

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO**

Leyes: 24400 – 28329 – 30220

Facultad de Arte

Carrera Profesional de Artes Visuales



INFORME DE INVESTIGACIÓN

**CREACIÓN DE EXPRESIONES CONTEMPORÁNEAS
AL ÓLEO, PARA QUE LA TENDENCIA REALISTA
FANTÁSTICA SEA MOSTRADA AL PÚBLICO EN LA
PINTURA, CUSCO 2017.**

Asesor de Especialidad: Art. Richard PERALTA JIMÉNEZ
Asesor Metodológico : Dr. Enrique Alonso LEÓN MARISTANY

Tesis presentada por la bachiller:
Maria Eugenia ALVAREZ LOPEZ

Para optar al título de Licenciado en
Artes Visuales en la especialidad de
Dibujo y Pintura

Cusco, 2017

DEDICATORIA

*A mis padres, quienes me consagraron tanto
y a mi autor, Dios*

**CREACIÓN DE EXPRESIONES CONTEMPORÁNEAS AL
ÓLEO, PARA QUE LA TENDENCIA REALISTA FANTÁSTICA
SEA MOSTRADA AL PÚBLICO EN LA PINTURA, CUSCO
2017.**

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	2
ÍNDICE.....	4
RESUMEN.....	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I.....	10
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	10
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	10
1.2. DISEÑO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	13
1.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	13
1.4. METODOLOGÍA.....	13
CAPÍTULO II.....	14
MARCO REFERENCIAL.....	14
2.1. MARCO HISTÓRICO.....	14
2.2. MARCO TEÓRICO.....	40
2.3. MARCO CONCEPTUAL.....	66
CAPÍTULO III.....	69
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO.....	69
3.1. INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA PROCESOS CREATIVOS POR EL CONJUNTO DE EXPRESIONES.....	69
3.2. RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN.....	84
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	120
4.1. CONCLUSIONES.....	120
4.2. LISTADO DE REFERENCIAS.....	121
APÉNDICES.....	125
APÉNDICE A.....	125

INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN	125
APÉNDICE B.....	236
INFORME CURATORIAL	236
APÉNDICE C.....	256
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN ...	256
APÉNDICE D	258
IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LA OBRA DE ARTE	258

RESUMEN

El trabajo de investigación trata sobre la creación de expresiones contemporáneas al óleo, además indaga la tendencia realista fantástica, y la muestra al público cusqueño por medio de la pintura. Esta es una investigación de taller hecha durante los años 2015 y 2016; para la realización de las obras de arte se procedió a la documentación a través de varios libros que recogen hechos reales con alguna implicación fantástica, se realizaron bocetos cuyos elementos lograran captar la realidad unida a lo fantástico, seguidamente se procedió con el esbozo y pintado de los lienzos. Al realizar la investigación se encontraron tres libros de autores peruanos: “Túpac Yupanqui descubridor de Oceanía”, “Pachacamac: obras completas II” y “Marcahuasi la historia fantástica de un descubrimiento” que ayudaron en gran medida al diseño de los elementos en varias de las obras.

Tesis, realismo fantástico, pintura, óleo.

ABSTRACT

This research work deals with the creation of contemporary expressions of oil, in addition investigates the fantastic realistic trend, and shows to the Cuzco audience through painting. It is a workshop research done during the year 2016; For the realization of the works of art we proceeded to the documentation through several books that collect real facts with some fantastic implication, sketches were realized whose elements managed to capture the reality united to the fantastic thing, next proceeded with the sketch and painted of the canvases. During the investigation, three books by Peruvian authors were found: "Tupac Yupanqui discoverer of Oceania", "Pachacamac: complete works II" and "Marcahuasi the fantastic history of a discovery" that helped to a great extent the design of the elements in several the works.

Thesis, fantastic realism, painting, oil.

INTRODUCCIÓN

El realismo fantástico es un tema que ha tenido poca difusión en el Cusco, plantea que lo real y lo fantástico pueden unirse y ser positivos, los cuadros al óleo tratan de recoger la realidad implícita en lo fantástico; es una realidad encontrada en estudios, investigaciones y libros cuyos autores son visionarios. Aunque existen numerosos temas realista-fantásticos en el medio andino, se han tomado únicamente nueve, que poseen un respaldo en producciones intelectuales, siendo: la isla Tiahuanaco, Wiracocha como creador y educador de los hombres, Marcahuasi, proceso de cantería por medios vegetales, el judío errante en el Cusco, el Sr. de los Temblores y su copia, la relación del mismo con Pachacamac, los milagros medicinales de la flora andina y Túpac Yupanqui navegante.

El capítulo I, contiene todo lo correspondiente al diseño de la investigación y el planteamiento del problema, donde se define el problema de investigación, la descripción y la formulación del problema que presentan las características del realismo fantástico; seguido por el objetivo general y los cuatro objetivos específicos a tratar. Posteriormente tenemos la justificación, la viabilidad, el diseño y la metodología de la investigación.

En el capítulo II, se desarrolla el marco referencial que contiene el marco histórico basado en textos e investigaciones anteriores a este trabajo. Seguidamente, tenemos el marco teórico basado también en textos e investigaciones anteriores, donde se exponen teorías sobre la temática ya mencionada junto con sus referencias sobre la misma. Por último, está el marco conceptual, el cual contiene conceptos de palabras resaltantes utilizadas en la investigación.

En el capítulo III, se desarrolla el análisis denotativo seguido por el connotativo de cada obra, por medio de los instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos de expresión, teniendo cuadros de valoración ícono-simbólica, sintáctica, sintagmática, estética, pragmática, paradigmática, las tablas de unidades y categorías de los instrumentos de

valoración social de la artista, finalizando con los resúmenes de los cuadros de valoración de cada obra y las valoraciones sociales correspondientes.

En el capítulo IV, están los resultados de la investigación, donde se analizan las conclusiones según los objetivos, finalizando con el listado de referencias y los apéndices correspondientes con fotografías del proceso creativo y el montaje, exposición y desmontaje de la muestra pictórica, concluyendo con el informe curatorial de la muestra pictórica.

CAPÍTULO I

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1.1. Definición del problema

El público desconoce el realismo fantástico en el Cusco.

1.1.2. Descripción del problema

Hace varias generaciones que los hombres cuya concepción del mundo era otra, tal vez una más amplia, más despierta, han partido. Durante el mestizaje diversas sangres se han unido y unos han impuesto normas a otros; pero ni el tiempo ha podido destruir la íntima conexión con la naturaleza, esta conexión es la que susurra todo el tiempo que existe algo más allá de lo percibido con los sentidos, algo con la fuerza de la existencia y que sin ser estudiado termina como una realidad fantástica.

De acuerdo con Jacques Lacan existen tres registros esenciales de la realidad humana: lo real, lo simbólico y lo imaginario; unidos de tal manera que si uno de ellos se desconectara el resto caería al unísono. Según los creadores de la escuela del realismo fantástico, Louis Pawles y Jaques Bergier, es la combinación de dos hechos: el histórico y el supuesto, en esta unión no se busca el extrañamiento, lo fantástico vendría a ser una manifestación de las leyes naturales, un efecto del contacto con la realidad cuando esta se percibe directamente y sin filtrar por el sueño intelectual, los hábitos, los prejuicios o los conformismos. En las obras de Lacan se encuentra que cualquier objeto en nuestras vidas no es solamente el objeto visible, sino que contiene un simbolismo asignado para cada uno de nosotros y un contenido dentro de lo imaginario; así el realismo fantástico estaría compuesto por el objeto visible: el histórico, y el objeto invisible: el supuesto.

