Globethics Repository



Minka, Un salto en la plástica andina [Minka, A jump in the Andean plastic]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Lauer, Mirko
Publisher	Fundación Friedrich Ebert (FES)
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-11-07 13:40:58
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/220575

NUEVA SOCIEDAD NRO.116 NOVIEMBRE- DICIEMBRE 1991, PP. 130-136

Minka, Un salto en la plástica andina

Lauer, Mirko

Mirko Lauer: Investigador y crítico peruano. Director de la revista Hueso húmero. Autor de diversos trabajos sobre historia del arte y la cultura peruanas.

Los cambios en la representación artesanal y la aparición de un estilo nuevo en la actividad artística propiamente dicha en el valle del Mantaro son una de las historias importantes en la plástica peruana en este siglo. No sólo como transformación próxima a la cultura quechua de la sierra central del Perú, sino en términos de la cultura peruana en general

La evolución de la plástica en el valle del Mantaro, sobre todo en estos últimos diez años, no sólo es un caso especial por no haberse dado en torno del circuito de las galerías, sino, por haberse producido en un terreno intermedio entre la artesanía tradicional y la gráfica impresa[1].

El centro de esta evolución ha sido el tránsito de un grupo de jóvenes artistas del equipo de la revista Minka desde las técnicas y representaciones de los mates burilados y de sus propias experiencias como plásticos cultos, hasta las páginas de una publicación especializada en temas agrarios[2].

[1]Para una aproximación a la actividad plástica y la producción artesanal en el valle del Mantaro, María Angélica Salas: Mates de Cochas. Productores artesanales en la sierra central, Mosca Azul Editores, Lima, 1987; Mirko Lauer: Crítica de la artesanía, Desco, Lima, 1986 (sobre todo las páginas dedicadas al significado de la cooperativa de productores artesanales Camac Maqui); y José María Arguedas: Estudio etnográfico de la feria de Huancayo. Cuadernos Universitarios de la Universidad Nacional del Centro del Perú, s/f (escrito en los 60, publicado en los 70). Para una visión de cambios en la representación en espacios centrales de la plástica durante la primera mitad de los años 80, Gustavo Buntinx: «¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana» en Hueso húmero, n° 18, Lima, 1983, pp. 61-85; «La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaundismo» en Márgenes, n° 1, Lima,1987, pp. 52-98.

[2]La primera entrega de Minka apareció a fines de 1979, y desde entonces ha publicado 28 números, y dentro de ellos gran cantidad de afiches especializados en diversos temas agrarios y calendarios. Los n° 2 a 4 aparecieron en 1980; 6 y 7 en 1981; 8 y 9 en 1982, 10 a 12 en 1983; 13 a 15 en 1984; 16 y 17 en 1985, 18/19 y 20 en 1986; y desde entonces uno por año. La revista ha tenido una circulación promedio de 6.000 ejemplares, de los cuales la mitad se vende entre los campesinos del propio valle, un par de miles entre campesinos de Cajamarca, Cusco y Puno sobre todo, y el resto por suscripción en las ciudades.

Superación del indigenismo

El de Minka en Huancayo, la capital del valle y de toda la sierra central peruana, es un caso especial también respecto del resto de la plástica andina. La artesanía peruana ha venido evolucionando con cierta intensidad desde los años 60, en que la expansión del capitalismo en el campo, la difusión de la ideología nacionalista desde el Estado y el auge de la contracultura, en el hemisferio norte crearon una nueva demanda para la artesanía de los países pobres.

Cambios importantes relacionados con el signo andino de la plástica en el Perú de decenios anteriores han sido, por ejemplo, el encuentro del indigenismo con la artesanía, a través de José Sabogal, a partir de los años 30, o el encuentro del expresionismo abstracto con las formas prehispánicas, a través de Fernando de Szyszlo, en los años 50[3] .

