

SARA FLORES NONNETE



MALI

SHIPIBO CONIBO CENTER

SARA FLORES NONNETE

Con el apoyo de
With the support of

amil proyecto WHITE CUBE

Agradecimientos
Agradecemos de manera especial a todas las personas e instituciones que han contribuido a la realización de este proyecto.

Acknowledgments
We would like to express our special gratitude to all the individuals and institutions that contributed to the success of this project.

Consejo Shipibo-Konibo-Xetebo, Coshikox
Multiversidad Bakish Mai, Ucayali
Organización Regional de Guardia Indígena Shipibo
proyectoamil, Lima-Ardez
White Cube, Londres

Deysi Leny Ramírez Flores
Lastenia Pilar Ramírez Flores
Diana Alejandra Salazar Ramírez
Margareth Fiorella Zambrano Ramírez

Maria Altamirano
Nicolás Alvarado
Enrico Ascoli
Bettina Bryant
Johan Carrasco
Martín Ccorisapra
Alex Contell
Bernarda Cornejo
Èlia Gasull Balada
Renzo Gianella
Jimena González
Arturo Izquierdo
Georgia Messervy
Carol Montealegre
Kathryn Rattee
Alexandra Sterling
Pierce Varous
Juan Carlos Verme
Christopher White
Roberto Zariquiey

8 **PRESENTACIÓN**
9 **PRESENTATION**
SHARON LERNER

10 **TRAZAR ES CUIDAR**
11 **TRACING IS CARING**
MANUELA MOSCOSO

30 **SHIPIBETAN**
34 **MONÓLOGO CON MONO**
38 **MONKEY DIALOGUE**
SOI BIRI / SARA FLORES

92 **EL *OTRO***
93 **THE *OTHER***
MATTEO NORZI

110 **SOBRE SARA FLORES**
111 **ABOUT SARA FLORES**

PRESENTACIÓN

Sara Flores. Non Nete. Un sueño para una nación indígena marca un momento importante en el programa expositivo del Museo de Arte de Lima – MALI. La exposición no sólo visibiliza para el público local la obra reciente de una de las artistas contemporáneas del pueblo Shipibo con mayor proyección internacional en la actualidad; sino que asume también la forma de un reconocimiento, acaso algo tardío, al tratarse de la primera presentación de su obra en un museo peruano. Y si bien desde el MALI se ha iniciado hace varios años un trabajo sostenido para la mayor representación de la obra de artistas contemporáneos indígenas de distintas partes del Perú en el acervo y en proyectos de índole colectiva, *Sara Flores. Non Nete* es la primera exposición y publicación individual de una artista mujer indígena amazónica con nombre propio en la institución.

La exposición parte de una serie de diseños *kené* –patrones lineales laberínticos que trazan redes neuronales, espirituales y ecológicas– plasmados con tintes naturales sobre tocuyo por Sara Flores y su taller como propuestas para la elaboración de una bandera para el pueblo Shipibo. Lejos de una intención secesionista, el proyecto debe entenderse como la manifestación material de un deseo colectivo de regeneración y agencia sobre un territorio profundamente afectado por el cambio climático, el extractivismo y la violencia. Así, *Sara Flores. Non Nete* busca presentar la obra de la artista desde un enfoque distinto, haciendo explícito el aspecto político y las preocupaciones ecológicas subyacentes a su práctica estética.

La expresión shipiba *non nete* puede ser entendida en español como "nuestro mundo", un concepto que excede la mera delimitación geográfica del territorio ancestral para aludir a la interdependencia de todas las formas de vida –animal, vegetal, personas humanas y no humanas– y la interconexión entre distintos ámbitos de la existencia. Pero además, "nuestro mundo" es un llamado a una acción colectiva que conlleve a la armonía y el florecimiento de la vida. Y así como *non nete* refiere al espacio físico y de los ideales –que son parte de un todo indivisible– el término conlleva también una dimensión temporal, en tanto puede ser entendido como "nuestro día", concepto que evoca el renacimiento y la regeneración cíclica propuesta desde una cosmología indígena y su visión para un futuro más justo y sostenible.

En este libro se recogen distintas reflexiones en torno a la obra de Flores, pasada y presente, en los ensayos de la curadora Manuela Moscoso y del artista Matteo Norzi, director de The Shipibo-Conibo Center. El núcleo de la publicación incluye vistas de las obras en sala y el diseño de la bandera, eje central de la propuesta. Y así como en la exposición, a través de un registro documental, se compartieron reflexiones de la artista respecto a su práctica y su relación con su entorno inmediato, que daban cuenta de la dimensión poético/política de su obra; su voz también se encuentra plasmada en esta publicación. A través de la transcripción de un monólogo en el que se dirige a su querida mascota Aminish, Sara Flores comparte pensamientos sobre su vida, su familia y su práctica en una deriva íntima que nos acerca un poco más a su universo personal y creativo.

SHARON LERNER

PRESENTATION

Sara Flores. Non Nete. *A Dream for an Indigenous Nation* marks an important moment in the exhibition program of the Lima Art Museum – MALI. The exhibition not only brings the recent work of one of the most internationally renowned contemporary Shipibo artists to the local public; it also represents a recognition, perhaps somewhat belated, as it is the first presentation of her work in a Peruvian museum. While MALI has been working steadily for several years to increase the representation of the work of contemporary Indigenous artists from different parts of Peru in its collection and in collective projects, *Sara Flores. Non Nete* marks the first self-titled solo exhibition and publication by an Indigenous Amazonian woman artist at the institution.

The exhibition is based on a series of *kené* designs—labyrinthine linear patterns that trace neural, spiritual, and ecological networks—painted with natural dyes on tocuyo (a type of textile made from coarse cotton) by Sara Flores and her studio as proposals for the creation of a flag for the Shipibo people. Far from having a secessionist intention, the project should be understood as the material manifestation of a collective desire for regeneration and agency over a territory deeply affected by climate change, extractivism, and violence. Thus, *Sara Flores. Non Nete* seeks to present the artist's work from a different vantage point, making explicit the political and ecological concerns that underlie her aesthetic practice.

The Shipibo expression *non nete* can be understood in English as "our world," a concept that goes beyond the mere geographical delimitation of ancestral territory to allude to the interdependence of all forms of life—animal, plant, human, and nonhuman—and the interconnection between different spheres of existence. Furthermore, "our world" is a call to collective action that leads to harmony and the flourishing of life. And just as *non nete* refers to physical space and ideals—which are part of an indivisible whole—the term also carries a temporal dimension, as it can be understood as "our day," a concept that evokes the rebirth and cyclical regeneration proposed by an Indigenous cosmology and its vision for a more just and sustainable future.

This book collects various reflections on Flores' work, past and present, in essays by curator Manuela Moscoso and by artist Matteo Norzi, director of The Shipibo-Conibo Center. The core of the publication includes images from the exhibition and the design of the flag, the central theme of the proposal. And just as in the exhibition, through a short documentary, the artist's reflections on her practice and her relationship with her immediate surroundings were shared, reflecting on the poetic and political dimension of her work; her voice is also captured in this publication. Through the transcription of a monologue, in which she addresses her beloved pet-monkey Aminish, Sara Flores shares thoughts on her life, her family, and her practice in an intimate journey that brings us a little closer to her personal and creative universe.

TRAZAR ES CUIDAR

La pintura de Sara Flores comienza con una relación. Cada trazo activa un mundo que vibra, y se despliega desde la tela hacia el cuerpo, el territorio, la oralidad o la memoria. En su práctica, pintar no es simplemente producir un objeto terminado, sino acompañar el surgimiento de un sistema: el *kené*, un campo en movimiento o una forma de existencia que se organiza a través de conexiones. Mediante líneas que se expanden, repiten, bifurcan y regeneran, Flores sostiene una cosmología tejida desde vínculos materiales, espirituales y territoriales. Esta cosmología se actualiza a través del gesto y se sostiene como un entramado activo en constante devenir. La tela no es solo un soporte: es una superficie de encuentro donde se despliega un sistema autopoiético, un campo abierto donde la imagen permanece en constante relación, un ecosistema visual que se autogenera manteniendo vínculos vivos. Nada en el *kené* está solo. Cada línea convoca a otra. Cada forma arrastra con ella fuerzas, voces, memorias. Se manifiesta como una forma concreta de realidad relacional.

La práctica pictórica de Flores emerge sin estructura prefijada. El *kené* surge de la memoria corporal, desde una escucha atenta de patrones que ya habitan en la mano, en el pulso, en la respiración. Estos patrones, lejos de surgir de una conciencia o experiencia individual, se inscriben en una forma de pensamiento donde el *yo* siempre está en relación con otros. Desde la perspectiva panamazónica, el individuo no es una entidad aislada: es un nodo dentro de una red viva de afectos, tiempos y lazos que emergen como parte de una memoria expandida y compartida entre generaciones, entre especies o elementos cohabitantes. En contraste con la noción occidental del yo como unidad autónoma, aquí el yo siempre se forma como un punto de encuentro, una forma de estar expuesto a los otros, pluralidad y subjetividad porosa. Pensarse a través del *kené* o las cosmologías panamazónicas es reconocerse, por ejemplo, como persona-planta-río-espíritu. Por ello, el trazo de Flores, más que buscar una representación de un mundo exterior, busca sostener una forma de ser/estar en relación con ese mundo. Cada línea afirma una conexión, una pertenencia, una continuidad.

Propongo pensar el *kené* como un sistema autopoiético fractal: una forma de creación que crece por sí sola mientras ocurre, como cuando una planta sigue la luz o un río encuentra su cauce sin un diseño previo. Un sistema autopoiético se produce y mantiene por sí mismo a través de sus propios componentes. Un buen ejemplo sería el cuerpo humano: nuestros órganos, tejidos y células funcionan en conjunto para sostener la vida, se regulan y reparan entre sí, y mantienen el equilibrio del organismo sin necesidad de instrucciones externas constantes. Aunque interdependiente de su entorno, el cuerpo conserva su coherencia interna gracias a estas relaciones. Como lo ha propuesto el filósofo Levi Bryant, estos sistemas no son cerrados, sino que pueden depender y entrelazarse con otros sistemas sin dejar de sostener su propia coherencia. Cada sistema autopoiético mantiene su propia identidad mientras participa en un entramado más amplio de relaciones.

Un ejemplo claro de lo fractal sería un helecho: cada una de sus pequeñas manifestaciones reproduce la forma del todo. Esta repetición estructural, donde lo pequeño refleja al todo, se encuentra también en ríos, copas de árboles o raíces, cuyas formas se multiplican sin romper su coherencia. En el caso del *kené*, cada trazo en la tela llama al siguiente, como si las líneas tuvieran vida propia y supieran seguir creciendo. Así, el *kené* se construye a sí mismo, creciendo en relación con lo que le rodea y sosteniéndose en sus propias redes de conexiones. Esta cualidad fractal se manifiesta

MANUELA MOSCOSO

TRACING IS CARING

Sara Flores' painting begins with a relationship. Each line activates a world that vibrates outward, from the fabric to body, to territory, orality, memory. In her practice, painting is not about producing a finished object, but about accompanying the emergence of a system: *kené*, a field in motion, a mode of existence organized through connection. Through lines that expand, repeat, bifurcate and regenerate, Flores sustains a cosmology woven from material, spiritual and territorial ties. This cosmology is enacted through gesture and held together as an active web in constant becoming. The fabric is a surface and a site of encounter where an autopoietic system unfolds, an open field where the image exists in ongoing relation, a visual ecosystem that generates itself while sustaining living bonds. Nothing in *kené* stands alone. Each line calls forth another. Each form carries forces, voices, and memories. It manifests as a concrete expression of relational reality.

Flores' pictorial practice arises without a predetermined structure. *Kené* springs forth from corporeal memory, from carefully listening to patterns already existing in one's hand, in one's pulse, in one's breathing. These patterns, far from emerging from an individual experience, are part of a form of thinking where the self is always in relation to others. From a Pan-Amazonian perspective, the individual is not an isolated entity, but a node within a living network of affections, times, and ties —an expanded memory shared across generations, species, and cohabiting elements. In contrast to the Western notion of the self as an autonomous unit, here the self is always formed as a meeting point, a porous subjectivity exposed to others. To think with *kené* or Pan-Amazonian cosmologies is to recognize oneself, for example, as person-plant-river-spirit. Flores' line does not seek to represent an external world; rather, it sustains a mode of being in relation to it. Each stroke affirms a connection, a belonging, a continuity.

I propose thinking of *kené* as a fractal autopoietic system: a mode of creation that grows as it happens, like a plant following the light, or a river carving its path without premeditation. An autopoietic system produces and maintains itself through its own components. The human body is a good example: our organs, tissues, and cells work together to sustain life, regulating and repairing one another without constant external instruction. While interdependent with its environment, the body maintains internal coherence through these relationships. As philosopher Levi Bryant suggests, such systems are not closed; they depend on and intertwine with others while preserving their own integrity. Each autopoietic system retains its identity while participating in a wider mesh of relations.

A fern is a clear example of a fractal: each of its smallest parts reproduces the structure of the whole. This structural repetition —where the small reflects the whole—, can also be found in rivers, tree tops, or roots, whose shapes multiply without disrupting their cohesion. In *kené*, each stroke on the fabric calls the next, as if the lines had a life of their own and knew how to keep on growing. *Kené* builds itself, expanding through its surroundings and sustaining itself through networks of relation. This fractal quality manifests itself in the continuity of each part with the whole, and in the organization of patterns as living networks that adapt, support, and transform within the framework of their own relationships.

This way of creating resembles what happens in the forest (or any biome), understood as a cultural space woven by material and epistemic relationships. In the forest, everything depends on something else: water nourishes the tree, the

en la continuidad de cada parte con el todo, y en la organización de patrones a modo de redes vivas que se adaptan, sostienen y transforman en el marco de sus propias relaciones.

Este modo de creación se parece a lo que sucede en la foresta (como cualquier otro bioma), entendida como un espacio cultural tejido por relaciones materiales y epistémicas. En la foresta, cada ser depende de otros: el agua nutre al árbol, el árbol brinda sombra, la sombra permite que otros crezcan. En una familia, los saberes se comparten entre generaciones, y cada persona continúa lo que recibió, transformándolo un poco. Así también funciona el *kené*: lo que se ve en un rincón de la tela se relaciona con el todo, como si el mismo ritmo que organiza un rincón organizara el paisaje entero. Este conocimiento existe y se mantiene vivo a través de las prácticas: se transmite en el hacer, en el respirar del conjunto, en la variación de un patrón sin romper la continuidad y en el lazo constante con aquello que sigue palpitando desde antes. Desde esta lógica, la pintura no representa la vida, sino que participa de esta. No separa formas: las conecta y prolonga.

Las formas sobre la tela brotan de una alianza material y sensible, en continuidad con los ritmos que las anteceden. Son resultado de atracciones materiales, sensoriales y afectivas. Se comportan como cuerpos que se afectan entre sí. El trabajo de Flores se sitúa dentro de una lógica de sistemas emergentes, como se plantea en las ontologías panamazónicas y algunas occidentales: las formas no son pasivas ni subordinadas, sino activas, cocreadoras de experiencia. Cada curva, cada torsión, cada mínima inflexión de sus pinturas es parte de una ecología sensible. En este contexto, la imagen se presenta como experiencia compartida sobre un campo de relaciones. Un espacio donde la materia entra en diálogo con la percepción, donde las tensiones entre lo visible y lo invisible, lo individual y lo colectivo, lo humano y lo no humano se traman sin jerarquías. La pintura, entendida como un cuerpo vivo, modifica lo que toca, y quien se detiene frente a una obra de Flores se alinea y es afectado.

Así como propongo el *kené* como un sistema autopoiético fractal que conecta tela-respiración-mano-cuerpo-territorios, sugiero entender esta afectación como experiencia epistemológica. El *kené* no comunica ideas en un sentido discursivo; más bien, comunica relaciones a través de una gramática vibrátil: se despliega en la fricción entre trazo y pausa, en la respiración de los pigmentos, en la manera en que cada forma convoca a otra sin imponer un lugar. Mirar estas obras es una forma de entrar en ritmo con un mundo que no necesita ser decodificado, sino acompañado.

Los pigmentos naturales que utiliza Flores, extraídos de cortezas, hojas y frutos, conservan algo de lo que han sido: plantas curativas, organismos con experiencia de vida, con historia y memoria, que funcionan como compañeros de acción en sus pinturas. Su obra, en este sentido, se configura a partir de una relación entre visión, cuerpo y entorno, una red de colaboración entre sustancias, temporalidades y cuerpos, sean humanos, no humanos o espíritus. Para ella, pintar es participar de una negociación con lo que vive en el entorno.

Esa negociación es también histórica. La transmisión del *kené* no ocurre por instrucción académica ni por diseño institucional. Se da de cuerpo a cuerpo, en una cadena matrilineal e intergeneracional que sostiene no solo un lenguaje

tree gives shade, the shade enables others to grow. In families, knowledge passes through generations, each person carrying forward what they receive, transforming it a little along the way. *Kené* works in the same way. What we see in a corner of the fabric is connected to the whole, as if the same rhythm that organized a corner also organized the entire landscape. This knowledge exists and is kept alive through practices; it is transmitted through doing, through the ensemble's breathing, through a pattern variation that does not break continuity, and through the constant tie to what has long pulsed. From this logic, the painting does not represent life, but participates in it. It does not separate forms; it connects and prolongs them.

The forms on the fabric sprout from a material and sensorial alliance, in continuity with the rhythms that precede them. They result from material, sensory and affective attractions. They behave as bodies that affect one another. Flores' work is situated within a logic of emerging systems. As is proposed in Pan-Amazonian ontologies, and some Western ones, shapes are neither passive nor subordinate, but active; they are cocreators of experience. Each curve, each twist, each minute inflection in her paintings is part of a subtle ecology. In this context, the image is presented as an experience shared in a field of relations. It is a space where matter comes into dialogue with perceptions, where tensions between the visible and the invisible, the individual and the collective, the human and the non-human are woven without hierarchy. Painting, understood as a living body, can alter what it touches; whoever pauses before Flores' paintings is aligned and impacted.

Just as *kené* can be understood as a fractal autopoietic system connecting fabric-breathing-hand-body-territories, this affective force can also be seen as epistemological. *Kené* does not communicate ideas in a discursive sense; rather, it communicates relations through a vibrational grammar: unfolding in the friction between line and pause, in the breath of the pigments, in the way each shape calls another, without imposing order. To look at these works is to enter into rhythm with a world that is not calling to be decoded, but accompanied.

The natural pigments Flores uses —extracted from barks, leaves and fruits— retain something of what they once were: healing plants, living organisms with history and memory, that in her paintings operate as companions of the action. Her work, in this sense, is configured based on a relationship between vision, body and environment, a collaboration network between substances, temporalities and bodies, be them human, non-human, or spirits. For her, painting is negotiating with life around her.

This negotiation is also historical. The transmission of *kené* does not occur by academic instruction or institutional design. It is passed from body to body, in a matrilineal, intergenerational chain that upholds not only a visual language, but a way of thinking. Flores learned from her mother, as her mother did before her. Each generation offers not only continuity, but displacement. Knowledge is not archived. It is transformed. It is not locked away. It breathes.

Kené, as activated by Flores and the Shipibo-Konibo people, works as an open structure, sensitive to its environment and able to respond to the tensions of the present without breaking ties to memory. This openness prolongs the

visual, sino una forma de pensamiento. Flores aprendió de su madre, como su madre de la suya. Y así sucesivamente. En este gesto, se articula una pedagogía relacional y encarnada, donde cada generación aporta no solo continuidad, sino también desplazamiento. El saber no se archiva. Se transforma. No se encierra. Se respira.

El *kené*, tal como lo activan Flores y el pueblo Shipibo-Konibo, funciona como una estructura abierta, sensible al entorno y capaz de responder a las tensiones del presente sin romper el vínculo con la memoria. Esa apertura prolonga la memoria encarnada a través de prácticas que hacen del trazo una forma de pensamiento. Esta forma de *hacer* activa una dimensión política profundamente enraizada en las cosmologías amazónicas, donde la organización colectiva se basa en la reciprocidad, la cohabitación y la escucha multiespecie. En estas formas de gobernanza, el sujeto se define por su capacidad de relación y por su lugar dentro de una red viva que incluye humanos, animales, espíritus, plantas y ríos como seres sujetos pensantes. Desde esta perspectiva, lo político, más que restringirse a instituciones humanas, se expande hacia una ecología de relaciones donde las decisiones no se toman de forma aislada, sino que emergen de un sistema de señales, afectos y copresencias. El *kené* puede entenderse, entonces, como un pensamiento vegetal, como forma y entorno. De modo similar a una planta que orienta sus hojas según la luz, el *kené* escucha y se organiza desde sus vínculos. Es una arquitectura sensible y viva que responde manteniendo su forma, sin romperse. Las figuras que traza Flores activan una forma de pensar que no distingue entre política y paisaje, entre forma y escucha, entre arte y modo de existir. Sus patrones encarnan una lógica política no jerárquica. En lugar de imponer una forma central, distribuyen sentido entre múltiples voces y presencias. La heterogeneidad no es obstáculo, sino principio que organiza sus composiciones. Este entrelazamiento es más que una técnica: es una forma de pensamiento que afirma la interdependencia como principio de existencia. El trabajo de Sara Flores encarna, así, una forma de pensamiento que produce y mantiene un mundo desde la interdependencia.

El cuidado de esta red viva se manifiesta en una dinámica con memoria, un tiempo espiral que no requiere ruptura para transformarse. Pintar, para Flores, no responde a la lógica de la innovación entendida como ruptura, sino como respuesta a la necesidad de cuidar un sistema vivo que se adopta desde su propia lógica interna. El *kené* actúa como una tecnología de lo común: una herramienta que mantiene activa la conversación entre cuerpos, territorios, espíritus y saberes aún no traducidos. La pintura, en manos de Flores, mantiene una cosmología viva que se renueva sin olvidar. El *kené*, en este sentido, no ilustra sino activa un orden y lo mantiene en movimiento como una tecnología de cuidado que permite a las voces múltiples del mundo —humanas y no humanas, o espirituales— permanecer en mutua resonancia.