Existen en la historia hechos que dependen de lo real, lo simbólico, y lo imaginario para ser positivos, pues se unen con lo supuesto, un supuesto fantástico que no invita a la huida, sino a la afición.

1.1.3. Formulación del problema

1.1.3.1. Formulación gráfica del problema



Boceto creado por la tristeza que me produce, que esta construcción, hoy esté abandonada bajo las aguas.

1.1.3.2. Formulación teórica del problema

Creatividad en expresiones contemporáneas al óleo, para que el desconocimiento de la tendencia realista fantástica, sea mostrado al público en la pintura, Cusco 2017.

1.1.4. Objetivos

1.1.4.1. Objetivo General

Crear expresiones contemporáneas al óleo, indagar la tendencia realista fantástica, y mostrarla al público en la pintura, Cusco 2017.

1.1.4.2. Objetivos Específicos

Objetivo Específico 1

Crear expresiones realistas fantásticas al óleo.

Objetivo Específico 2

Indagar la tendencia realista fantástica expuesta en las obras de Louis Pawles y Jacques Bergier.

Objetivo Específico 3

Exponer en la galería de la Capilla de San Bernardo de la Municipalidad provincial del Cusco.

Objetivo Específico 4

Mostrar al público el realismo fantástico en la pintura.

1.1.5. Justificación**1.1.5.1. Justificación Teórica**

Existe la necesidad de que el público cuzqueño conozca el realismo fantástico como medio para valorar su cultura.

1.1.5.2. Justificación Metodológica

Es necesario para lograr los objetivos acudir al empleo de los siguientes métodos:

- OBSERVACIÓN: Describe la realidad del fenómeno artístico de manera objetiva.
- INTROSPECCIÓN: Interpreta lo subjetivo de la realidad del fenómeno estético.
- EXPLICATIVO: Permite ordenar de manera congruente la información recogida de la realidad para que sea entendida.

1.1.5.3. Justificación Práctica

La autora desea que el público conozca el realismo fantástico a través de la pintura, los cuadros llegarán a una mayor cantidad de público y de manera más efectiva.

1.1.6. VIABILIDAD**A) Disponibilidad**

Se contó con la disponibilidad de tiempo para realizar la investigación de gabinete.

B) Recursos materiales.

La existencia de recursos materiales necesarios ha permitido la creación de obras de arte.

C) Recursos técnicos.

Se contó con los elementos técnicos suficientes para la creación de obras de arte.

D) Recursos financieros.

El financiamiento íntegramente fue con recursos propios.

1.2. DISEÑO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**1.2.1. Diseño De Investigación:**

Procesos creativos por expresión. En este diseño se desarrolla la investigación a partir de la creación artística con un modelo de análisis por categorías en la estética.

1.3. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación es descriptivo, interpretativo en procesos creativos.

1.4. METODOLOGÍA

1. Método iconográfico e iconológico
2. Semiótico
3. Biográfico

CAPÍTULO II MARCO REFERENCIAL

2.1. MARCO HISTÓRICO

2.1.1. TÉCNICA DEL ÓLEO

La técnica empleada en los cuadros, es el óleo, descrita en la publicación de Winsor & Newton, en el siguiente párrafo:

En la actualidad, los óleos tradicionales se producen básicamente mediante el mismo proceso que se empleaba en el siglo XV. Se mezcla el pigmento con un vehículo de aceite de linaza (de la planta del lino) y en algunos casos, con aceite de cártamo (de color más pálido y que se seca más lentamente). En lugar de moler a mano cada color, utilizando una piedra o cristal de moler, hoy en día se consiguen colores de mayor calidad mediante una gran variedad de métodos de molido. Las decisiones sobre cuántas pasadas por el molino de triple rodillo se necesitan, cuánto aceite se debe emplear, así como el tipo de aceite a utilizar, se toman según las características individuales de cada pigmento.

(Winsor&Newton, 2002, pág. 12)

Winsor & Newton describe y refiere una breve historia de los colores al óleo, los utilizados en las obras de este trabajo son los siguientes:

Blanco de Titanio. El blanco más opaco y más cubriente.

Elaborado en 1870, se introdujo como color de artista en la década de 1920. Hoy es el blanco más popular.

Negro Marfil. Huesos calcinados sin el uso de marfil.

Gris de Payne. Un gris azulado hecho de una mezcla de carmesí, azul y negro. El nombre se debe a William Payne, un acuarelista de Devon (1776-1830).

Siena Tostado. En un principio, Siena Natural calcinada. Winsor & Newton emplea generalmente un óxido de hierro sintético que trabaja con la viveza y la transparencia del original.

Tierra de sombra natural. Óxido de hierro natural.

Ocre Amarillo. Óxido de hierro natural.

Cadmios. Comprende matices de amarillos, ocre y rojos de opacidad inigualada. (...) Los amarillos se introdujeron en 1846, los rojos después de 1910.

Bermellón. El rojo brillante y apasionado de Vermeer. Elaborado con sulfuro de mercurio, ya no se fabrica por razones de higiene y seguridad. Se presentan sustitutos basados en cadmio y varias otras mezclas.

Verde Vejiga o Sabia. Originalmente se fabricaba a partir de las bayas del espino cerval, y más adelante a partir de lacas orgánicas de duración moderada. Fue sustituido por el Verde Vejiga o Savia Permanente.

Azul Cerúleo (Cielo). Un tipo de cobalto, introducido ya en 1805. Indispensable, semiopaco, de matiz azul claro de escasa concentración de tinte.

Cobaltos. Azules, pero también verdes, violetas y amarillos. Colores inorgánicos semitransparentes, excelentes para mezclar tonalidades. El azul fue descubierto por Thénard en 1804, la variedad más roja (PB73) fue introducida por Winsor & Newton en el año 1990. El violeta se introdujo en 1860, el verde se descubrió en 1780 y el amarillo en 1862.

Ultramar Francés. Inventado por Guimet en France en 1826 en un concurso para buscar un sustituto para el lapislázuli auténtico. Es químicamente idéntico al pigmento natural.

Ftalocianinas. Azules y Verdes Winsor. Introducidos por vez primera en 1938. Estable a la luz y de concentración de color muy elevada.

Azul de Prusia. Marca el comienzo de los nuevos pigmentos orgánicos sintéticos elaborados para la pintura moderna.