Sólo que a diferencia de aquellos, todos estos cambios en la artesanía y la pintura, este fenómeno de la sierra central en los años 80 tiene que ver más con la liberación de fuerzas populares que con la adaptación a las condiciones del mercado o con el ajuste de cuentas de la clase media con un pasado incómodo por incomprensible.

En tal medida Minka constituye un claro camino de superación del indigenismo desde una perspectiva andina, algo que lo mejor de la plástica, incluida aquella de intención popular, venía buscando sin éxito desde hacía unos tres decenios.

La aparición en la artesanía y el arte de esa región de un nuevo tipo de contenido y soporte en la representación, de nuevos temas que - con muy raras excepciones - los creadores populares habían silenciado desde la conquista, desde el siglo XVI, confirma esta transformación general de la artesanía peruana en el último cuarto de este siglo.

Que el foco de estos cambios haya sido la tarea gráfica de una revista de extensión tecnológica agraria también constituye una novedad, aunque en principio no debería sorprendernos. En la difusión de lo que genéricamente se conoce como art nouveau europeo de fines del siglo pasado y comienzos de este fueron fundamentales las revistas, como la famosa The Yellow Book que ilustró Aubrey Beardsley.

---

[3]Para una revisión de estos fenómenos, José Sabogal: Desván de la imaginería peruana, P & L. Villanueva y Juan Mejía Baca, 1956, (la edición original fue en 1945); Mirko Lauer: Introducción a la pintura peruana del S. XX, Mosca Azul Editores, Lima, 1987.

En el Perú Amauta, la principal publicación de la primera mitad de este siglo, fue decisiva para difundir los grandes perfiles del indigenismo gráfico[4]. En esta línea, Minka vendría a representar una suerte de pragmatismo gráfico abierto andino.

El cambio plástico en la sierra central tiene que ver con el surgimiento de un nuevo tipo de actitud frente a las relaciones entre lo creativo y lo social, que ha logrado evitar la instrumentalización del indio que fue indiscriminadamente (si bien en casi todos los casos también inconscientemente) practicado por el indigenismo, por la gráfica política radical o por las evoluciones populistas de la representación artesanal.

Entre los cambios sociales más dignos de mención para el tema que nos ocupa están la desaparición del gamonalismo en la región y la aparición del Estado central como poder burocrático; los actos finales de un proceso de afirmación del predominio del capitalismo en el valle del Mantaro y la sierra central en general; el desarrollo del turismo, el mercado artesanal local y de exportación, y la actividad promotora de centros de investigación en la zona; la afirmación sobre todo entre 1968 y 1978, de un sector con referentes populares en los espacios centrales de la cultura peruana.

La actitud de Minka no tiene que ver con la justicia en la representación - una obsesión del indigenismo - sino con las virtudes pedagógicas de la gráfica.

En la artesanía y el arte del valle del Mantaro, sobre todo entre los mejores creadores de mates burilados y cucharones de madera, aparecieron como temas centrales de la representación plástica desde fines de los años 60 el trabajo cotidiano y la actividad política, respectivamente entendidos como tarea desalienante y administración del conflicto.

Sin embargo la primacía de estos dos temas no ha propiciado en estos creadores el esquematismo, ellos recorren una gama de temas mucho más amplia que la de los artesanos, muchos de aquéllos inéditos para el público de la región.

Estos nuevos temas centrales, tan simples en apariencias habían dejado de figurar en la representación plástica artesanal a partir de la represión ideológica que siguió

[4]Es notorio el carácter subordinado de la gráfica en la consideración, crítica y del gran público, de la plástica. Sin embargo es allí donde han comenzado muchos de los cambios en la representación en el Perú. La presencia de embriones de indigenismo en las ilustraciones de revistas peruanas desde antes de la primera muestra de Sabogal, en 1919, es algo que aún no ha sido estudiado.

a la conquista, y se habían trasladado a la danza y la música, géneros más enmascarados de la creación, de los que no queda huella que perseguir.

