

La pintura en Ayacucho en la década de 1980

Painting in Ayacucho in the 80's

*Waranqa isgunpachak pusaq chunka watapi Ayacucho
llaqtapi llimpikuna*

Miguel Angel Meza Untiveros

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

miguel.meza8@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0003-0496-618X

Resumen

En un marco global, diversos acontecimientos sociales, culturales y políticos repercutieron en la plástica peruana en la década de 1980; sin embargo, muchas regiones y pueblos alejados de la capital fueron relegados e ignorados, lo que evidenció un centralismo pictórico alineado a las artes contemporáneas limeñas. La pintura ayacuchana muestra una producción figurativa con algunas deficiencias en el dibujo y el color, en medio de un contexto social y político muy maniatado a causa del conflicto armado interno. Se vivieron momentos muy tensos en los pasillos y aulas de la Escuela de Bellas Artes “Felipe Guamán Poma de Ayala”. Estas condiciones connotan limitaciones a una creación visual en un primer periodo (1980-1985) de pintura tradicionalista y costumbrista; luego se expresan sensaciones y emociones a hechos conflictivos cuyas víctimas fueron los hombres andinos (1986-1989) con una pintura testimonial. De esta manera, se plantea la siguiente pregunta: ¿en qué medida la pintura ayacuchana expresa su tradición e historia local en los años ochenta? Para responder se empleará una metodología de análisis visual en el contenido y mensaje, y se desarrollará un estudio descriptivo, analítico y crítico de cada una de las obras elegidas para este estudio.

Palabras clave: pintura, estilo, figuración, simbolismo, mensaje

Abstract

In a global framework, many social, cultural and political events had an impact on Peruvian plastic arts in the 1980s; however, many regions and towns far from the capital were relegated and ignored, thus evidencing a pictorial

centralism aligned with contemporary Lima arts. In the case of Ayacuchana painting, it shows a figurative production with some deficiencies in drawing and color in the midst of a very handcuffed social and political context due to the internal armed conflict. There were very tense moments in the corridors and classrooms of the “Felipe Guamán Poma de Ayala” School of Fine Arts, these conditions connote limitations to a visual creation in a first period (1980-1985) traditionalist and costumbrista painting, then sensations are expressed and emotions to conflicting events where the victims were Andean men (1986-1989) with a testimonial painting. In this way, the following question is posed: To what extent does Ayacuchana painting express its tradition and local history in the 80s? To respond, a methodology of visual analysis of the content and message will be used, developing a descriptive, analytical and critical study of each of the works chosen for this study.

Keywords: painting, style, figuration, symbolism, message

Huñupay

Waranqa isqunpachak pusaq chunka watapi, tiqsi muyupi runakunaq yachayninkuna, Perú suyupa llimpinkunaman kutirimun; hinaqa, Perú suyupa uchuy llaqtankuna, Lima llaqtaq rikranpi paqarimuqkuna, qunqasqa, wik-chusqa kawsasqanmanta, llimpikuna rikurimun Lima llaqtapi llimpishqaman hina. Ayacucho llaqtapa llimpishqankuna, ukunmanta pacha mana allin llimpishqakunata rikurichimun, allin kawsaykunamanta. Chaynataqa rikurichimun Ayacucho llaqtamanta llimpiqkunaqa runamasinkunawan chaqwanakuspan. Chaymi, katatay kawsayniyku Escuela de Bellas Artes “Felipe Guamán Poma de Ayala” ukunpi purirqa; kay katatay puriyumi llimpikunaq allin qispinanta qipaman chutan, kay waranqa isqunpachak pusaqchunkamanta waranqa isqunpachak pusaqchunka pisqayuq kama (1980 – 1985); chaymantaqa, llimpikunaqa rikurimun Perú suyu ukupi runakuna tiyaqmanta, chaqwanakuy wañuchinakuy kausaymanta, rikusqankuman hina. Kay ruwayqa rikurimun waranqa isqunpachak pusaqchunka suqtayuqmanta waranqa isqunpachak pusaqchunka isqunniyuq kama (1986 – 1989). Kay qillqasqaykunata qawaspan, kaynata tapuyukuni: ¿Imaynatan Ayacucho llaqtamanta llimpikuna ñawpaq kawsayninkunata, kay waranqa isqunpachak pusaqchunka watapi riqsichikun? Kay tapukuyta kutichinaypaqa akllasqa llimpikunatan allinta mastarispá lika-saq, hinaspa tapukuyman kutichisaq.

Huntasqa rimaykuna: Llimpikuna, kikinpa ruwaynin, llimpiman qatiq, suchi.

Fecha de envío: julio 2023 **Fecha de aceptación:** setiembre 2023

Introducción

La Escuela de Bellas Artes “Felipe Guamán Poma de Ayala” tiene tres etapas muy importantes en su desarrollo como institución artística. La primera, de 1953 a 1979, se alinea a un currículo educativo artístico implementado por la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Luego, a mediados de la década de 1970, mediante la búsqueda de cambios, esas condiciones académicas tuvieron un giro muy importante, y se logró autonomía en sus formas creativas desde un punto de vista crítico y reflexivo. La segunda etapa, de 1980 a 2000, fue la época en la que se desarrolló el conflicto armado interno y la región de Ayacucho fue la más afectada. En el ámbito artístico es un contexto muy complejo. La pintura, al margen de sus limitaciones, buscó mostrar su propia identidad cultural; sus referencias plásticas estaban ligadas a elementos y parámetros internacionales y nacionales, siempre con la búsqueda de un lenguaje propio y libre expresión. Sin embargo, el contexto conflictivo generó diversas posturas entre juicios ideológicos y aspectos emocionales. Estos factores aportaron a la realización de obras de corte tradicional y testimonial. La tercera etapa empieza en 2000 y transcurre hasta la actualidad. Se evidencia una libertad en los campos sociales, culturales, económicos y políticos, y existen habilidades plásticas adecuadas en técnicas y estilos. Además, mediante la investigación, ha fortalecido sus propuestas sin desmerecer a los diversos referentes artísticos.

