



LA ESCUELA REGIONAL DE BELLAS ARTES DE AYACUCHO: UNA EXPERIENCIA REVOLUCIONARIA

Juan Acevedo

1.0 ALGUNAS OPINIONES Y TOMAS DE POSI- CION A PROPOSITO DEL ARTISTA

ES interesante escuchar las opiniones de distintas gentes acerca de las escuelas de enseñanza artística. Casi todos suponen que ahí se forman artistas profesionales, aunque, sin embargo, poco se sabe sobre los artistas egresados de estas escuelas. Se-

gún dicen, estos artistas para poder subsistir están ocupando cargos para los cuales no se les preparó en la escuela, pues —también según lo que las gentes refieren— “el arte no da para vivir”.

Igualmente es interesante constatar en la realidad que estos decires de las gentes corresponden perfectamente a la verdad. Y se trata de una verdad muy grave porque lo que se está señalando es que entre la sociedad y los artistas no existe vinculación significativa; y, por otro lado, se

está poniendo en evidencia que hablar del arte como una “carrera profesional” es poco menos que un engaño en las condiciones del actual sistema social. Las pocas opiniones con que hemos iniciado este artículo son también las más divulgadas. Pero, aunque fieles a la realidad, son referencias que es necesario ampliar introduciendo otros interrogantes y perspectivas. Esta ampliación abarcará a su vez a los propios opinantes, convirtiéndolos en objeto de referencia.

¿Por qué “el arte no da para vivir”?

EXISTE a este respecto una posición bastante difundida que afirma que “así es la vida del artista”. Es decir, que así ha sido siempre y que no puede ser de otra manera (algunos hasta agregan que está bien que así sea). Se trata de toda una creencia tan arraigada como burda, negadora de cualquier posibilidad crítica, fatalismo llano que en unos casos encubre su formulación detrás de formas más sofisticadas. Al margen de su apariencia, descubierta o encubierta, ramplona o elegante, es expresión de una posición de conformidad con el orden existente.

El orden a que nos referimos es el del sistema capitalista, en el que nos estamos moviendo, el que ha comenzado a temblar. Un sistema en el que una minoría poseedora de los medios de producción concentra los poderes económico, social, político y cultural, explotando a las mayorías y con su consiguiente pauperización cada vez mayor. Un sistema cuyo motor es el afán de acumulación de “bienes” ajenos a la actividad espiritual.

No es de extrañar que en el sistema capitalista, el artista carezca de ubicación. No es de extrañar que sea combatido, neutralizado o asesinado y que su obra sea reconocida tiempo después, esterilizada y asimilable. Muchos son los artistas revolucionarios que —previo el proceso aludido— han incorporado el capitalismo a sus museos, bibliotecas y cinematecas.

Pero, hay artistas y artistas. El sistema tiene los suyos, aquellos que se ajustan a su medida, la medida mezquina de los mercaderes. En este sentido existe un lugar para el arte. Se trata de un

arte condenado de antemano a cumplir una función decorativa, en unos casos, o de válvula de escape que asegure el funcionamiento del sistema, en otros. En cada caso, el capitalismo convertirá al arte —como a todo objeto— en una comodidad más.

¿Es la actividad artística necesaria para el desarrollo de una sociedad?

SI pensamos en los términos del sistema mencionado, indudablemente la respuesta será negativa. Pero, entre nuestros informantes, también hay gente que aparte de observar las relaciones entre el artista y la sociedad actual, cree que el arte debe ocupar otro lugar, cumplir otro rol. Es también gente que cree que la sociedad debe cambiar. En el lado opuesto a los conformistas, es gente que cree en la revolución.

Una sociedad revolucionaria rechaza la injusta concentración de poder del sistema capitalista y los desequilibrios que ésta genera. Para vencer las inmensas miserias que ha heredado del sistema de explotación, la revolución tiene que reordenar todas las relaciones, forjar otra manera de estar en el mundo. Un mundo en que los medios de producción estén en manos de todos los trabajadores y al servicio de ellos, en el que no tenga lugar la opresión del hombre por el hombre, ni el explotador ni el explotado. Un mundo en el que el hombre no sea ajeno a sí mismo ni a los demás.

El proceso revolucionario es el proceso histórico de la humanidad. Está impulsado por la búsqueda de la autenticidad, el encuentro del hombre con su propia identidad, con el principio, la consecución de la justicia y la libertad.

Un pueblo es libre en la medida que es dueño de su propio destino. Ello sólo es posible cuando se tiene conciencia de las diversas relaciones que rigen la historia individual y social del hombre y se actúa de acuerdo a esta conciencia.

La conciencia revolucionaria no es solamente aquella que sustenta las indispensables conquistas sociales o de otro orden, sino aquella que nos lleva a explorar las distintas potencialidades del hombre y a hacerlas realidad. La revolución es la asunción de esta nueva conciencia.