En otro lugar (1982) he llamado a las formas de la creación no-plástica, lo que en inglés se denomina performing arts, «los mítines relámpago» de la cultura dominada en el Perú. En realidad la artesanía se había dedicado hasta aquí, con pocas excepciones, a formas elaboradas de lo ornamental[5].

Las novedades en los contenido de la representación en el valle del Mantaro están estrechamente vinculadas con cambios en el estilo, en la tecnología del soporte físico de la obra y en la conformación de su soporte material social. Se trata de la respuesta más exitosa hasta el momento a aquel otro tipo de transformación producida por el encuentro de modernización y turismo, que ahora se llama «arte de aeropuerto».

Lo ocurrido en Huancayo muestra que los cambios de la cultura andina confrontada con otro tipo de modernidad no siempre tienen que ser para peor, es decir hacia formas de degeneración camino de la desaparición o la desvirtuación.

En los cambios en el estilo de los contenidos ha sido determinante la presencia de una generación de jóvenes artesanos como los miembros de las familias Poma y Seguil en el pueblo de Cochas, y de jóvenes artistas como Emilio Mantari, Josué Sánchez[6], o Jesús Lindo en la ciudad de Huancayo.

En los cambios en la tecnología de transformación del soporte físico de la obra ha sido clave el refinamiento de las técnicas de burilado de mates y cucharones, que permitió una narración más detallada sobre las calabazas secas, aun antes de que apareciera Minka.

[5]Existen, empero, opiniones distintas, para las que hay un sistema de comunicación sofisticado, incluso esotérico, en esas representaciones artesanales convencionales, que se remonta hasta los tiempos pre-hispánicos. Estas teorías se vinculan inevitablemente con la búsqueda de una escritura prehispánica en el territorio. Una obra reciente que apunta en esa dirección es la de Karen Lizarraga, Identidad nacional y estética andina, una teoría peruana del arte, Lima, 1988, 196 pp. Lizarraga advierte una coherencia interna trascendentalista en esas formas de representación.

[6]Sobre Josué Sánchez, v. Román del Carpio: «Josué Sánchez, una respuesta andina» en La Imagen (suplemento cultural de La Prensa), Lima, 1976, p. 17-18; sobre el mismo tema Mirko Lauer: «Crítica de la ingenuidad» en La República, Lima, 5/9/88, p. 4.

Proliferación de temas e influencias

Los mates siempre han contado historias estáticas, bucólicas y naturales, cuya simbología era social pero eludía los contextos intraculturales e intraclasistas. Salas (cit.) ha estudiado algunos mates recientes donde ya aparecen discursos articulados sobre la realidad local como parte de una problemática nacional, en los que encuentra «un material documental fidedigno para iniciar una búsqueda del significado de la forma particular como los campesinos explican su existencia real o simbólica».

Mates como «La realidad del Perú», de Agustín Poma, o «El club de madres», de Angélica Canchumani, que Salas presenta y analiza, constituyen nuevas versiones de la realidad campesina de la zona y al mismo tiempo ejemplos de un nuevo estilo en la representación, que por momentos recuerda el de los grabados en madera medievales de tipo didáctico que hoy son considerados antecedentes remotos de la tira cómica.

El desarrollo gráfico de los 28 números de Minka está estrechamente vinculado a la existencia y evolución de los mates burilados y cucharones tallados. En primer lugar debido a la clara opción de plásticos provenientes del campesinado y formados en las bellas artes, como Sánchez, Lindo, Mantari, Eduardo Inga, Jesús Raymundo (profesores secundarios), Mario Villalba (campesino, bordador e inventor del huaylarsh antiguo) y Agustín Poma y Angélica Canchumani (estos dos últimos son además célebres buriladores de mates) por el dibujo detallista, una composición que en la medida de lo posible elude la perspectiva única en nombre de la proliferación de los temas, en lo que es una clara nostalgia por la relación pre-artística de dependencia de aspectos de la representación respecto de la forma del soporte físico.