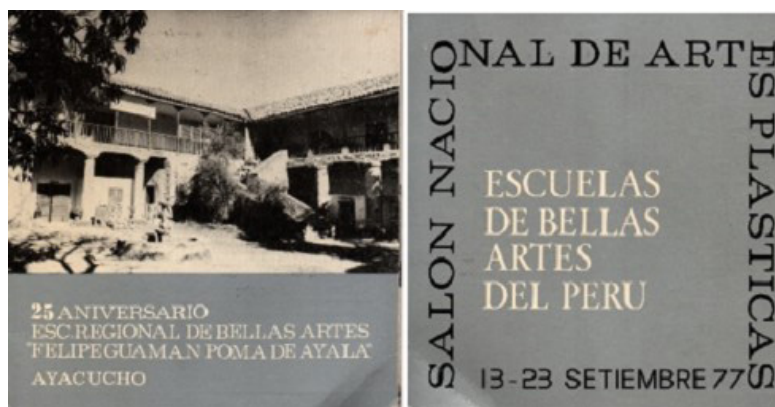
En este estudio nos enfocaremos en la segunda etapa, en la década de 1980. Los testimonios y comentarios de varios personajes del medio pictórico ayacuchano nos ayudarán a formular y conceptualizar hechos y características de una pintura provinciana relegada, lo que fue muy evidente en diez años, a causa de una coyuntura social, política y cultural muy maniatada e ignorada. Estas fuentes primarias forman parte de las experiencias vivenciales en un contexto muy complejo dentro de la libre expresión y la libertad de pensamiento.

Antecedentes

La oportunidad de educarse en Ayacucho fue creciendo en contraposición a la falta de trabajo. Se formó una postura contestataria, evidenciada en organizaciones sindicales, campesinas y estudiantiles.

En la década de 1950 acontecen dos hechos académicos muy resaltantes. El primero es la creación de la Escuela Regional de Bellas Artes en 1953, que tuvo como primer director a Ricardo Respaldiza Martínez (1906-1977)¹; y la segunda es la reapertura de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, que tuvo como rector a Fernando Romero Pintado (1905-1996). Estas instituciones hasta hoy aportan al desarrollo profesional de toda la región. Por otro lado, la actividad cultural ayacuchana entre los años sesenta y setenta sostenía a todo un grupo de jóvenes entusiastas que buscaban cambios sociales y políticos, y la expresión libre de ideas y pensamientos. Fueron parte del crecimiento de inconformidad hacia los gobernantes y un sistema estancado donde solo existía Lima y el resto del país era ignorado. En ese contexto, entre 1974 y 1975 Juan Demetrio Acevedo Fernández de Paredes (1949) fue director de la Escuela Regional de Bellas Artes e implantó una nueva política de enseñanza. Fue muy crítico hacia el currículo educativo, que fue similar a la de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, al sostener que ya no era tiempo de seguir parámetros convencionales, sino de experimentar y buscar un propio lenguaje artístico ayacuchano desde un enfoque crítico y reflexivo, que valorara sus tradiciones y costumbres culturales en un mundo contemporáneo (Acevedo, 1975).

Figura 1



Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas de las Escuelas de Bellas Artes del Perú (1977)

Nota. Fotografía de Miguel Meza. Archivo de la Biblioteca Bellas Artes de Ayacucho.

Por otro lado, en 1977, con Felipe López Mendoza como director, la Escuela de Bellas Artes de Ayacucho cumplió 25 años de funcionamiento y organizó el “Salón Nacional de Artes Plásticas de Escuelas de Bellas Artes del Perú”, con la participación de regiones como Cusco, Arequipa, Ica, Iquitos, Trujillo y Lima. Facilitó así a los artistas y al público en general la visualización de nuevas alternativas plásticas, lo que fortaleció el nivel analítico, crítico y cultural. Otro aporte pictórico fue el retorno de algunos pintores ayacuchanos que salieron gracias a becas nacionales e internacionales, y que compartieron sus experiencias en las aulas y los talleres con los estudiantes, a fin de fomentar con ellos una visión contemporánea e insertarla a su condición plástica. Finalmente, en la década de 1970², diversas organizaciones de izquierda estaban en búsqueda de cambios, y tuvieron como centro de organización algunas instituciones de educación superior. Todo ello hacía presagiar el inicio de una época conflictiva que duraría dos décadas.

La pintura en Ayacucho (1980-1990)

Contexto general

En los años ochenta el mundo experimentó cambios sociopolíticos y tecnológicos. Se inició la guerra entre Irán e Irak por diferencias ideológicas y problemas fronterizos; culminó la Guerra Fría tras la desintegración de la Unión Soviética; Argentina e Inglaterra entraron en conflicto por el dominio de las isla Malvinas. Por otro lado, de manera pacífica se logró la caída del muro de Berlín y la unificación de las dos Alemanias. En el ámbito científico y tecnológico sucedió el desastre termonuclear de Chernóbil y la invención de la PC por la IBM. De esa manera se siguió el desarrollo posmoderno de la humanidad y el mundo. En el campo de las artes visuales el *pop art* continuó como referencia directa para las nuevas manifestaciones artísticas; sin embargo, Phillips (2021) comenta que el resurgimiento de la expresión personal en los años ochenta está en el neoexpresionismo, que mostró un nuevo espíritu en la pintura figurativa y gestual, al margen del *video art* y la *performance* (p. 120). Fue una época muy activa dentro del mundo contemporáneo. Se popularizaron el grafiti y los murales urbanos; también el arte digital, con nuevas tecnologías, creó imágenes y efectos visuales. Por otro lado, Latinoamérica persistió con la incansable búsqueda de un arte propio, tratando de alejarse de los parámetros y cuestiones occidentales. Power (2006) comenta que la historia es una narración vulnerable que se alinea a la inclusión y exclusión, entre la representación y la represión; es así que el arte latinoamericano se interpreta como una historia actual repleta de interrogantes del pasado (p. 16).

El Perú tuvo dos presidentes en el periodo estudiado. El primero, de 1980 a 1985, fue Fernando Belaunde Terry, quien asumió el cargo luego de un régimen militarista que dejó una crisis política y económica. El segundo fue Alan García Pérez, de 1985 a 1990, cuyo gobierno es reconocido por una de las mayores hiperinflaciones registradas a nivel mundial.