La formación de la conciencia revolucionaria se da en el terreno de la cultura y, entre las múltiples manifestaciones que ésta comprende, le corresponde al arte un rol de especial importancia.

El arte revolucionario asume las condiciones concretas en que se da la revolución toda. Debe por ello tomar debida cuenta de los recursos aprovechables del pasado nacional. Pero su propósito no es acrecentar el orgullo nacional, sino trascenderlo. No se trata de renovar una conciencia, sino de crear o propiciar la creación de otra, nueva y revolucionaria.

Si no se logra la transformación de la sociedad en el terreno cultural, resulta obvio que cualquier otra transformación se convierta en mera redistribución postergadora del hombre. De ahí la necesidad de una revolución cultural.

Las opiniones que nos sirvieron como punto de partida señalan una realidad: la escasa —si no nula— significación de los artistas en el proceso social. Al ampliar esa información hemos visto dos posiciones: la de una sociedad capitalista, que sustenta la carencia de ubicación del artista, cuando no su ubicación misera-

ble al de una minoría privilegiada, con ello su no inserción en el proceso social; la de una sociedad revolucionaria, según la cual el arte y la cultura juegan un papel determinante en la formación de la conciencia revolucionaria.

En el momento actual la primera posición continúa siendo cuantitativamente mayor. Pero la posición revolucionaria se extiende resueltamente. Encuentra en sus acciones los instrumentos más valiosos para abrirse paso y ganar adeptos: gentes que reclaman la experiencia artística, que demandan la democratización de una actividad que antes fuera privilegio de unos pocos. De diferentes formas se siente el anhelo creciente por la revolución cultural.

2.0 LAS ESCUELAS DE FORMACION ARTISTICA: UNA REFERENCIA HISTORICA

SEGUN cuentan —y consta en documentos— la Escuela de Ayacucho atravesó épocas más florecientes a como la encontramos. Contó con generosos y entusiastas maestros que aparte de perfeccionar sus programas de enseñanza la dotaron de una mejor infraestructura. Esta historia ocurrió en tiempos similares en otras escuelas regionales de formación artística y sus causas encuentran explicación en una coyuntura mayor: el sistema parlamentario.

Empero, todo indica que preci-

samente en esas épocas florecientes se fortalecieron en la educación artística los mismos rasgos que caracterizan la educación, en general, de un país subdesarrollado y dependiente: educación al servicio de la clase dominante que interesadamente encubre la realidad nacional, mientras propaga los valores y patrones de conducta que le permitan continuar en el poder; y que, en este caso, propicia la formación de un artista condicionado a servir a una minoría privilegiada. El esplendor de las escuelas artísticas era, pues, de un cierto tipo, y su precio, altamente repudiable, se cargaba a cuenta de las grandes mayorías. A la época del esplendor señalado, siguió una etapa de semioscuridad. Esta etapa comienza con el proceso de cambios que vive nuestro país, con el cancelamiento del sistema parlamentario del que las escuelas de formación artística, inscritas como estaban en el sistema capitalista, recibieran frecuentes favores. Cerrada la posibilidad de ser beneficiadas por favores de esta naturaleza, las escuelas se resignaron a subsistir, a contemplar cómo se apagaban sus bríos, ante la incapacidad o la indiferencia de una burocracia ajena a sus problemas. Y aquí es interesante resaltar el carácter de los dos elementos de la relación: el segundo es una burocracia sin la especialidad requerida para el caso, pero el primero es la actitud pasiva, la carencia de respuesta efectiva a la nueva situación. Esa actitud tiene que ver con una causa general, el sistema de dominación, centralista y vertical, en que se forman hombres para obedecer y no para participar; y una causa específica, el papel secundario que el arte ha tenido en los planes educativos, consecuencia del rol que se adjudica al arte en la socie-

dad capitalista. Ello demuestra que, como en los otros aspectos del sistema capitalista, el esplendor de las escuelas de arte había sido más aparente que verdadero.

En la actualidad, pobres de infraestructura y un tanto desconcertadas frente a un proceso que demanda su participación, las más de las escuelas de formación artística continúan teniendo las características señaladas. Pero la etapa de semioscuridad va llegando al final. Algunos pasos para ello han sido dados a raíz de que desde 1973 es el Instituto Nacional de Cultura, a través de su Dirección Técnica de Formación Artística, el encargado de administrar y emitir normas técnico-pedagógicas para las Escuelas Nacionales y Regionales de Formación Artística. Dos han sido —a nuestro entender— las acciones más destacadas: el trabajo realizado por la Comisión Técnica de Evaluación de estas escuelas, informando sobre su situación, y proponiendo una orientación revolucionaria; así como la reforma administrativa y presupuestal —aún por consolidarse en la práctica— tendiente a la descentralización. Queda por trabajar en profundidad la reforma más sustantiva: la creación de un sistema de enseñanza que favorezca la formación de un artista revolucionario.