Otro plástico, que se encuentra en los orígenes del movimiento huancaíno es el pintor Hugo Orellana, quien en el pasado hizo diseños y solicitó a los materos que se los quemaran. Algunos materos han incluido los diseños de Orellana en su repertorio.

Pero además de la influencia del mate hay otras; la serie de transvases del art nouveau, el pop-art, la ilustración del siglo XIX en el oeste norteamericano y la gráfica psicodélica de los años 60, hacia los temas nacionales realizada por Jesús Ruiz Durand desde fines de ese decenio es una influencia evidente, y la que da al trabajo en torno a Minka parte de su evidente aire cosmopolita. Ruiz Durand tuvo estrecho

contracto con estos plásticos cuando ellos trabajaban en el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS) entre 1973 y 1975, y es autor del logotipo de la revista y participó en su primer número, en 1979[7].

Tecnología y detallismo

A pesar de que los creadores de la revista tienen un estilo y una dirección común, al grado de que en el n° 24 de este año ya se presentan como el Grupo Artístico Minka, todos mantienen estilos personales, y algunos plásticos más jóvenes se han integrado a la tarea.

El gran tema gráfico de Minka es la producción, un tema tradicional de los mates. Pero en las ilustraciones de la revista el mundo campesino empieza a revelar dimensiones antes ocultas.

1. El carácter didáctico de la mayoría de los dibujos introduce de lleno en la representación de la tecnología como contenido de una actividad que la «ideología en imágenes» de la cultura dominante, incluido el indigenismo plástico, ha presentado como natural por oposición a cultural. Sin embargo esta introducción de la tecnología se da bajo el signo de la integración hombre-naturaleza que propone el contenido escrito de la revista («A favor de una auténtica ciencia campesina», dice su emblema). La expresión gráfica de esta integración sigue en parte el modelo de las láminas de la ciencia natural, dentro de una visión de armonía.

2. El ingreso del dibujo detallista a la superficie bidimensional y la ampliación que supone el paso al formato de la revista (30 x 21 cm) introducen un gran primer plano que en la plástica andina sólo existía para algunas representaciones religiosas. Este primer plano es el que da paso a un papel destacado de la expresión de los rostros individuales en la representación, en contraste con los rostros inexpresivos (o mono-expresivos) de la representación indigenista.

En algún momento al comienzo del proceso, la posibilidad de que se generalizara un arte naïf partir de la relación de la plástica erudita con la visión del campesinado fue una realidad, sobre todo en la obra de Josué Sánchez. Pero esto no ocurrió debido a que en el pensamiento de estos plásticos hay una gran preocupación - didáctica académica - por la apariencia real, en el sentido de histórica, de los objetos.

[7]Ya en 1968 Ruiz Durand opinaba: «creo que el diseño va a suplantar a la pintura dentro de un tiempo» y desde entonces ha perseguido transformaciones como la ocurrida en Minka. Véase su entrevista con Maruja Barrig: «La pintura es un arte caduco» en Mundial, Lima, 1975, n° 33, pp. 53-56.

Ya en 1976 el crítico Román del Carpio había advertido que la plástica del valle de Mantaro estaba evolucionando en un sentido peculiar, por entre las amplias e imprecisas puertas del ingenuismo y la forma artesanal.

Entonces la piedra de toque de aquel proceso era Josué Sánchez, que se hizo conocido en la pintura peruana llevando al gran formato los temas huancas en base a una composición claramente derivada de la de los mates. Es entonces que aparecen ante la atención del público limeño el agricultor del Mantaro, «el ciudadano andino más cercano a la integración y a los desafíos de la transculturación».