Descubierto por Diesbach en 1704. Su tono de masa es bronceado. Tiene la característica peculiar de que se aja a la luz y se recupera en la oscuridad. (Winsor&Newton, 2002, págs. 48-49-53-57)

2.1.2. BIOGRAFÍAS DE PERSONAJES RELACIONADOS A LA INVESTIGACIÓN

2.1.2.1. LUIS RICARDO FALERO

Luis Ricardo Falero fue un pintor español cuya obra trató lo fantástico creando su propia, individual y peculiar forma de expresión, a continuación su biografía:

Luis Falero, born at Toledo in 1851, and who died in 1896, was originally in the Spanish Navy, but he forsook that vocation for painting, studying first in Paris, and ultimately in London, where he took up his residence. His love of astronomy, in which he was well-versed, led him to import into his allegorical work much which had relation to the heavens. It was not the highest form of Art by any means, but there was considerable beauty and an ethereal suggestion in it which appealed to many, and procured him a wide reputation. The most popular of these was 'The Marriage of a Comet'; another was 'Twin Stars' (now in the Metropolitan Museum, New York). Other works, more or less fanciful, such as 'The Mermaid' (seen at the Guildhall in 1901, and belonging to Mr. Alderman Colley), offered facilities for the expression of his invariable theme, that of the nude female form, which is brought with great charm and accuracy of drawing into all his star pictures, as, of course, the main motive. Coloured reproductions of his works have greatly extended the public's knowledge of him, and increased his reputation in his own peculiar and individual line. Two subject pictures of a different kind attracted considerable

notice: 'The Dream of Faust' and 'Unto a Better Land'. Most of his works are in New York. In the course of his career he illustrated the astronomical works of Camille Flammarion. (Temple, 1908, pág. 80)

Debido a que la biografía anterior se encuentra en inglés, se adjunta su traducción:

Luis Falero, nació en Toledo en 1851 y falleció en 1896, originalmente perteneció a la armada española, pero abandonó esa vocación por la pintura, estudiando primero en París y finalmente en Londres, donde tomó su residencia. Su amor a la astronomía, en el que estaba bien versado, lo llevó a importar en su obra alegórica mucho de lo relacionado con los cielos. No era la forma más elevada del arte por ningún medio, pero había una belleza considerable y una sugerencia etérea en la que atraía a muchos, y le procuró una amplia reputación. El más popular de éstos era "The Marriage of a Comet"; Otro era "Twin Stars" (ahora en el Museo Metropolitano, Nueva York). Otras obras, más o menos fantasiosas, como "The Mermaid" (vista en el Guildhall en 1901 y perteneciente al señor Alderman Colley), ofrecieron facilidades para la expresión de su invariable tema, el de la forma femenina desnuda, que es evocado con gran encanto y precisión de dibujo en todas sus imágenes de estrellas, como, por supuesto, el motivo principal. Las reproducciones en color de sus obras han ampliado considerablemente el conocimiento que el público tiene de él, y han aumentado su reputación en su propia línea peculiar e individual. Dos dibujos supuestos de otro tipo atrajeron considerablemente la atención: "The Dream of Faust" y 'Unto a Better Land'. La mayoría de sus obras están en Nueva York. En el curso de su carrera ilustró las obras astronómicas de Camille Flammarion.

2.1.2.2. SÉRVULO GUTIÉRREZ

Algunas de las obras son expresionistas, Sérvulo Gutiérrez es un pintor peruano contemporáneo representante de esta tendencia, su biografía ha sido tomada del archivo histórico del diario El Comercio, donde refiere:

Del ring a la fascinación por el arte

Sérvulo Gutiérrez nació el 20 de febrero de 1914 en la ciudad de Ica y se inició desde niño en la restauración de obras de arte junto a su familia, para luego, a la edad de 15 años, incursionar en el boxeo llegando a obtener un título en el Campeonato Sudamericano de Box Amateur en Argentina, 1936.

Decepcionado del mundo del boxeo y luego de un fugaz matrimonio donde tuvo a su hija Lucila, viajó a París “donde supo claramente que solo como artista podía realizarse en plenitud”. Allí inicia su aprendizaje autodidacta visitando exposiciones, talleres y museos para más adelante perfeccionar su técnica en Argentina. Los especialistas resaltan que al ver un óleo suyo que representaba un ramo de flores, César Vallejo le dijo “tienes que pintar (...) En ese cuadro hay una sensibilidad de pintor”. Sérvulo Gutiérrez conoció al poeta en París poco antes de su muerte.

El proceso artístico de Sérvulo se ha dividido en tres periodos tras su retorno de París: uno Monumentalista (1942-1945) (...) Al final de esta etapa abandona lo aprendido y su pintura gana en libertad, fuerza e intensidad, para entrar en una siguiente senda denominada Expresionista (1946-1954) a la que pertenecen, entre otros cuadros, sus famosos retratos de Doris Gibson, los que, en palabras del crítico Juan Acha: “desbordan en color, trazos espontáneos, rasgos esenciales y figuras que se desdibujan en la intensidad de colores”.(...)

En su última etapa, la llamada Mística (1955-1961) y afincado por temporadas en su natal Ica muestra un afán obsesivo por trazar los rostros de Santa Rosa y del Señor de Luren sobre muros, cartones, papeles, servilletas, además de lienzos, con lápices de cejas o crayones labiales de sus acompañantes, señala Wuffarden. Rostros rodeados de resplandores como las imágenes religiosas, coronas encrespadas de espinas confundidas con rosas, rostros desdibujados que se confunden con el fondo. La Santa Rosa que regala Piedad de la Jara, dueña del establecimiento donde las expuso, el Karamanduka, es a decir de Wufarden: “quizás la obra religiosa más lograda del Perú contemporáneo”.

Esta es la época en que se incrementa su vida bohemia, la misma que comienza a pasarle las cuentas a su salud, al mismo tiempo que gana premios y sus exposiciones se multiplican no solo en las más importantes galerías limeñas, sino también en los locales ubicados en el centro de Lima, testigos de su vida intensa, la fiesta y el alcohol, como el Negro Negro, el Club Le Minuit o el restaurante El Gallo Ronco. Moriría en julio de 1961, de una crisis hepática, cuando todavía no había cumplido ni 50 años. (El Comercio, Archivo Histórico;, 2014)

2.1.2.3. LOUIS PAUWLES

Uno de los fundadores del realismo fantástico fue Louis Pauwles, cuya biografía salió publicada en el diario “La Nacion” (Argentina) al día siguiente de su muerte:

El escritor y periodista Louis Pauwels, fundador y director de la revista Planete, ex-director de Le Figaro, y conocido coautor del best-seller "El regreso de los brujos", falleció ayer, a los 76 años, como consecuencia de un ataque al corazón. Pauwels nació en París en 1920, hijo de un burgués belga fue educado, sin embargo

por un sastre. Fue maestro y profesor durante la guerra, pero en 1945 comenzó su carrera dentro del periodismo.

En 1949 colaboró con el periódico “Combat” (Francia), un diario antiestalinista que contaba entre sus editorialistas a Albert Camus. Louis Pauwels es el responsable de la biografía más importante del mago y esoterista oriental Goerge Ivanovitch Gurdjieff, a quien había conocido.