En el aspecto social varios hechos marcaron la historia peruana. La aparición de Sendero Luminoso, el asesinato de ocho periodistas en Uchuraccay, y las matanzas en los penales de Lurigancho, Santa Barbara y el Frontón. El ámbito artístico peruano no fue ajeno a estos problemas socioculturales, políticos y económicos, e hizo notoria su presencia con obras que se relacionan muy directamente con este contexto violentista. En ese sentido, resaltan los trabajos de los pintores con mayor edad en la época, como Fernando de Szyszlo (1925-2017), quien en su obra muestra la búsqueda de una identidad cultural peruana; Gerardo Chávez (1937), quien expone en su obra la violencia política; y Alberto Quintanilla (1934), quien refleja una realidad violentista que forma parte de sus experiencias. Además, los pintores jóvenes, como Eduardo Tokeshi (1960), Herbert Rodríguez (1959) y Jesús Ruiz Durand (1940), así como los grupos EPS Huayco y NN Carpeta Negra, muestran, desde una variedad de perspectivas y medios plásticos, la barbarie y violencia no solo causada por Sendero Luminoso, sino también por el Estado y los militares. Castrillón (2001) comenta que el arte conceptual enfatiza la eliminación del objeto tradicional y lo replantea en medio de una crisis sensorial contemporánea (p. 182).

Contexto local

En Ayacucho las actividades culturales se enmarcaron a un ambiente complicado a inicios de la década de 1980. Las artes giraban en función de una situación social, política y cultura muy difícil, ocasionada por una guerra interna que restringió muchas cosas. En ese sentido, las artes plásticas ayacuchanas, que desarrollaban de manera adecuada sus propias características entre 1950 a 1970, con la base de referencias nacionales e internacionales, fue trastocada a causa de los actos violentos que causaron terror no solo a los pintores, sino a toda la población. Pomacanchari dice: “Se nota una trascendencia fundamental en el cambio de contenido del retablo; antes fue con temática religiosa de imágenes sacras, en los ochenta el contenido es social, político y de protesta; además, refleja la violencia” (comunicación personal, 7 de octubre de 2021). Un ejemplo es Nicanor Jimenes (1957), quien en sus retablos muestra eventos políticos, religiosos e históricos. En ese marco de incertidumbre, un día antes de las elecciones generales de 1980, un grupo de personas encapuchadas ingresaron a la oficina de registros

públicos del pueblo de Chuschi, provincia de Cangallo, región Ayacucho, para quemar las cédulas de votación. Era la primera acción violenta del senderismo.

Portocarrero (2012) comenta que Sendero insistía en la guerra campesina, una izquierda más dogmática, popular y chola, y operaba sus acciones desde la zona más atrasada del Perú. En esos inicios Guzmán parecía un personaje folclórico e irrelevante (p. 104). Un error muy importante por parte del Estado Peruano fue ignorar y restar importancia a esta nueva gesta conflictiva, que se fortaleció y fue mucho más violenta años después, tras la consigna de reclutar al campesino iletrado. Muchos se alistaron por ignorancia y por no tener más alternativas. Por ese motivo, los levantamientos subversivos se dieron en las zonas rurales. En Ayacucho existía mucha actividad cultural desde mediados de los años cincuenta, una línea que se fortaleció con la reapertura de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y la creación de la Escuela Regional de Bellas Artes “Felipe Guamán Poma de Ayala”. En ese marco cultural, en 1981 el Instituto Nacional de Cultura (INC) organizó un concurso de poesía. Edith Lagos Sáez (1962-1982) participó con su poema “Hierva silvestre”, que entrelaza la vida, la naturaleza y la muerte, y ocupó el primer puesto. Edith Lagos se enroló a las filas de Sendero, y resaltó por su carácter y liderazgo. Tuvo un trágico final en un enfrentamiento con las fuerzas militares, y se convirtió así en ídolo para muchos ayacuchanos de la época.

En los años ochenta, la Escuela Regional de Bellas de Ayacucho se ubicaba en la casona Velarde Álvarez, hoy Centro Cultural de la Universidad San Cristóbal de Huamanga. Desde ahí continuó con la tarea de preservar una labor artística que se extendió a diversos sectores sociales de la región ayacuchana. Asimismo, promovió una diversidad de técnicas y estilos pictóricos que ampliaron el espectro de representación e interpretación visual de un contexto conflictivo y violento. Buntinx (2006) comenta que ciertos artistas asumen, de acuerdo con su experiencia, múltiples tipos de violencia según su época. En términos culturales, esta experiencia forma parte de su naturalidad y propiedad (Buntinx, 2006, p. 80). En ese sentido, muchas obras relacionadas con el conflicto armado fueron destruidas por los mismos artistas ganados por sus temores y por los militares al momento de ingresar a los talleres o domicilios. De esa forma, se limitó una expresión pictórica libre y contemporánea, y los artistas se refugiaron en géneros tradicionalistas y costumbristas, para evitar un lenguaje visual emotivo o simbólico que comunicara inconformidad, miedo, dolor y libertad.

Las fuerzas militares buscaron repeler los atentados y asesinatos con acciones igualmente violentas. Lamentablemente, no pudieron diferenciar al campesino con

ideología senderista y al campesino inocente. Su obstáculo era una comunicación verbal errónea, pues muchos militares no comprendían el quechua. Era una situación desfavorable para los comuneros ayacuchanos, quienes se encontraron entre la espada y la pared. López (2011) comenta que varios estudiantes se identificaron con el inicio de la lucha armada senderista y pasaron a la clandestinidad de manera lenta y silenciosa. El miedo rondaba por los pasillos y salones de la escuela; luego, llegaron noticias de desaparición y muerte de miembros de la comunidad bellasartina (López, 2011, p. 17). La situación era muy difícil; sin embargo, Bellas Artes aún funcionaba en un entorno de enseñanza pictórica dirigida por maestros como Alfredo Suarez Ñañez (1931-1998), Felipe López Mendoza (1945), Víctor Mongrut Abarca (1948-2004), que retornaron a Ayacucho luego de realizar estudios fuera del país con becas obtenidas por concursos. Ellos impartían sus conocimientos a una nueva generación de artistas que incursionaban en el mundo pictórico al margen de situaciones ocasionadas por Sendero Luminoso y el gobierno.