El fuego viejo se ha ido atenuando sin que nadie lo reclame: se hace evidente que su luz resulta escasa, inapropiada para las necesidades actuales. Vendrá un fuego nuevo, que ilumine a todos los hombres, cuya luz intensa se deba a todos los trabajadores. Ya existe y se propaga la conciencia que el arte debe desempeñar un rol que es necesario para el surgimiento del nuevo hombre.

3.0 LA E.R.B.A. DE AYACUCHO: EXPERIENCIA REVOLUCIONARIA

DURANTE el año 1974 la Escuela Regional de Bellas Artes de Ayacucho realizó una serie de cambios con un objetivo principal: propiciar la formación de un artista que responda críticamente a las necesidades de nuestro pueblo. La formación que inicia la escuela ayacuchana tiene sus antecedentes teóricos más cercanos en el Informe de la Comisión Técnica de Evaluación de las Escuelas Nacionales y Regionales de Formación Artística, así como en la Ley General de Educación; aprovecha experiencias realizadas en años anteriores en la propia escuela como en las otras de provincias; toma en cuenta el pensamiento y la práctica de escuelas de otros países.

Significa, principalmente, el planteamiento de una formación artística conforme a principios revolucionarios que al llevarse a la práctica requirieron la creación de una estrategia de aplicación propia. Una formación artística que debe afianzarse y profundizarse en los próximos años.

Para la formación artística que se imparte en nuestro país, la experiencia de la ERBA de Ayacucho significa el primer avance revolucionario a nivel de escuelas regionales; para la revolución cultural, aún por realizarse, deberá ser un ensayo digno de tomarse en cuenta. Para quienes participamos en esa experiencia viene siendo la puesta en práctica de nuestros principios y las diversas enseñanzas que en ello aprendemos.

3.1 EL SISTEMA TRADICIONAL DE ENSEÑANZA EN LAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES

PARA entender mejor el Nuevo Sistema de Enseñanza que inicia la ERBA de Ayacucho, trazaremos una referencia general al sistema anterior y que es, con algunas variantes más o algunas variantes menos, el predominante en la mayoría de escuelas de Bellas Artes de nuestro país.

El sistema tradicional de enseñanza artística comprende tres etapas. Durante la primera, que incluye al Primer y Segundo Año, el alumno estudia las relaciones de luz y sombra, valores, tonalidades, proporciones, etc.

Si el curso es "dibujo", sus modelos serán calcos en yeso de esculturas greco-romanas y su técnica principal el carboncillo; si el curso es "pintura", sus modelos serán bodegones (compuestos muchas veces con objetos de yeso que representan frutos y otros objetos) o composiciones con modelo vivo, y la técnica principal el óleo; el caso de "escultura" es semejante, aunque, lógicamente, sujetándose a las técnicas específicas de este arte.

En la segunda etapa, Tercer y Cuarto Año, se hace uso del modelo vivo desnudo, sin descartar los modelos de yeso y avanzando en el aprendizaje señalado (una que otra vez se saldrá al campo para hacer estudios exteriores).

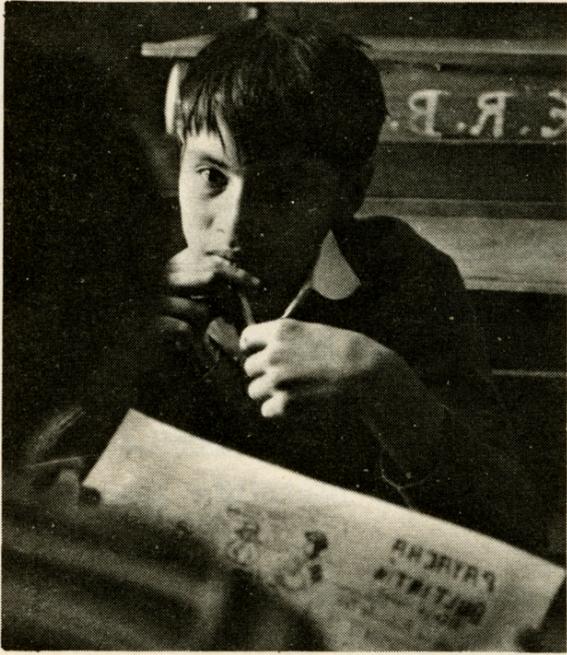
En la tercera etapa, Quinto y Sexto Año, se *da* mayor "libertad" al alumno, a fin de que practique una obra más personal. Durante estas etapas se dictan también algunos cursos teóricos, cuya enseñanza mantiene

las mismas deformaciones que arrastra el alumno desde el colegio y que hartos conocen los reformadores de la educación: una enseñanza impositiva y desconectada de la realidad.