En 1956 llega a la dirección del mensual femenino “Marie-France”, y en 1961, fundó y, posteriormente, dirigió la revista libro “Planeta”, que marcó toda una época. (La Nacion, 1997)

2.1.2.4. JACQUES BERGIER

Otro de los fundadores de la escuela del realismo fantástico es Jacques Bergier, cuya biografía se encuentra en francés en la página “Bienvenue sur l’île Fantastique”:

Jacques Bergier, né le 8 août 1912 à Odessa (Ukraine) et mort le 23 novembre 1978 à Paris d'une hémorragie cérébrale, est un ingénieur chimiste, alchimiste, espion, journaliste et écrivain de nationalité française et polonaise. Sa mémoire eidétique lui permit de maîtriser 14 langues modernes et anciennes, dont l’araméen, et de lire jusqu’à dix livres par jour. Sur sa carte de visite, il se présentait comme « Amateur d’insolite et scribe de miracles ». (...) Ami de l’astronaute Edgar Mitchel (Mission Apollon 14 sur la Lune), Hergé l’immortalisa dans le personnage de Mik Ezdanitoff dans l’album de Tintin « Vol 714 pour Sydney».

Salué dans la francophonie pour la grande diversité de ses connaissances et ses nombreux ouvrages, Jacques Bergier a largement contribué à la promotion, en France, de phénomènes ou de faits négligés par la science, notamment avec son livre *Le Matin*

des magiciens, écrit en collaboration avec Louis Pauwels. (Thomas, 2014)

Debido a que la biografía anterior se encuentra en francés, se da alcance de su traducción en los siguientes párrafos:

Jacques Bergier, nació el 8 de agosto de 1912 en Odessa (Ucrania) y murió el 23 de noviembre de 1978 en París de una hemorragia cerebral, era ingeniero químico, alquimista, espía, periodista y escritor de nacionalidad francesa y polaca. Su memoria fotográfica le permitió dominar 14 idiomas modernos y antiguos, entre ellos el arameo, y leer hasta diez libros al día. En su tarjeta de visita, él se presentaba como "Aficionado inusual y escriba de milagros." Amigo del astronauta Edgar Mitchel (Apolo 14 Misión a la Luna). Hergé lo inmortalizó en el carácter de Mik Ezdanitoff en el álbum de la historieta "Tintín", "Vuelo 714".

Aclamado en la Francofonía por la variedad de sus conocimientos y de sus muchas obras, Jacques Bergier ha contribuido a la promoción en Francia de los fenómenos o hechos descuidados por la ciencia, en especial con su libro El retorno de los brujos, escrito en colaboración con Louis Pauwels.

2.1.2.5. JACQUES LACAN

Jacques Lacan establece una relación entre lo real, lo simbólico y lo imaginario; para entender mejor su obra, se reproduce una parte de su biografía:

(París, 1901 - 1981) Psiquiatra, filósofo y psicoanalista francés. Basó su obra en una revisión de las teorías de Freud y fue una de las figuras más importantes del estructuralismo francés

contemporáneo. Como teórico y médico suscitó casi siempre adhesiones y rechazos radicales. Su relación con el movimiento freudiano contrastaba con sus fuertes tensiones con la IPA, la Asociación Psicoanalítica Internacional (su estilo didáctico y la brevedad de sus sesiones desencadenaron un rechazo que tiene raíces más profundas), y con el progresivo distanciamiento de sus colegas franceses a lo largo de una serie de escisiones.

En 1964 fundó la *École Française de Psychanalyse* (más tarde *École Freudienne de Paris*). En los años sesenta y setenta, el "lacanismo" consiguió una amplia aceptación incluso fuera de Francia, sobre todo en América del Sur y en Italia, y promovió una vasta actividad interdisciplinaria de desigual nivel, que aumentó su notoriedad. En enero de 1980, después de la publicación de *L'Effet'Yau de Poêle* (1979), donde el filósofo y crítico F. George describe su experiencia "lacaniana" y, con un estilo brillante y sin medias tintas, trata a Lacan de "charlatán", éste disolvió la *École*. Acusado de autoritarismo por sus seguidores, un mes más tarde fundó una nueva asociación, *La Cause Freudienne*. Después de *De la psychose paranoïque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), Lacan desarrolló su complejo pensamiento en los ensayos reunidos en los *Escritos* (*Écrits*, 1966) y, entre otras obras, en *Le Stade du miroir* (1937), *Les formations de l'inconscient* (1956-1957), *El seminario: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1973), *El seminario: aún* y *El seminario: Las psicosis*. (Ruiza, Fernández, Tamaro, & Durán, 2004-2015)

2.1.2.6. EDVARD MUNCH

Debido a que las obras tienen tendencia expresionista, cabe mencionar la biografía del principal representante de la tendencia, Edvard Munch:

Edvard Munch (Loten, Noruega, 1873 - Ekely, cerca de Oslo, id., 1944) Pintor y grabador noruego. La estilización de la figura, la prolongación de las líneas y, en ocasiones, el intenso dramatismo y la intensidad cromática, hicieron del estilo pictórico del noruego Edvard Munch uno de los modelos estéticos del expresionismo de las primeras décadas del siglo XX.

De 1892 a 1908 vivió en Alemania, sobre todo en Berlín, aunque hizo frecuentes viajes a Noruega y París. En Berlín presentó en 1892 una exposición que tuvo que ser retirada por el escándalo que suscitó y que dio pie a la creación de la Secesión Berlinesa. En Noruega contó pronto entre sus amistades con importantes personalidades políticas y literarias y tuvo particular afinidad con el realismo social de la creación de Henrik Ibsen, para quien realizó los escenarios y el vestuario de la obra Peer Gynt en 1896.

En 1908, Munch, después de una tormentosa relación sentimental y víctima del alcohol, sufrió una grave enfermedad nerviosa, por lo que tuvo que ser recluso en el psiquiátrico del doctor Jacobsen, en Copenhague, del que salió completamente restablecido. En 1908 volvió definitivamente a Noruega, donde recibió algunos encargos oficiales (pinturas del paraninfo de la Universidad de Oslo) y pasó sus últimos años en soledad. Munch legó a la ciudad de Oslo todas las obras que conservó hasta su muerte, acaecida en 1944. (Ruiza, Fernández, Tamaro, & Durán , 2004-2015)

2.1.2.7. **ANDRÉ BRETON**

Otra tendencia en las obras es el surrealismo, cuyo manifiesto fue escrito por André Breton, cuya biografía se cita:

(Tinchebray, Francia, 1896-París, 1966) Escritor francés. Participó durante tres años en el movimiento dadaísta, al tiempo que investigaba el automatismo psíquico a partir de las teorías de Charcot y Freud sobre el inconsciente, que había descubierto durante sus estudios de medicina. Por último, en 1924, rompió con Tristan Tzara, acusándole de conservadurismo, y escribió el texto fundacional de un nuevo movimiento, el Manifiesto del surrealismo.

Con una prosa casi poética y un estilo emotivo y exaltado, postulaba la existencia de una realidad superior a la que sería posible acceder poniendo en contacto dos mundos, la vigilia y el sueño, que tradicionalmente se habían mantenido separados. Reivindicaba la liberación del mundo del subconsciente y con ello una nueva forma de pensar que terminara con la dictadura exclusiva de la lógica y la moral.

El nuevo grupo surrealista nació con un fuerte componente sectario, promovido en gran parte por el propio Breton, quien desde la «ortodoxia» surrealista denunció numerosas «desviaciones», la menor de las cuales no fue, sin embargo, su propio intento de politizar el movimiento a raíz de su afiliación al Partido Comunista (1927). El Segundo Manifiesto surrealista (1930) responde a la voluntad de insertar el surrealismo en unas coordenadas políticas y revolucionarias, lo que provocó grandes disensiones en el grupo.