Frente a las lógicas extractivas del arte —que separan obra de proceso, artista de comunidad, materia de espíritu—, el trabajo de Sara Flores afirma una ontología que disuelve estas distinciones y sostiene relaciones más densas entre forma, cuerpo y espíritu. Su práctica se sustenta en el cuestionamiento de categorías tradicionales del arte, priorizando su capacidad de sostener lo vivo. Cada trazo es un hilo que cose una grieta provocada por la violencia colonial, por la imposición de epistemologías que separan lo que en estas pinturas se mantiene unido. La oralidad, en este contexto, es un medio de transmisión cultural y una forma de vibración que sostiene el conocimiento en el cuerpo. Las formas que pinta Flores no son solo visuales, sino también sonoras. Cada diseño contiene un ritmo, un pulso, una frecuencia

embodied memory through practices that transform the line into a way of thought. This way of making activates a deeply political dimension rooted in Amazonian cosmologies, where collective organization is grounded in reciprocity, cohabitation, and multispecies listening. In these forms of governance, the subject is defined by their capacity for relation —within a living network of humans, animals, spirits, plants, and rivers as thinking beings. From this perspective, the political, rather than limiting itself to human institutions, expands into an ecology of relations, in which decisions are not taken in isolation, but emerge from a system of signals, affects and co-presences. *Kené* may be understood, therefore, as vegetal-thought; as form and environment. Like a plant orienting itself to light, *kené* listens and organizes itself through its bonds. It is a sensitive, living architecture that holds its shape while responding. The figures Flores traces activate a way of thinking that does not separate politics from landscape, form from listening, art from modes of existence. Her patterns embody a non-hierarchical political logic. Rather than impose a central structure, they distribute meaning among many voices and presences. Heterogeneity is not an obstacle —it is a principle that organizes her compositions. This interweaving is not just technique, it is a way of thinking that affirms interdependence as a principle of existence. Sara Flores' work embodies a form of thought that produces and sustains a world based on interdependence.

Caring for this living network manifests as a dynamic imbued with memory, a spiral-time that does not require rupture to transform. For Flores, painting does not follow the logic of innovation, but cares for a living system according to its own internal logic. *Kené* functions as a technology of the commons: it is a tool that keeps the conversation alive between bodies, territories, spirits and knowledges not yet translated. Painting, in Flores' hands, keeps alive a cosmology that is renewed without forgetting. In this sense, *kené*, rather than illustrating, activates an order, maintaining a motion as a technology of care that allows the world's many voices –both human, non-human and spiritual– to keep resonating with each other.

Against extractive logics of art –which separate artwork from process, artist from community, matter from spirit–, Sara Flores' work affirms an ontology that dissolves these distinctions, establishing denser relationships between shape, body and spirit. Her practice is bolstered by addressing traditional art categories, prioritizing the capacity to sustain life. Each line is a thread sewing together wounds left by colonial violence, by imposed epistemologies that divide what her paintings keep united. Orality, here, is both a mode of transmission and a vibratory form of knowledge held in the body. Flores' forms are not just visual, they are also sonic. Each design contains a rhythm, a pulse, a frequency that is not heard with the ears, but felt in the body. Like the chants that accompany *kené* in their ceremonial dimension, the image is also in tune. And those who allow themselves to be touched by it become part of this unending song.

In Shipibo-Konibo cosmology, *Non Nete* is neither a mythical place nor a lost era. It is our world. Not in a possessive sense, but in a relational one: it is the world we all weave, together. It is an ecology of ties constantly updated. It is a world where health is not defined by an absence of symptoms, but as an ability to repair relationships. Painting, therefore, is a practice of repair, a way of bringing back together that which has been divided. Each of Sara Flores' works is inscribed in this work of reparation as persistence, as a practice that strives to support a living cosmology. In a context

que no se escucha con el oído, pero que se siente en el cuerpo. Como los cantos que acompañan al *kené* en su dimensión ceremonial, la imagen también entona. Y quien se deja afectar por esta se vuelve parte de esa canción inacabable.

En la cosmología shipibo-konibo, *Non Nete* no es un lugar mítico ni un tiempo perdido. Es nuestro mundo. No en un sentido posesivo, sino en uno relacional: el mundo que tejemos entre todos. Es una ecología de vínculos que se actualiza constantemente. En ese mundo, la salud no se define por la ausencia de síntomas, sino por la capacidad de recomponer relaciones. La pintura, entonces, es una práctica reparadora y un modo de volver a poner en contacto lo que fue separado. Cada obra de Sara Flores se inscribe en esta labor de reparación como insistencia, como práctica que quiere sostener una cosmología viva. En un contexto donde muchas voces indígenas han sido silenciadas o transformadas en objeto de estudio, la obra de Flores no se presenta para ser observada, sino para activar una relación. Y esa relación no es abstracta. Es concreta. Se da en el cuerpo, en el pigmento, en el ritmo. En la vibración que aún persiste en el trazo.

Hablar de su trabajo desde categorías estéticas convencionales resulta insuficiente. No se trata de abstracción ni de decoración. Ni es expresión o estilo individual. Consiste en mantener vivo un sistema de conocimiento que ha sobrevivido a pesar de los recurrentes y estructurados intentos por reducirlo, simplificarlo o eliminarlo. Y ese gesto —persistente, afinado, vibrante— es profundamente contemporáneo. El *kené* no se detiene. Cada nueva tela es un pliegue más en la continuidad de una cosmología en movimiento. No hay búsqueda de originalidad como ruptura. Hay compromiso con una forma de hacer que, al permanecer, transforma. Ese permanecer con el problema —con la tierra fragmentada, el idioma colonizado, los cuerpos atravesados— es también una forma de poder en la continuidad sensible.

Las obras de Flores sostienen mundos y nos recuerdan que el arte no es solo creación de formas nuevas. Puede ser también cuidado de formas antiguas. Puede ser un gesto de regeneración o un trazo de memoria. Puede ser, incluso, una forma de recomponer el mundo, porque el gesto de sostener activa también una lógica autopoiética: cada obra no se cierra sobre sí misma, sino que continúa, responde, prolonga y alimenta el sistema al que pertenece. Esta lógica autopoiética no solo describe un comportamiento formal o compositivo, sino que encarna una política del cuerpo, una cosmología shipibo-konibo y panamazónica: un modo de afirmar que la vida se sostiene con otros. Así como el *kené*, donde cada trazo convoca al siguiente, cada pintura de Flores prolonga una relación sin clausura, manteniendo abierta esa posibilidad de regeneración.

Y de que este mundo que habitamos con otros —humanos y no humanos— aún puede redibujarse, si dejamos que el cuerpo escuche cómo escuchamos la foresta, y si permitimos que el *kené* también nos piense a nosotros.

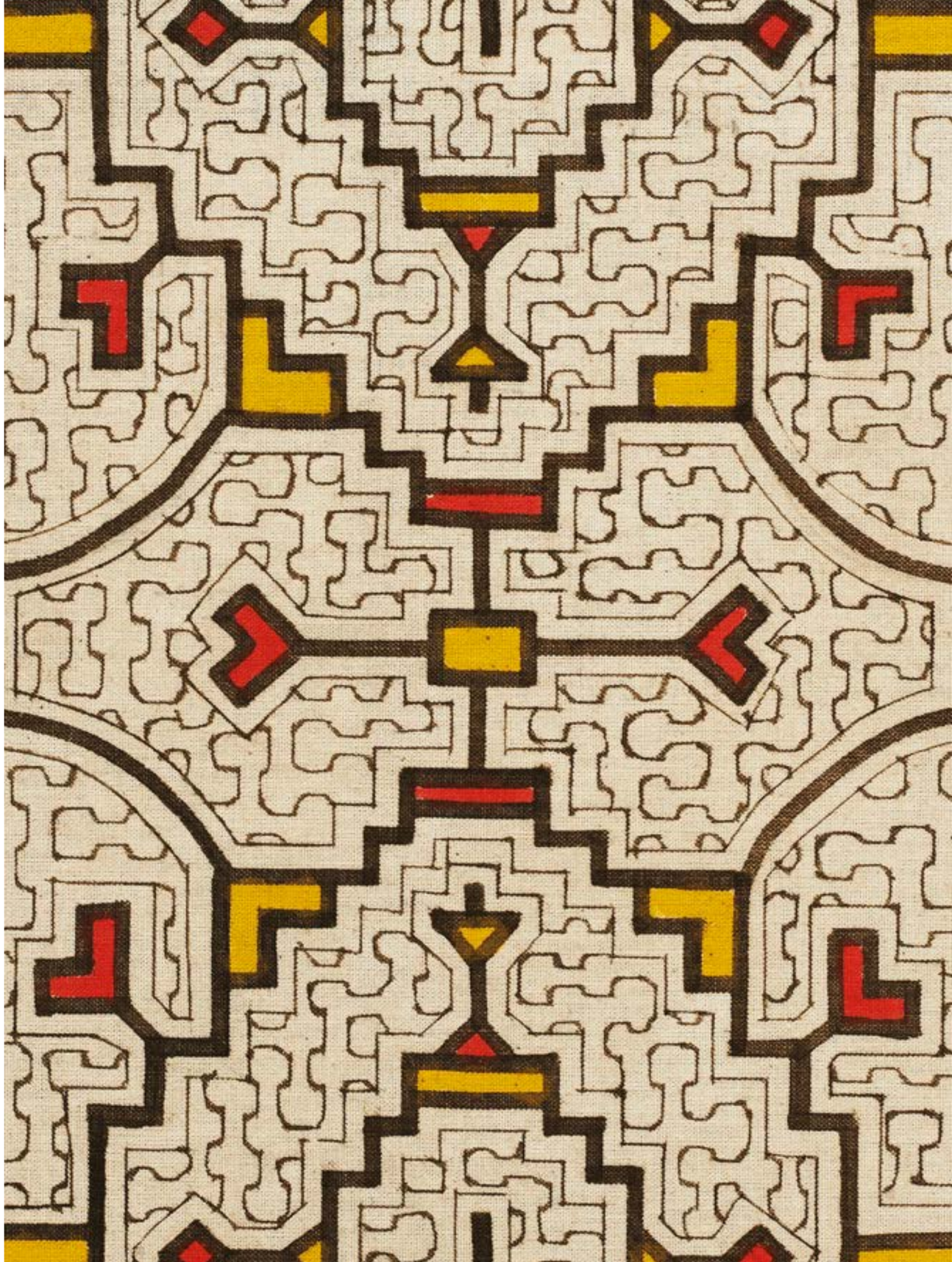
in which many indigenous voices have been either silenced or transformed into objects of study, Flores' work is not presented to be merely observed, but rather as something that activates a relationship. This relationship is not abstract, but concrete. It is embodied, it lives in pigments, in the rhythm, in the vibration still echoing in the line.

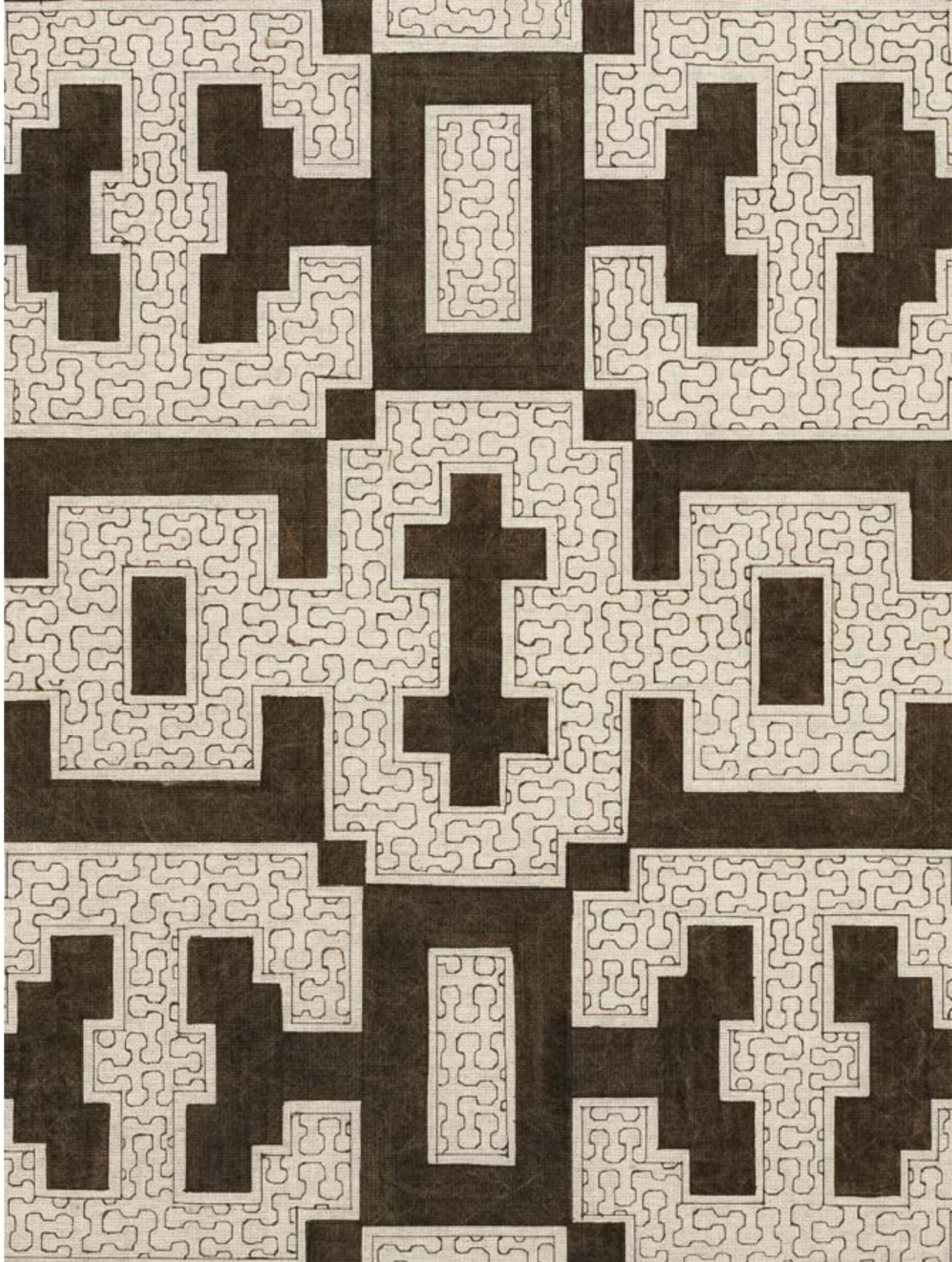
Talking about her work from the standpoint of conventional aesthetic categories is insufficient. It is not abstract; it is not ornamental. It is not an expression; it is not an individual style. It is the sustenance of a knowledge system that has survived persistent efforts to reduce, simplify, or erase it. This gesture –persistent, attuned, vibrant– is deeply contemporary. *Kené* never stops. Each new painting is one more fold in the continuity of a cosmogony in movement. There is no search for originality, understood as rupture. There is a commitment to a way of doing that, in remaining, is transformational. This staying with the problem –with the broken earth, the colonized language, the marked bodies– is also an expression of power in a subtle continuity.

Flores' works support worlds, and remind us that art is more than creating new forms. It can also be caring for ancient forms. It may be a gesture of regeneration, or a line holding a memory. It may even be a way of repairing the world, because the gesture of holding something also activates an autopoietic logic. Each work, instead of closing upon itself, continues, answers, prolongs and feeds the system it belongs to. This autopoietic logic not only describes a formal or design behavior, but also embodies a politics of the body, a Shipibo-Konibo and Pan-Amazonian cosmology: a way of stating that life is held together through others. As in *Kené*, where each line calls the next, each of Flores' paintings prolongs a relationship without closure, keeping open the possibility of regeneration.

It keeps open, as well, the possibility that this world we inhabit with others –human and non-human– may still be dreamt again, if we allow the body to hear the way we listen to the forest, and if we allow *kené* to think of us, too.

Sin título / Untitled (Wirish Kené), 2017
Tintes naturales sobre tela de algodón silvestre / Vegetal dyes on wild-cotton canvas
147 x 179 cm (detalle / detail)





Sin título / Untitled (Kanoa Kené), 2019
Tintes naturales sobre tela de algodón silvestre / Vegetal dyes on wild-cotton canvas
142 x 275,6 cm (detalle / detail)

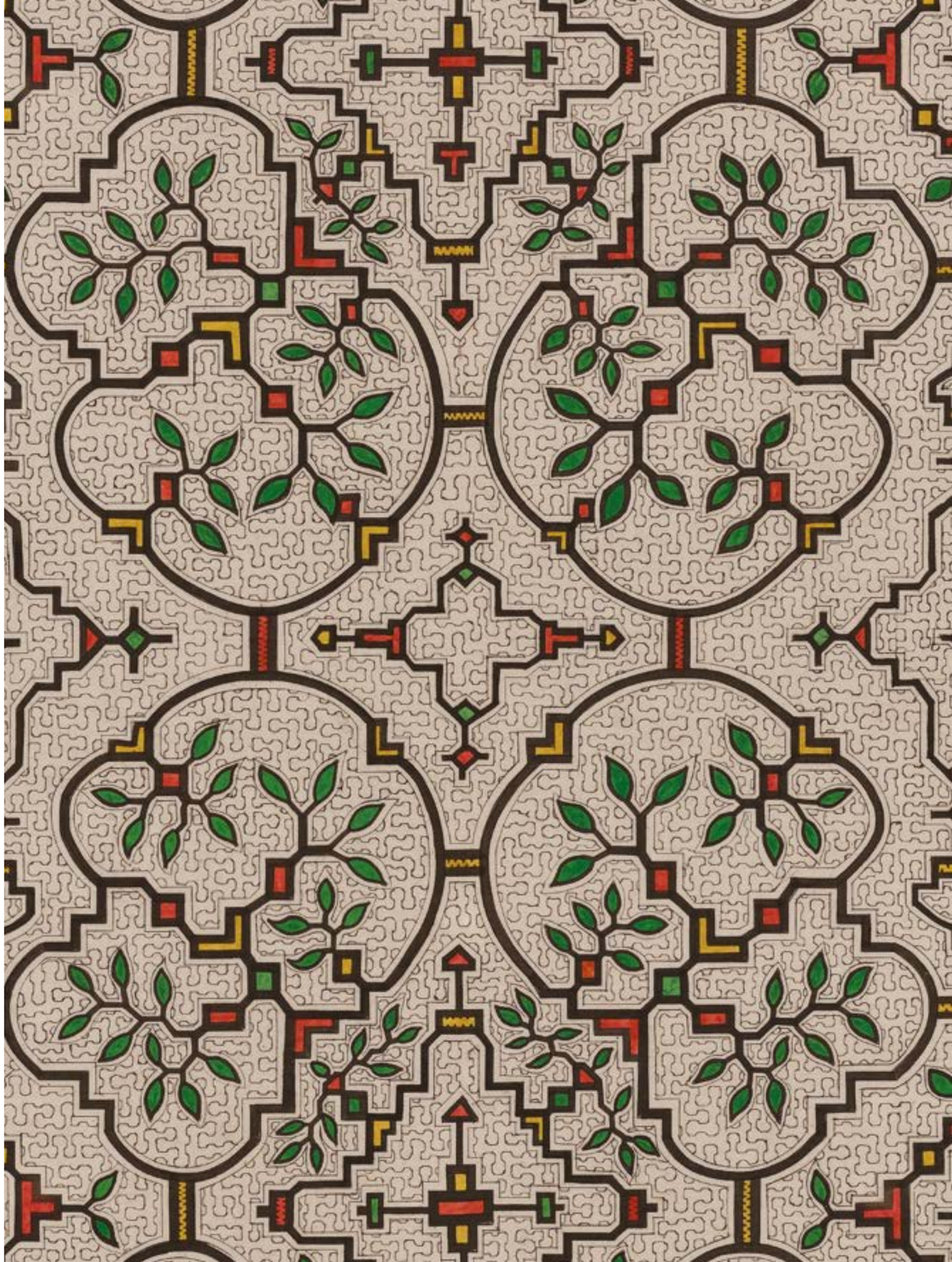
Sin título / Untitled (Maya Kené), 2021
Tintes naturales sobre tela de algodón silvestre / Vegetal dyes on wild-cotton canvas
220 x 155,3 cm (detalle / detail)

Próximas páginas / Next pages:
Sin título / Untitled (Tañan Kené), 2022
Tintes naturales sobre tela de algodón silvestre / Vegetal dyes on wild-cotton canvas
144 x 137 cm (detalle / detail)



Sin título / Untitled (Pei Kené), 2022
Tintes naturales sobre tela de algodón silvestre / Vegetal dyes on wild-cotton canvas
132,2 x 229,8 cm (detalle / detail)

Próximas páginas / Next pages:
Sin título / Untitled (Shao Maya Punté Kené), 2022
Tintes naturales sobre tela de algodón silvestre / Vegetal dyes on wild-cotton canvas
149,9 x 310,8 cm (detalle / detail)





S H I P I B E T A N

Aminish, nokon shipishoko. Ramara en seneanke 75 años. Miashoko itinke ebe, min ea koiranke, minra ea meniai koshi koshi shinan. Miaoma ikax ea yosma. min ea ninkataimabishoko en mia yoiyai. Mia ebe oxai. Jistenxon noa jistenbekonai. Non piai, en piaribi en pimai. Onayamake rama nokon 75 años, jawe jawekibora ea wino winokaini kai. En nokoi kai en onanyamake. Ya?

En onayamake, pero, aniakin shinantana. Ea anike. Nokon shinan ani. hasta en atipanaikaman. Ja kené hay bastante?

Irake akai nokon tita ea kené ati jaweki ea axea. Y rama janshoko ea jake. Jiria ikemabi, nokon tita irake akai. Nokon titamea ea axea, y rama en nokon bakebo axeai, eabiribi yamaketian jan jawekinin jan teekanon. Jaskaxonki metsaxon non, non titabon sawekapaonike jaton chopa. Chitontibo en sawekimabi, pero nokon shinan nokon kené jaweki emeran itinke. Tson ea bichinyamai.

Nokona iki ani jaweki nokon titamea ea axea. Nokon tita en ani jiria ikemabi en irake akai. Y jan ea koshi meniai ea, jiria... ebe jaxonmabi ea, ani shinan ea menia iketian.