Arnold (2021) comenta que para escribir sobre historia del arte debemos tener en cuenta tres pasos. El primero es relacionar el tema con un tiempo extenso, el segundo es el análisis de los prejuicios que influyen en el desarrollo de la historia, y el tercero es la expectativa, la importancia y el progreso. Por lo tanto se podrá comprobar los cambios y pensamientos de la historia (p. 62). En esa línea, hablar de la violencia no solo debe referirse al contexto moderno. Ayacucho forma parte de la historia peruana prehispánica, colonial y republicana; y los hechos conflictivos y violentos no fueron una excepción.

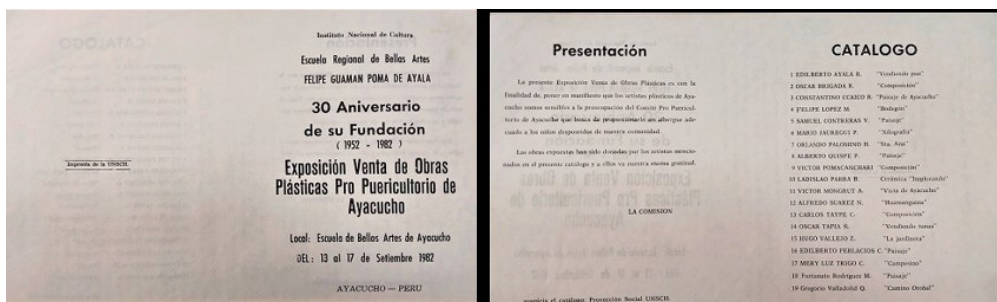
El poco interés y preocupación por parte de nuestras autoridades durante la violencia política interna generó rienda suelta a Sendero, que reclutó a muchos jóvenes esperanzados en que por ese medio se podían lograr muchos cambios. En tal sentido, podemos decir que el artista tiene sensibilidad y perspectiva, una predicación de la justicia social y de la equidad, con argumentos teóricos y visuales. Aquellos pintores de inicio de los años ochenta, fueron personas que sinceramente creyeron en lo que estaban haciendo, pero en una forma equivocada. Los podríamos denominar “sinceros equivocados”.

Germaná (2022) comenta que los indigenistas incorporaron en sus obras el paisaje andino para representarlo como espectáculo natural y enmarcar como fondo a las personas y arquitectura, definiendo sus identidades (p. 63). El registro fotográfico y físico de obras realizadas en la década de 1980 en Ayacucho es muy limitado. Muchas solo quedan en la mente de quienes vivieron en carne propia el conflicto armado. Algo muy importante fue que los temas costumbristas tomaron más identidad, a

diferencia del indigenismo, y expresaban actividades, elementos simbólicos y espacios geográficos que revelaban unidad y variedad en las composiciones pictóricas de una ciudad huamanguina atrapada en el tiempo e ignorada por sus autoridades locales y nacionales. Szyszlo (2012) sostiene que, desde la prehistoria hasta hoy, el hombre ha conocido diversas fortunas, ha sufrido muchos cambios, ha vivido fanatismos sangrientos, intolerancias, tiempos de barbarie y de gloria. Todas estas situaciones, con el paso del tiempo, se convirtieron en épocas legendarias y mitos (Szyszlo, 2012, p. 110). En ese marco, sobre la pintura ayacuchana surgen dos versiones según los personajes que experimentaron vivencialmente esa época dentro de la Escuela de Bellas Artes y que la catalogan según esa problemática social. La primera cuestión es una forma de justificación a la existencia de un retroceso en la plástica, específicamente en la pintura, y la segunda es que la pintura ayacuchana fue pasiva y recelosa en tiempos de violencia a causa del conflicto armado interno (1980-2000). Cabe señalar que son posturas desde una perspectiva muy personal.

La realidad en la pintura de provincia, al margen de ser relegada por el centralismo limeño, es que evidencia deficiencias en técnicas, estilos y propuestas. En esos tiempos aún no se tenían muy claros algunos objetivos e intenciones plásticas tanto de estudiantes como docentes, al margen de haber participado en diversas actividades artísticas, entre exposiciones nacionales y encuentros artísticos provinciales. Otro detalle que debemos tomar en cuenta es la elaboración de los catálogos, que eran realizados sobre papeles bulky y couché mediante un proceso serigráfico con tonalidades negras, lo que refleja cierta precariedad en los recursos técnicos y materiales³.

Figura 2



Catálogo por los 30 años de la Escuela Regional de Bellas Artes "Felipe Guamán Poma de Ayala" (septiembre de 1982) en la Galería Ricardo Respaldiza (piso 2, ERBA)

Nota. Fotografía de Miguel Meza. Archivo de la Biblioteca ESFAP "FGPA".

Pintura ayacuchana tradicionalista y costumbrista

A continuación, analizaremos dos pinturas realizadas entre 1980 a 1985, para lo cual nos enfocaremos en su contenido y mensaje. Al respecto, Buntinx (2006) dice que el testimonio del cambio de época ha agotado de manera definitiva lo criollo. La modernidad ha motivado el surgimiento de lo autóctono, una condición andina que aún está atrapada en la colonidad (Buntinx, 2006, p. 78).

En la pintura al óleo de Tula Trigos Cáceres (1960), titulada *Lustra zapatos*, podemos apreciar una escena con dos planos visuales plasmados en colores agrisados. El espacio visual está desenfocado y, aparentemente, rodea toda la imagen una brumosa grisácea con toques de tonos claros. Este efecto ayuda al contraste entre las figuras primarias y el fondo. En el primer plano se ubican dos personas, una mujer y un varón. Ambos están interactuando, pero no tienen rasgos faciales. Existe una simplicidad en la preocupación del detalle. La mujer está sentada y observa cómo el joven le lustra sus zapatos. Está vestida de manera típica, con una manta pesada y un sombrero oscuro que define su procedencia rural. En el segundo plano observamos tres siluetas que se fusionan con el espacio atmosférico. Son mujeres con vestimentas típicas. Una de ellas lleva puesto un sombrero huamanguino; están de espaldas, muy alejadas de la escena principal. Dentro de la composición se percibe una perspectiva lineal. La ciudad de Huamanga en los años ochenta tenía un déficit económico muy lamentable, en primera instancia por el gobierno central y luego por el gobierno municipal. Por ello, la mayor parte de la ciudad no era asfaltada. En tiempos de lluvia el lodo era predominante y en tiempos de sequía el polvo era muy frecuente. Este tipo de escenas comunes o de actividades realizadas por los ayacuchanos fueron pretextos artísticos muy recurrentes por el temor a ser involucrados a cualquiera de los bandos durante el conflicto armado. La situación repercutió e hizo que los pintores realizaran este tipo de composiciones.