Es seguro que el sistema descrito tiene su modelo matriz en alguna antigua academia extranjera. El hecho es que en esas condiciones resulta poco menos que imposible la formación de un artista integrado al proceso de su pueblo. Como apuntamos, es el predominante en la mayoría de las escuelas de artes plásticas de nuestro país y ello responde a una causa común: las escuelas regionales se hicieron a imagen y semejanza de la entonces "Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes", pues sus profesores —cuando no autodidactas— eran egresados de ésta.

La explicación de fondo la conocemos: dependencia, centralismo, subdesarrollo.

Lo que sucede con el estudiante que logra culminar esa formación es historia vieja que conocemos de memoria: el joven egresado ronda determinadas embajadas hasta conseguir una beca. Algunos de sus maestros lo alientan, otros lo ayudan: tiene que salir al extranjero, no se puede quedar así, tiene que ver personalmente el arte de los grandes artistas, tiene que ir a las fuentes de cultura de la humanidad y, si pudiera, tiene que tratar de *triunfar en el extranjero*. De historias semejantes están repletos los barrios latinos de las grandes urbes norteamericanas y europeas. Ahí se albergan miles de desarraigados. Excepcionalmente algunos logran "dejar en alto el nombre de su país en el extranjero". Ya sabemos qué tipo de brillo es éste y cuál es su triste precio.



3.2 EL NUEVO SISTEMA DE ENSEÑANZA.

¿Cómo propiciar una formación artística revolucionaria?

HEMOS visto en la primera parte que existe la necesidad ineludible de tratar el problema de la enseñanza artística en relación a la situación concreta del artista en la sociedad. Así lo entendimos en la ERBA de Ayacucho cuando planteamos el Nuevo Sistema de Enseñanza proponiendo: 1) romper el aislamiento de la Escuela e integrarla a la comunidad; 2) promover la experiencia directa en la realidad y la reflexión constante sobre ella, como ejercicio primordial para adquirir conciencia de sí y del medio; 3) actuar de acuerdo a esa conciencia y colaborar a la construcción de un hombre libre y fuertemente solidario.

Como es obvio, el poner en práctica esas proposiciones supone acciones que desbordan los esquemas de cualquier modelo educacional tradicional. El nuevo sistema de enseñanza que iniciamos en 1974 no es todavía la exacta expresión de esas proposiciones. Pero ha avanzado orientado por ellas.

El nuevo sistema de enseñanza abarca dos áreas: el *Area Acadé-*

mica, concerniente a la actitud y el oficio del nuevo artista; y el *Area de Integración a la Comunidad*, que contiene a su vez dos aspectos: el aprendizaje y ejercicio del lenguaje popular y de los medios de comunicación masiva, así como la integración propiamente dicha a través de "prácticas de campo". Ambas áreas son en realidad inseparables entre sí, y su íntima reciprocidad corresponde a la que existe entre la formación y la ubicación del artista.

3.2.1 EL AREA ACADEMICA

EL NSE en su área académica se interesa también por estudiar las relaciones de luz y sombra, valores, etc., que interesan a toda academia artística. Pero guarda profundas diferencias con relación al sistema descrito. Para empezar, entiende que la libertad, en el aspecto creativo, no puede ser algo que "se da", que viene de afuera, sino un estado de conciencia al cual se accede mediante un trabajo específico que es posible a partir de una conciencia de sí mismo y del medio, y que se construye en tanto se practica. Existe en el NSE, conforme al concepto expuesto, el respeto (a veces el afán) para que cada alumno encuentre su propia línea, su propio modo de sombrear, etc., de acuerdo a lo que él es, a su propio ritmo, a su propio carácter. Es decir, que encuentre su propia expresión. Esta búsqueda es una constante a lo largo de los cuatro años en que ha sido planeado el NSE y otorga al estudio un sentido distinto.

Otro ejemplo vinculado a la mayor libertad y autenticidad expresiva que interesa propiciar al NSE es la erradicación del uso

de los calcos de estatuas greco-romanas y su reemplazo por modelos vivos. Y ello, porque no somos ni griegos ni romanos que vivamos cercanos al inicio de la era cristiana. Si se trata de estudiar proporciones veremos, al estudiar los modelos vivos, que las de nuestro pueblo son distintas. Y si hay cánones los descubriremos en contacto con la vida misma, no a través de yesos inertes.

Igual criterio se tuvo en el caso de los bodegones: se descartó el uso de "frutos" y otros objetos en yeso para reemplazarlos por sus correspondientes en la realidad. Respecto a otros componentes del bodegón como cántaros, ceramios, etc., se les conservó. Estos últimos objetos, rezagos del método de los indigenistas imperante en otra época, tienen la virtud de ser propios de la región y son utilizados en las actividades cotidianas.