Nokon papa nokon tita ebetan yama. Nai mai naman itinke. Ea jainribi kai. Ea iki nokon komonidainoax ea joa ochokea. Pahoyan. Ea jainoax pikota iki Tambomayo. Nokon tita isinaitian ea joax ea neno ea banini Yarinain. Nokon papa yama, nokon tita yama. Rama iki eabichobiri nokon bakebo Y jaskara noa iikainai noa keyo keyokaini.

Irake akai, Aminish. 75 años. Mia jaweti baritiayashokobira jaweti oxeyobirake? En onanyamake. Mia ebeshoko itinke. Mia titaoma; ea iki min, min tita rama. Rama 75 añosya ixon, jaweska jawekibobira en noko nokobainai? En onanyamake jawetianki nokon tantiti nete nokotaiki ixon. Mibeshoko ea yoyo itai, min ea ninkataimabishoko. Miashoko riki nokon bake. Mikishoko ea koshike, minshoko koshi shinan, menia joni ixonmabishoko. Min, min ninka ninkatai?

Nete non bibekonai oxe hora iketian, okax oxabekoni. Eia riki ani hasta, min onanyamake jawetiankamanki mia ebe ikai ixon. Bakish i ibake, baritia nokoke. Noa tsinkikanke jawekiai. Raroai, osani, tsini tsiniti iketian tsinixon osani. Jaskati noa jakai jakon. Ea beneibake ea bakish, nokon baritia senenketian, nokon familiabo nokon kaiboshokobo tsinkita. Nokon baba, nokon babanewa, nokon rayos. Jiriapari ikax beneai ea. kanchis chonka pichika baritia senenax ea beneibake ea. Nokon bakebo, ochokea jonibo joa, ebe ebe rarokasi bekana ea rarokini, ea beneai ea. Nato baribia jakon baritia. Irake akai nokon amigobo ochokeax bekana noa benai. Jaboribi non ani akinon, non koshi shinan non meniai. Ocho amigobo ochokea amigobo bexon nokon shinan ea bene axonkanai. Miara ayamai rakeyamawe. Jaweki mia raketai, Aminish? Rakeyamawe, noa foto tsekai riki. Miashoko, min onana? Jaweti baritia? Yo tengo 75 años. Mishokoribi jiriax. Miashoko ebe; ebe oxa; noa jistenbekonai senen; nete moa kawanai; min en akai jawekiribi min piai. Aminish. Ikonbires. Rama nato baritia jaweskabobira non noko noko bainai non onayamake. Noa isintima iketian, isintimabo. Min, min ninka ninkatai?

S O I

B I R I







Stills / Fotogramas de video
The Hummingbird Paints Fragrant Songs. Lanzamiento programado en / Set to release in 2026
Una película de / A film by Èlia Gasull Balada & Matteo Norzi

Nokon tee nokon teekan ea ocho ea boke. Ocho jemanko nokota, jawetianbi en jainkaman nokoti. En shinanyama. Rama ea ocho kai, ani abionin ea noiyai. Jaweti orabobira?

Ikai kai ea nokon shinanmea, ea jabichobiribira. Ja kené hay bastante?

Jakai en shinan shinanki. Ea ocho kai ea, nokon bakebo nokon xobo jenebaini. Ani en onanyosma jemabo oini. Makinanin nokon kayabo tsekaxon. Jakopiki ea ocho ea kai ea. Ocho jeman, ani joniboan oini. Ani jonibobetan nokoanani. Ani joniboan ea irake akai, ea felisitanai ea nokon teekopi. Y beneai ea. Nokon shinan raroi ea nokon jaweki en akaikopi. Tsoa en yometsoyamai; tsoa en yoron ayamai en; enbiribishoko nokon teekan. Jaskara jawekianko, noa onankanai wetsa jonibaon. Nokon kaibobo ea non kaibobo ea onanyamake tsoarin ea iki ixon. Ea iki metsa, ani ainbo xoaisi, ainbo jakoma, jakomashoko, metsama. Pero ikax nokon teeshokobo ea wetsa jonibaon ea baloranxonai ea. Jaskarakopi iki ea, ea nokon shinanmeran ea, ea janshoko ea rabin, ea rabinyamai ea. Kikin ani shinan, anibireskin non tee ati akin jakon teebo non aboti akin.

Ea rama iki ea 75 añosya, en onanyamake jaweska jawekibo en ono, ori noko noko bainai. Nokon nokon koshishokobo. Ea eabiri, iki kai ea yosma yosma kaini. Non beroribi ike noa yosmai paxkinai, non beron jakonshamakin non oinyamai. Aniakin irake akai nokon amigobo. Ea jaton nokon beroshoko ea. Wetsa beroshokobo ea niaxonkana jakoanki ointi. Y ja jawekiboki noa, moa yoxani, y noa bekonai; jakoanki non oinyamai. Gracias akai nokon amigobo, ea nokon bero ea jakoanxokanakopi.

Ea nokon axekanshoko ea, ani jonibo eki bekanai. Ea nokon shinan ea ea jabira. Nokon jane iki. Ea riki nokon jane. Nawan jane iki *Sara Flores*. Non joi jane iki Soi Biri. Nokon bakebo, bakebo en yoiyai axekanwe. Kené riki jakon. Non axe, jenetima. Non chitonti sawekinmabi, non axe, non kené non non shinanmeran non kené. Ja non ja kené jakina Ochekea jonibaon biai ja kené. Chopa, bixon paninkanai jaton jaton oxatianko, metsa oinoxonki. A veces wetsatian, hasta ja, non kené jaweki jaki, como westiora raokeska. Ja ja kené kené kené jabirax, jawen jato isinbo benxoai. Jaskara jaweki. Kené, metsa ayonxon.

Axekanwe, bakebo! Non jaweki non axe jaweki kené ati jaweki. Jakoma ani ainbo shinan ania; metsa akin jaweki akai; aresbireskin jaweki ayosma. Neskara jaweki bakebo aresbiresyamao. Koiraxon kené ati.

Aminish, nokon shipishoko. Jawe jakonbira itike noa yoxanyosma ikax. Jatibitian jaskarabi noa iitai yoxani kai moa noa bekoni. Y ani ea moa yoxan iki yoxan ixon. wetsatian akai mesko en tsoa akama enbibichobiri shinan shinani. En onanyamake nokon mawati, mawati nete nete fechabo yama Jawetianbira. Aminish, Ikonbires. a beces ea eabicho shinameketai. Oe onisai nokon titayama. Ea iki rama tita, ea iki rama yoxan. Ea nokon jawetianbira onanyamake nokon mawa jaweki. Ea mawata ea yamai; Nokon bakebo baneti kai. Ea kenyamai nokon bakebo ea yama pekao entre jabo reteanani. Noiananax jati. Noiananax. Noi noiananax ja iki jakon akinanai. Wetsa jayaoma iketian wetsan meniai. Wetsa jayatani ixon wetsa akinai. Isinai iketian jayacha ixon kawe mia anon: “Mia jain bonon.” Ati jaweki akinananti jaweki. Ja iki, el amor jaweki. Noinananti jaweki noiananax jati. Wetsa jayaoma iketian, wetsan ja akinai jen jen nato. “Jakonshoko awe.” O jaya ixon meniai nato awe. “Piwe nato axon piwe.” Jaskatax noa jati jaweki. Non kaibobetan noiyananti. No patax ja jonibo non noiti. Noa noiyamakinbi, noa jakomakinbo noa yoikanai. A veces noa mawabo noa shinanxonkanai noa jaton. Noa jatoki noa jakomatai ikemabi. Ja jaweki ea ikai ea ani ea chexakati non kaibobo noa. Noa omisanani. Noa riki noa riki omisananaibo. Non besinobo jakonshaman noa jakonshamakin non besinoboan noa oinyamai. Noa jakomakin noa noa kenakanai, jakoma shinanyashoko. Non shinan shinanxonmabi, Wetsatian noa jokoma jawekibo noa axonkanai noa; noa ani salabo noa menikin; jakomakin noki shinankin. Jakonshoko jakontani teeshoko akai oinxon noa, noki noki noki jakoma akin shinakanai. Ja iki non axe: enbidia jaweki. Ja iki jakoma jaweki. Tsoa tsoa tsoa non ramiati yamake. Nawan ati noa “besina” ayamakanai. Noki jakomakinres shinankin. Noa jato non ramiayamai noa kada ono jake non. Non akatonin aka jaweki tsoabi notsiti jawekinin. Ea tsoki notsiamai ea. Non noa nonbiribi ishokoti noa atipanke noa. Por eso nokon bakebo en yoiyai: “enbidiayara iti yamake.” Jaskara ja ikai oinxon nonribi axeti jake.

Non jakoankin jato ikinkin. Jakon jakoanki akinanan. Moatian non titabo ipaonike, jaweki ati akax ochokea jonibobi kenai. “Piwe iti!” sai iki “piwe pinon bekanwe!” Tsinkixon aniakin betenax. Tsinkixon piai. Noa akinananankai. Jaskara jaweki. Wetsatian ea shinametai al tanto. Mas que nokon bakebo, nokon bakebo en akai jaska akin jakonax jati. Reteana reteanantima. Noiyananax jati. Noiyananax ja iki jakon. Mia jaweyashoko mia ja ja jaweki atiya ixon, ja wetsa jayaoma oinxon min meniai. Jayacha ixonshoko bixonai. Ja iki noa noiyanana jaweki.

Aminish, nokon shipishoko. Rakeyamawe. Miashoko, min onana? Mia akin ake Min ea koiranke.

MONÓLOGO CON MONO

Aminish, monita mía. Yo ahora he cumplido 75 años. Solo tú estás conmigo, tú me cuidas, tú me das fuerza y pensamientos fuertes. Sin ti, sería débil. Te hablo, aunque no me entiendas. Duermes conmigo. despertamos juntas; comemos y con lo que yo como, te alimento. Nunca pensé que ahora, a mis 75 años, me pasarían estas cosas. No sabía lo que estaba por venir. ¿Me entiendes?

Yo no sé muchas cosas, pero, reflexiono mucho. Y ya he madurado. Voy a hacer grande mi visión. Hasta donde yo pueda. ¿Cuántos diseños de *kené* más existirán?

Agradezco a mi madre por enseñarme a pintar patrones en las telas. Ahora vivo de eso. Aunque ella no esté viva, le doy las gracias a mi mamá. Aprendí de mi madre, y ahora les enseño a mis hijas, para que cuando yo no esté, ellas trabajen con este arte. Así, embellecidas, nuestras madres vestían sus ropas. Yo ya no me pongo esa falda bordada con patrones, pero mis conocimientos y mis diseños están dentro de mí. Nadie me los puede quitar.

Para mí ha sido grandioso haber aprendido de mi madre. Le agradezco mucho a mi madre, aunque ya no esté viva. Ella me da fuerzas, Y aunque ya no está, me dio el don de tener visiones poderosas. Mi padre y mi madre no están conmigo. Están en el cielo y debajo de la tierra. Ahí me iré también. Yo vine de mi comunidad. Pahoyan. Yo nací ahí, en Tamboma-yo. Vine a la ciudad de Yarinacocha trayendo a mi madre enferma, y aquí me quedé. Mi padre y mi madre ya no están conmigo. Ahora estoy solita con mis hijos. Y así iremos desapareciendo.

Te estoy agradecida, *Aminish*. 75 años. ¿Cuántos años nos quedan juntos? ¿Cuántos meses? No lo sé. Estás conmigo. Tu tampoco tienes mamá; y ahora yo soy tu madre. Ahora, con 75 años, ¿cuántas más cosas encontraré? No sé cuándo llegará el día de mi descanso. Estoy hablando contigo, aunque no me entiendas. Tú eres mi hija. Tú me das fuerza, y me das pensamientos fuertes, aunque no eres persona humana. ¿Me estás escuchando?

Recibimos el día y cuando es la hora, nos vamos a dormir. Eres grande, y no sabes, hasta cuándo estarás conmigo. El día de ayer, cumplí años. Y nos reunimos para comer. Nos alegramos, reímos, jugamos, y bromeamos. Está bien cuando convivimos de esa manera. Ayer estuve muy alegre, porque cumplí años, y se reunieron mis familiares. Mis nietos, Mis nueras, Y mis yernos. Me alegro porqué aún sigo viva. Cumplí 75 años y me alegré. Mis hijos, y las personas que vinieron de lejos, para festejar conmigo y acompañarme, me hicieron feliz. Este cumpleaños es un buen cumpleaños. Agradezco a mis amigos que vinieron desde lejos a buscarnos. Nosotros también les ayudamos a ellos, y les damos nuestros conocimientos más poderosos. Mis amigos que llegan desde lejos me alegran el espíritu. Ellos, no te harán nada, no te preocupes. ¿Por qué te asustas, *Aminish*? No te asustes, nos están tomando fotos. ¿Tú, pequeñina, lo sabes? ¿Cuántos años tienes? Yo tengo 75 años. Tú también reviviste. Estás conmigo; durmiendo conmigo; nos despertamos juntos; pasamos el día; lo que como, tú también comes. *Aminish*. Así es. No sabemos lo que nos depara este año. Quizá nos toca enfermarnos, o quizá no. ¿Estás escuchando?

SARA FLORES







Stills / Fotogramas de video
The Hummingbird Paints Fragrant Songs. Lanzamiento programado en / Set to release in 2026
Una película de / A film by Èlia Gasull Balada & Matteo Norzi

Mi trabajo me llevó lejos. Llegué a lugares lejanos, a los que nunca pensé llegar. No lo pensé. Ahora me voy lejos, y vuelo con grandes aviones. ¿Cuántas horas serán?

Igual, yo estaré siempre viajando con mi imaginación, sola. ¿Cuántos diseños de *kené* más existirán? Voy pensando en eso. Me voy lejos, dejando a mis hijos y mi casa. Veo grandes ciudades que nunca conocí. La máquina me saca mis fotos. Por eso me voy lejos. A lugares lejanos, para ver a personas famosas. Para encontrarme con personas famosas. Esas personas famosas me dan las gracias, y me felicitan por mi trabajo. Eso me alegra. Mi alma se alegra por las cosas que hago. No robo a nadie; no pido a nadie; estoy solita con mi trabajo. Gracias al arte, a nosotras nos conocen otras personas. Nuestros paisanos no saben quién soy yo. Si soy hermosa, o una mujer grande y gorda, o una mujer mala, bien mala, y fea. Pero a mis trabajos otras personas los valoran. Por eso, con mis pensamientos, con mi trabajo, no me avergüenzo de nada. Grandes pensamientos, visiones poderosas para hacer grandes trabajos hermosos. Ahora tengo 75 años, y no puedo saber qué cosas me esperan lejos, o qué voy a encontrar en el futuro. Mis fuerzas se hacen pequeñas. Yo misma, me iré debilitando. Nuestros ojos también se debilitan, se cansan, y no podemos ver bien con nuestros ojos. Por eso agradezco enormemente a mis amigos extranjeros. Ellos curaron mis ojos. Me pusieron otros ojos para ver mejor. Y así son las cosas, envejecemos, y no podemos ver; no vemos bien. A mis amigos les doy las gracias, porque curaron mis ojos.

Por mis conocimientos, grandes personas vinieron hacia mí. Mis conocimientos me dieron fama. Yo tengo un nombre. Yo soy mi nombre. Mi nombre en castellano es Sara Flores. Mi nombre en shipibo es Soi Biri. A mis hijas, les quiero decir que aprendan. Saber diseñar *kené* es precioso. No debemos dejar nuestras costumbres. Aunque no nos pongamos falda bordada con patrones, nuestras costumbres y nuestros diseños están en nuestras mentes. Y convivimos con ellos. Las personas de otros lugares compran esos diseños. Compran telas y las cuelgan donde ellos duermen, para que puedan contemplar su belleza. A veces, nuestras telas con diseños, son como una medicina. Esos diseños curan sus enfermedades. Así son las cosas. Diseños bonitos. ¡Aprendan, hijas! Nuestras cosas, nuestras costumbres y nuestros diseños. Esta mujer vieja y fea tiene grandes conocimientos; hace cosas bonitas; no hace las cosas de cualquier manera. Por eso, hijas, no hagan las cosas de cualquier manera. Hagan diseños cuidadosamente.

Aminish, monita mía. Qué bueno sería que no envejeciéramos. Que nos quedáramos así para siempre. Vamos envejeciendo y perdiendo la vista. Yo ya soy anciana. Otras veces, me pongo a pensar en silencio, sin gana de relacionarme con nadie. No sé cuándo llegará el día de mi muerte. No hay día, ni fecha. ¿Cuándo será?

Aminish, así es. A veces yo reflexiono sola. Y me pongo triste porque ya no está mi madre. Ahora yo soy madre, y estoy vieja. Y no sé el día en que voy a morir. Cuando muera, ya no estaré; quedarán mis hijos. Después de morir, no quisiera que mis hijos peleen entre ellos. Quiero que se amen. Que se amen. Porque es bueno convivir en amor y ayudándonos en reciprocidad. Cuando uno no tiene, el otro le da la mano. Cuando uno tiene, ayuda a su hermano. Cuando alguien está enfermo y tú tienes algo, le dices: "Vamos, te traigo alguna cosa". Haces algo para ayudarle. Esas son manifestaciones de amor. Son cosas de amor y convivencia. Si uno no tiene, el otro le ayuda. "Hazlo bien". Si tienes algo, se lo das. "Cómete esto". Esas cosas debemos hacer. Amarnos entre familia. Y amar a las personas que nos rodean. Cuando no nos aman, hablan mal de nosotros. Y a veces nos desean la muerte. Aunque nosotros no les deseemos el mal. Esas cosas a mí me duelen. Nos odiamos. Y vivimos así. Incluso nuestros vecinos no nos miran bien. Nos llaman de mala manera, y tienen malas intenciones, aunque no conocen las nuestras. Otras veces nos hacen daño; nos desean mala suerte; y piensan mal de nosotras. A pesar de que saben qué hacemos bien nuestro trabajo, piensan mal de nosotras. Esa es la costumbre: envidiar. Eso es algo malo. No debemos desearle el mal a nadie. Los mestizos no me llaman "vecina". Solo piensan mal de nosotros. Nosotras no les deseamos el mal. Y las cosas que hacemos no son para que nadie se resienta. Yo no me resiento con nadie. Nosotras también podríamos ser así, pero no lo somos. Por eso le digo a mis hijas: "no debemos tener envidia". Eso también lo debemos aprender. Debemos convivir bien. Y hacer el bien. Antiguamente, nuestras madres, llamaban a las personas desde lejos para que vinieran a comer. Gritaban: "¡ven a comer!" "¡vengan a comer!" Juntándoles a todos alrededor de una gran mazamorra de pescado. Comían todos juntos. Nosotros también debemos apoyarnos. Así son las cosas. A veces me pongo a pensar. Les digo a mis hijas que aprendan a convivir entre ellas. Que no estén peleando. Y que vivan con amor. Cuando vivimos con amor, estamos bien. Si tienes alimentos, compartes con otro que no tiene. Si puedes, le compras algo. Eso son muestras de amor.

Aminish, monita mía. No te preocupes. ¿Tú, pequeñina, lo sabes? Yo te cuido. Tú me cuidas.

MONKEY MONOLOGUE

Aminish, my little monkey. I have now turned 75 years old. Only you are with me, you take care of me, you give me energy and strong thoughts. Without you, I would be weak. I speak to you, even if you don't understand me. You sleep with me. We wake up together; we eat, and with what I eat, I feed you. I never thought that now, at 75 years old, these things would happen to me. I didn't know what was coming. Do you understand me?

I don't know many things, but I reflect a lot. And I've matured. I'm going to make my vision big. As far as I can. How many more *kené* designs might exist?

I thank my mother for teaching me to paint the *designs*. Now I live from that. Even though she is not alive, I thank my mom. I learned from my mother, and now I teach my daughters, so that when I'm no longer here, they can work with this art. That's how, adorned, our mothers used to wear their clothes. I no longer wear that skirt embroidered with patterns, but my knowledge and my designs are inside me. No one can take them away from me.

For me, it has been great to have learned from my mother. I thank my mother very much, even though she is no longer alive. She gives me strength, and even though she's no longer here, she gave me the gift of having powerful visions.

My father and my mother are not with me. They are in the sky and beneath the earth. That's where I'll go too. I came from my community. Pahoyan. I was born there, in Tambomayo. I came to the city of Yarinacocha bringing my sick mother, and I stayed here. My father and my mother are no longer with me. Now I'm alone with my children. And that's how we will disappear.

I am grateful to you, *Aminish*. 75 years. How many years do we have left together? How many months? I don't know. You are with me. You don't have a mother either; and now I am your mother. Now, at 75 years old, how many more things will I find? I don't know when the day of my rest will come. I am speaking with you, even if you don't understand me. You are my daughter. You give me energy, and you give me strong thoughts, even though you are not a human person. Are you listening to me?

We receive the day, and when it's time, we go to sleep. You are mighty, and yet you don't know how long you will be with me. Yesterday, I had a birthday. And we gathered to eat. We were joyful, we laughed, we played, and we joked. It is good when we live together that way. Yesterday I was very happy, because I had a birthday, and my family gathered. My grandchildren, my daughters-in-law, and my sons-in-law. I am glad because I am still alive. I turned 75 years old and I was full of joy. My daughters, and the people who came from far away, to celebrate with me and accompany me, made me happy. This birthday is a good birthday. I thank my friends who came from far away to look for us. We also help them, and we give them our most powerful knowledge. My friends who arrive from far away lift my spirit. They won't do anything to you, don't worry. Why are you scared, *Aminish*? Don't be scared, they are taking pictures of us. You, little one, do you know it? How old are you? I am 75 years old. You also came back to life. You are with me; sleeping with me; we wake up together; we spend the day; what I eat, you eat too. *Aminish*.

SARA FLORES







Stills / Fotogramas de video
The Hummingbird Paints Fragrant Songs. Lanzamiento programado en / Set to release in 2026
Una película de / A film by Èlia Gasull Balada & Matteo Norzi

That's how it is. We don't know what this year has in store for us. Maybe we'll get sick, or maybe not. Are you listening?

My work took me far. I reached distant places, ones I never thought I would reach. I didn't think so. Now I go far away, and I fly in big airplanes. How many hours will it be?

Even so, I will always be traveling with my imagination, alone. How many more *kené* designs might exist?