La obra de Sánchez representa la transición hacia lo que luego será el núcleo de plásticos en torno a Minka. El precio de este rol precursor ha sido permanecer relativamente próximo al ingenuismo. El comentario de Del Carpio de hace 18 años todavía es válido para su obra: «Su obra mantiene todavía algunas zonas vedadas tanto en lo temático como en lo formal. Si bien su verismo no es formal sino social, en este terreno, Sánchez parece haberse detenido en la descripción de escenas estáticas, en que el acontecimiento está sugerido, a veces incluso descrito con precisión, pero nunca desarrollado en sus posibilidades y consecuencias. Asimismo los rostros de sus personajes son apenas estilizaciones, y los individuos que participan en el diálogo comunitario, es decir que confluyen a un mismo momento de la vida comunal - el trabajo, la celebración, la resaca - no parecen tener entre ellos ninguna relación individual. Esta es, sin duda, una herencia del indigenismo pictórico».

En cambio Mantari se ha sacudido del indigenismo al haber asumido de manera total la comunicación impresa, en lugar del lienzo, como soporte material. Su obra representa el encuentro feliz del mate con la tira cómica. De esta última ha tomado la noción de movimiento, la fragmentación de la noción de escala. Del mate ha aprendido el arte de desplazar gran cantidad de personajes en sus representaciones.

Acaso el aporte de fondo de Emilio Mantari ha sido la introducción de una estética de la precisión en la representación figurativa, totalmente novedosa en el mundo andino y poco frecuente en la plástica peruana en general. De la relación de representación y soporte en los objetos artesanales, de los estilos del expresionismo español de comienzos de siglo, y de una parte del muralismo mexicano, el indigenismo tomó y difundió una identificación del trazo grueso, de la imprecisión expresionista, en su tratamiento de los temas. Mantari ha llevado la opción detallista de los mates más modernos hacia una obsesión por el rigor en el tratamiento del detalle que evoca el romance del art nouveau con el grabado en piedra y metal.

Un aspecto importante de la gráfica de Minka es que su primer esfuerzo ha sido hacerse comprender por el campesinado. Para llegar a su público en el plano del contenido y con un fin didáctico agrario, estos artistas han tenido que lograr primero una comunicación en el plano del gusto y la empatía.

Referencias

*Salas, María Angélica, MATES DE COCHAS. PRODUCTORES ARTESANALES EN LA SIERRA CENTRAL. - Lima, Mosca Azul Editores. 1987; Villanueva, P. L.; Mejía-Baca, Juan -- ¿ Entre lo popular y lo moderno ? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana.

*Lauer, Mirko, CRITICA DE LA ARTESANIA. - Lima, Desco. 1986; La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaundismo.

*Arguedas, José María, ESTUDIO ETNOGRAFICO DE LA FERIA DE HUANCAYO. - Cuadernos Universitarios de la Universidad Nacional del Centro del Perú.; Josué Sánchez, una respuesta andina.

*Buntinx, Gustavo, HUESO HUMERO. 18. p61-85 - Lima. 1983;

*Anónimo, MARGENES. 1. p52-98 - Lima. 1987;

*Sabogal, José, DESVAN DE LA IMAGINERIA PERUANA. - 1956;

*Lauer, Mirko, INTRODUCCION A LA PINTURA PERUANA DEL S. XX. - Lima, Mosca Azul Editores. 1987;

*Lizarraga, Karen, IDENTIDAD NACIONAL Y ESTETICA ANDINA, UNA TEORIA PERUANA DEL ARTE. p196 - Lima. 1988;

*Sánchez, Josué ;Del Carpio, Roman, LA IMAGEN-PRENSA. p17-18 - Lima. 1976.

*Lauer, Mirko, LA REPUBLICA-PRENSA. 5/9. p4 - Lima. 1988; Crítica de la ingenuidad.

*Barrig, Maruja, MUNDIAL. 33. p53-56 - Lima. 1975; La pintura es un arte caduco.

Este artículo es copia fiel del publicado en la revista Nueva Sociedad Nº 116 Noviembre- Diciembre de 1991, ISSN: 0251-3552, **<www.nuso.org>.**