Por lo demás, el NSE organiza de manera distinta sus cursos prácticos y teóricos, procurando una mayor relación entre todos ellos, a fin de evitar la dispersión, los conocimientos aislados e inútiles.

Entre los cursos teóricos se crearon dos cuya realización, lamentablemente, no fue exitosa: "Arte y Sociedad" y "Seminario Profesional". El primero se desarrolló de manera infructuosa y el segundo no se inició por razones burocráticas ajenas a nuestra escuela. Con todo, es importante indicar sus propósitos: "Arte y Sociedad" debía suplir el vacío que no alcanzaban a cubrir los cursos de Historia del Arte. Estos últimos enfatizaban extremadamente el aspecto estético en desmedro de las relaciones concretas en que tenían lugar los diversos movimientos artísticos, así como la concepción del arte y la situación del

artista a lo largo de la historia. "Seminario Profesional" debía ser un curso de investigación del medio en que se iba a desenvolver el artista: galerías, editoriales, periódicos, canales de televisión, etc.

El NSE significó un cambio radical. Como tal fue aplicado en toda su extensión únicamente a los alumnos del Primer Año. El sistema de enseñanza para los alumnos de otros años tuvo, según el grado que éstos hubieran avanzado, reformas menos sustantivas.

El Primer Año, a cargo del profesor Roberto Rojas Oviedo, fue en 1974 la sección que presentó el nivel más alto y la que ofreció el sentido más claro. El éxito alcanzado por esta sección es un golpe contundente que ha recibido el viejo sistema de enseñanza.

3.2.2 LOS TALLERES: EL GERMEN DE INTEGRACION A LA COMUNIDAD

LA idea de un área con actividades específicas denominada *Integración a la Comunidad* es algo que recién hemos concretado al realizar la evaluación del año 1974. Para ser fieles a lo que fue este primer año del NSE, hablaremos primero de cómo fue y luego de cómo pensamos actualmente que debe ser.

Concientes de que la formación académica, aun con las reformas mencionadas, no era suficiente para favorecer la formación de un artista revolucionario, creamos dos talleres que funcionaron al margen del currículum: "Historietas" y "Proyección a la Comunidad".

El Taller de Historietas funcionaba todos los sábados. En las sesiones se proyectaban diapositivas, se analizaban otras historietas y, sobre todo, los estudiantes se preparaban en el ejercicio de este nuevo arte: la historieta o narración en imágenes, la secuencia que compuesta por dibujos y textos comunica mensajes con formidable eficacia.

Fue en esas sesiones que muchos estudiantes tomaron conciencia que la tarea de realizar historietas peruanas se presentaba —se presenta— como una urgencia. Y es que la casi totalidad de las historietas que lee nuestro pueblo son hechas en el extranjero, controladas y distribuidas por monopolios imperialistas. Esas historietas, lógicamente, sirven a los intereses de sus consorcios financieros, incompatibles con los intereses de nuestro pueblo.

Existe a este respecto una opinión generalizada que es desdeñosa del peligro señalado. Basta echar un vistazo a las historietas de que hablamos: *El Llanero Solitario*, *Disney World*, *Archie*, *Los 4 Fantásticos*, etc. Nos narran historias en las que de manera verosímil o ficticia se alude a la realidad distorsionándola en provecho del imperialismo o historias que nada tienen que ver con nuestra realidad. Alejan a nuestro pueblo de sus problemas y por lo tanto de sus soluciones.

Concientes de este acechante peligro los estudiantes de la ERBA de Ayacucho se propusieron salirle al paso a las historietas. Había que trabajar historietas en las cuales nuestro pueblo se encontrara a sí mismo; trabajar historias, paisajes, personajes de la realidad en que vivimos. No se negaba la fantasía, pero se reclamaba de ella que iluminara la conciencia.

En Ayacucho extrajimos las historias de varias fuentes: *Antología de cuentos infantiles universales*, debida al poeta Javier Solórzano; *De Adaneva a Inkarrí*, de Alejandro Ortiz Rescaniere; y finalmente, ante la dificultad para conseguir más libros, acudimos a los cuentos que nos narraron cuando niños y que forma parte de una rica literatura oral popular.

El propósito de este Taller no era únicamente aprender a hacer historietas sino también publicirlas. A la fecha, las historietas ayacuchanas han sido publicadas en ESTAMPA, suplemento del diario EXPRESO, y en LA IMAGEN, suplemento del diario LA PRENSA, así como en la revista infantil URPI de este último periódico.