I go on thinking about that. I go far away, leaving my daughters and my house. I see big cities I never knew. The machine takes pictures of me. That's why I go far away. To distant places, to see famous people. To meet with famous people. Those famous people thank me, and congratulate me for my work. That makes me happy. My soul rejoices for the things I do. I don't steal from anyone; I don't beg anyone; I'm alone with my work. Thanks to our art, people from elsewhere know us. Our fellows don't know who I am. Whether I am beautiful, or a big and fat woman, or a bad woman, very bad, and ugly. But my works are valued by other people. That's why, with my thoughts, with my work, I am not ashamed of anything. Big thoughts, powerful visions to make great, beautiful works.

Now I am 75 years old, and I don't have a way to know what things await me far away, or what I will find in the future. My strength is becoming frail. I myself will weaken. Our eyes also weaken, they get tired, and we cannot see well with our eyes. That's why I am deeply thankful to my foreign friends. They cured my eyes. They gave me new eyes to see better. And that's how things are, we grow old, and we cannot see; we don't see well. I give thanks to my friends, because they cured my eyes. Because of my knowledge, great people came to me. My knowledge brought me fame. I have a name. I am my name. My name in Spanish is Sara Flores. My name in Shipibo is *Soi Biri*. To my daughters, I want to say: learn. Knowing how to design *kené* is precious. We must not leave our customs behind. Even if we no longer always wear embroidered skirts with patterns, our customs and our designs are in our minds. And we live with them. People from other places buy those designs. They buy works and hang them where they sleep, so they can admire their beauty. Sometimes, our designs are like medicine. Those designs heal their illnesses. That's how things are. Beautiful designs.

Learn, daughters! Our things, our customs, and our designs. This old and ugly woman has great knowledge; she makes beautiful things; she doesn't do things just any way. That's why, daughters, don't do things just any way. Paint your designs carefully.

Aminish, my little monkey. How nice it would be if we didn't grow old. If we could stay young forever. We are growing old and losing our sight. I am already an old woman. Other times, I sit and think in silence, without wanting to relate to anyone. I don't know when the day of my death will come. There is no day, no date. When will it be?

Aminish, that's how it is. Sometimes I reflect alone. And I get sad because my mother is no longer here. Now I am a mother, and I am old. And I don't know the day I'm going to die. When I die, I won't be here anymore; my daughters will remain. After I die, I wouldn't want my children to fight with each other. I want them to love each other. Because it is good to live in love and to help one another in reciprocity. When one has nothing, the other gives a hand. When one has, they help their sibling. When someone is sick and you have something, you say: "Come on, I'll bring you something." You do something to help. These are signs of love. They are things of love and living together. If one has nothing, the other helps. "Do it well." If you have something, you give it. "Eat this." These are the things we should do. To love one another as family. And to love the people who surround us. When they don't love us, they speak badly of us. And sometimes they wish us death. Even if we don't wish them harm. Those things hurt me. We hate each other. And we live like that. Even our neighbors don't look at us kindly. They call us names, and they have bad intentions, even if they don't know ours. Other times they harm us; they wish us bad luck; and they think badly of us. Even though they know we do our work well, they think badly of us. That is the custom: envy. That is something bad. We shouldn't wish anyone harm. The *mestizos* don't call me "neighbor." They only think badly of us. We don't wish them harm. And the things we do are not meant to make anyone resentful. I don't hold resentment toward anyone. We could also be that way, but we're not. That's why I tell my daughters: "we shouldn't be envious." That too we must learn.

We must live well together. And do good. Long ago, our mothers would call out to people from afar to come eat. They would shout: "come eat!" "Come eat!" Gathering everyone around a big fish stew. Everyone ate together. We should help each other too. That's how things are. Sometimes, I stop and think. I tell my daughters to learn to live together. To not be fighting. And to live with love. When we live with love, we are well. If you have food, you share with someone who has none. If you can, you buy them something. Those are signs of love.

Aminish, my little monkey. Don't worry. You, little one, do you know? I take care of you. You take care of me.

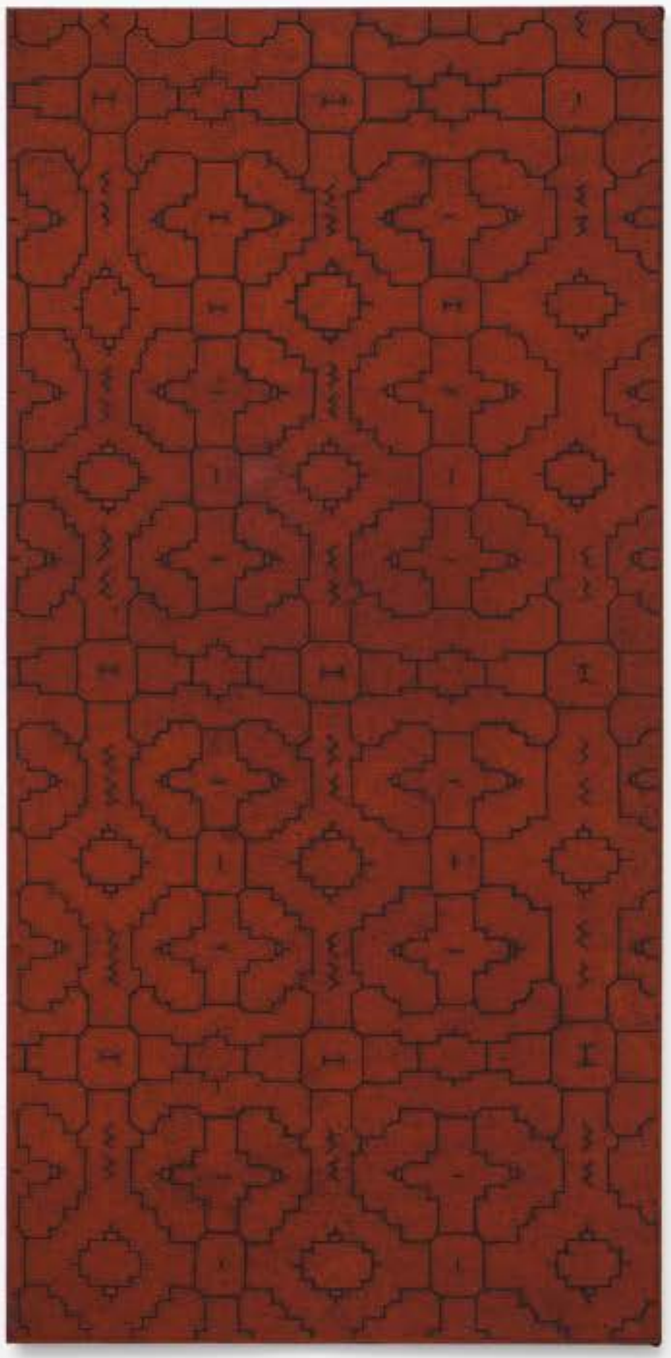














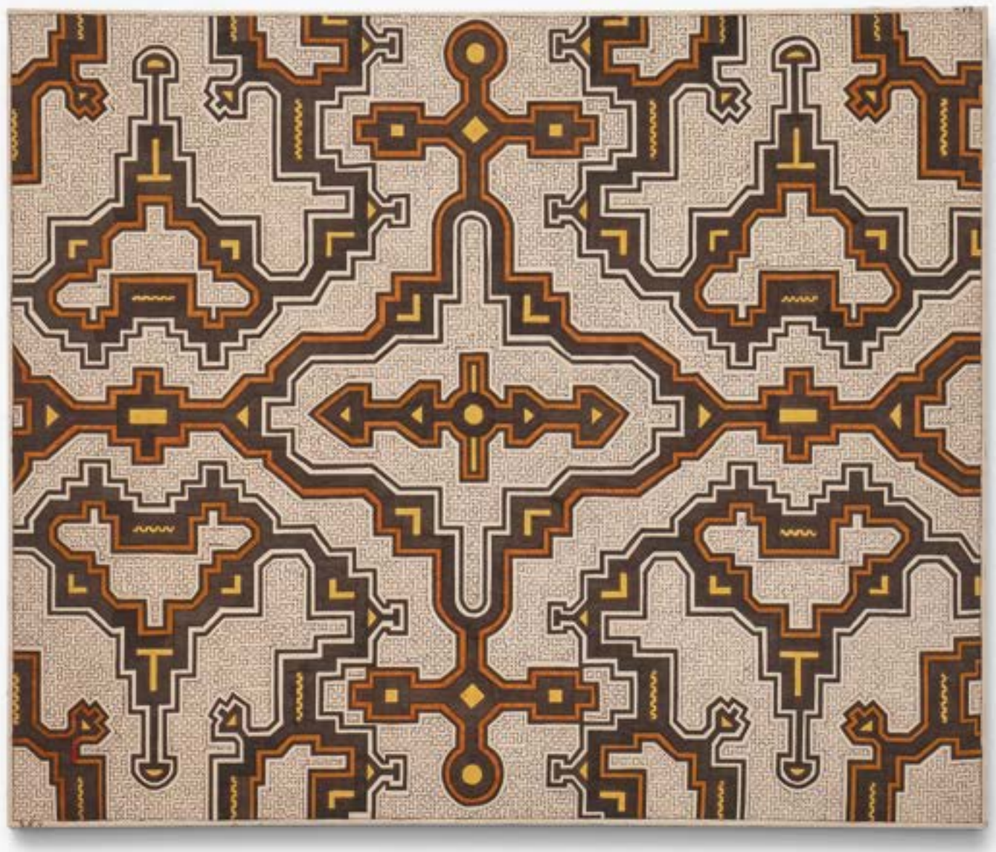


Noaboribi (Nosotros también) / (We as Well), 2024
Tintes naturales sobre tela / Vegetal dyes on canvas
Díptico / Diptych, 310 x 155 cm c/u



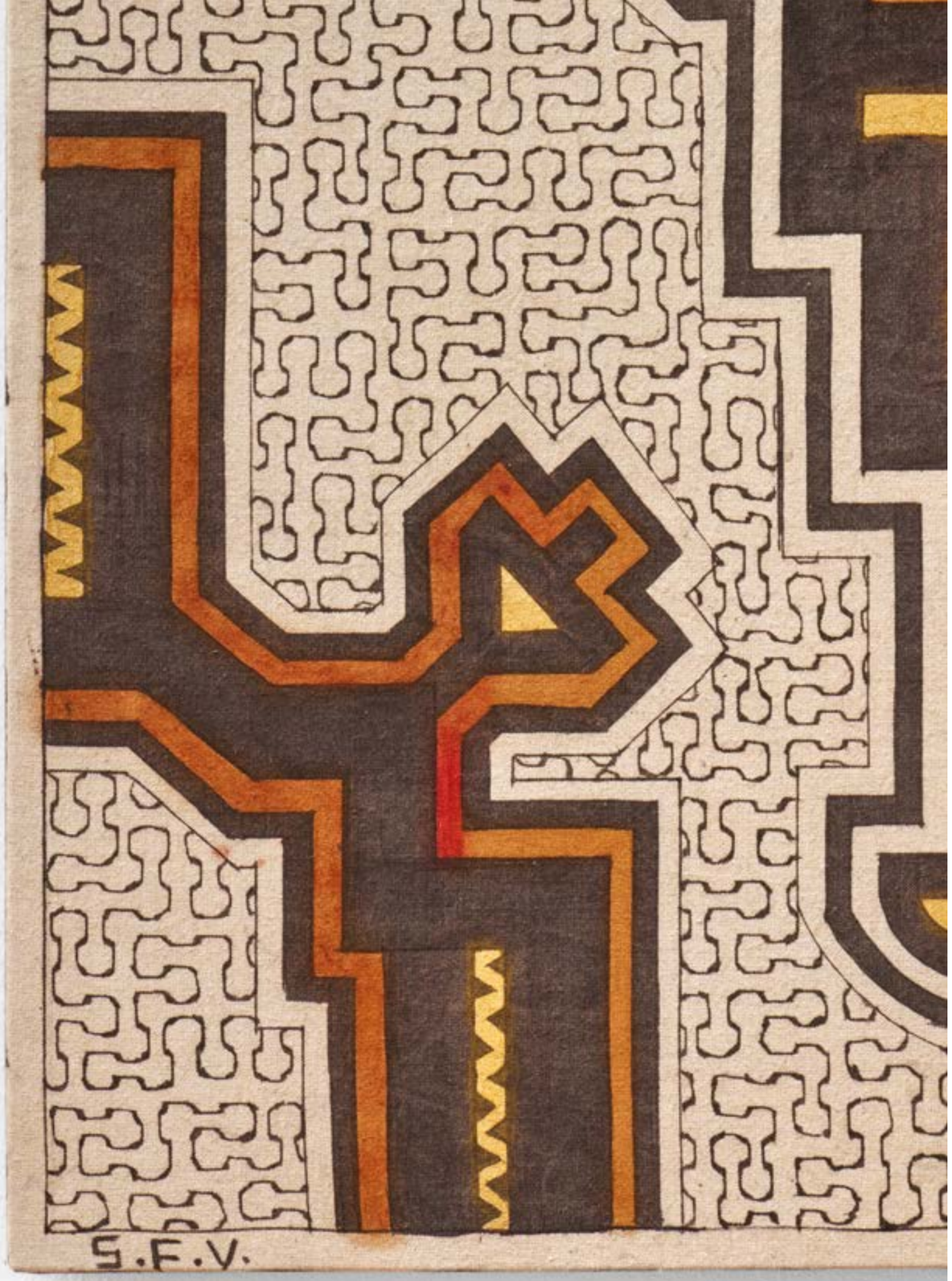






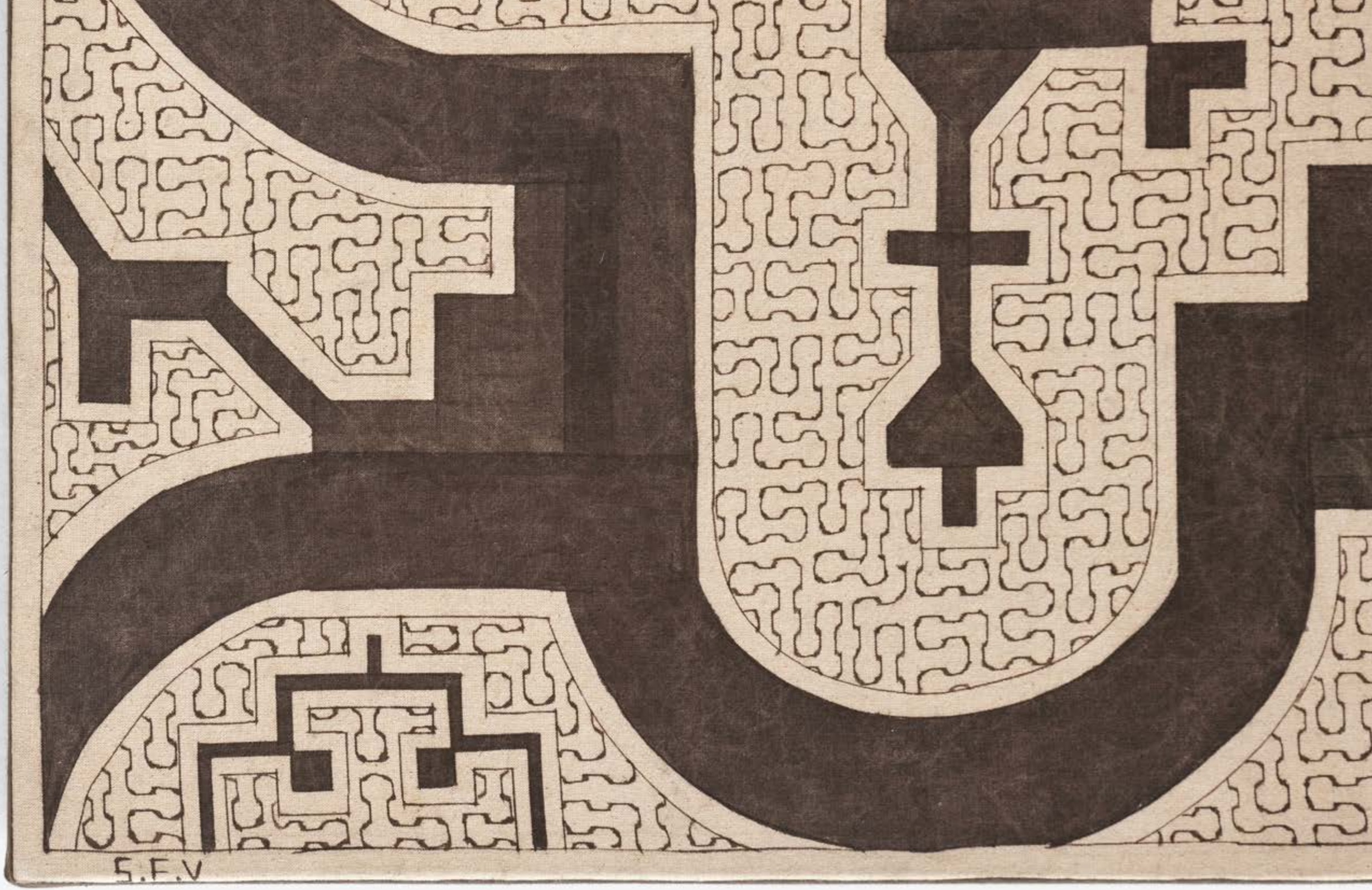
Estudio para la bandera de la Nación Shipibo-Konibo-Xetebo (Maya Kené) 1 /
Study for Shipibo-Konibo-Xetebo Nation Flag (Maya Kené) 1, 2024
Tintes naturales sobre tela / Vegetal dyes on canvas
120 x 142 cm

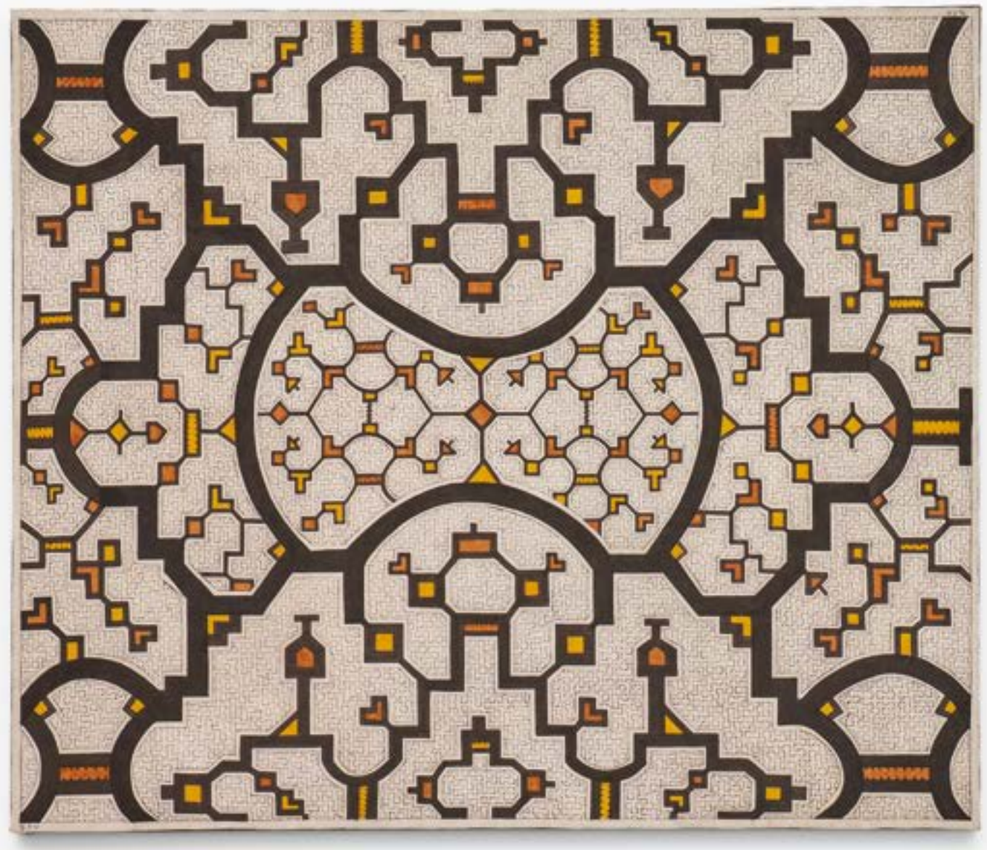



S.F.V.

