-no-sin-orillas/>

Siguiendo al texto de presentación, nos acercamos a una amplia constelación de artistas de diversos orígenes en torno a la problemática amazónica. Víctor Churay participa con *Mapa de cielo Bora*, pieza usada para presentar la exhibición, y en especial con *Recibimiento de turistas*, de 1996. Esta segunda pintura propone una escena similar a la que acabamos de apreciar, de 1987 (Fig. 8). Esta coincidencia además ha aportado un elemento imposible de detectar a través del análisis de la imagen contenida en una diapositiva. Ambas están pintadas sobre *llanchama*, corteza del árbol de Ojé que utilizan los boras.

El horizonte de la Amazonía y su arte ha ido cambiando paulatinamente al inscribirse en el relato nacional en el presente contexto globalizado. Un buen ejemplo de esta inscripción en la narrativa nacional se encuentra en la emergencia del denominado *arte amazónico* por medio de un sinnúmero de exhibiciones y el arduo trabajo de diversos agentes culturales, instituciones y publicaciones desde inicios del siglo XXI.

Nuestro objeto de estudio es previo a esta emergencia reciente y puede establecer continuidades, discontinuidades y relaciones, dentro de su inserción en la historia del arte. Del mismo modo, de manera expansiva, ha encontrado quizá su punto más alto internacionalmente en la representación peruana como país invitado en ARCOMadrid 2019 con *Amazonías*⁷ –en Matadero Madrid–. Exhibición que concentraba la producción de artistas propios de las comunidades indígenas amazónicas, como reflexiones de artistas desde la capital en una multiplicidad de medios. La Amazonía peruana, territorio históricamente postergado en el relato nacional, encuentra su rostro actual en la producción artística de sus creadores.

Esta pintura rescatada de 1989 (Fig. 9) es un buen ejemplo del trabajo de restauración del MASM, pues ha tenido que ser retirada de una superficie de madera apollillada. Su peculiar estética puede conectar en términos arte-históricos con el arte urbano loreto, específicamente el de Iquitos de los años noventa. Me refiero a la surgida de pintores de carteles por toda la ciudad. Como el de Ashuco o el mismo Christian Bendayan,⁸ quien las transporta a sus pinturas. Esta tradición puede ser más distante en el tiempo. Pero, a finales de los noventa, con

⁷ *Amazonías*, exhibición comisariada por Gredna Landot y Sharon Lerner, coproducida por el Museo de Arte de Lima MALI y Matadero Madrid con el apoyo del Ministerio de Cultura y el Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Centro Cultural Inca Garcilaso y LXG Amazon Reforestry Fund. Presentada en el contexto de la feria ARCOMadrid con el Perú como país invitado. Presentada en mayo del 2019 en Matadero Madrid.

⁸ Christian Bendayan, artista e investigador de Iquitos, Loreto, es el mayor articulador y gestor cultural del *arte amazónico*. Ha sido representante del pabellón peruano en la 58ª Bienal de Venecia con su proyecto *Indios antropófagos*, en el cual realiza una exploración de archivo e histórica de la Amazonía. Se puede leer un fragmento del texto "Transtropicália" de Gustavo Buntix, curador de la exhibición, en la edición digital de la revista Artishock: <https://artishockrevista.com/2019/06/12/christian-bendayan-indios-antropofagos-peru-en-la-58-bienal-de-venecia/>

colores fluorescentes y tipografías exotistas, poblaron de esmalte la ciudad de Iquitos y su vida cultural y pasaron a configurar parte de su peculiar estética.



Figura 9. 1989-43-LOR (autor en investigación).

Un proyecto de exhibición desde el Archivo

En el archivo, el espectro amazónico contiene muchos menos elementos en comparación con las piezas y documentos correspondientes al mundo andino. En cantidad, más no en riqueza. El conjunto que nos involucra contiene un promedio de 170 piezas físicas, acompañadas por 278 diapositivas con el registro de muchas piezas inexistentes. A esto se suman diversos documentos o cartas anexadas a las pinturas y dibujos.

Estos documentos se encuentran aún en un proceso de revisión, como el contraste entre muchas imágenes y las listas de autores, entre otras tareas dentro de la labor arcóntica y de archivo. En muchos casos, con un carácter narrativo, las imágenes presentadas contienen viñetas o situaciones enumeradas, cuyo desarrollo y explicación se detalla en los documentos por revisar.

De los diversos grupos por año y departamento de piezas físicas conservadas, los más grandes corresponden a Loreto y Madre de Dios en 1996, año en que el concurso tenía como tema *La vida de la mujer rural*:

“Las siete primeras versiones del Concurso fueron convocadas con un tema general: *La vida en el campo* y las tres últimas trata-

ron temas específicos como: *El quinto centenario de la llegada de los españoles* (1992), *Medio ambiente* (1994) y *La vida de la mujer rural* (1996) (Álvarez, 1996, p. 6).