Figura 3



Lustra zapatos (1983) de Tula Trigos Cáceres

Nota. Óleo sobre lienzo, 100 × 140 cm. Fotografía de Miguel Meza. Archivo de la Biblioteca Bellas Artes de Ayacucho.

Por su parte, la obra *Mercado* de Eleuterio Bustamante Guerra (1960 -2014) nos muestra un grupo numeroso de personas, todas mujeres en movimiento, entre comerciantes y compradoras de características andinas. La mayoría lleva sombrero, manta, blusa y faldas largas, de colores limitados y repetitivos. Se aprecia frescura y atracción en toda la imagen, al igual que un ritmo visual en las formas humanas de manera descendente, que se fusiona con el espacio del fondo, hasta generar brumosisidad con tonos fríos y una atmósfera nostálgica que envuelve parte de la escena. Hay mujeres en posición frontal, otras de perfil y algunas de espalda. La intención del pintor es enfatizar a la dama huamanguina en su labor y la gran importancia que realiza en el quehacer doméstico. Por ello, no existe la presencia de ningún varón. Sin embargo, fueron tiempos muy difíciles; la actividad senderista y militar fue de proporciones mayores, y tuvo como resultado la muerte y desaparición de muchos varones de distintas edades. En contraparte, se sintió y apreció el accionar de la mujer andina, quien no solo tenía que ocultar su dolor, sino debía mantener y cuidar a su familia. La escena es tradicional en el contexto y espacio andinos en los años ochenta. La mayor parte de la producción de esa década se vincula a estas actividades, con el propósito de generar identidades y valor cultural en medio de conflictos y problemas socioeconómicos en nuestro país.

Figura 4



Mercado feria (1985) de Eleuterio Bustamante Guerra

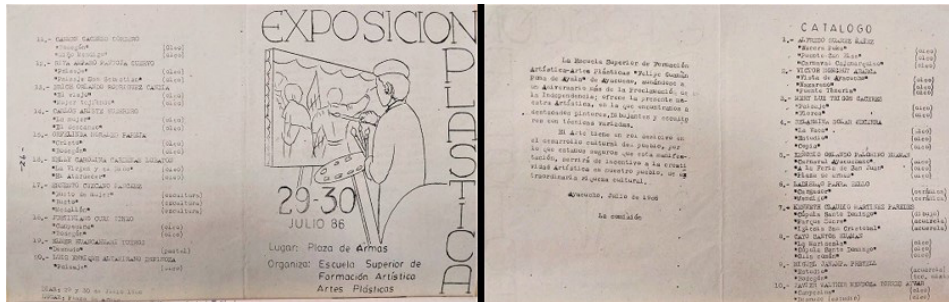
Nota. Óleo sobre lienzo, 78 ×102 cm. Fotografía de Miguel Meza. Archivo de la Biblioteca de Bellas Artes de Ayacucho.

En las obras de Trigos y Bustamante existe desproporción en la figura humana y en la distribución de espacios. Además, el color es muy limitado, y no hay preocupación del dibujo y del detalle, que hacen de estas composiciones una expresión pasiva. Esto nos lleva a pensar sobre las sensaciones de los pintores ayacuchanos que vivieron en carne propia el conflicto armado, sus propias limitaciones plásticas y el terror a su entorno. Sabemos que la esencia de un artista pictórico es mostrar su obra, decir lo que piensa y lo que siente, pero en los ochenta en Ayacucho se vivió una situación compleja.

Pese a esas circunstancias, se realizaban eventos artísticos de manera formal e itinerante. Según Álvarez, “En los ochenta no existían lugares para exponer; en tal sentido ,se buscaban espacios para adecuarlos; en el local antiguo de la Escuela, el segundo piso fue acondicionado y nombrado Galería Ricardo Respaldiza Martínez [1906-1977]. Por otro lado, a veces algunas instituciones estatales y privadas facilitaban algunos locales, sus patios o espacios al aire libre, siempre con la limitación de horas por el conflicto armado” (comunicación personal, 6 de octubre de 2021). Un factor muy importante en las pocas exposiciones pictóricas fue que se

desarrollaban en Semana Santa, Fiestas Patrias y el aniversario de la Escuela de Bellas Artes, en un horario restringido por los toques de queda, pues la aglomeración y visita de turistas era muy evidente. Así los pintores ayacuchanos podían ofrecer y vender sus pinturas.

Figura 5



Catálogo de la exposición plástica organizada por la Escuela Regional de Bellas Artes “Felipe Guamán Poma de Ayala” (plaza de Armas, julio de 1986)

Nota. Fotografía de Miguel Meza. Archivo de la Biblioteca ESFAP “FGPA”.

Continuaba la ola de atentados y asesinatos, el conflicto se volvió más intenso y se extendió a otras regiones. Las víctimas fueron los pobladores andinos. Se instauraron “tribunales del pueblo” que concluían en matanzas. Dentro de la Escuela de Bellas Artes existían personajes identificadas con Sendero Luminoso, y muchas veces la Policía ingresó al local de la plaza Mayor a detener a estudiantes, profesores y modelos. Según Marquina, “El ambiente pictórico en Ayacucho lo vio de manera muy cautelosa, ya que el espacio social no prestaba garantías, no existía la libre expresión. Nos encontrábamos entre tres fuegos, terrorismo, militares y grupos paramilitares de partidos tradicionales de derecha. Había mucha producción artística y la realizaban en sus propios domicilios; sin embargo, existía poca exposición” (comunicación personal, 19 de octubre de 2021).