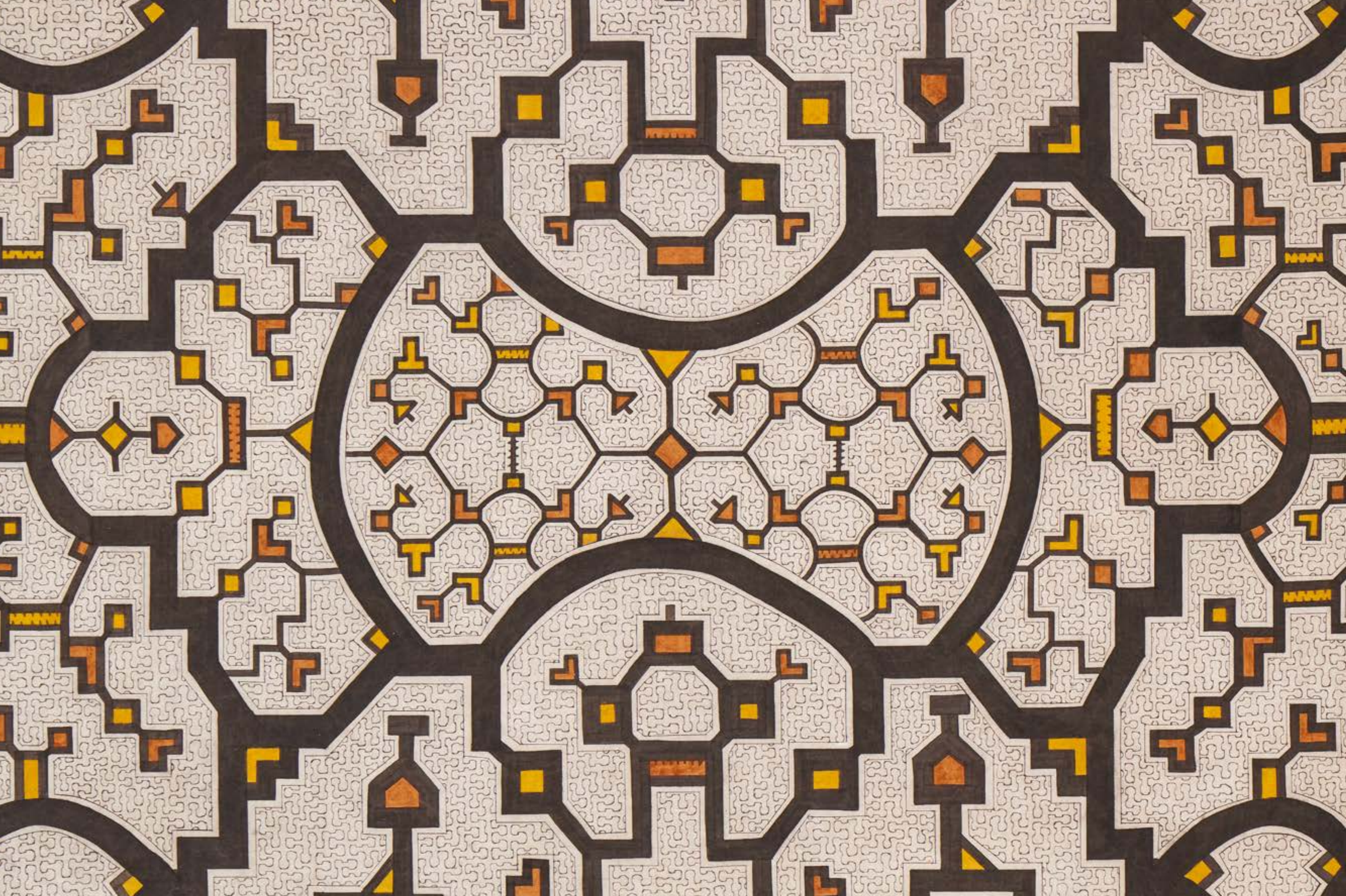


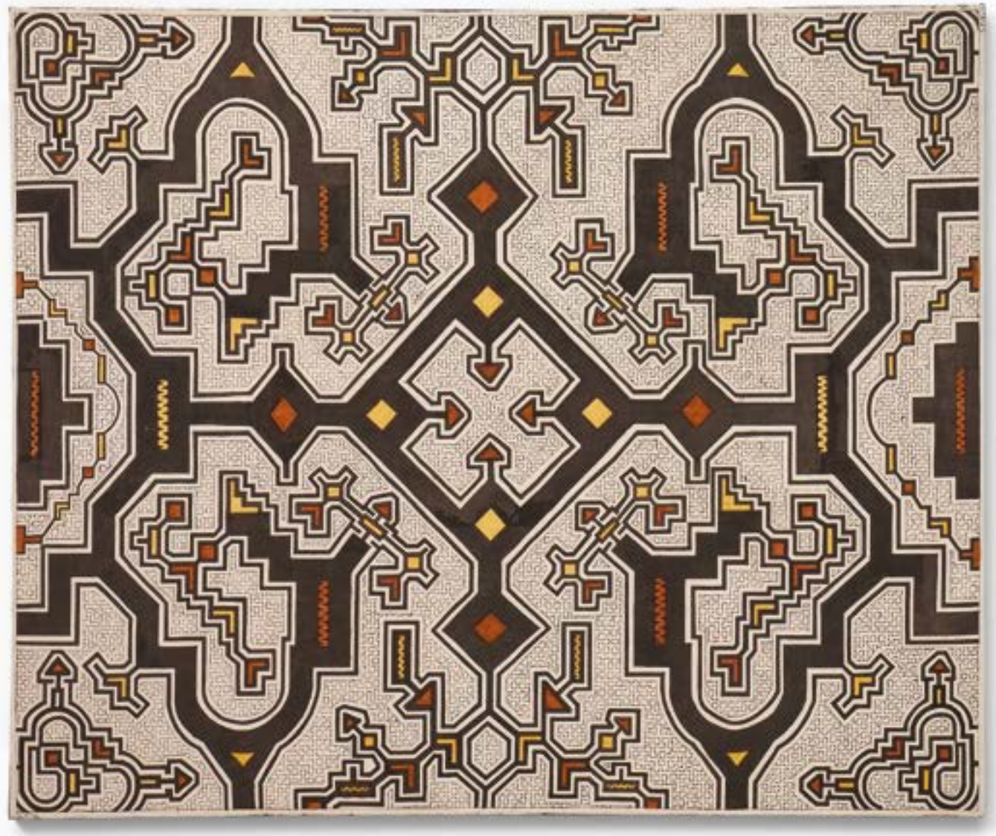
Estudio para la bandera de la Nación Shipibo-Konibo-Xetebo (Maya Punté Kené) 7 /
Study for Shipibo-Konibo-Xetebo Nation Flag (Maya Punté Kené) 7, 2024
Tintes naturales sobre tela / Vegetal dyes on canvas
121 x 143,5 cm


S.F.V



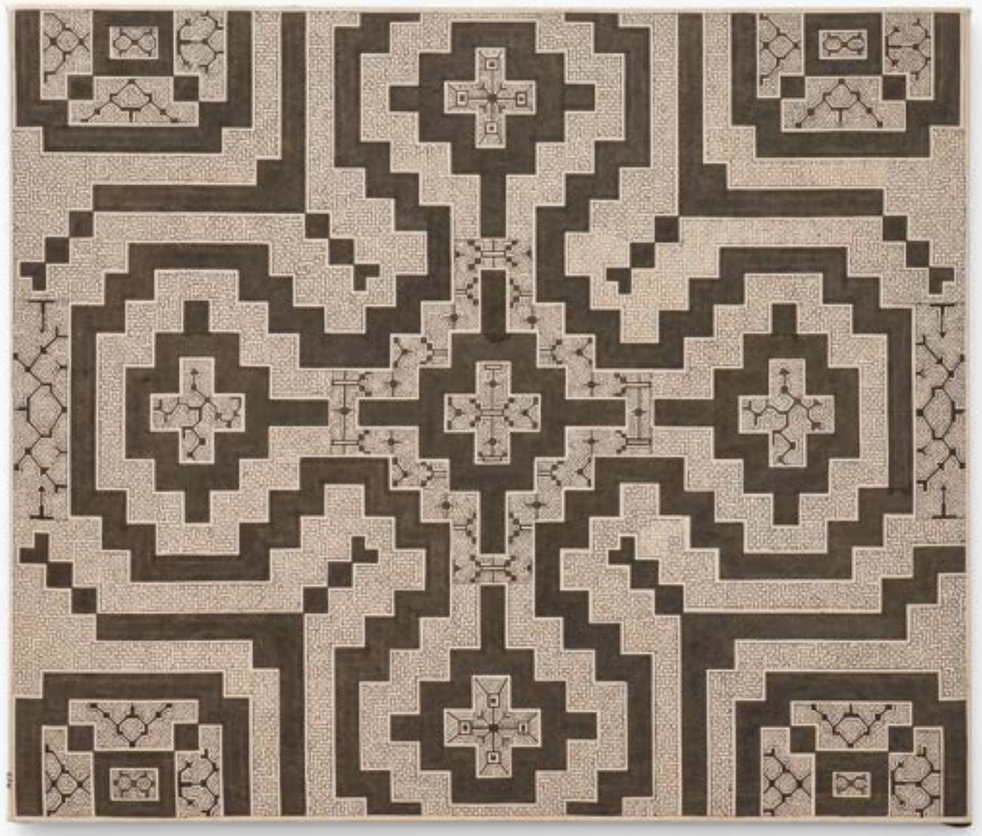
Estudio para la bandera de la Nación Shipibo-Konibo-Xetebo (Maya Punté Kené) 5
Study for Shipibo-Konibo-Xetebo Nation Flag (Maya Punté Kené) 5, 2024
Tintes naturales sobre tela / Vegetal dyes on canvas
119 x 139 cm





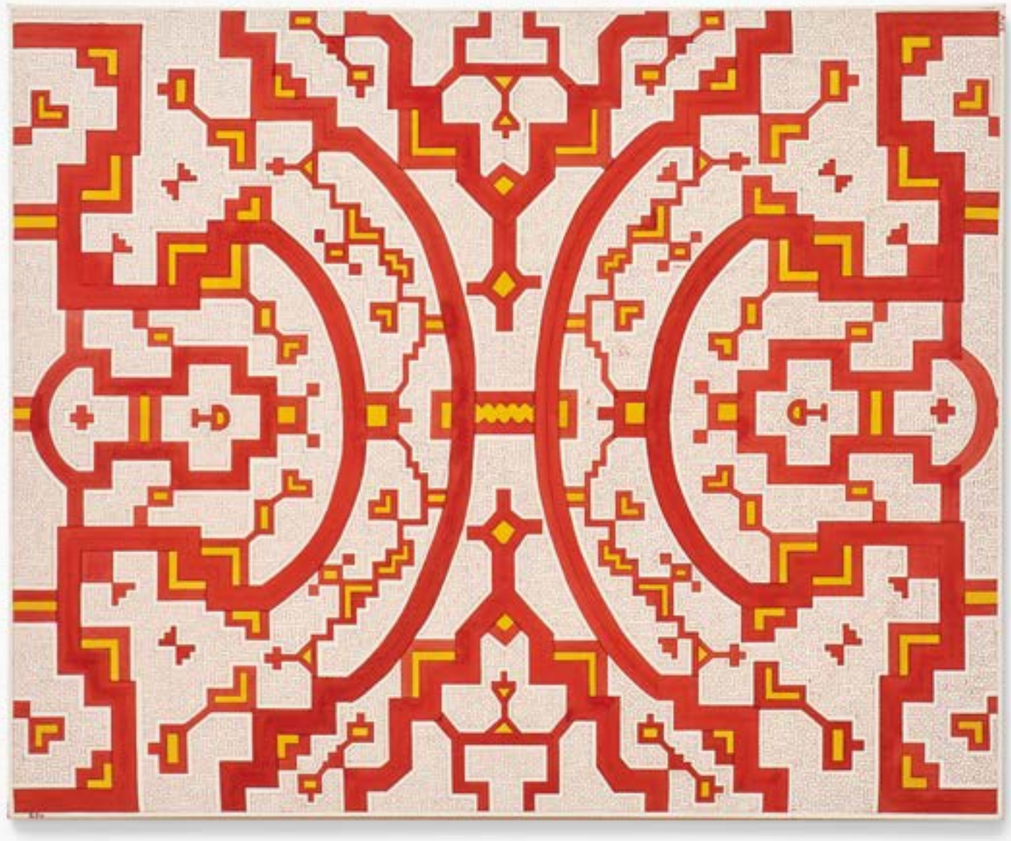
Estudio para la bandera de la Nación Shipibo-Konibo-Xetebo (Maya Punté Kené) 9 /
Study for Shipibo-Konibo-Xetebo Nation Flag (Maya Punté Kené) 9, 2024
Tintes naturales sobre tela / Vegetal dyes on canvas
121 x 144 cm



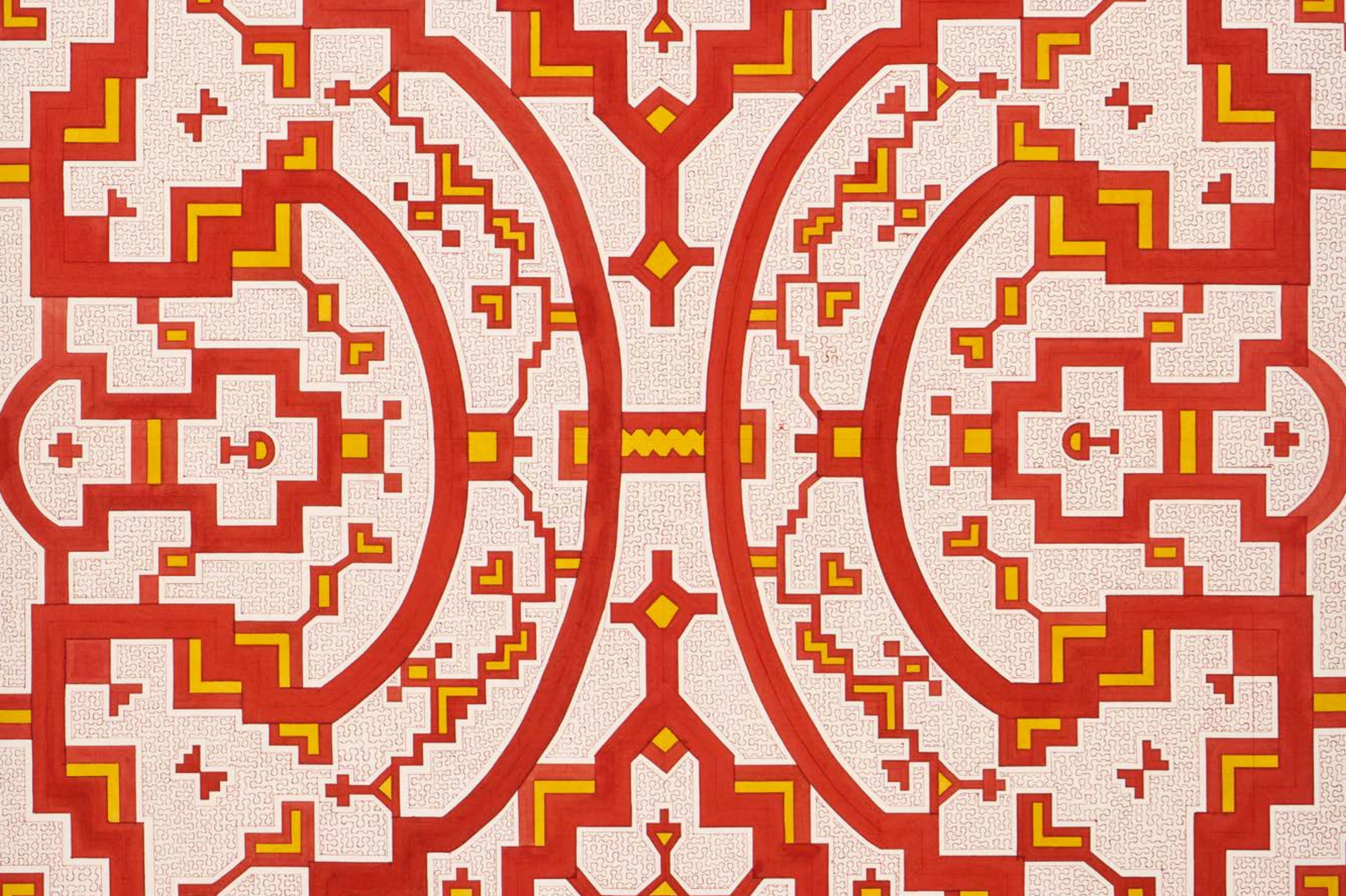


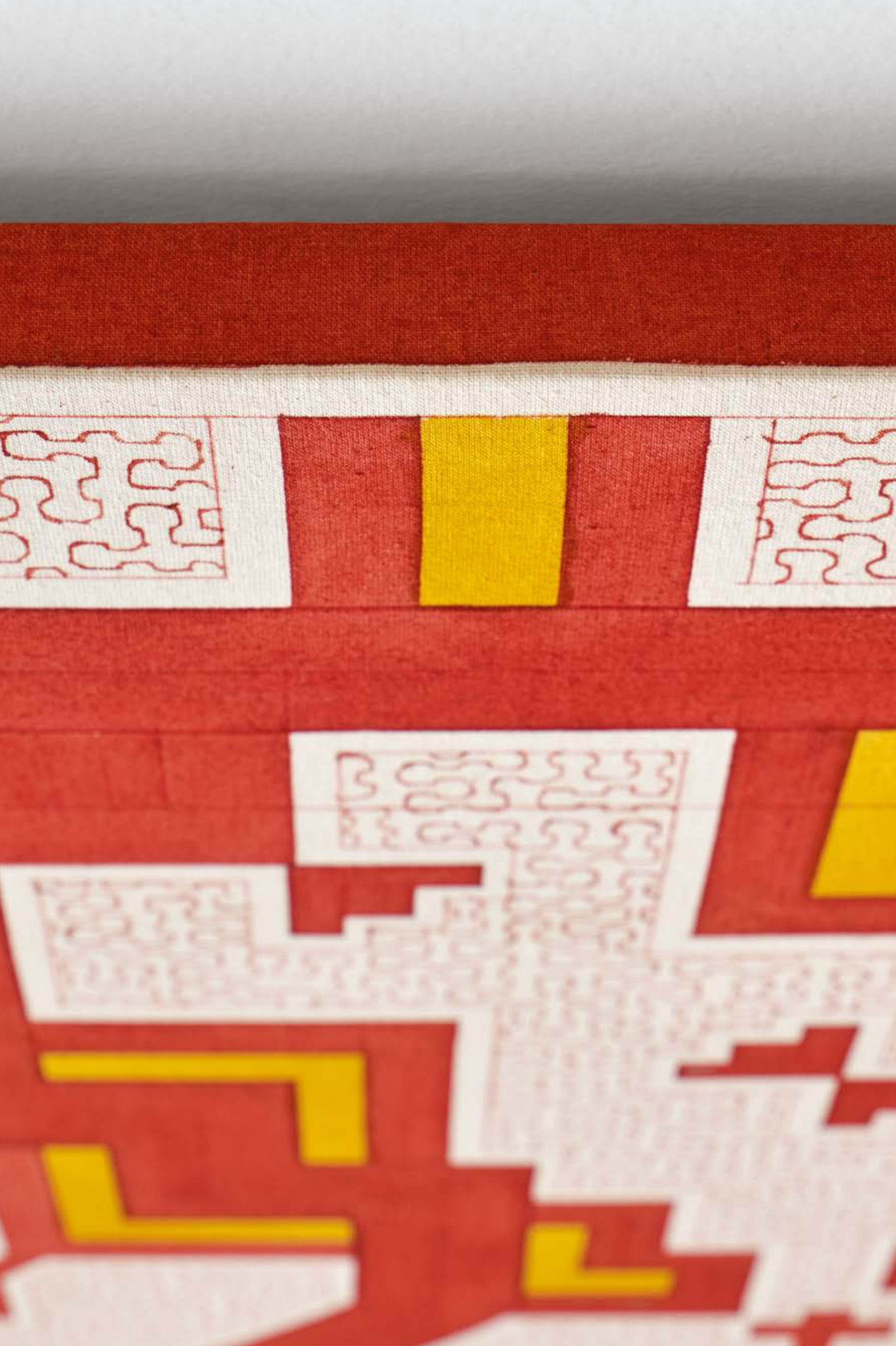
Estudio para la bandera de la Nación Shipibo-Konibo-Xetebo (Shao Punté Kené) 1 /
Study for Shipibo-Konibo-Xetebo Nation Flag (Shao Punté Kené) 1, 2024
Tintes naturales sobre tela / Vegetal dyes on canvas
123,5 x 147 cm

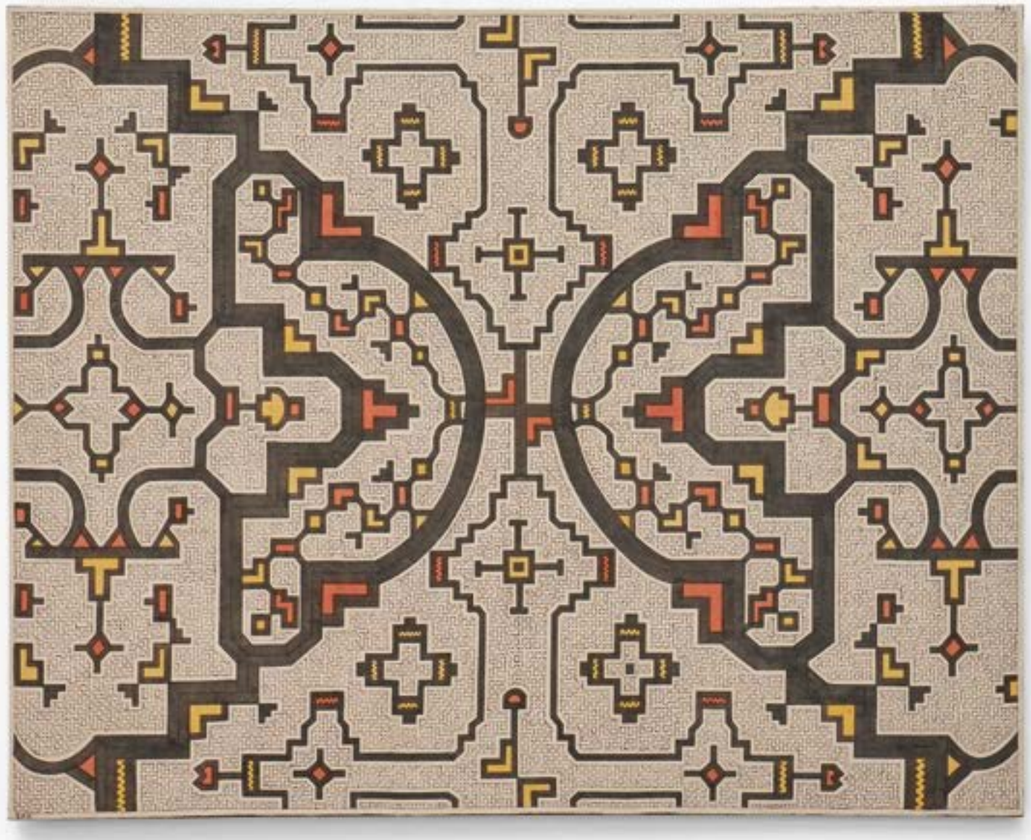
S.F.V



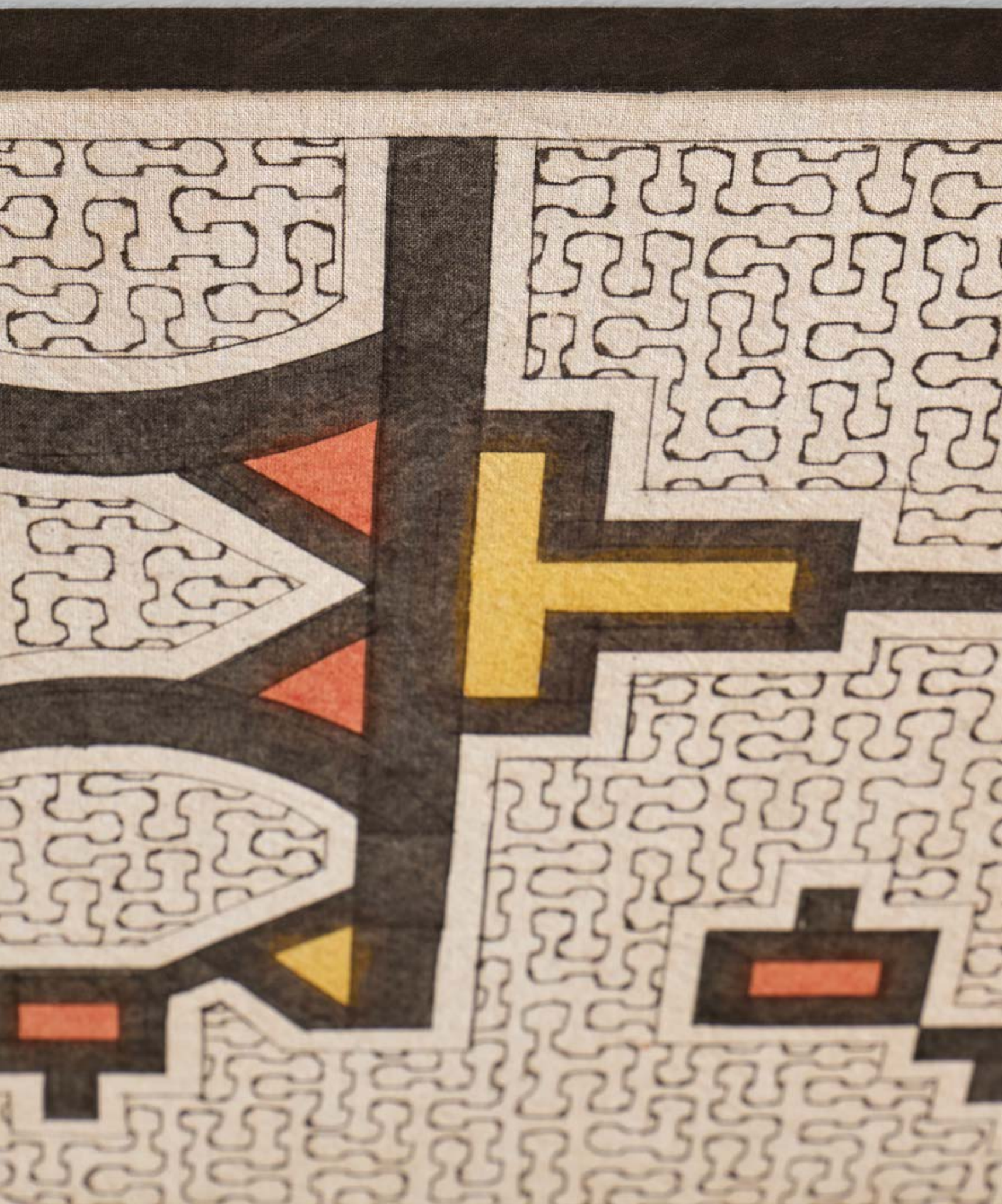
Estudio para la bandera de la Nación Shipibo-Konibo-Xetebo (Maya Punté Kené) 2 /
Study for Shipibo-Konibo-Xetebo Nation Flag (Maya Punté Kené) 2, 2024
Tintes naturales sobre tela / Vegetal dyes on canvas
129,5 x 157 cm