Sin embargo, en 1935, Breton rompió con el Partido Comunista y viajó a México, donde su relación con Trotski le llevó a redactar un

tercer manifiesto en 1941. (Ruiza, Fernández, Tamaro, & Durán , 2004-2015)

2.1.2.8. GUSTAVE MOREAU

La tendencia del simbolismo, presente en las obras, tiene como representante a Gustave Moreau, a continuación, parte de su biografía:

(París, 1828 – París, 1898)

Reconocido hoy en día como uno de los más grandes pintores simbolistas, Gustave Moreau nació en París en 1828. La carrera de Moreau dio comienzo en su París natal, dónde más tarde expondría sus obras en el Salón y sería condecorado con la Legión de honor francesa.

Tras haber asistido a clases en el Rollin College de París, Moreau realizó su primer viaje a Italia en 1814, durante el cual culminó un cuaderno de bocetos, frecuentando a continuación el estudio privado del pintor François-Edouard Picot, un decorador de monumentos públicos e iglesias parisinas. Estas experiencias hicieron de él un candidato adecuado para el ingreso en la Ecole des Beaux-arts de París, a la que se presentó en 1846. Fue admitido, de hecho, pero tras un segundo intento de obtener la victoria en el Prix de Rome, Moreau abandonó la institución en 1849.

Volviendo sobre sus pasos en dirección a Italia, Moreau profundizó en su conocimiento de los maestros del Renacimiento, incluidos Veronese, Carpaccio, Rafael e incluso Miguel ángel, cuyos frescos de la Capilla Sixtina tanto impresionaron a Moreau, que se pasó horas copiándolos. En París, del mismo modo, Moreau continuó copiando con esmero los viejos maestros del Louvre, y su obra

pronto reflejó la diversidad de muchas influencias e inspiraciones indirectas.

Pero fue su encuentro con Théodore Chassériau en 1851 lo que daría el sello definitivo a la obra de Moreau. Impresionado por la obra de este famoso pupilo de Ingres, Moreau se apropió de la intensidad de las tonalidades de Chassériau, en particular la profundidad de sus marrones y sus rojos. A través de la vibración de su incomparable colorido, los lienzos de Moreau, siempre tratados con brillantez, estaban saturados de un simbolismo sumamente personal que sumergía al espectador en un mundo de fantasía donde los sueños y la mitología cruzaban constantemente sus caminos. (Brodskaya, 2012, pág. 129)

2.1.2.9. HENRI MATISSE

La tendencia del fauvismo, presente en las obras, tiene como representante a Henri Matisse, a continuación parte de su biografía:

(Cateau Cambrésis, 1869 - Niza, 1954) Pintor francés, máximo representante del fauvismo. El 20 de marzo de 1906 se inauguraba en los grandes invernaderos de Cours-la-Reine, en París, una nueva edición del Salón de la Sociedad de Artistas Independientes. Aquella exposición supuso el primer gran éxito de Matisse y su consagración como pintor y como cabeza visible de un nuevo movimiento. Los lienzos del artista causaron sensación: de gesto espontáneo y color puro, su obra daba las pautas de un estilo nuevo, lleno de vigor expresivo y que se negaba a ser una mera imitación de la naturaleza. Destacaba entre sus pinturas la ensoñación simbolista *Lujo*, calma y voluptuosidad, cuadro adquirido por el también pintor francés Paul Signac, y cuyas gruesas y cortas pinceladas de intenso color recuerdan precisamente la técnica divisionista propia del mismo Signac; la tela estaba inspirada en los

cuadros del que había sido uno de los maestros de Matisse, Gustave Moreau.

Junto a los demás expositores, Matisse formaba parte de un movimiento pictórico bautizado como fauves (fieras). El nombre del movimiento se debe a Louis Vauxcelles, que en una de sus críticas al Salón de Otoño de 1905 había definido una escultura de Albert Marquet como "Donatello entre las fieras". (Ruiza, Fernández, Tamaro, & Durán , 2004-2015)

2.1.2.10. GIORGIO DE CHIRICO

La tendencia de la pintura metafísica, presente en las obras, tiene como representante a Giorgio de Chirico, a continuación, su biografía:

(1888-1978)

Nacido en Grecia, con ascendiente italiano, formado en Atenas y afincado en Italia, de Chirico fue el auténtico inspirador de la Pintura Metafísica, precursora del surrealismo, para lo cual contó con la colaboración de Carlo Carrà y Giorgio Morandi. (...)En el camino que medió entre Grecia e Italia, de Chirico pasó por Alemania, donde completó sus estudios y conoció la obra del pintor simbolista suizo Böcklin y del escultor-grabador alemán Klinger, emparentado con el Realismo, el Simbolismo y el Secesionismo germánicos. De Chirico conoció asimismo la filosofía vitalista y atormentada de Nietzsche(...) así como la filosofía de Schopenhauer, y se refugió, hacia 1906, en el avanzado mundo cultural del Munich de comienzos de siglo, todo lo cual deja impronta en su indescifrable pintura, que empieza a realizar en Italia en la segunda década del siglo. Hermano del escritor y poeta Alberti Savinio, hecho al que no es ajeno su enigmático estilo, después de una estancia en París, en la que contacto con Picasso, Apollinaire y el Cubismo, y de su posterior internamiento en el citado hospital de Ferrara para curarse de una depresión

psicológica, período en el que encuentra a Carrá, en 1917, comienza la época de plenitud de sus pinturas metafísicas, que por otro lado ya realizaba desde 1910-11; pinturas en las que ya su propio nombre alude filosóficamente a algo más allá de lo natural, más allá de la física, es decir, a lo metafísico. En ello radica su importancia, pues hasta ahora solamente el Expresionismo había plasmado el interior del hombre en su complejidad humana. De Chirico lo hará en su complejidad subconsciente, con atisbos filosóficos, mostrando para ello un mundo que paradójicamente tenía muy poco de humano y un mucho de artificial, de teatro, de montaje escenográfico, con maniqués mudos, quietos, inmóviles, que eran acaso un mero reflejo del vacío del hombre enfrentado a sí mismo dentro de un mundo azotado por la más cruel de las guerras habidas en la historia: la Primera Guerra Mundial. (Preckler, 2003, págs. 196,197)

2.1.2.11. JUAN MANUEL UGARTE ELÉSPURU

Un pintor peruano de temas de corte nacionalista fue Juan Manuel Ugarte Eléspuru a continuación, su biografía:

NACIMIENTO. Lima, 1911. Murió, 23 de agosto de 2004

ESTUDIOS. Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

TRAYECTORIA. Director de la ENBA, 17 años. Premio Nacional de Pintura Ignacio Merino (1947).

Cayó sombra sobre los colores. El maestro pintor, historiador, muralista y limeñólogo Juan Manuel Ugarte Eléspuru, como anunciamos ayer, dejó de existir. Un cáncer devastador acabó con sus 93 años de vida.