La colección de piezas también es sustanciosa en la década de los ochenta, sobre todo en el caso de Loreto, con una colección bastante regular de obras entre 1984 y 1990. A esta se suma un gran grupo de 1994. Las piezas en el caso de San Martín, grupo de menos sustancioso, recorre principalmente los años 1984 y 1985 y encuentra un vacío hasta otro grupo de 1994. Las pocas piezas de Ucayali recorren los años 1984, 85, 90 y 96. También son pequeñas la cantidad de obras de la región de Amazonas, con piezas tan solo de los años 1990 y 1994. Las de Madre de Dios está conformada principalmente por dos grupos, del año 1994 y 1996.

Esta constelación irregular de representaciones han sido rescatadas y han sobrevivido en el tiempo a pesar de su itinerancia. Si bien el concurso tuvo una permanencia entre los años 1984 y 1996, el número de piezas no es regular año por año. Tampoco es equilibrado en representatividad.

La colección de diapositivas ha sido digitalizada en su totalidad para el proyecto en un proceso de *trans-archivación*.⁹ Al ser un registro digital de uno fotográfico, las imágenes digitales extraídas de las diapositivas presentan problemas de origen, como desenfoques o cortes deliberados en las imágenes, o sencillamente el color propio de la fotografía de esos años. Las piezas físicas, de pequeño y mediano formato, han sido también recientemente registradas.

En las diapositivas el universo más grande corresponde igualmente a Loreto, con una continuidad entre los años 1984 y 1990, sumado a otro grupo de 1996. Hay un conjunto menor de Madre de Dios y San Martín, de 1994. Estos elementos digitalizados pueden, por ejemplo, ampliarse en escala, imprimirse o proyectarse. También generar relaciones de sentido por medio de una edición audiovisual. Tales operaciones deben realizarse luego de un exhaustivo trabajo en base a esta constelación visual. Una tarea que consistiría en abordar dicha realidad *rizomática*.

Este concepto sirve para poner de manifiesto los principios de conexión y heterogeneidad, la imagen de un rizoma no señala un punto como el árbol o la raíz, sino que cualquier punto puede estar interconectado. Quizás todos los archivos surgen de esta manera, a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte, que tiene relación con el archivo, también ayuda a revelar en sus relaciones y asociaciones de una manera creativa (Foster, 2006, p. 106).

⁹ “Más allá del archivo en su antigua cualidad ‘arcóntica’, la cultura digital genera una nueva ‘cultura de la memoria’. La digitalización de los datos almacenados significa trans-archivación: la organización de la memoria cede terreno a los estadios de circulación, más constructivos que re-constructivos” (Guasch, 2010, p. 164).

Es por medio de estos tres elementos: piezas en físico, colección de diapositivas y documentos, con los que se deben articular los contenidos del proyecto expositivo. Esto presenta algunas dificultades que pueden al mismo tiempo convertirse en posibilidades.

Muchas visualidades no presentadas en esta breve selección nos hablan de la vida en comunidad. Las jornadas laborales, las actividades, festividades y organización. La vida en comunidad y sus integrantes. Desde el rol de la mujer y diferentes dificultades, hasta descripciones gráficas de usos de recursos naturales para la construcción, detalles de la pesca artesanal u otros. Se pueden también relacionar personajes que reaparecen y se hacen constantes. El curandero o chamán, los músicos, los disfraces en carnavales. Además de identificar especies naturales de flora y fauna o el comportamiento del río en su relación con la vida de sus habitantes. También podríamos citar un grupo de piezas sumamente estéticas cuyo tema es casi inclasificable.

Si bien en esta ocasión se han desarrollado ciertas ideas iniciales, estas diversas estrategias de comunicación surgirán en el proceso de la investigación, siguiendo como pauta que nuestro proyecto expositivo toma como punto de partida el archivo como tal, contenido en el Museo de Arte de San Marcos, para ser transmitido a sus visitantes.

El desarrollo de este proyecto de investigación puede ser entendido como una labor arqueológica desde el archivo, mediante la revisión de documentos elaborados y conservados con medios propios de su tiempo. Partiendo del archivo como objeto de estudio, las estrategias propuestas desde ese punto para la conformación de una exhibición serían la operación que lo transforme en *objeto-discurso* y que potencie sus posibilidades especulativas a futuro.

La arqueología (...) no es nada más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y ha escrito. No una vuelta al secreto del mismo origen, es la descripción sistemática de un objeto-discurso (Foucault, 2002, p. 237).