Estudio para la bandera de la Nación Shipibo-Konibo-Xetebo (Maya Punté Kené) 1 /
Study for Shipibo-Konibo-Xetebo Nation Flag (Maya Punté Kené) 1, 2024
Tintes naturales sobre tela / Vegetal dyes on canvas
120 x 149,5 cm





EL OTRO

A medida que galerías de arte contemporáneo y museos del mundo entero han incorporado el trabajo de artistas de las llamadas "periferias" a sus programas y colecciones, el arte indígena se ha vuelto tendencia. Para algunos, se trata de una señal del fin de la historia del arte[1] y su reemplazo por un espacio en el que las diferencias se disuelven en un todo fluido e inclusivo. Otros señalan el inevitable advenimiento de una propensión preocupante a la apropiación cultural. Pero más crucial aun es reconocer que toda articulación en esta dirección deja incompleta la búsqueda de una verdadera descolonización.[2] Fue a través del encuentro de Europa con la *otredad* durante la expansión colonial que el coleccionismo de arte despegó. Sirviente del imperio, el museo exhibió el pillaje, exaltando la gloria de la conquista. El discurso intelectual de la cosmovisión occidental implicó, simultáneamente, el arrebato de las riquezas indígenas y las racionalizaciones morales para justificarlo. Es necesario recordarlo para desentrañar el estatus de *apartheid* institucionalizado al que durante tanto tiempo se han visto sometidas las expresiones culturales de los pueblos indígenas.[3] Lo que venga —sea lo que sea— debe estar impulsado por el compromiso de compensar estos supuestos mediante una reconsideración urgente sobre cómo integrar los lenguajes artísticos indígenas en la contemporaneidad. Esta integración debe ir más allá de la mera "artificación" de objetos etnográficos, una práctica que, desde los tiempos de la vanguardia moderna, funcionó como una conveniente crítica interna respecto de los cánones académicos.[4] Hoy en día, los profesionales del arte nativos, aborígenes y de las Primeras Naciones están redefiniendo activamente el arte contemporáneo, transformando con ello la naturaleza misma de la crítica institucional. Aunque las condiciones para este giro han madurado con retraso, lo hacen —paradójicamente— en un tiempo oportuno, justo cuando el Norte Global, en una búsqueda frenética de su alma extraviada, se enfrenta a la emergencia climática que él mismo ha creado, mientras su voracidad caníbal comienza, más bien, a dar náuseas.

Desde esta perspectiva, proponemos una aproximación al mundo de la artista shipiba contemporánea Sara Flores, con quien, en aras de la transparencia, debemos dejar constancia de que venimos colaborando desde hace casi una década.

El lenguaje visual shipibo conocido como *kené*, que Sara practica con maestría, se caracteriza por un estilo particular de pintura abstracta que se distingue por sus diseños simétricos de elaborada exactitud. El uso de tintes naturales y un sentido intrínseco de germinación evocan el reino botánico, revelando el vínculo inseparable con las prácticas de la medicina vegetalista. Sus diseños más valorados están basados en principios de recurrencia fractal, con composiciones complejas, una elaboración lúdica y la evasiva dirección, de largo aliento, de las isolíneas. La práctica artística de Sara Flores está profundamente enraizada en su herencia ancestral y cultural, y se basa en la interconectividad del ecosistema amazónico. La práctica matrilineal e intergeneracional del *kené* le ha transmitido tanto su conocimiento técnico como sus principios filosóficos; sin embargo, sería errado confinar su trabajo dentro de los límites de la tradición.

El idioma shipibo distingue entre *menin*, el componente artesanal de la creación artística, y *shinan*, su dimensión creativa. Este último término remite no solo a la imaginación visionaria, sino también a la energía, a la presencia espiritual y a la esencia misma de la vida, ya que morir se expresa como *shinan-nanqui* ('el pensamiento se escapa').[5]

MATTEO NORZI

THE OTHER

As contemporary art galleries and museums worldwide incorporate the work of artists from the so-called "peripheries" or "minorities" into their programs and collections, Indigenous art has become a trend. Some see this as marking "the end of art history"[1] and its replacement with a space where differences dissolve into a fluid, inclusive whole. Others point to worrying trends of cultural appropriation. Most crucially, it must be recognized that any such articulation leaves the pursuit of decolonization incomplete.[2] It was precisely through Europe's encounter with *otherness* during colonial expansion that art collecting took off. Handmaid of the empire, the museum displayed loot, exalting the glory of conquest. The intellectual discourse of the Western world simultaneously brought about the seizure of Indigenous wealth and the moral rationalizations for it. This must be recognized in order to unscramble what has long been an institutionalized apartheid status for the cultural expressions of Indigenous Peoples.[3]

Whatever comes next must be driven by the commitment to offset assumptions. It must urgently rethink how to embrace Indigenous artistic languages into contemporaneity in ways that go deeper than the "artification" of ethnographic objects, that since the time of the modern *avant-garde* self-served as an internal critique of the academic canons.[4] Today, Native, First Nations, and Aboriginal practitioners are actively reshaping contemporary art, transforming the very nature of institutional critique. The conditions for this shift are belatedly maturing, but somehow are timely too in so far as the Global North, in a frantic quest for its lost soul, copes with the climate emergency it has created, while its cannibalistic voracity starts to feel more like nausea. From this perspective, we propose to approach the work of contemporary Shipibo artist Sara Flores, with whom, for full disclosure, we have been collaborating for nearly a decade.

The Shipibo visual language known as *kené,* which Sara masterfully practices, is characterized by a peculiar style of abstract painting that is distinguished by symmetrical designs of intricate exactitude. Not only the use of vegetal tinctures, but also an intrinsic sense of germination hint at the botanical realm, revealing the inseparable link with plant-medicine. Her most valued layouts are based on principles of fractal recursion; featuring complex compositions, playful elaboration, and evasive direction with long stamina of the formlines. Sara Flores' artistic practice is deeply rooted in her ancestral and cultural heritage, and is informed by the interconnectivity of the Amazonian ecosystem. The matrilineal and intergenerational practice of *kené* has passed down to her both its technical knowledge and philosophical principles, yet it would be a mistake to confine her work within the limits of tradition.

The Shipibo language differentiates between *menin*, the craft-side of art making and *shinan*, its creative aspect. The term *shinan* signifies visionary imagination, but also energy, spiritual presence and, indeed, the very essence of life, for to die means *shinan-nanqui* (the thinking flees).[5]

So, how should Sara Flores' work be understood and critically engaged with?

Masterfully balancing the constraints of ancestral style with a cultural imperative for personal innovation, she masters both *menin* and *shinan,* generating heterogeneous variations within a homogeneous universe.[6] Sara Flores has pro-

¿Cómo podemos, entonces, comprender e involucrarnos críticamente con el trabajo de Sara Flores?

Equilibrando con maestría las restricciones propias del estilo ancestral con un imperativo cultural de innovación personal, Flores domina tanto el *menin* como el *shinan*, generando variaciones heterogéneas dentro de un universo homogéneo.[6] A través de Sara Flores, el medio ha dado el salto más importante desde los años 50, cuando la legendaria artista koniba, líder mesiánica y una de las poquísimas mujer *mëráya*[7], Wasamëa[8], introdujo el *maya kené*, el estilo curvilinear más fino.

Comprender el *kené* dentro de su propia historia del arte moderno implica enfocarse en tal creatividad dentro de límites. En la actualidad, resulta más relevante que nunca marcar la diferencia entre el trabajo original versus la copia, la reproducción o la producción en masa. Quienes muestran poca inspiración en sus diseños son *shinan-oma* ('irreflexivos'). Aunque ciertas plantas pueden ser efectivas para contrarrestar la falta de creatividad, Sara les recuerda a menudo a sus hijas y nietas que incluso estas plantas se vuelven inactivas si no hay un ejercicio constante.

Los secretos de estos patrones les fueron revelados a las mujeres shipibas en la antigüedad "cuando los cielos yacían tan cerca de la tierra que uno podía estirar la mano y tocar el cielo, y los animales hablaban como gente y los humanos podían transformarse en animales a voluntad".[9] Los mitos atribuyen estas enseñanzas a la anaconda cósmica, *Ronín*, madre de todas las madres, creadora del mundo, en cuya piel están contenidos todos los diseños imaginables. El *kené* también se debe a las plantas maestras, el piripiri[10] y, en particular, la ayahuasca, cuya soga enroscada encarna el otro yo de la serpiente.

Sea como sea, tanto los patrones delineados como su preexistencia visionaria no son solo una imagen plana: son un portal que quiebra la superficie y permite entrar en el multiverso shipibo. El mundo entero estaba cubierto de diseños, dice una canción, evocando el arquetipo idealista que se debe perseguir. El pasado ancestral, elogiado por su expresividad cultural sin restricciones y su interconexión con la naturaleza, es más bien un no-presente remoto que coincide con la dimensión espiritual, una capa de la realidad que puede ser "aprovechada por quienes interpretan sueños y curan enfermedades"[11] para guiarlos hacia el futuro.

Entonces, ¿cómo se espera que un sistema estético como este sea comprendido por *otros*? Este ha sido un tema controversial que, durante décadas, ha desafiado a la antropología.

Los primeros estudios a fondo[12] se enfocan en la relación entre la producción cultural material de los shipibos y los sistemas de ideas que subyacen a ella. Lo que emerge es la noción de la medicina de diseño, en lengua shipiba descrita como *ronín rao* ('medicina de la anaconda'), aludiendo a una aplicación estético-terapéutica de los diseños basados en la práctica chamánica. Se recurre a los patrones para restablecer el orden en el cuerpo de la persona enferma, porque se piensa que ciertos males son ocasionados por diseños dañinos que deben ser desenredados y reemplazados por otros más ordenados.[13] Junto con la ayahuasca, los agentes que desencadenan esta transformación son los *íkaros*,



Río Ucayali / Ucayali River, 2025



Thomas Hoepker
Perú. Mujer Shipiba con pintura facial en un pueblo a orillas del río Ucayali / Peru. Shipibo indian woman with face paintings in a village on the Ucayali river, 1962

pelled the medium forward in the most significant leap since the 1950's with the introduction of *maya kené*, the finest curvilinear style, by the legendary Konibo artist, messianic leader, and rare female *mëráya*[7], Wasamëa.[8]

Understanding *kené* within its own modern art history means focusing on such creativity within bounds. This is more relevant than ever today, to mark the distinction between original work and copy, reproduction or mass-production. *Shinan-oma* (thoughtless) are those who show little inspiration in their designs. It is true, certain plants can be effective against the lack of inventiveness, but Sara often reminds her daughters and granddaughters that these are inactive without constant exercise.

The secrets of the patterns were revealed to Shipibo women in the days of yore—"when the heavens lay so close upon the earth that one could reach up and touch the sky and animals could speak like people and humans could transform into animals at will."[9] Myths attribute these teachings to the cosmic anaconda, *Ronín*, mother of all mothers, creator of the world—whose skin contains all conceivable designs. *Kené* is also owed to the plant-teachers themselves, *piripiri*[10] and ayahuasca in particular whose twisted vine embodies the serpent's second self.

Whatever the case, both the traced patterns and their visionary pre-existence are not just about a flat image, but rather a surface-breaking portal into the Shipibo multiverse. The whole world used to be covered with designs—says a song, evoking an idealistic archetype that must be strived toward. The ancestral past, praised for unrestrained cultural expression and interconnectedness with nature, is more of a remote non-present coinciding with the spiritual dimension, a stratum of reality that "can be tapped by the readers of dreams and the curers of disease"[11] to guide them into the future.

So, how is such an aesthetic system supposed to be understood by *others*? This becomes a vexed issue foxing Anthropology for decades.

The first comprehensive studies[12] focus on the relationship between Shipibo material cultural production and the ideational systems which underlie it. What emerges is the notion of *design medicine,* described as *ronín rao* (anaconda-medicine) in the Shipibo language, hinting at an aesthetic-therapeutic application of the designs rooted in shamanic practice. Patterns are employed to reorder the body of the ill. Certain diseases are thought to be caused by harmful designs that must be unraveled and replaced with orderly ones.[13] Alongside ayahuasca, the íkaros, mystical songs of the plants, are the agents that trigger the makeover. Whatever a curing chant does to the patient's body, it is said to continue working there, by assuming the form of a geometric pattern, that penetrates and settles down in order to bring about the cure.[14] Designs are a supernatural armor, Shipibo's most important protection from bewitchment and death. Moreover, the presumption of the hieroglyphic nature of *kené* leads to it being regarded as the only form of aboriginal writing known in Amazonia.[15] In tune with Shipibo longing for the good old days, it's assumed that the original meaning of the graphic elements may have long been lost, or nowadays only a few practitioners would still know how to interpret its codes.[16]

cantos místicos de las plantas. Se dice que el efecto del canto curativo sobre el cuerpo del paciente continúa actuando en este, asumiendo la forma de un patrón geométrico que penetra y se asienta en su interior a fin de propiciar la curación.[14] Los diseños son una armadura sobrenatural, la protección más importante de los shipibos contra los embrujos y la muerte. Más aún, la suposición de la naturaleza jeroglífica del *kené* hace que sea considerada la única forma de escritura aborigen conocida en la Amazonía.[15] Resonando con la añoranza shipiba de un pasado mejor, se asume que el significado original de los elementos gráficos se ha perdido hace mucho tiempo o que actualmente solo unos pocos iniciados sabrían cómo interpretar sus códigos.[16]

El concepto de "terapia estética" electrizó a la comunidad académica, que redobló los esfuerzos por decodificarla, mientras oleadas de "pasajeros"[17] empezaron a seguir los pasos de Burroughs, Ginsberg y los McKenna, dando inicio a lo que ha crecido hasta devenir en el actual turismo espiritual masivo. En respuesta, los shipibos —probablemente impulsados por la necesidad de una mayor protección frente a las crecientes incursiones de extranjeros— comenzaron a expandir su lenguaje visual, transfiriéndolo de forma más prolífica desde el terreno de lo intangible hacia la cultura material. *Ronín rakati*: ponerse la piel de la anaconda.

Diversos académicos se enfrascaron en investigaciones, pero, desconcertados ante la proliferación de diseños, muchos empezaron a argumentar que el *kené* no encierra ningún significado oculto y que se aplica de forma indiscriminada. Algunos sugirieron que el concepto de "diseños cantables" no formaba parte originalmente de las creencias de los shipibos antes de que los antropólogos lo introdujeran. La terapia estética sería, entonces, una tergiversación, una fábula atractiva para el oído de esos primeros gringos, al fusionar música, plantas alucinógenas y *souvenirs.*[18]

¿Qué se debería concluir de todo esto?

La búsqueda de lo auténtico es una persecución interminable. Las prácticas shipibas no han sido nunca estáticas; su relación con lo *otro* es constitutiva.[19] La evolución del *kené* ha sido continua y ha permitido un acto de empoderamiento para artistas como Sara Flores, quienes, con todo derecho, se dedican a adaptar su amplia práctica y su singular visión del universo.

En este análisis, argumentamos que cortar con los paradigmas etnográficos para adoptar el punto de vista del arte contemporáneo puede echar luces sobre el marco conceptual de la producción cultural de Sara Flores —instantáneamente desafiando la relevancia del debate mismo—. Al mismo tiempo, adoptar la tan necesaria "rehabilitación cosmológica"[20] —lo que implica aceptar la cosmovisión indígena como una teoría filosófica y política— despeja el camino hacia una mayor comprensión de la estética shipiba, así como de su medicina y sus normas de convivencia con el *otro* y con el medioambiente. La incorporación de esta cosmovisión cobra especial sentido ahora, cuando el credo del crecimiento indiscriminado ha llevado al planeta al filo de la catástrofe ambiental.

The concept of *aesthetic therapy* electrified the scholarly community who redoubled the decryption efforts, while waves of *pasajeros*[17] started following the steps of Burroughs, Ginsberg, and the McKenna's, initiating what has outgrown into the spiritual mass-tourism of today. In response, the Shipibo—likely driven by the need for greater protection in the face of increasing incursions by outsiders—began expanding their visual language, more prolifically transferring it from the intangible realm onto material culture—*ronín rakati*, or to put on the anaconda skin.

More academics undertook research, yet, perplexed by the proliferation of designs, many began to argue that *kené* carries no hidden meaning, that it is applied indiscriminately. Some suggested that the notion of 'singable designs' was not originally part of Shipibo belief before anthropologists introduced it: aesthetic therapy is just an equivocation, a fable that appealed to the ears of those first *gringos* by merging music, plant-drugs and souvenirs.[18]

So, what should be made of all of this?

The quest for the authentic is an endless chase. Shipibo practices have never been static, rather their relationship with the *other* is constitutive.[19] *Kené* has continuously evolved—an act of empowerment for artists like Sara Flores, who rightfully engage in adapting their expansive practice and singular vision of the universe.

With this paper we argue that breaking away from the ethnographic paradigms to adopt the vantage point of contemporary art may well shed light on the *conceptual framework* of Sara Flores' artistic production—instantly challenging the relevance of the debate itself. At the same time, embracing a much needed "cosmological rehabilitation"[20] —which is accepting Indigenous *cosmovision* in the ranks of philosophical and political theory—clears up the way to a broader comprehension of Shipibo aesthetics, medicine, and norms of coexistence with the *other* and with the environment in terms more relevant than ever, as the creed of indiscriminate growth has brought the planet on the brink of environmental catastrophe.

For Shipibo women up until the generation of Sara Flores, art has been both a lifelong ritualized practice and a moral imperative.[21] The ability to create artifacts that convey social messages of care becomes central to defining oneself: *noa jonikon*, "we, the *True People."* People like artifacts must be made.[22] In order to distinguish oneself from the brute and maintain the delicate state of harmonious affective social relations, which community and environmental health depend upon, great undertaking must be exercised. Master artists used to carry out their work as shamans, exercising spiritual discipline, preparing for days, by fasting, abstaining from sex, chanting and blowing tobacco to imbue the work with intention. Shipibo belonging requires the embodiment of physical, cognitive, and spiritual capacities but also no split between thoughts and feelings, mind and body. Collective wellbeing stresses the need for self-surrender to transform the inner-personal forces that threaten the fragility of the convivial. These are the motives behind the Indigenous lifeway in collectivity, epitomized by the reciprocity practice of the *akinananti*, a concept similar to the Quechua notion of *minga.*[23]

Para las shipibas, hasta la generación de Sara Flores, el arte ha sido al mismo tiempo una práctica ritualizada y un imperativo moral a lo largo de toda la vida.[21] La capacidad de crear artefactos que transmitan mensajes sociales de cuidado se vuelve central para definirse a uno mismo *noa jonikon*, "nosotros, la *Gente Verdadera*". Las personas, como los artefactos, se crean.[22] A fin de diferenciarse del salvaje, y mantener el delicado equilibrio de las relaciones afectivas y sociales —de las cuales dependen la salud de la comunidad y la del medioambiente—, se requiere llevar a cabo grandes tareas. Los maestros artistas solían llevar a cabo su obra como chamanes, practicando una rigurosa disciplina espiritual: se preparaban durante días, ayunaban, se abstenían del sexo, cantaban y soplaban tabaco para impregnar su trabajo de intención. El sentido de pertenencia shipibo implica encarnar capacidades físicas, cognitivas y espirituales, y exige, además, la ausencia de una división entre pensamiento y sentimiento, entre mente y cuerpo. El bienestar colectivo se basa en la entrega total, con el fin de transformar las fuerzas personales internas que amenazan la fragilidad de la vida en comunidad. Estos son los motivos que subyacen a la manera indígena de vivir en colectividad, encarnada en la práctica de reciprocidad del *akinananti*, un concepto similar al principio quechua de la *minga*.[23]

Es necesario reconocer que la antropología no se ha puesto al día en cuanto a las transformaciones recientes en la teoría del arte. Para comprender el arte shipibo en términos contemporáneos se debería aplicar principios de la estética relacional,[24] ampliando el enfoque desde el artefacto en sí hacia la *performance* integral de la vida del artista.