La publicación de nuestras historietas contiene diversos aspectos de primera importancia: se está estudiando *para el trabajo y desde el trabajo*, pues a la vez que se está aprendiendo se está trabajando y con ello inaugurando un nuevo campo ocupacional para el artista; así como se está proponiendo *una herramienta más para lograr la real y digna integración de nuestro pueblo*, saliéndole al paso a las historietas alienantes que todavía en estos días difunde el imperialismo entre nosotros.

La vida de una escuela de arte suele transcurrir aislada y rutinaria. El Taller de Proyección a la Comunidad debía romper el "cerco" que la ideología burguesa había tendido alrededor de la escuela. El TPC debía preparar el puente por el cual el estudiante de arte arribase a la orilla de la realidad, abandonando la del torremarfilismo. En otras palabras, preparar las etapas intermedias que hicieran posible la integración del artista a la sociedad.



Pensamos que una primera etapa del puente se construiría relacionando al estudiantado de artes plásticas con artistas de otros campos (literatura, teatro, cine, música, etc.). Para ello decidimos invitar a otros artistas a la escuela.

La idea era la siguiente: durante una semana el artista invitado debía sesionar diariamente con los estudiantes y profesores de la escuela. Las reuniones no serían simples recitales o charlas a un público espectador y pasivo, sino sesiones de trabajo conjunto; se trataba de que el artista visitante expusiera su obra y a partir de lo que ésta les significara los estudiantes realizarían la suya propia.

Además de la exposición de su obra, el artista visitante disertaría sobre la problemática inherente a su obra y a la relación entre ésta y la sociedad amplián-

dose de esta manera la visión del estudiante.

El interés no fue, pues, sólo el temático, sino el que ofrece la relación entre los distintos lenguajes artísticos. No se trataba de una traducción por parte de los estudiantes, sino de una creación. En el lenguaje que les es propio, el de las formas plásticas, trabajaron sus pinturas, grabados, retablos, etc., motivados por un lenguaje que comenzó a dejar de ser ajeno: el literario, musical, escénico, etc. Interés temático e interés formal tendieron así a una real integración de las artes.

Como el objetivo no es la integración de las artes entre ellas sino para su inserción en la vida comunitaria, se deben avanzar otras etapas del "puente", en las que ya no se tratará sólo de artistas, sino de distintas gentes. Y ya no se tratará solamente de que vengan a la escuela, sino

que ésta salga a realizar "prácticas de campo".

Durante el año 1974 tres poetas trabajaron en el TPC: Alejandro Romualdo, Arturo Corcuera y Pablo Vitali. En otras ocasiones los personajes se llamaron bandas y conjuntos musicales, mercado, paisaje.

Los resultados de esta experiencia han sido diversos: desde obras bastante "duras" hasta otras de una expresión contundente y maravillosa. En este Taller el papel tradicional del profesor se desdibuja y reconfigura de manera distinta: librado a la suerte de la intuición, persiguiendo la fuerza, el equilibrio, la sutileza, las diversas expresiones. Es cierto que amenaza el peligro de no acertar. Las reglas son las de la imaginación. Pero la experiencia ha señalado que es altamente mayor la oportunidad de enriquecimiento.

3.2.3 UN APORTE DE LA PRACTICA: EL TALLER DE TECNOLOGIA DE LOS MATERIALES

EN Ayacucho, como en casi todas las demás ciudades de nuestro país, no existe ningún mercado para el pintor. No se encuentra ningún pintor que viva de su pintura. Y, no obstante existir una escuela de "Bellas Artes", tampoco se encuentra ninguna casa comercial que venda materiales para el quehacer artístico. Los estudiantes de arte acostumbran adquirir sus materiales en Lima, sea por intermedio de alguna persona conocida o viajando ellos mismos. Las casas limeñas de esta especialidad venden a precios demasiado caros para la economía de los estudiantes.

El problema de los materiales inside en otros también graves: afecta la factura de la obra pictórica (en vista de la escasez de materiales, los pocos conseguidos son utilizados con avaricia); desanima al estudiante que de por sí tiene hartos problemas económicos (la carrera artística además de resultar cara, no proporciona una seguridad económica posterior). Para hacer frente a estos problemas se creó el Taller de Tecnología de los Materiales. La elaboración de materiales contaba con vastos antecedentes en la propia escuela y en otras escuelas de arte: lo que se hizo fue sistematizar todas esas experiencias, darles un sustento teórico en base a la bibliografía especializada y convertirlas en un curso oficial, integrante del currículum académico. La creación de este Taller no estaba comprendido en la propuesta inicial y obedece a una demanda de la realidad.