Al establecer los puntos de desacuerdo entre la historia de las ideas y la arqueología, Foucault nos revela esta última como la posibilidad de una transformación dentro de una descripción sistemática.

El contexto actual de acelerados cambios nos proyecta a su vez la idea de una *arqueología del futuro*. En un escenario no tan distante, sus aportes pueden empezar a cobrar relevancia, al establecer puntos disonantes entre la historia de las ideas, la arqueología y la relevancia de los archivos como portadores de memoria.

En paralelo, Del Valle (2022) le va tomando el pulso a lo dicho hasta hoy con respecto al archivo en un recuento de las discusiones estético-artísticas, como las interpretaciones de la semióloga Carmen Lizarraga y el historiador del arte

Roberto Miró Quesada en la década de los noventa.¹⁰ Recorre a su vez aproximaciones más recientes desde las ciencias sociales, con aportes como los de Christian Elguera (2020) y su descripción del *manchay* tiempo (tiempo de violencia), que traduce visualmente el periodo de violencia en las zonas altoandinas.

Además atiende a las especificaciones de análisis visual planteadas por Gisella Cánepa (2006) y los límites que encuentra la antropología frente a estos fenómenos. Tengamos en cuenta que el archivo fue generado por una red de ONG, todas relacionadas al mundo de la academia en las ciencias sociales. Ahora, por lo pronto, aparentemente agotado en ese espectro, se muda a su estudio desde un museo de arte en búsqueda de nuevas aproximaciones

En ese sentido, nuestro proyecto puede habitar el espacio que asigna Cánepa a la historia del arte en el primer párrafo de su artículo “Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual”:

Para un historiador del arte, la importancia de esta colección como fuente de información es evidente, para la mayoría de antropólogos lo es menos. Ciertamente, los antropólogos no dudamos en reconocer el valor cultural, estético y etnográfico de estas pinturas, sin embargo, somos menos propensos a tomarlas como objetos de investigación o considerarlas en su conjunto como fuente de información, es decir como un “lugar” donde realizar trabajo de campo (2006, p. 8).

De este modo asumimos el reto a través de estrategias surgidas desde las prácticas artísticas contemporáneas en relación al archivo, como presencia y posibilidad. La Amazonía en el Archivo de Dibujo y Pintura Campesina, al margen de discusiones en interpretación desde distintas disciplinas, nos interpela sobre el presente y nos congrega en esfuerzos que trascienden su rol estético o el carácter etnográfico para colocarnos frente a un compromiso ético.

¹⁰ Véase: *Imagen y realidad: A la conquista de un viejo lenguaje*. Lima: Comisión Ejecutiva del Concurso de Dibujo y Pintura Campesina, 1990.



Figura 10. Juan Ramos Tangoa, *Fe y compromiso en la fiesta de San Juan* (1990). Nuevo Requena, distrito de Campoverde, Pucallpa, Ucayali.

Las relaciones de poder y desigualdad social activos en la sociedad pueden ser hechos con los que uno puede no estar de acuerdo; no queda sino vivir adentro y en contra, no se puede escapar. Se debe dar paso a una reorganización de la subjetividad que revele la historia heterogénea y ésta a su vez sea capaz de producir memoria, imaginación y conocimientos. (Quijano, 2015).

Amplificando las voces y visiones del mundo amazónico a través del proyecto *Amazonía, comunidad y archivo. Memoria y visiones desde el Archivo de Pintura Campesina del MASM (1984-1996)*, buscamos incidir como una herramienta de memoria que aporte a la reorganización histórica de una subjetividad heterogénea desde el arte de sus habitantes.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, F. (2004). *Archivo de Pintura Campesina del Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos*. Lima: MASM-Oxfam-DFID-SER.
- CÁNEPA, K., G. (2006). Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual. En *Imágenes de la tierra: Archivo de pintura campesina*. Lima: MASM.
- DEL VALLE, A. (2022) La voz de las comunidades desde sus imágenes. Pasado, presente y futuro del Archivo de dibujo y pintura campesina del MASM. *Revista CCSM*.

- ELGUERA, C. Allin llankaq llaqta. Territorios e imágenes campesinas más allá del Manchay Tiempo. Revista Quehacer n° 5. <http://revistaquehacer.pe/n5>
- FOUCAULT, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUASCH A. M. (2010). *Arte y archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Barcelona: Akal.
- FOSTER, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, n° 3.
- QUIJANO, A. (2015). La colonialidad/descolonialidad del poder. Transcripción personal de la conferencia. Universidad Ricardo Palma, Clacso tv, Lasa 2015, Lima, Perú. <https://www.youtube.com/watch?v=UhQU4HtGDpY>
- RICOEUR, P. (2000). *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.