La palabra shipiba *kikin* alude, ante todo, a nociones de belleza y orden. Remite a una experiencia visual, acústica y olfativa que contraste marcadamente con lo no domesticado. Sin embargo, su significado no se limita al plano sensorial: también abarca valores ideacionales como la sutileza, la relevancia y lo culturalmente correcto. Los patrones armoniosamente pintados por Sara Flores son *kikin*, así como lo es una chacra[25] colectiva cuidada atentamente. *Kikin rarebo* designa a los parientes genuinos; *kikin ainbo*, a una mujer bien criada, que de niña ha sido tratada con plantas especiales y educada en las artes. Finalmente, *kikin* también se refiere al tratamiento de un paciente cuando los cantos curativos se realizan de buena fe. Si el trabajo de Sara Flores es considerado bello por sus pares, su noción de *estética* se articula, al mismo tiempo, en torno a la *ética* y a lo *sinestésico*.

Ser *kikin* se convierte en un distintivo de la *Gente Verdadera*. Sin embargo, es la alteridad, no la identidad, el estado por defecto en la Amazonía.[26] El desconcertante concepto de *nahua* ('extranjero') denota la "verdadera" otredad; cuando los foráneos y los enemigos —como los colonizadores blancos— son invocados en cantos rituales, siempre son llamados *nahua*. Sin embargo, *nahua* es también el etnónimo atribuido a ciertos grupos vecinos, como los nahua de la región Yurúa-Purús, en cuyo caso significa 'gente' y sugiere una relación de similitud. Entre ellos se encuentran los kashinahua, quienes a su vez se autodenominan también la *Gente Verdadera*. Finalmente, *kikin nahua* —el verdadero *otro*— es un epíteto para grupos remotos que son vistos tanto con desdén (frente a ellos los shipibos se perciben a sí mismos como modelos de sofisticación) como con admiración (estos grupos son considerados los ancestros del mundo actual).

"El *kené* es nuestra costumbre", explica Sara Flores a menudo. Si bien los diseños juegan un rol esencial en la autoimagen[27] —mediante ellos, los shipibos eligen diferenciarse del *otro*—, los lazos biológicos no son necesarios para estable-



Maya maya bainkin; avanzando dando vueltas; arte y futuro shipibo
Vista de instalación / Installation view at the Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima, 2022



Celia Vásquez Yui
El concejo de los espíritus-madre de los animales, vista de instalación / Installation view of *The Council of the Mother Spirits Of the Animals,* 2022 (detalle / detail)
Arcilla modelada, pintada precocción y resinas vegetales / Coil-built pre-fire slip-painted clay and vegetal resins

By recognizing how anthropology has not kept abreast of the changes in art theory, principles of *Relational Aesthetics*[24] should be applied to make sense of Shipibo art in contemporary terms, broadening the focus from the artifact itself to the performance of the entirety of the artist's life.

The Shipibo word *kikin* primarily refers to notions of beauty and order. It implies a visual, acoustic or olfactory experience that marks a sharp contrast with the untamed. But the term is not limited to the sensuous experience: it includes also ideational values like subtlety, relevance, and cultural correctness. Sara Flores' harmoniously-painted patterns are *kikin* just as is a collective *chacra*[25] kept tight. *Kikin rarebo* are genuine relatives; *kikin ainbo* a woman of good upbringing, who has been treated as child with special plants and educated to the arts ever since. Finally, *kikin* refers to the treatment of a patient, if the healing songs are performed with goodwill. If Sara Flores' work is considered beautiful by her peers, their notion of *aesthetics* is at the same time about *ethics* and the *synaestetic.*

Being *kikin* becomes distinctive for the *True People*, however it's alterity, not identity, the default state in Amazonia.[26] The puzzling concept of *nahua,* 'stranger' denotes "real" *otherness*; when outsiders and foes like the white colonizers are invoked in ritual songs, they are always called *nahua*. But *nahua* is also the ethnonym attributed to some neighboring groups, like the Nahua of the Yurua-Purus region, in which case it comes to mean 'people' and suggest similarity. Among them, the Kashinahua who in turn called themselves the *True People* too. Finally, *kikin nahua*—true *other*—is an epithet for backwoods groups that are seen both with contempt (against them the Shipibo stand out in their own eyes as paragons of sophistication) and admiration (they are the ancestors of the present world).

"*Kené* is our custom," Sara Flores often explains. If designs play a critical role in self-image[27]—for it is how the Shipibo choose to distinguish themselves against the *other*—biological ties are not necessary to create kinspeople. Shipibo belief always includes the ever-latent possibility of *one* becoming *other*, and also of the *other* becoming part of the collective *self*. For example, conviviality creates "consanguineous" kin ties, through the sharing of food, and the desire to *live well* among others who also choose to *live well*.[28] Therefore, inclusion easily expands to broad notions that can embrace mixed origin, displaced communities, that are also part of contemporaneity. What it is to be the *True People* is thought in idealistic terms, yet such conditions can be achieved by anyone with the intention to put them into practice.

What's more, according to the Shipibo spiritual understanding of ecology, a feature of all beings includes a mother spirit. Humanity is not a condition restricted to people but rather shared with other-than-human beings, which perceive themselves as humans do. Bodies differ but are just adornments, if not filters through which the world is seen.[29]

So, as more contemporary art galleries and museums open their spaces to *kené*-covered artworks, it becomes essential to clarify what is truly entailed in *putting on the anaconda skin*. No need to bother the snake of Adam and Eve to ratify how the dualism of human and nature, of the soulful and the soulless, is the first step toward the exploitation of natural resources that has brought us to the edge of ecological collapse. Animism is a premise for a much more sustainable idea: humankind is a part of nature rather than over it. As the expression of a belief system the does not separate

cer vínculos de parentesco. La creencia shipiba incluye la posibilidad, siempre latente, de que uno se vuelva otro, y también de que el otro se convierta en parte del yo colectivo. Por ejemplo, la vida en comunidad crea lazos de parentesco "consanguíneos" al compartir alimentos, así como por el deseo de vivir bien entre otros que también eligen vivir bien.[28] Así, la noción de inclusión se expande con facilidad hacia conceptos más amplios, capaces de abarcar tanto orígenes mestizos como comunidades desplazadas, también constitutivo de la contemporaneidad. ¿Qué significa pertenecer a la *Gente Verdadera*? Aunque suele pensarse en términos idealizados, sus condiciones pueden ser alcanzadas por cualquiera que se proponga ponerlas en práctica.

Según la comprensión shipiba de la ecología, todos los seres están dotados de un espíritu madre. La humanidad no es una condición exclusiva de los seres humanos, sino que se comparte con otros seres que se perciben a sí mismos tal como lo hacen los humanos. Los cuerpos son diferentes, pero son solo adornos, o incluso filtros, a través de los cuales se experimenta el mundo.[29]

Así, mientras más galerías de arte contemporáneo y museos abren sus espacios a obras cubiertas de *kené*, se vuelve esencial esclarecer qué significa, en verdad, *ponerse la piel de la anaconda*. No hace falta invocar a la serpiente de Adán y Eva para comprender que el dualismo entre la humanidad y la naturaleza, entre lo que posee alma y lo que carece de esta, ha sido el primer paso hacia una lógica de explotación de recursos naturales que nos ha llevado al borde del colapso ecológico. Frente a ello, el animismo propone una premisa más sostenible: la humanidad es parte de la naturaleza; no está por encima de esta. Como expresión de un sistema de creencias que no separa el ecosistema de lo sobrenatural, lo ritual, lo estético y lo social, sino que los entreteje en una poderosa integridad cultural,[30] el *kené* de Sara Flores debe ser reconocido igualmente como un llamado al antirreduccionismo, al ecofeminismo y a una ecología profunda.

El acto de coleccionar sus pinturas, por tanto, debería estar impulsado por algo más que el simple deseo de posesión. Quien se expone a sus *kené* experimenta una sensación de bienestar: sus propiedades ópticas, mediante sutiles efectos vibracionales, transforman la experiencia misma de mirar, y pueden despertar un estado de presencia interior, enraizamiento y armonía. Pero lo más importante es que cada obra en sí constituye un manifiesto visual de la ética indígena y, por ende, un llamado contra la acumulación, una invitación a la retribución y una alternativa a las esferas de intercambio dominantes, que no solo carecen de estos sólidos valores, sino que históricamente los han socavado.

¿Qué responsabilidades recaen sobre aquellos que asumen la tarea de reintegrar el arte indígena dentro del contexto contemporáneo y, más ampliamente, de las colecciones de museos? Un buen inicio sería condenar con vehemencia el *art-washing*,[31] ya que demasiado a menudo los "amigos del museo" son los mismos actores poderosos que están detrás de la minería, los monocultivos industriales y el desarrollo en infraestructura (por mencionar solo unos cuantos). Es decir, aquellos que priorizan la acumulación de su propia riqueza por sobre el derecho mismo a existir de los *otros*.

ecosystem, supernatural, ritual, aesthetics, and social norms but weaves them into a powerful cultural whole,[30] Sara Flores' *kené* must be recognized equally as a plea for anti-reductionism, ecofeminism, and Deep Ecology.

The act of collecting her paintings must then be driven by more than mere desire for possession. This is not only because exposure to her *kené* feels good to the beholder—its optical properties, through subtle vibrational effects, transform the very experience of looking and may bring about a state of wellbeing, inner presence, and grounding. But more importantly, for how the work itself is a visual manifesto for Indigenous ethics and therefore a call against accumulation; an appeal to give back; an alternative to dominant spheres of exchange that are not based on those strong values and historically have undermined them.

What responsibilities fall upon those who undertake the task of reintegrating Indigenous art into the contemporary context and, more broadly, into museum collections? A good start would be to vehemently condemn *art-washing*,[30] as "the friends of the museum" are too often the same powerful actors behind mining, industrial monoculture, and infrastructure development (to name just a few)—those who prioritize their own wealth accumulation over the very right of existence of *others*.

Sara has signed into a reciprocity agreement according to which kinship and reciprocity extend beyond the human, to animal, plant, land, and water. Along these principles, the work of art and the work of environmental activism along with the struggle towards Indigenous sovereignty cannot be separated. They must move forward on the same path. Alongside other Shipibo contemporary artists/activists/healers with their songs/designs/medicines, Sara Flores sets up a model for how to possibly re-join the realms of art, healing, ecology, and politics that were separated through colonial modes of extraction and representation.

It's her art that comes to fund Indigenous resistance; to secure intergenerational transmission of knowledge and its evolution; and to contribute to the organizing efforts to reclaim sovereignty over the ancestral territory, or *Non Nete*, to reconstitute the interdependent ecologies which constitute Shipibo cosmovision in its material and spiritual capacity. Sara Flores' *kené* today is charged politically as an emblem of artistic activism. It's on the flag waving over the visions of a unified Shipibo Nation, and the healing power of the designs extends to the territorial dimension.

Here may well lie another application for design-medicine: a prescription for the Art World.

Sara ha suscrito un acuerdo de reciprocidad según el cual el parentesco y la reciprocidad van más allá de lo humano: se extienden a los animales, las plantas, la tierra, el agua. De acuerdo con estos principios, el trabajo del arte y el del activismo medioambiental, junto con la lucha por la soberanía indígena, no se pueden separar: deben avanzar en el mismo camino. De la mano con otros artistas/activistas/curanderos shipibos contemporáneos, con sus cantos/diseños/medicina, Sara Flores erige un modelo para, posiblemente, volver a unir las esferas del arte, la sanación, la ecología y la política, que fueron separados por los modos coloniales de extracción y representación.

Su arte viene a apoyar la resistencia indígena, a asegurar la transmisión intergeneracional del conocimiento y su evolución, y a contribuir a los esfuerzos coordinados para reclamar soberanía sobre el territorio ancestral, o *Non Nete*, a fin de reconstruir las ecologías interdependientes que constituyen la cosmovisión shipiba en su capacidad material y espiritual. El *kené* de Sara Flores adquiere hoy una dimensión política, como emblema de un activismo artístico. Ondea en la bandera que representa las visiones de una nación shipiba unificada, y el poder sanador de sus diseños se proyecta también sobre la dimensión territorial.

Aquí podría encontrarse otra aplicación para el diseño-medicina: una receta para el mundo del arte.

1 Hans Belting, *The End of the History of Art* (University of Chicago Press, 1987).

2 Renate Dohmen, *Encounters Beyond the Gallery: Relational Aesthetics and Cultural Difference* (I.B. Tauris, 2016).

3 Joan M. Vastokas, "Beyond the Artifact: Native Art as Performance", *The Fifth Robarts Lecture (Wednesday, March 7, 1990),* North York, Robarts Centre for Canadian Studies York University, 1990.

4 Roberta Shapiro and Nathalie Heinich, "When is Artification?", *Contemporary Aesthetics (Special Volume 4, Artification),* 2012.

5 Angelika Gebhart-Sayer, *The Cosmos Encoiled: Indian Art of the Peruvian Amazon* (Center for Inter-American Relations, 1984).

6 Peter G. Roe, "Art and Residence among the Shipibo Indians of Peru: A Study in Microacculturation," *American Anthropologist*. Wiley for the American Anthropological Association (1980).

7 Donald W. Lathrap, "Wasëmëa and the Rise of Mayakënë." *36th Annual Meeting of the Society for American Archeology* (1971).

8 El término se traduce por 'aquel que visita', e indica el más alto nivel que puede alcanzar un practicante del chamanismo, un estatus que hoy existe solo en la leyenda.

9 Peter G. Roe, "At Play in the Fields of Symmetry: Design Structure and Shamanic Therapy in the Upper Amazon," in *Symmetry Comes of Age* (University of Washington, 2004).

10 Llamado *huaste* en la lengua shipiba, el término se refiere a una variedad de especies de la familia *Cyperaceae* y, menos frecuentemente, de la familia *Iridaceae*.

11 Michael Taussig, "Mimesis and Alterity," in *A Particular History of the Senses* (Routledge, 1993).

12 Angelika Gebhart-Sayer, *The Cosmos Encoiled*, 1984.

13 Angelika Gebhart-Sayer, "Una terápia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo," *América Indígena 46* (Instituto Indigenista Interamericano, 1986).

14 Bernd Brabec de Mori, "Sonic Substances and Silent Sounds: an Auditory Anthropology of Ritual Songs." *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America 13*, 2015.

15 Simone Waisbard and Roger Waisbard, "Les Indiens Shamas de l'Ucayali et du Tamaya," *L'Ethnographie* (Société d'ethnographie, 1959).

16 Angelika Gebhart-Sayer, "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context," *Journal of Latin American Lore 11* (UCLA Latin American Institute, 1985).

17 Significa tanto 'pasajeros' como 'temporales'. Este término, usado en centros de sanación para referirse a los pacientes, expresa la necesidad de guiarlos mientras atraviesen su viaje, así como la transitoriedad del encuentro.

18 Bernd Brabec de Mori, "Song Patterns and Sung Designs: the Invention of Tradition Among Amazonian Indians as a Response to Researchers' Inquiries," in *Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation and Application* (HAS Research Centre for the Humanities, 2012).

19 Luisa Elvira Belaunde, *Kené: Arte, ciencia y tradición en diseño* (Instituto Nacional de Cultura, 2009).

1 Hans Belting, *The End of the History of Art* (University of Chicago Press, 1987).

2 Renate Dohmen, *Encounters Beyond the Gallery: Relational Aesthetics and Cultural Difference* (I.B. Tauris, 2016).

3 Joan M. Vastokas, "Beyond the Artifact: Native Art as Performance", *The Fifth Robarts Lecture (Wednesday, March 7, 1990),* North York, Robarts Centre for Canadian Studies York University, 1990.

4 Roberta Shapiro and Nathalie Heinich, "When is Artification?", *Contemporary Aesthetics (Special Volume 4, Artification)*, 2012.

5 Angelika Gebhart-Sayer, *The Cosmos Encoiled: Indian Art of the Peruvian Amazon* (Center for Inter-American Relations, 1984).

6 Peter G. Roe, "Art and Residence Among the Shipibo Indians of Peru: A Study in Microacculturation," *American Anthropologist*. Wiley for the American Anthropological Association (1980).

7 The term translates "the one who visits" and refers to the highest level a shamanic practitioner can attain—a status that today exists only in the realm of legend.

8 Donald W. Lathrap, "Wasëmëa and the Rise of Mayakënë." *36th Annual Meeting of the Society for American Archeology* (1971).

9 Peter G. Roe, "At Play in the Fields of Symmetry: Design Structure and Shamanic Therapy in the Upper Amazon," in *Symmetry Comes of Age* (University of Washington, 2004).

10 Named *huaste* in the Shipibo language, the term refers to a variety of species from the *Cyperaceae* family and, less frequently, from the *Iridaceae* family.

11 Michael Taussig, "Mimesis and Alterity," in *A Particular History of the Senses* (Routledge, 1993).

12 Angelika Gebhart-Sayer, *The Cosmos Encoiled*, 1984.

13 Angelika Gebhart-Sayer, "Una terápia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo," *América Indígena 46* (Instituto Indigenista Interamericano, 1986).

14 Bernd Brabec de Mori, "Sonic Substances and Silent Sounds: an Auditory Anthropology of Ritual Songs." *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America 13*, 2015.

15 Simone Waisbard and Roger Waisbard, "Les Indiens Shamas de l'Ucayali et du Tamaya," *L'Ethnographie* (Société d'ethnographie, 1959).

16 Angelika Gebhart-Sayer, "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context," *Journal of Latin American Lore 11* (UCLA Latin American Institute, 1985).

17 Meaning both passengers and temporaries. The term used at healing centers to refer to patients captures the need for navigation through the journey as well the transience of the encounter.

18 Bernd Brabec de Mori, "Song Patterns and Sung Designs: the Invention of Tradition Among Amazonian Indians as a Response to Researchers' Inquiries," in *Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation and Application* (HAS Research Centre for the Humanities, 2012).

19 Luisa Elvira Belaunde, *Kené: Arte, ciencia y tradición en diseño* (Instituto Nacional de Cultura, 2009).

20 Freya Mathews, *The Ecological Self* (Routledge, 2006).

21 Philippe Erikson, "Obedient Things: Reflections on the Matis Theory of Materiality," in *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood* (The University of Arizona Press, 2009).

22 Els Lagrou, "The Crystallized Memory of Artifacts: A Reflection on Agency and Alterity in Cashinahua Image-Making," in *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood* (The University of Arizona Press, 2009).

23 Trabajo comunitario recompensado con alimentos compartidos.

24 Renate Dohmen, *Encounters Beyond the Gallery: Relational Aesthetics and Cultural Difference* (I.B. Tauris, 2016).

25 Un claro en la selva para una huerta.

26 Els Lagrou, "Sorcery and Shamanism in Cashinahua Discourse and Praxis, Purus River, Brazil", in *Darkness and Secrecy: The Anthropology of Assault Sorcery and Witchcraft in Amazonia* (Duke University Press, 2004).

27 Peter Gow, "Visual Compulsion: Design and Image in Western Amazonia," *REVINDI: revista indigenista latinoamericana 2* (Editorial Pallas Interedition 1989).

28 Carlos Londoño, "'Though it Comes as Evil, I Embrace it as Good': Social Sensibilities and the Transformation of Malignant Agency Among the Muinane", in *The Anthropology of Love and Anger*, ed. J. Overing and A. Passes (London: Routledge, 2000).

29 Eduardo Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics: For a Post-Structural Anthropology* (Univocal Publishing, 2014).

30 Anna C. Roosevelt, "The Great Anaconda and Woman Shaman: a Dangerous and Powerful Ancestral Spirit from Creation to Today," in *Les Habitants de L'Eau: Autres Histoires de Guyane* (Paris and Cayenne, Aquarium Tropical and Ibis Rouge, 2013).

31 Término que describe cómo los líderes de grandes contaminantes y otras corporaciones que causan daño ambiental o social limpian su imagen pública mediante sus colecciones de arte y realizando donaciones desgravables a museos.

20 Freya Mathews, *The Ecological Self* (Routledge, 2006).

21 Philippe Erikson, "Obedient Things: Reflections on the Matis Theory of Materiality," in *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood* (The University of Arizona Press, 2009).

22 Els Lagrou, "The Crystallized Memory of Artifacts: A Reflection on Agency and Alterity in Cashinahua Image-Making," in *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood* (The University of Arizona Press, 2009).

23 Community labor repaid with the sharing of food.

24 Renate Dohmen, *Encounters Beyond the Gallery: Relational Aesthetics and Cultural Difference* (I.B. Tauris, 2016).

25 A clearing in the jungle for a vegetable garden.

26 Els Lagrou, "Sorcery and Shamanism in Cashinahua Discourse and Praxis, Purus River, Brazil", in *Darkness and Secrecy: The Anthropology of Assault Sorcery and Witchcraft in Amazonia* (Duke University Press, 2004).

27 Peter Gow, "Visual Compulsion: Design and Image in Western Amazonia," *REVINDI: revista indigenista latinoamericana 2* (Editorial Pallas Interedition 1989).

28 Carlos Londoño, "'Though it Comes as Evil, I Embrace it as Good': Social Sensibilities and the Transformation of Malignant Agency Among the Muinane", in *The Anthropology of Love and Anger*, ed. J. Overing and A. Passes (London: Routledge, 2000).

29 Eduardo Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics: For a Post-Structural Anthropology* (Univocal Publishing, 2014).

30 Anna C. Roosevelt, "The Great Anaconda and Woman Shaman: a Dangerous and Powerful Ancestral Spirit from Creation to Today," in *Les Habitants de L'Eau: Autres Histoires de Guyane* (Paris and Cayenne, Aquarium Tropical and Ibis Rouge, 2013).