Las ventajas del TTM son de dos tipos: 1) soluciona el problema de los materiales asumiendo la economía de medios, propia de las condiciones de la región (muy baratas) liberando al artista del comerciante; 2) es importante para la propia formación del artista saber cómo se procesan los materiales que emplea, qué fórmulas aseguran mayor calidad y duración, cuáles son los pigmentos venenosos, etc. El profesor Manuel Vera Solís es quien tiene a su cargo al TTM y el método que emplea es el de la demostración. Actualmente este Taller tiene un lugar preferencial en la ERBA de Ayacucho, encontrándose abierto todas las tardes.

3.3 1975

ACTUALMENTE no existe ni el Taller de Historietas ni el Taller de Proyección a la Comunidad. El destino de ambos ha sido fusionarse al programa curricular de la escuela y dar origen así al Area de Integración a la Comunidad, apertura inédita y el mayor aporte de la ERBA de Ayacucho a la formación artística en nuestro país.

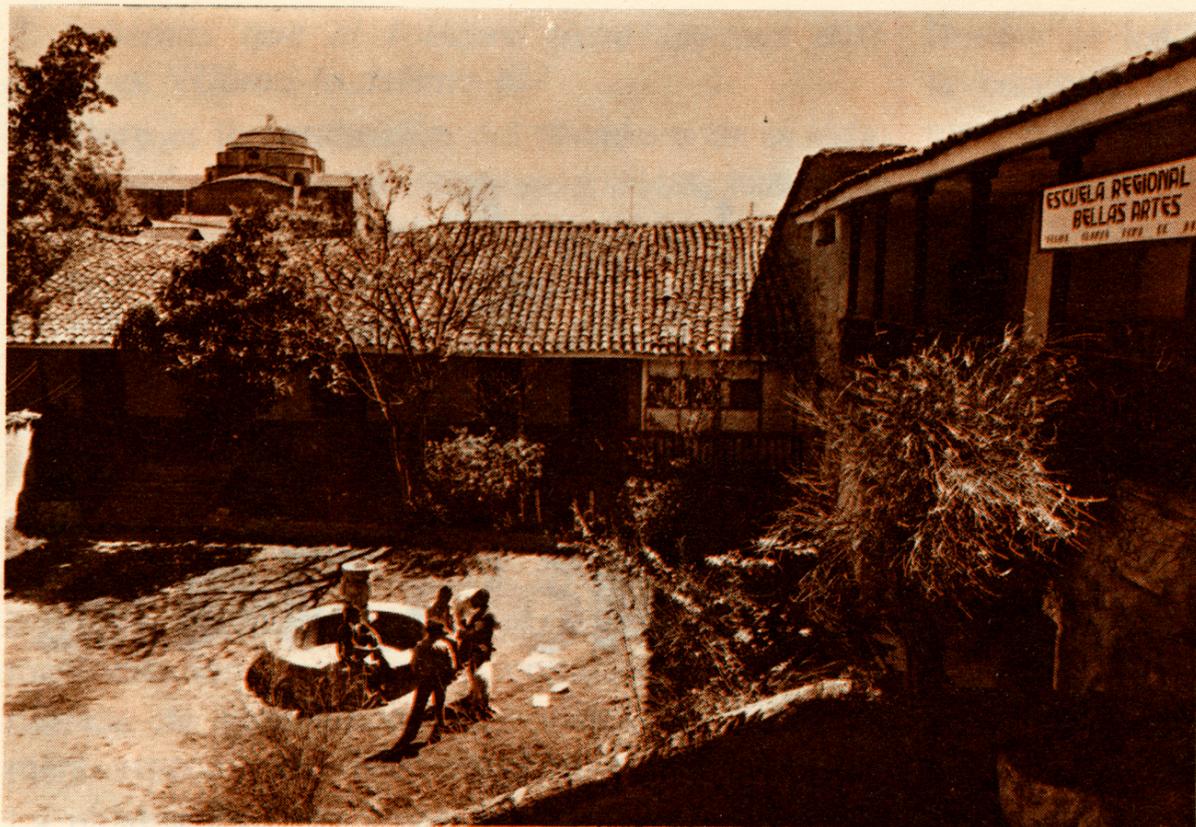
El Area de Integración a la Comunidad comprende dos aspectos: 1) el aprendizaje y ejercicio del lenguaje popular y de los medios de comunicación masiva; y 2) la integración propiamente dicha a través de "prácticas de campo".

En el primer aspecto se han creado a partir de 1975 dos nuevos cursos: "Retablería y

Mascarería" y "Audiovisión Crítica".