Pintura ayacuchana testimonial

Para Perlacios (2007), Sendero basó sus acciones hacia un fanatismo ideológico, con una lucha armada. Así formaría sus bases, tomaría el poder y establecería una nueva sociedad. La violencia produjo el rechazo del pueblo, pues se les atribuye las masacres de Socos, Accomarca, Cayara, Uchuraccay y Lucanamarca de finales de los ochenta en la región de Ayacucho (Perlacios, 2007, p. 86). De 1986 a 1989

la pintura ayacuchana trató de cambiar la temática en sus lienzos, cuando se incrementó la violencia en el ámbito social y político, y las muertes y desapariciones fueron más frecuentes. Fueron surgiendo muchas interrogantes que se direccionaban a una realidad muy triste: ¿por qué este castigo es muy violento para el poblador andino? Lamentablemente, aún no existe una respuesta clara por parte de los responsables.

Figura 6



Lágrimas (Ayacucho, 1986) de Orlando Palomino Huamán

Nota. Óleo sobre lienzo, 80 × 120 cm. Ayacucho, 1986. Propiedad del autor. Fotografía: Miguel Meza.

El pintor ayacuchano Orlando Palomino Huamán (1952), quien en su obra titulada *Lágrimas* reconstruye acontecimientos sobre el conflicto armado interno,

emplea diferentes elementos visuales, basados en simbologías, espiritualidad y sentimientos. En su pintura de estilo expresionista se observa la presencia del color rojo en mayor factura, insinúa un sendero ascendente dividido por una caída de agua de color azul ultramar. En la parte superior central claramente se visualizan a dos mujeres andinas con rostros llorosos, lo que genera una atmósfera melancólica por las constantes muertes y desapariciones de sus seres queridos. Son dos féminas de distintas edades. La mirada de una de ellas es frontal, mientras que la otra es lateral. Por otro lado, en ese mismo espacio en el lado izquierdo se observa un goteo de pintura de color ocre amarillo, y en el lado derecho se aprecia parte de la catedral de Huamanga, el campanario y el reloj de color blanco. En la parte media el sendero es más evidente y accidentado. Gracias a las pinceladas de color ocre y sienas tostadas, el pintor genera diversas texturas visuales para enfatizar el dramatismo en toda la composición; en la parte inferior están dos manos, entre cuyos dedos se derrama sangre. En ese sentido, podemos comentar que la imagen tiene una gran carga colorista y refleja el miedo y terror que sucedía en Ayacucho en los años ochenta, acciones y sucesos que producían llanto y lágrimas no solo al ser humano, sino también a la madre naturaleza. Aquellos actos violentos fueron más visibles y de consecuencias funestas y han calado en la medula cerebral de todos aquellos que fueron testigos o víctimas de este conflicto. El pintor expresa simbólicamente un espacio y tiempo crítico dentro de nuestra historia peruana, y tiene como objetivo la reflexión de nuestros actos y la valoración de la vida humana.

Figura 7



Cayendo y Tayta Vilca (*Ayacucho, 1988-1990*) de Pilar Marquina

Nota. *Cayendo*, dibujo sobre cartulina en tinta china, 60 × 50 cm. *Tayta Vilca*, óleo sobre lienzo, 60 × 80 cm. Propiedad de la autora. Fotografía: Miguel Meza.

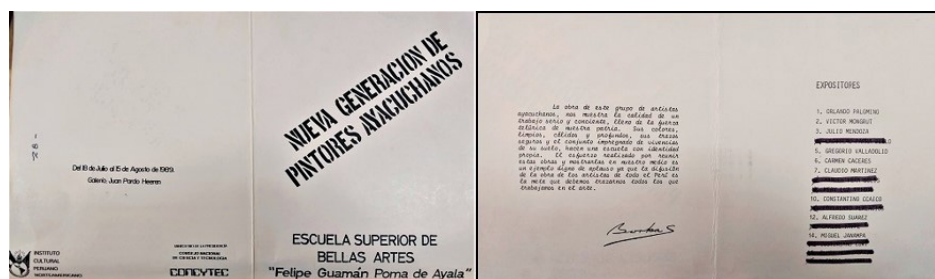
Por otro lado, la pintora ayacuchana Pilar Marquina Pozo (1965) representa en su obra *Cayendo* mucho dinamismo por el movimiento brusco de cada personaje. Se puede diferenciar a los militares y los presos, quienes se lastiman unos a otros; algunos están caídos y otros moribundos. Se observa siluetas de manos humanas algunas en la parte superior y otra en la parte inferior, lo que denota superioridad por parte de aquellos que están plasmados en su totalidad de color negro (militares). Es una monocromía que muestra la violencia del hombre hacia el mismo hombre, en donde la muerte es el último paso, sin saber si la inocencia forma parte de sus virtudes, o sus acciones que los condenan. Este dibujo se realizó después que la autora presenció, a las seis de la mañana de un día de marzo de 1982, una escena brusca en la cual los militares disparaban a quemarropa a un reo inculgado de terrorista, quien intentaba escapar del Hospital General de Huamanga. Marquina comenta: “Lo trascendental como estudiante de Arte es la práctica que ha servido de aislamiento ante tanta violencia, es una forma de escape a la falta de confianza en alguien más; por ejemplo, el medio social. Por ello, plasmar a *Tayta Vilca*⁴ es buscar refugio mirándome y diciéndome: ¡tranquila, todo está bien!, de tal manera que lograba una estabilidad emocional que me permita continuar, no por indiferencia; sino al contrario, pensar que la vida es una bendición” (comunicación personal, 19 de octubre de 2021). En su segunda obra podemos ver a un personaje varón sentado, con una vestimenta típica. A su lado se ubica una vasija grande sobre una tela de color amarillo. El espacio es un ambiente cerrado con muros de adobe. Los colores cálidos son predominantes y, además, existe contraste entre las figuras y el fondo. En ese sentido, podemos comprender que esta obra ha sido realizada en los talleres de la Escuela de Bellas Artes como parte del aprendizaje pictórico; es el estudio de figura humana, texturas, espacios visuales y contraste. Se aprecia un estudio adecuado de postura y proporción, así como el interés de formas y personajes de un entorno andino, como revaloración de su cultura, al margen de los problemas sociales y políticos que aquejaban al contexto ayacuchano en los años ochenta.