31 Term to describe how the leaders of major polluters and other corporations that cause environmental or social damage use their art-collections and tax-deductible donations to museums to clean up their public image.

BIBLIOGRAFÍA

Belaunde, Luisa Elvira. *Kené: Arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2009.

Belting, Hans. *The end of the history of art*. University of Chicago Press, 1987.

Brabec de Mori, Bernd. "Song patterns and sung designs: the invention of tradition among Amazonian Indians as a response to researchers' inquiries." In *Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation and Application*, HAS Research Centre for the Humanities, 2012.

Brabec de Mori, Bernd. "Sonic Substances and Silent Sounds: an Auditory Anthropology of Ritual Songs." *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America 13* (2015).

Brabec de Mori, Bernd, and Laida Mori Silvano de Brabec. "Shipibo-Konibo Art and Healing Concepts: A Critical View on the 'Aesthetic Therapy'." *VEN Viennese Ethnomedicine Newsletter XI* (2009).

Dohmen, Renate. *Encounters beyond the Gallery: Relational Aesthetics and Cultural Difference*. I.B. Tauris, 2016.

Erikson, Philippe. "Obedient things: reflections on the Matis theory of materiality." In *The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood*. The University of Arizona Press, 2009.

Gebhart-Sayer, Angelika. *The cosmos encoiled: Indian art of the Peruvian Amazon.* Center for Inter-American Relations, 1984.

Gebhart-Sayer, Angelika. "The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context." *Journal of Latin American Lore 11*, Los Angeles, UCLA Latin American Institute (1985).

Gebhart-Sayer, Angelika. "Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo." *América Indígena 46*, Instituto Indigenista Interamericano, (1986).

Gow, Peter. "Visual compulsion: design and image in western Amazonia." *REVINDI: revista indigenista latinoamericana 2*, Editorial Pallas Interedition (1989).

Illius, Bruno. "La Gran Boa: Arte y Cosmologia de los Shipibo-Conibo." In *Amazonia Peruana*. Lima, Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1994.

Jauregui, X., and Z. M. Clavo, E. M. Jovel, M. Pardo-de-Santayana. "Plantas con madre: Plants that teach and guide in the shamanic initiation process in the East-Central Peruvian Amazon." *Journal of Ethnopharmacology*. Dublin, Elsevier (2011).

Lagrou, Els. *Cashinahua cosmovision: a perspectival approach to identity and alterity*. London, University of St Andrews, 1998.

Lagrou, Els. "Sorcery and Shamanism in Cashinahua Discourse and Praxis, Purus River, Brazil". In *Darkness and Secrecy: The Anthropology of Assault Sorcery and Witchcraft in Amazonia*. Duke University Press, 2004.

Lagrou, Els. "The Crystallized Memory of Artifacts: A Reflection on Agency and Alterity in Cashinahua Image-Making." In *The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood*. The University of Arizona Press, 2009.

Lathrap, Donald W. "Wasëmëa and the Rise of Mayakënë." *36th Annual Meeting of the Society for American Archeology*. Norman, Oklahoma, 1971.

Lathrap, Donald W. "*Shipibo Tourist Art.*" In *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. University of California Press, 1976.

Londoño Sulkin, Carlos D. "'Though it comes as evil, I embrace it as good': social sensibilities and the transformation of malignant agency among the Muinane". In *The anthropology of love and anger*, edited by J. Overing and A. Passes. London: Routledge, 2000.

Mathews, Freya. *The Ecological Self.* Routledge, 2006.

Ríos Cairuna, Laureano. *145 diseños, shipibo-conibo*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 2003.

Roe, Peter G. "Art and Residence among the Shipibo Indians of Peru: A study in microacculturation." In *American Anthropologist*. Hoboken, Wiley for the American Anthropological Association, 1980.

Roe, Peter G. "The Josho Nahuanbo Are All Wet and Undercooked: Shipibo Views on the Whiteman and the Incas in Myth, Legend and History." In *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. University of Illinois Press, 1988.

Roe, Peter G. "At play in the fields of symmetry: Design structure and shamanic therapy in the upper Amazon." In *Symmetry Comes of Age*. University of Washington, 2004.

Roosevelt, Anna C. "The great anaconda and woman shaman: a dangerous and powerful ancestral spirit from creation to today." In *Les Habitants de L'Eau: Autres Histoires de Guyane*. Paris and Cayenne, Aquarium Tropical and Ibis Rouge, 2013.

Severi, Carlo. *Le Principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire.* Éditions Rue d'Ulm-Musée du Quai Branly, 2007.

Shapiro, Roberta, and Nathalie Heinich. "When is artification?", *Contemporary Aesthetics (Special Volume 4, Artification)*, (2012).

Taussig, Michael. "Mimesis and Alterity." In *A Particular History of the Senses*. London and New York, Routledge, 1993.

Ulloa, Astrid. *La construcción del "Nativo ecológico"*. Bogotá, ICANH, 2004.

Vastokas, Joan M. "Beyond the Artifact: Native Art as Performance", *The Fifth Robarts Lecture (Wednesday, March 7, 1990)*, North York, Robarts Centre for Canadian Studies York University, 1990.

Vilaça, Aparecida. "Chronically unstable bodies: reflections on Amazonian corporalities." *Journal of the Royal Anthropological Institute 11*, London, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland (2005).

Viveiros de Castro, Eduardo. *Cannibal Metaphysics: For a post-structural anthropology*. Univocal Publishing, 2014.

Humboldt, Alexander von. *Researches concerning the Institutions and Monuments of the ancient inhabitants of America*. London, Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, J. Murray & H. Colburn, 1814.

Waisbard, Simone, and Roger Waisbard, "Les Indiens Shamas de l'Ucayali et du Tamaya," *L'Ethnographie*. Paris, Société d'ethnographie, 1959.

SOBRE SARA FLORES

Sara Flores Valera de Ramírez es una de las artistas más destacadas originaria de la Amazonía. Nacida en la comunidad indígena de Tambomayo en 1950, vive y trabaja en Yarinacocha, Perú, y forma parte de la Nación Shipibo-Konibo-Xetebo, un grupo indígena asentado a lo largo del río Ucayali. Los diseños nítidos y geométricos de Flores, pintados sobre textiles, se expanden sobre la base tradicional del *kené*, término shipibo que puede traducirse como 'diseño' y cuya etimología probablemente se vincule con el verbo *kéenti*, que significa 'amar' o 'cuidar'.

Los diseños *kené* de Flores son patrones abstractos e hipnóticos, resultando en una imagen con un poder complejo y vibrante. Elaborados a partir de un conocimiento transmitido por matriarcas, su arte forma parte de una cosmovisión que no busca representar, sino fijar las formas e imágenes fluidas que habitan el mundo del espíritu.

La obra de Flores se realiza a mano alzada, precisamente relucida sin el uso de bocetos preparatorios. Se ejecuta con tintes vegetales sobre *tocuyo*, un lienzo hecho de algodón silvestre. Su diseño poderoso simultáneamente guía nuestra mirada en diferentes direcciones usando una traza laberíntica, recordándonos a caminos serpentinos o sistemas neurales. Encontrando un delicado balance entre innovación experimental y forma tradicional, Flores proyecta y remodela la visión shipibo, creando algo que se ha descrito como 'un sistema cibernético codificado que no solo representa sino también toca el sustrato de la existencia'.

Continuando la tradición, Flores actualmente colabora con sus hijas Deysi Leny Ramírez Flores y Lastenia Pilar Ramírez Flores, y sus nietas Diana Alejandra Salazar Ramírez y Margareth Fiorella Zambrano Ramírez, en un proceso que les permite interactuar la una con la otra dentro de su labor. Así se añade una dimensión expansiva a la obra, las múltiples mentes y cuerpos uniéndose para completar los patrones de la otra.

Entre sus exposiciones individuales se destacan: *White Cube Bermondsey*, Londres (2025); *White Cube* Paris (2023); *CLEARING*, New York (2023 y 2022); *White Cube Online* (2021); and Outsider Art Fair, New York (2020). Además ha participado en exhibiciones colectivas que incluyen: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris (2023 y 2025); Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich UK; Bundeskunsthalle, Bonn, Germany (2026); Para Site, Hong Kong (2023); El Museo del Barrio, New York (2023); Museum Voorlinden, Wassenaar, Netherlands (2023); Inca Garcilaso Cultural Center of the Ministry of Foreign Affairs of Peru and MAC Museum of Contemporary Art of Lima, Perú (2022); Sala Luis Miró Quesada Garland, Miraflores, Lima (2021); Drawing Lab, Centre d'art privé dédié au dessin contemporain, Paris (2020); y Austrian Cultural Forum, New York (2018).

Las obras de Sara Flores figuran en colecciones seleccionadas: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; The Museums of Fine Arts, San Francisco; Al Thani Collection, London and Paris; Christian Dior Foundation, Paris; JPMorgan Chase Art Collection, New York; MALI, Museo de Arte de Lima, Perú; Museum Voorlinden, Wassenaar, Netherlands; New York-Presbyterian Brooklyn Methodist Hospital Contemporary Art Collection, New York; Tate, Londres; Colección Balanz, Buenos Aires; The Metropolitan Museum of New York; Hammer Museum, Los Ángeles y The Shipibo-Conibo Center, New York.

ABOUT SARA FLORES

Sara Flores Valera de Ramírez is one of the foremost contemporary artists emerging from the Amazonian basin. Born in the Indigenous community of Tambomayo in 1950, she lives and works in Yarinacocha, Peru, and is part of the Shipibo-Konibo-Xetebo Nation, an Indigenous group spread out alongside the Ucayali River. Flores's intricate, geometric paintings on textile rework and expand the traditional form of *kené*, a Shipibo term that can mean 'design' and whose etymology is probably linked with the verb *kéenti*, which means to love or to care for.

Flores's *kené* designs are hypnotic, abstract patterns that render an overall image with a complex, vibrational power. Created using knowledge passed down matriarchally, they are part of a deeply intertwined belief system that does not aim to represent but rather, to fix the fluidity of forms and images that inhabit the world of the spirit.

Flores's work is hand-drawn in free form, precisely rendered without the aid of preparatory sketches, and executed with vegetal dyes on *tocuyo*, a canvas made from wild cotton. Their powerful design draws our gaze simultaneously in different directions across their surface using repetitive, maze-like tracery which recalls labyrinths, pathways, or neural systems. Performing a careful balance between experimental innovation and traditional form, Flores projects and recasts the Shipibo vision, creating what has been described as a 'cybernetic codified system that not only represents but taps into the substrate of existence'.

Continuing tradition, Flores now collaborates with her daughters Deysi Leny Ramírez Flores and Lastenia Pilar Ramírez Flores, and her granddaughters Diana Alejandra Salazar Ramírez and Margareth Fiorella Zambrano Ramírez, in a process that allows them to engage in each other's work, adding an expansive dimension to the work as the multiple bodies and multiple minds merge to finish each other's patterns.

Selected recent solo exhibitions include White Cube Bermondsey, London (2025); White Cube Paris (2023); CLEARING, New York (2023 and 2022); White Cube Online (2021); and Outsider Art Fair, New York (2020). Selected group exhibitions include Bienal das Amazônias, Belém do Pará, Brazil (2025), Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris (2023 and 2025); Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich UK; Bundeskunsthalle, Bonn, Germany (2026); Para Site, Hong Kong (2023); El Museo del Barrio, New York (2023); Museum Voorlinden, Wassenaar, Netherlands (2023); Inca Garcilaso Cultural Center of the Ministry of Foreign Affairs of Peru and MAC Museum of Contemporary Art of Lima, Peru (2022); Sala Luis Miró Quesada Garland, Miraflores, Lima (2021); Drawing Lab, Centre d'art privé dédié au dessin contemporain, Paris (2020); and Austrian Cultural Forum, New York (2018).

Sara Flores' works are included in selected collections: The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; The Museums of Fine Arts, San Francisco; Al Thani Collection, London and Paris; Christian Dior Foundation, Paris; JPMorgan Chase Art Collection, New York; MALI, Museo de Arte de Lima, Peru; Museum Voorlinden, Wassenaar, Netherlands; New York-Presbyterian Brooklyn Methodist Hospital Contemporary Art Collection, New York; Tate, London; Balanz Collection, Buenos Aires; The Metropolitan Museum of New York; Hammer Museum, Los Ángeles; and The Shipibo-Conibo Center, New York.



EXPOSICIÓN

Este libro se publica en el marco de la exposición *Sara Flores. Non Nete. Un sueño para una nación indígena*, realizada en el Museo de Arte de Lima – MALI entre el 28 de marzo y el 14 de setiembre de 2025, por una iniciativa compartida por el MALI y The Shipibo-Conibo Center y gracias al generoso apoyo de proyectoamil y la galería White Cube de Londres.

Coordinación
Joselyn Vergara

Registro y catalogación
Karina Aparcana
Valeria Quintana
Lilian Abrigo

Museografía y montaje
Carlos Tamayo
Simón Barraza
Alejandro Purizaga
Manuel Lobatón

Conservación
Andrea San Martín
María Villavicencio
Sara Jiménez

El Museo de Arte de Lima – MALI tiene como sede el histórico Palacio de la Exposición gracias al generoso apoyo de la Municipalidad Metropolitana de Lima.

MUNICIPALIDAD DE LIMA

PUBLICACIÓN

Editores
Sharon Lerner
Matteo Norzi

Textos
Sara Flores
Manuela Moscoso
Matteo Norzi

Coordinación editorial
Pilar Ríos

Concepto y diseño
vm& estudio gráfico
Ralph Bauer
Verónica Majluf

Corrección de texto
Christian Estrada

Traducción
Alessandra Pinasco
Lener Guimaraes
Roberto Zariquiey
Albert Maroto
Glendy Sánchez Diaz
Seleni Rojas
Gonzalo Appiani

Retoque
Romel Gonzales

Impresión
Impresso Gráfica
Av. Mariscal La Mar 585,
Miraflores, Lima, Perú

© *2025 De la edición*
Asociación Museo de Arte de Lima
Paseo Colón 125, Lima, Perú
www.mali.pe

The Shipibo-Conibo Center Inc.
427 West 146th Street
10031 New York, USA
www.shipiboconibo.org

© *De los textos*
Los autores

© *De las obras*
Los autores

© *De las fotografías*
Las instituciones
(véase sección de créditos fotográficos y de reproducciones)

Primera edición
1000 ejemplares
Agosto de 2025

ISBN N° 978-9972-718-70-0

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2025-07462

Reservado todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización expresa del Museo de Arte de Lima – MALI.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS Y DE REPRODUCCIONES

Pág. 1
Shipibo-Konibo Community, Ucayali / Comunidad Shipibo-Konibo, Ucayali
© Carolyn Heath, 1976

Págs. 2-3
Sara Flores and family members / Sara Flores y miembros de su familia
© Carolyn Heath, 1976

Págs. 19, 21
© Sara Flores / White Cube
(David Westwood)

Pág. 23, 24-25
© Sara Flores / White Cube
(Theo Christelis)

Pág. 27
© Sara Flores / White Cube
(Ollie Hammick)

Págs. 28-29
© Sara Flores / C L E A R I N G, New York/ Los Angeles (JSP Art Photography)

Págs. 31, 35 y 39
Dirección de fotografía: Johan Carrasco

Págs. 42-43, 90-91, 112-113
Stills / Fotogramas de video
Sara Flores en sus propias palabras / Sara Flores in Her Own Words, 2025
Producido por / Produced by
The Shipibo-Conibo Center, NY.
Dirigido por / Direction by Èlia Gasull Balada.
Fotografía de / Photography by
Bernarda Cornejo

Págs. 44-49
Stills / Fotogramas de video
Non Nete (Una bandera para la Nación Shipibo) / (A Flag for the Shipibo Nation), 2025
Producido por / Produced by
The Shipibo-Conibo Center, NY

Pág. 50-89
Sara Flores. Non Nete. Un sueño para una nación indígena / Sara Flores. Non Nete. A dream for an Indigenous Nation
Vistas de instalación / Installation views at the Museo de Arte de Lima, Lima, 2025
Cortesía de la artista y de The Shipibo-Conibo Center, New York
© Juan Pablo Murrugarra

Pág. 95
Google Earth. Image © 2025 Maxar Technologies, Image Landsat / Copernicus, Image © 2025 CNES / Airbus, Image © 2025 Airbus

Pág. 96
© Thomas Hoepker / Magnum Photos

Pág. 101
© Juan Pablo Murrugarra

Pág. 102
© Salon 94 (Elisabeth Bernstein)

Págs. 118-119
La fundación de Chiponquiabaon Maroti Shobo —"La Casa de la Compra y Venta, río abajo"— marcó el establecimiento de la primera cooperativa de artistas del Pueblo Shipibo-Konibo / The founding of Chiponquiabaon Maroti Shobo — "The House of Buying and Selling, Down-river"— marked the establishment of the first artists' cooperative of the Shipibo-Konibo People
© Carolyn Heath, 1976

Pág. 120
Shipibo-Konibo Community, Ucayali / Comunidad Shipibo-Konibo, Ucayali
© Carolyn Heath, 1976

MUSEO DE ARTE DE LIMA – MALI

PRESIDENTE
Alberto Rebaza T.

VICEPRESIDENTA
Alexandra Bryce Cisneros

SEGUNDA VICEPRESIDENTA
Muriel Clémens de Briceño

TESORERO
Nicolás Kecskemethy Daranyi

SECRETARIA
Julie Lindley Suárez

PRO-TESORERO
Alfredo Barreda Zegarra

VOCALES
Nissim Mayo Frid
Juan Mulder Panas
Ana María de Bracamonte Gálvez
Luis Oganes Oblitas
Lucía de la Puente Wiese
Walter Bayly Llona
Annick Benavides Workman
María Rosa Fort Brescia

DIRECTORA
Sharon Lerner

GERENTE GENERAL
Gustavo Zapata

JEFE DE ADMINISTRACIÓN
Y SERVICIOS INTERNOS
David Guzmán

COORDINADOR DE OPERACIONES
Kenny Flores

SUPERVISOR DE MANTENIMIENTO
Pablo Ordoñez

SUPERVISOR DE SEGURIDAD
José Peña

TÉCNICO ELECTRICISTA
Deivi Flores

COORDINADORA DE COMPRAS
Melba Arica

ASISTENTE DE OFICINA
Miguel Mendoza

JEFE DE CONTABILIDAD
Y FINANZAS
Orlando Cabello

COORDINADORA DE
CONTABILIDAD
Dajanna Seijas

AUXILIARES CONTABLES
Christian Castro
Kevin Wong

ASISTENTE DE FACTURACIÓN
Marlene Hermoza

JEFE DE TALENTO HUMANO
Y SOSTENIBILIDAD
Geraldine Núñez

ASISTENTE DE TALENTO HUMANO
Isabel Ortiz

JEFE DE EXPOSICIONES
Y PUBLICACIONES
Pilar Ríos

CURADORA DE ARTE
PRECOLOMBINO
Isabel Collazos

CURADOR DE ARTE HISTÓRICO
Ricardo Kusunoki

ASISTENTE DE CURADURÍA
Sofía Nakasone

CURADURÍA DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Sharon Lerner

ASISTENTE DE CURADURÍA
Gonzalo Appiani

CURADORA ASOCIADA DE
PROGRAMAS PÚBLICOS
Sairah Espinoza

JEFE DE MUSEOGRAFÍA
Carlos Tamayo

ASISTENTE DE MUSEOGRAFÍA
Jentuam Rodríguez

JEFE DE REGISTRO Y BIBLIOTECA
Karina Aparcana

COORDINADORA DE REGISTRO
Y CATALOGACIÓN
Valeria Quintana

ASISTENTE DE REGISTRO Y
CATALOGACIÓN
Lilian Abrigo

COORDINADORA DE BIBLIOTECA
Y ARCHIVO
Rosalyn Chávarry

JEFE JR. DEL TALLER DE
RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN
Andrea San Martín

RESTAURADORA EN JEFE
María Villavicencio

TÉCNICO DE CONSERVACIÓN
Sara Jiménez

AUXILIAR DE CONSERVACIÓN
Y MONTAJE
Simón Barraza
Alejandro Purizaga
Manuel Lobatón

CURADORA DE MEDIACIÓN
Patricia Villanueva

COORDINADORA DE
COMUNICACIONES
Samantha Muñoz

GESTORA DE DISEÑO GRÁFICO
Yuvissa Mijulovich

DIRECTOR DE ÁREA EDUCATIVA
Gustavo Zapata

GERENTE DE EDUCACIÓN
Luis Enrique Ramírez

COORDINADORA DE ARTE
EMPRESA
Ruby Jara

COORDINADORA DE
OPERACIONES EDUCACIÓN
Mariella Cornejo

ENCARGADOS SEDE
Sophia Pacheco
Edgar Zurita

COORDINADOR DE EXTENSIÓN
PROFESIONAL
Ángel Chumpitasi

ASISTENTE DE EXTENSIÓN
PROFESIONAL
Christopher Corcino

COORDINADORES DE
COMUNICACIÓN DE EDUCACIÓN
Andrés Santa Cruz
Nicole Gonzales

DISEÑADOR GRÁFICO DE
EDUCACIÓN
Rodrigo Véliz

ASISTENTE DE OPERACIONES
Oscar Cáceres

COORDINADORA DE PROGRAMAS
EDUCATIVOS
Janelle Serrano

ASISTENTE DE PROYECTOS
EDUCATIVOS
Bill Arroyo

COORDINADORA DE MARKETING
Y EVENTOS
Camila Zegarra

COORDINADOR DE
RELACIONAMIENTO
Randi Seijas

ASISTENTE DE MEJORA
CONTINUA
Betsy Galarza

THE SHIPIBO-CONIBO CENTER

ESPÍRITU-EN-JEFE
Leonor Caraballo

DIRECTOR EJECUTIVO
Matteo Norzi

PRESIDENTE
Abou Farman

PROJECT MANAGER
Carol Montealegre

MIEMBROS DE LA JUNTA
DIRECTIVA
Ximena Saskia Warnaars
Lilly Ladjevardi


CHIPONQUIABAON
MAÑOTI
SHOBO



MALI

SHIPIBO CONIBO CENTER

SARA FLORES NONNETE