Don Manuel supo llevar una vocación de artista a contracorriente de los nuevos tiempos y las tentaciones de las modas. Firme, duradero –como los años de su vida–, defendió el arte figurativo, la identidad de un arte con el artista que lo produce. El maestro se formó en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires (a donde años después, generoso, recomendaba a sus alumnos). Todo su saber lo volcó a sus discípulos en la Escuela de Bellas Artes, donde fue director durante 17 años. (El maestro solía recordar a su alumno Víctor Humareda, a quien recomendó a la Escuela de Arte de Buenos Aires, dirigida por un amigo suyo. El argentino al poco tiempo le escribió: "Me has mandado un talento dentro de un tacho de basura". Así aludía al desaliño del artista peruano). Agudo, mordaz, solía hablar con señorío. Pero también era campechano, con picardía a flor de verbo.

Y don Manuel no solo era pintor. También era historiador y amante de nuestra ciudad. En su casa logró reunir 1,500 piezas de arte además de la valiosa colección González Gamarra. Con ello acariciaba el sueño de hacer un museo.

En los últimos años, sufrió de sordera, por eso, siempre con buen humor, dialogaba en alta voz. Muchas veces acudimos a su persona para ilustrarnos sobre arte o sobre Lima, ciudad que amaba y a la que dedicó uno de sus libros de historia, *Monumenta limensis*. (La Republica, 2004, págs. 14-15)

2.1.3. CONSIDERACIONES ACERCA DEL REALISMO FANTÁSTICO

Dentro de la historia del estudio del realismo fantástico, se encuentra:

El fantástico decimonónico ha sido estudiado coherentemente por muchos investigadores de formación muy distinta:

-intrusión brutal del misterio dentro del marco de la vida real, según P.J. Castex;

-ruptura del orden reconocido... irrupción de lo inadmisibile dentro de la inalterable legalidad cotidiana, según R. Caillois, a quien las letras hispánicas deben mucho y que insiste en la “impresión de extrañeza (Unheimlichkeit) irreductible”, a menudo repetida por la crítica.

Parece que hay un consenso en considerar el fantástico tradicional como la coexistencia, dentro de lo natural, de lo admisible y de lo inadmisibile, un inadmisibile más bien sobrenatural, exterior, delimitado y de terror. (Dehennin, 1996, pág. 63)

Para un mejor entendimiento del realismo fantástico se debe indicar que existen características que lo diferencian del realismo mágico:

Dehennin se pregunta después si puede haber “una novela que no sea, de una forma u otra realista”, lo que le permite pasar al examen del “fantástico”. Subraya que es un término controvertido en América Latina y que “se hablará indistintamente de un realismo maravilloso o un mágico [...] y también de un realismo fantástico.” Si resulta difícil definir palabra “fantástico”, una cosa queda clara: no se opone a “realismo”. Dehennin propone utilizar “el fantástico” para designar la modalidad de literaria mientras que “lo fantástico” sería la manera de nombrar los procedimientos que caracterizan este género fantástico, constituido por relatos literarios. El fantástico empieza por la irrupción del misterio, de lo inexplicable

o de lo inadmisibile en la vida real, cotidiana. En literatura, resume Dehennin, el fantástico “opera la convergencia de lo tético [“realista”, CBR] y lo no tético [“maravilloso”, CRB] de tal manera que prevalezca lo no tético, pero no se confunda con el maravilloso”, y esta convergencia de registros “desafía la razón razonante” y resulta conflictiva. Finalmente subraya que el fantástico es la contestación de la norma secular de la representación. (Editions Rodopi B. V., 2001, pág. 128)

2.1.4. LAGO TITICACA

Uno de los cuadros tiene representado al lago Titicaca, cuya descripción se puede encontrar en la página web de la UNESCO:

Contexto general

El lago Titicaca es una región llena de misterios y leyendas. En un principio habitada por los Urus, ya extinguidos, fue dominada sucesivamente por los jefes militares Aymara, los Quechuas del imperio inca y los conquistadores españoles. La cultura Tihuanacu que se desarrolló a orillas del lago (1.500 a.C.) ha dejado inmensas construcciones megalíticas y sistemas agrícolas complejos, que constituyen el testimonio de una civilización avanzada. Antes de su misteriosa desaparición, su arte, su cultura y su religión se habían extendido a lo largo de toda la región andina.

Ubicación y principales características físicas

A 14 grados de latitud sur, la cordillera de los Andes se divide en dos cadenas distintas, la Oriental y la Occidental. Entre los dos macizos se encuentra un amplio sistema hidrológico cerrado de unos 140.000 km², situado entre los 3.600 y los 4.500 metros sobre el nivel medio del mar (msnm). Ese sistema hidrológico comprende cuatro cuencas principales: El lago Titicaca (T), el río Desaguadero (D), el lago Poopó (P) y el lago Salar de Coipasa (S). Estas cuatro

cuencas forman el sistema de TDPS cuyo elemento principal, el lago Titicaca (8.400 km³), es el más grande de América del Sur, el lago navegable más alto del mundo y, según la cosmología inca, el origen de la vida humana.(...)

El clima del sistema TDPS es el de una región de alta montaña con un régimen hidrológico tropical caracterizado por grandes irregularidades interanuales. La mayoría de los eventos extremos están relacionados con los riesgos de inundación alrededor del lago Titicaca, sequía en las partes central y meridional del sistema y con la incidencia del granizo y de las heladas en toda la región.

La precipitación varía entre los 200 y 1.400 milímetros (mm), registrándose los valores máximos en el centro del lago. Al norte y al sur, el sistema presenta zonas en las que la humedad disminuye: húmedas cerca del lago Titicaca, semiáridas alrededor del lago Poopó y áridas en la zona del lago salar de Coipasa; se producen grandes variaciones estacionales, ya que la zona presenta veranos húmedos e inviernos secos, con un período de lluvias (diciembre-marzo) y un período seco (mayo-agosto). La temperatura del aire varía de -10 a 23°C. La humedad es baja en todo el sistema. La zona recibe igualmente una fuerte radiación solar que explica el intenso proceso de evaporación que se produce en el lago Titicaca. (UNESCO, s.f.)

2.1.5. PÁJARO “PITIO”

El segundo cuadro tiene representado al pájaro “pitio”, descrito a continuación:

Macho: Frente, corona, nuca y cuello trasero pardo grisáceo oscuro. Resto de la cara y cuello leonado pálido. Gran banda negruzca en la mejilla, desde la base del pico y terminada en rojo hacia el cuello.

Dorso, escapulares y cubiertas alares pardos oscuro con barras transversales café arenosas. Pecho y abdomen leonado pálido. Pecho con puntos pardos oscuros. Alas pardas oscuras, con pintas leonadas y blancas. Cola negruzca. Ojos amarillos. Pico corneo oscuro, largo y macizo. Patas amarillo-verdosas.
Hembra: Banda negruzca de la mejilla sin el rojo terminal.
(Martínez y Gonzales, 2004). (Peredo, 2013)

2.1.6. EPHEDRA AMERICANA

Así mismo en el segundo cuadro está representada la Ephedra americana, llamada “pinco pinco” en la región del Cusco, cuyos usos medicinales se citan a continuación:

Una yerba que crece a lo largo de la Cordillera de los Andes, denominada por los nativos Pinco-Pinco, y de amplio uso medicinal en la zona andina del Perú, en la altiplanicie de Bolivia y a lo largo de la cordillera andina de Argentina y Chile, cuyo nombre científico es Ephedra americana, es especie vegetal objeto de la presente investigación.(...)