Castrillón (2014) comenta que la obra de arte es tocada por la situación política y económica de una determinada época dentro de la historia del arte. No solo es una apreciación formal, sino que evidencia la visión del mundo por el artista; por ende, connota mediante símbolos aspectos coyunturales que con el tiempo desaparecerán, pero las imágenes quedarán (p. 136). A finales de los años ochenta continuó la desaparición y muerte de muchas personas. El gobierno de turno implementó acciones que poco o nada resolvían esta autodestrucción social, cultural y política nacional. En ese sentido, la obra de Palomino y Marquina, con estilos pictóricos

modernos, sin alejarse del figurativismo, reflejan actos violentos que lamentablemente eran inevitables; los colores y las formas son más simbólicos y retratan al poblador andino como inocente víctima. Al margen de limitaciones y algunas prohibiciones, la pintura ayacuchana da inicio hacia una nueva expresión visual, no con el fin de alinearse ideológicamente o por temor, sino por mostrar reflexiones que logren apaciguar tanta violencia y generar empatía y paz entre todos los peruanos; porque conocer nuestro pasado nos ayudará a mejorar y no repetir aspectos y acciones violentistas. Finalmente, en 1989 se realizó una muestra pictórica en la ciudad de Lima en la, Galería Juan Pardo Heeren del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), que llevó por nombre “Nueva generación de pintores ayacuchanos” y exhibió obras retratistas, bodegones, paisajes y costumbres. La muestra recibió comentarios muy valorativos de la prensa y especialistas en arte, que la caracterizaron como un nuevo inicio de la pintura ayacuchana, con una forma plástica figurativa del Ande peruano, a pesar de las limitaciones en el contexto social, cultural y político muy complejo en la década de 1980.

Figura 8

Catálogo de la exposición plástica “Nueva generación de pintores ayacuchanos” (ICPNA de Lima, julio y agosto de 1989)



Nota: Fotografía Miguel Meza. Archivo de la Biblioteca ESFAP “FGPA”.

Comentario final

Buntinx (2006) comenta que no se trata de emplear la historia para explicar imágenes, sino que estas no introduzcan a una dimensión de hechos menos comprensibles desde otras perspectivas. Por lo tanto, el arte nos debe hacer entender el clima ideológico en el cual se encuentra la expresión cultural; cómo es la violencia humana y cómo se internaliza en la historia entre nuestros deseos y miedos (p. 80). De esa manera, al realizar un contraste entre las pinturas de corte tradicional y costumbrista con la de testimonio, podemos asemejar la técnica, las imágenes y formas simbólicas

que representan un contexto andino. Por otro lado, predomina el figurativismo, un recurso pictórico que ayuda al espectador a comprender el propósito e intenciones del pintor en su obra. Danto (2019) dice que un buen crítico no está calificado para discernir las bellezas del diseño y el razonamiento, debe expresar sus conocimientos con buen sentido, y así encontrar un verdadero patrón del gusto y la belleza (p. 182). Con base en la postura de Danto, de las cuatro obras estudiadas, existe una que tiene una carga colorista muy simbólica, y se puede identificar su relación con el contexto social y político muy distorsionado y violento en la época de los años ochenta. Palomino emplea el rojo bermellón para acentuar un contraste muy marcado en toda su composición y, además, simbolizar la sangre y el dolor en medio de un sendero a orillas de un río. Esto nos comunica el miedo de sus personajes. En esa misma lógica, la obra de Marquina, con un estilo más suelto y dinámico, evidencia una experiencia vivencial causada por el conflicto. Es una persecución no solo al acusado de terrorismo para darle fin a su vida, sino podría ser a cualquiera de nosotros, porque la situación fue muy compleja, hasta llegar a una violencia extrema. Sin embargo, la obra de Trigos y Bustamante aparentemente expresa tranquilidad y serenidad en los espacios visuales y las acciones de cada personaje; pero los rostros o siluetas faciales nos indican otra cosa, desde una condición tímida hasta un aspecto sombrío, ya sea por penas o tristezas a causa del conflicto, o quizá actitudes y estados de alerta, pues en cualquier momento podía suceder un atentado o asesinato, a plena luz del día o en las sombras de la noche. Por lo tanto, estas pinturas connotativamente reflejan los diversos estados emocionales de cada autor, desde la impotencia, la rebeldía y el sosiego causado por el miedo.

Las condiciones fueron muy complejas en la década de los años ochenta para los pintores ayacuchanos. Poco a poco se fue perdiendo la libertad de expresión visual. Asimismo, el miedo a ser perseguido o desaparecido hizo que muchos se fueran de la región y migraran a la capital u otros lugares del país. Quizá la gran mayoría se quedó produciendo obras de contenido decorativo entre bodegones y paisajes. Este último género pictórico tomó más fuerza décadas después, hasta lograr sus propias características plásticas. Belting (2012) comenta que en cada percepción ligada a una época las imágenes se transforman cualitativamente, incluso si esos temas son inmunes al tiempo, por lo que les otorgamos significados y recuerdos personales (p. 27). Al margen de algunas deficiencias técnicas en dibujo, proporción y planos, podemos comprender que cada obra está ligada al autor, con percepciones individuales que no se alejan a la problemática social, a pesar de no mostrar en alguna de ellas símbolos e íconos referidos al contexto. No quiere decir que son ajenos al sufrimiento y temor de los pobladores andinos, sino que de

alguna manera muestran un mensaje pasivo y cauteloso. En ese sentido, Belting comenta que las pinturas son objetos, documentos e íconos de nuestros recuerdos en imágenes (p. 83). Estas obras y muchas más forman parte del legado pictórico, realizado en un espacio de nuestra historia compleja y violentista. Son un legado visual que denota el sentir y accionar por parte de los pintores ayacuchanos. Acha (2012) dice que las relaciones estéticas son importantes en toda actividad humana, se apropian de la realidad y transforman al mundo según las leyes de la belleza; de esa manera, la teorización y transformación de las relaciones estéticas con la realidad latinoamericana serán indispensables para un mejor conocimiento racional (p. 125). Finalmente se debe aclarar que las obras mostradas en este estudio no están ligadas a ninguna ideología; cada obra compuesta nos muestra el sentir y vivencia muy personal del autor, sin ignorar la problemática ni tampoco exaltarla.