El curso "Retablería y Mascarería" a cargo del retablista Ambrosio Martínez, nace como respuesta al cuestionamiento que hiciera un estudiante: "Si de lo que se trata, fieles a nuestra vocación revolucionaria, es ser del pueblo, vivirlo, expresarlo, ¿por qué nuestros métodos están basados en la escuela pictórica occidental? Si cada lenguaje guarda relación con un mundo vivencial determinado, ¿no sería más interesante realizar un estudio profundo del lenguaje artístico popular? Aunque factible de corrección, el cuestionamiento resulta legítimo a todas luces, pues es innegable que somos en mucho ignorantes acerca de estos lenguajes, sus normas, sus expresiones, los criterios —en suma— que rigen en ellos: esa ignorancia puede ser comprendida en la mentalidad del explotador, que desdeña el valor del arte popular porque desdeña al pueblo; pero esa ignorancia es incompatible en una formación revolucionaria. Por eso decidimos integrar el aprendizaje de retablos y máscaras al NSE, como una primera aproximación al arte popular.

El curso de "Audiovisión Crítica" también asume una seria responsabilidad. Ayacucho, aunque distante todavía de ser una gran urbe, cuenta con diversos medios de comunicación masiva: cine, televisión, radio, periódicos e historietas. Un mundo de imágenes y sonidos que en la mayoría de los casos provienen de afuera. El fenómeno de la comunicación es irreversible en el mundo contemporáneo, y eso es un hecho histórico. Pero es necesario conocer esos medios y asumirlos desde una conciencia crítica. Este curso, a cargo del profesor Felipe López, analiza



en la comunidad. Con esto último se busca consolidar la experiencia colectiva en concordancia con la experiencia subjetiva, individual.

3.4 HACIA ADELANTE

¿Qué futuro le espera a la Escuela Regional de Bellas Artes de Ayacucho? ¿Qué será de los artistas que egresan de ella?

AS respuestas a estos interrogantes, claro está, no dependen solamente de la escuela ayacuchana. Los cambios realizados deberán extenderse a otros programas, avanzar, profundizarse. Se trata de una tarea que compete a los alumnos, profesores y empleados de la escuela. Pero también a los artistas, educadores y compañeros revolucionarios que no son de la escuela pero que hacen suyo este trabajo.

Los estudiantes de la escuela de Ayacucho están adquiriendo una nueva conciencia; se están preparando para cumplir una función nueva en nuestra sociedad. Va quedando atrás el ideal vulgar del *vedettismo*. Surge también un convencimiento que nace de la evidencia: nada está bien si avanza de manera aislada, los cambios están bien si avanzan conjuntamente. Va quedando atrás también la ilusión de realizar una revolución total a partir de un distinto planteamiento artístico ajeno al contexto social.

Para que los logros y los proyectos de la escuela ayacuchana no se pierdan, para que los logros y los proyectos realizados en los campos social, político, económico y cultural no se pierdan, es necesario que todos nos relacionemos y apoyemos más. Para poder generar un movimiento coherente, la revolución.

los productos que se dan a través de esos medios, y ejercita al estudiante en la práctica de éstos. Para ello, los estudiantes visitarán y trabajarán en las estaciones de radio y televisión de Ayacucho. De esta manera se continúa abriendo nuevos campos ocupacionales para el artista y al servicio del pueblo.

Es importante aprender el lenguaje artístico popular y es importante asumir los medios de comunicación masiva. Pero todo eso es indesligable de un conocimiento directo de la realidad popular, de prácticas en esa realidad, si lo que se quiere es propiciar una formación artística revolucionaria.

El Area de Integración a la Comunidad considera en su segundo aspecto la necesidad señalada y programa "Prácticas de Integración a la Comunidad" cuyo sistema es el siguiente: cada 45 días los alumnos del 2° al 4° Año dejan los talleres de la escuela para trasladarse con sus profesores a trabajar en una Comunidad Campesina o Pueblo Joven de la región. Previamente se han realizado los contactos con las autoridades y dirigentes de la comunidad a visitar, informando sobre el carácter de estas prácticas y pidiéndoles consul-

ten a su población de base a fin de determinar qué servicio requieren de la escuela. En base a las respuestas y peticiones de las comunidades, profesores y alumnos de la escuela sesionan para establecer las prioridades y la estrategia a seguir en los lugares a visitar (formación de grupos, sub-grupos, duración de la experiencia —entre 7 y 15 días—, efectos a llevar, etc.). Acordada la fecha, objetivo y toda la coordinación pertinente, los alumnos van a trabajar a la comunidad.

El trabajo a realizar en la comunidad puede ser de tres tipos: 1) *propia mente artístico*: pintar un mural (individual o colectivo), realizar un estudio en plena calle, etc. 2) *didáctico*: impartir enseñanza en talleres, realizar demostraciones o exposiciones y charlas guiadas, etc. 3) *extra-artístico*: mano de obra para la construcción de una escuela, una siembra, una cosecha, etc. Al término de la práctica se organiza una reunión con la comunidad a fin de evaluar la experiencia desarrollada. Al regreso a la escuela, cada estudiante realizará una composición (sea un grabado o pintura, dibujo, etc.), sobre lo que significó la práctica