Actividad biológica reportada para Ephedras; es empleado como sudorífico, anti-pirético y antitusivo. El alcaloide efedrina es un agente simpático-mimético usado en el tratamiento de broncoespasmos, como descongestionante en ciertos tipos de alergias. Tiene acción sobre la presión sanguínea particularmente durante la anestesia espinal. También tiene actividad antiinflamatoria. (Bonilla Rivera , 1999)

Cabe mencionar que cualquier ephedra contiene efedrina, compuesto que podría tener efectos adversos, los cuales dan indicios de su acción sobre los materiales inorgánicos, tal como refiere el siguiente artículo:

El estudio ha sido realizado en la Universidad de California (San Francisco) por encargo de la FDA estadounidense, el organismo responsable del control de los fármacos y alimentos. Este trabajo ha demostrado que la efedrina puede incrementar los riesgos sobre la salud de los consumidores.

Este estimulante forma parte de suplementos dietéticos que se consumen con bastante frecuencia en Estados Unidos y se utiliza para potenciar las capacidades físicas en deportistas y para reducir el apetito. Aproximadamente 12 millones de personas ingieren suplementos con efedrina, especialmente individuos que estén a régimen, que buscan mejorar su capacidad de concentración y los atletas.

Los investigadores han analizado a 43 personas con efectos adversos (ataques cardiacos, ictus, hipertensión) atribuidos al consumo de efedrina, de los que murieron tres.

Otros siete sufrieron daños permanentes y cuatro, al menos, tuvieron que seguir tratamiento médico. (Ondasalud.com, 2000)

2.1.7. MARCAHUASI

El quinto tiene representada la meseta de Marcahuasi, descrita a continuación:

Marcahuasi es un término quechua que significa: “casa de dos pisos”. “sobradillo”, “el altillo” o bien “el segundo piso de un edificio”. Geomorfológicamente, es una meseta volcánica que fue descubierta por Julio C. Tello, quien publicó en 1923 sus estudios sobre ella en la revista “Inca”. En 1942, el Dr. Daniel Ruso publica su libro “Marcahuasi – La Historia fantástica de un descubrimiento”, y basa su tesis en el origen “proto-histórico” del lugar con una antigüedad de más de 85 siglos. Geológicamente la meseta está compuesta por una secuencia predominantemente volcánica (tobas), que originan superficies amplias o pampas con inclinación ligera al oeste, correspondientes a la Formación Huarochirí de edad Miocénica (Palacios et al, 1992).

Marcahuasi es una meseta bordeada de abismos estando su punto más alto a 4200 msnm, donde en tan poco espacio concentra gran cantidad de figuras enigmáticas e imágenes (que Ruso asoció a tradiciones y fantasías increíbles, de artistas de humanidades anteriores a la nuestra que quisieron guardar sus conocimientos y cultura en piedras). La principal figura o atractivo del lugar es la denominada “Monumento a la Humanidad”, gigantesca piedra de unos 40 m. de altura, con varios rostros o perfiles, dependiendo del ángulo con que se le mire y a diferentes horas del día. Entre otras figuras de naturaleza zoomorfa y antropomorfa se tienen: el León, la tortuga, el chino, la mujer con niño en brazos, la cabaña, la llama, etc. (Zavala Carrión, 2010, pág. 69)

2.1.8. WIRACOCHA

Tres de las obras tienen representaciones de dios “Wiracocha”, para explicar los colores usados, este fragmento:

En los relatos míticos, Wiracocha aparece como una entidad que posee en sí mismo el poder sobre todas las cosas. Él es el que ha creado las cosas a través de dos momentos creativos. El mito originario de la creación se suele situar en la laguna del Collao, considerando el agua como elemento primordial del que va a surgir todo, el mundo del sol y de la luz. Así, pues, el relato creador posee dos etapas o momentos, uno de oscuridad (con el agua como elemento clave) y otro de claridad (el sol y la luz). (Beorlegui, 2010, pág. 102)

2.1.9. EL JUDÍO ERRANTE

Eugenio Sue, describe a su judío errante, su obra alcanzaría gran fama en el Cusco, logrando que los habitantes del pueblo de Zurite inmolaran a un hombre por parecerse a esta descripción:

Su estatura es elevada, marchaba con la cabeza inclinada al pecho: su rostro es noble, dulce y triste... Sus cejas unidas entre sí, Se estendian del uno al otro extremo de sus sienes y parecían rayarle la frente con una maldad siniestra...

Este hombre no manifestaba oír el lejano y fúnebre sonido de tantas campanas... y sin embargo, dos días antes, la calma, la dicha y la salud reinaban en aquellos pueblos que atravesaba lentamente entonces y que iba dejando atrás desolados y tristes. (Sue, 1871, pág. 207)

2.1.10. SR. DE LOS TEMBLORES

Dos de las obras tienen representado al Sr. de los Temblores, cuya historia, tomada de RPP, se reproduce aquí:

La historia del "Taytacha de los Temblores" se remonta a la época de la colonia, cuando en 1620 se esculpe un Cristo distinto a los que veneran en España, con el fin de consolidar el proceso de evangelización en el Perú. Este Cristo debía tener color cobrizo y rasgos mestizos. (...)

La actual imagen del "Taytacha Temblores" que se encuentra en la Catedral del Cusco con facciones menos finas y duras, anatomía tosca pero impactante, fue modelada secretamente por artesanos cusqueños con el fin de cumplir la orden del rey, pues el original se quedó en tierras lejanas a su destino.

Su tórax está hecho de fibra vegetal de lino, donde resalta la llaga abierta y de la cual sobresalen gotas de sangre; la cabeza de maguey, los pies y las manos se confeccionaron con madera balsa o poma de la selva.

Se manifiesta que el color de su piel se oscureció por el humo y el contacto de la resina del "Ñuqch'u", variedad de cantuta, considerada sagrada en el Tawantinsuyo. Desde 1741 sale en procesión los Lunes Santo con el fin de bendecir a su pueblo. (RPP, 2014)

2.1.11. PACHACAMAC

En la décima obra se ha representado al dios “Pachacamac”, una breve descripción de su culto se cita a continuación:

Según Pedro Pizarro (1978 [1571]) en la plaza del templo de “Pachacamac” en el valle de Lurín, existía la costumbre de echar diariamente cargas de sardinas y anchovetas con el objeto de alimentar a gallinazos y cóndores. De ahí se desprende que estas aves eran criadas y estaban semidomesticadas en el santuario, por lo tanto estaban relacionadas también con el culto al dios. Es posible que participaran en los sacrificios humanos celebrados durante ciertos ritos. [...] Los relatos de algunos españoles confirman nuestras suposiciones cuando dicen que el santuario de “Pachacamac” era obscuro, lúgubre y maloliente por los frecuentes sacrificios de sangre celebrados en el (Estete 1945 [1549]). (Rostworowski, 2011, pág. 30)