Conclusiones

En tiempos difíciles, los artistas ayacuchanos generaron obras que reflejaban la violencia a causa del conflicto armado. Muchos de ellos fueron asesinados o desaparecidos, lo que ocasionó un retraso a la producción artística y al encuentro con su propia esencia pictórica. Se generaron así en la actualidad dos posturas. La primera se refiere al retroceso en la técnica y el desarrollo pictórico, y la segunda a la pasividad y el recelo pictórico en tiempos de violencia. Estas limitaciones son evidenciadas en las obras realizadas en la década de 1980. Sin embargo, surge la necesidad humana de comunicar mediante líneas, formas y color en medio de un contexto complicado a causa de conflictos y problemas sociales, todo lo cual hace que el artista refleje esas condiciones negativas en su obra. Pero en medio de violencia es complicado expresar de manera real y directa sucesos que trascienden y forman parte de nuestra historia. Sabemos que las manifestaciones artísticas ayacuchanas fueron desarrollándose de manera pausada y cautelosa, muy alejada a la realidad limeña e internacional. Fue muy grande el esfuerzo realizado por los docentes de la Escuela Regional de Bellas Artes, quienes inculcaron mediante sus experiencias el valor de nuestra cultura, al fomentar la identidad para los futuros artistas, que insertaron escenas y temáticas de corte social y político sin dejar de lado lo tradicional y costumbrista.

Se puede identificar un contraste entre las obras realizadas en pleno conflicto armado interno, las de corte costumbrista y tradicionalista, y la de testimonio. En el primer caso existe cierto recelo o cautela en la representación directa de hechos o sucesos de violencia y terror, al insertar íconos y símbolos de un contexto ayacuchano atrapado en el tiempo. Además, se percibe de alguna manera que el

autor sutilmente muestra su inconformidad y reflexiona sobre sus experiencias en un contexto violentista. En el segundo caso se aprecia una expresión pictórica muy fuerte, de manera emocional y simbólica. Las formas, el color y el mensaje son puntuales; asesinato, muerte, víctimas y abuso son manifestados mediante cualidades artísticas que enfatizan cada escena de terror ocasionada por este conflicto armado. De esa manera, la pintura ayacuchana muestra diversas escenas en las cuales el hombre andino es un elemento esencial entre sus actividades costumbristas, sin alejarse e ignorar los conflictos sociales que van hilando su historia. El dolor y el miedo se ha enraizado; sin embargo, poco a poco se está tratando de superar. Mediante estas evidencias visuales no podemos permitir que los hechos conflictivos y violentistas, por diferencias ideológicas, políticas y culturales, se vuelvan a repetir.

Notas

- 1 Ricardo Respaldiza Martínez (1906-1977), escultor y pintor, fue fundador y primer director de la Escuela Regional de Bellas Artes de Ayacucho (1953).
- 2 Zapata, Pereyra y Rojas (2010) comentan que, al empezar la hegemonía izquierdista, Abimael Guzmán formó el PCP-SL, a finales de los años setenta. En un mitin en la Universidad San Cristóbal de Huamanga flameaban banderas rojas, que anunciaban el inicio de la guerra popular. Luego de esta muestra todos los militantes pasaron a la clandestinidad (p. 193).
- 3 Archivo de la Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes “Felipe Guamán Poma de Ayala”, Ayacucho:
 - Catálogo *30 años de la Escuela Regional de Bellas Artes “Felipe Guamán Poma de Ayala”*. Galería Ricardo Respaldiza, piso 2, septiembre de 1982. Fotografía de Miguel Meza, archivo Biblioteca ESFAP “FGPA”.
 - Catálogo *Exposición plástica organizada por la Escuela Regional de Bellas Artes “Felipe Guamán Poma de Ayala”*. Plaza de Armas, julio de 1986. Fotografía de Miguel Meza, archivo Biblioteca ESFAP “FGPA”.
 - Catálogo *Exposición plástica “Nueva generación de pintores ayacuchanos”*, organizada por el ICPNA de Lima. Galería Juan Pardo Heeren, julio y agosto de 1989. Fotografía de Miguel Meza, archivo Biblioteca ESFAP “FGPA”.
- 4 Tayta Vilca fue un modelo que trabajó en la Escuela Regional de Bellas Artes de Ayacucho de 1980 a 1990.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, J. (1975). La Escuela Regional de Bellas Artes de Ayacucho: una experiencia revolucionaria. *Textual*, 10, 71-79. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1139339#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1577%2C-18%2C4852%2C2444>
- Acha (2012). *Arte y sociedad latinoamericana. El sistema de producción*. Editorial Trillas.
- Arnold (2020). *Historia del arte: Una breve introducción*. Alianza Editorial.
- Buntinx, G. (2006). Los signos mesiánicos. Fardos y banderas en la obra de Eduardo Tokeshi durante la “República de Weimar peruana” (1980-1922). Más dos postdatas. En K. Power (ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte Latinoamericano* (pp. 73-130). Fundación Cesar Manrique.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Castrillón, A. (2001). *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Editorial Universitaria Ricardo Palma.
- Castrillón, A. (2014). *Tensiones generacionales*. Editorial Universitaria Ricardo Palma.
- Germaná, G., Contreras, C., Ikehara, H., R. y Kusunoki e Yllia, M. E. (2022). *Nación. Imaginar al Perú desde el Museo Central*. Lima, Perú. Banco Central de Reserva del Perú (MUCEN)
- Danto, A. (2019). *Después del fin del arte*. Paidós.
- López, F. (2013). *En lugar de Huamanga*. Lluvia Editores.
- López, F. (2011). *Retablo. Revista de análisis político regional*, 39.
- Phillips, S. (2017) *Entender el arte moderno. Un estudio de los principales movimientos artísticos modernos*. Editorial Librero.
- Perlacios, J. (2007). *Huamanga. Tierra de halcones. Ayacucho, capital de la independencia del Perú y América*. Talleres Gráficos de la Imprenta Publigráf.
- Portocarrero, G. (2012). *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. (2.^a ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Power, K. (Ed.). (2006). *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Fundación Cesar Manrique.
- Szyszlo, F. de. (2012). *Miradas furtivas. Antología de textos 1955-2012*. (2.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Zapata, A., Pereira, N. y Rojas, R. (2010). *Historia y cultura de Ayacucho*. (2.^a ed.). Instituto de Estudios Peruanos.