2.1.12. IMPORTANCIA DE LA FLORA MEDICINAL

La octava obra tiene representadas diversas plantas andinas, cabe mencionar su importancia tal como la recuerda Isaías Vargas en sus Dos palabras acerca del libro de Mariano Moscoso:

Y honor a las personas, como el señor Moscoso, que son instrumentos de la Providencia Divina, que colocó en la flora de las pueblos virtudes para combatir las enfermedades y dolencias que aquejan a la humanidad. Algún antiguo científico lo dijo, aunque con excesiva exageración: “Si el hombre conocieran las virtudes de todas las plantas, sería inmortal”, frase que debemos entender la: “sería de larga vida, llena de euforia”. Pensamiento que da a entender la importancia que siempre han tenido el sistema de curación mediante las plantas. (Moscoso Castilla, 1997, pág. xi)

2.1.13. TÚPAC YUPANQUI

La duodécima obra trata sobre la probable llegada de los incas a Chile, para ilustrarla de mejor manera, se deja aquí la descripción del inca Túpac Yupanqui, según del Busto Duthurburu:

“Fue gran señor y muy valiente”, según el Palentino, y era “... de ánimo y pensamientos tantos”, a decir de Sarmiento de Gamboa. Su gobierno significó progreso y felicidad. Su época se identificó con el apogeo. Se le reconoció el más grande de todos los Incas. Se le llamó “El Resplandeciente”.

Ascendió al trono por 1471 y murió alrededor de 1485. Se casó con Mama Ocllo, su hermana de padre y madre. En ella tuvo pocos hijos, pero dejó 150 o más en otras esposas y concubinas. Falleció, según unos, en su palacio de Chinchero; según otros, en el Cusco. Su momia o “mallqui” se guardó en la capital incaica hasta 1531, aproximadamente, en que fue quemada por los generales quiteños Quisquis y Calcuchímac. Sus cenizas, recogidas por sus descendientes de la Cápac Panaca, se escondieron en Calispuquio, junto al ídolo “Cuxichuri”, su deidad tutelar.

Este fue el personaje que, siendo “Hartun Auqui” o príncipe heredero, zarpó en una armada de balsas a vela, a descubrir las Islas del Poniente: “Auachumbi y Ninachumbi”. (Del Busto Duthurburu, 2007, pág. 30)

2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. EL REALISMO FANTÁSTICO

2.2.1.1. CREACIÓN DE LA ESCUELA DEL REALISMO FANTÁSTICO

Los cuadros tratan la tendencia del realismo fantástico, descrita por Pauwels y Bergier en “El retorno de los brujos”, como sigue:

En cinco años de estudio y de reflexiones, en el curso de los cuales nuestros dos espíritus, bastante diferentes, se sintieron constantemente felices de hallarse juntos, creo que descubrimos un punto de vista nuevo y rico en posibilidades. Es lo mismo que hicieron, a su manera, los surrealistas de hace treinta años. Pero, a diferencia de ellos, nosotros no hemos ido a rebuscar del lado del sueño y de la infra conciencia, sino en el otro extremo: del lado de la ultra conciencia y de la vigilia superior. Hemos bautizado así la escuela que hemos creado: escuela del realismo fantástico. No debe verse en ella la menor afición a lo insólito, al exotismo intelectual, a lo barroco, ni a lo pintoresco. «El viajero cayó muerto, herido por lo pintoresco», dice Max Jacob. No buscamos el extrañamiento. No investigamos los lejanos suburbios de la realidad; por el contrario, tratamos de instalarnos en el centro. Pensamos que la inteligencia, por poco agudizada que esté, descubre lo fantástico en el corazón mismo de la realidad. Algo fantástico que no invita a la evasión, sino, por el contrario, a una más profunda adhesión.

La ciencia moderna nos enseña que, detrás de lo simple y visible, está lo invisible y complicado. Una mesa, una silla, el cielo estrellado, son en realidad radicalmente diferentes de la idea que nos formamos de ellos: sistemas en rotación, energías en suspenso, etc. En este sentido decía Valéry que en el conocimiento moderno «lo maravilloso y lo positivo han contraído una asombrosa alianza». Nosotros hemos percibido claramente, como espero que

podrá verse en este libro, que este contrato entre lo maravilloso y lo positivo no se ciñe únicamente al dominio de las ciencias físicas y matemáticas. Lo que es verdad para estas ciencias es, sin duda, también verdad para los otros aspectos de la existencia: la antropología, por ejemplo, o la historia contemporánea, o la psicología individual, o la sociología. Lo que juega en las ciencias físicas, juega probablemente igual en las ciencias humanas. Sólo que cuesta mucho percibirlo. Y que todos los prejuicios se han refugiado en estas ciencias humanas, incluso aquellos que las ciencias exactas han rechazado en nuestros días; y que, en un campo tan próximo a ellos y tan cambiante, los buscadores se han empeñado, para ver claro, en reunirlo todo en un sistema: Freud lo explica todo. El capital lo explica todo, etcétera.(...) Nuestro problema consiste, pues, en hacer sensible, en su estado bruto, la alianza entre lo maravilloso y lo positivo en el hombre aislado o en el hombre en sociedad, tal como ocurre en biología, en física o en matemáticas modernas, donde se habla abiertamente y, a fin de cuentas, sencillamente, del «Más Allá Absoluto», de «Luz Prohibida» y de «Número Cuántico de Rareza». (Pauwels & Bergier, 1973, págs. 23-24-25)

2.2.1.2. DISTINCIÓN ENTRE FANTÁSTICO E IMAGINARIO

En el libro “El retorno de los brujos”, se hace una distinción entre lo fantástico y lo imaginario:

Repito: lo fantástico, para nosotros, no es lo imaginario. Pero una imaginación fuertemente aplicada al estudio de la realidad descubre que es muy tenue la frontera entre lo maravilloso y lo positivo, o, si ustedes lo prefieren, entre el universo visible y el universo invisible. (Pauwels & Bergier, 1973, pág. 27)

2.2.1.3. REGISTROS DE JACQUES LACAN

Para abordar mejor el realismo fantástico, se toman los registros de Jacques Lacan, enumerados a continuación:

De modo que, en resumen, haré tal vez incidentalmente una breve alusión, pero trataré sobre todo simplemente de decir algunas palabras sobre el planteamiento de un tal problema; sobre lo que quiere decir la confrontación de estos tres registros que son los registros esenciales de la realidad humana, registros muy distintos y que se llaman: lo simbólico, lo imaginario y lo real. (Lacan, 1953, pág. 1)

Cabe aclarar que existe una relación entre lo Fantástico y lo Real, descrita por Lacan de la siguiente manera:

Lo que quisiera subrayar referente a este registro, de lo simbólico es sin embargo importante. Es lo siguiente: desde que se trata de lo simbólico, concierne a aquello en lo que el sujeto se compromete en una relación propiamente humana; dese que se trata de un registro del “je” (yo). Se trata de un compromiso: en “yo quiero... yo amo”, hay siempre algo literalmente dicho, de problemático, es decir, un elemento temporal muy importante a ser considerado. ¿A qué apunto? Esto plantea toda una serie de problemas que deben ser tratados paralelamente al problema de la relación de lo simbólico y de lo imaginario. El problema de la constitución temporal de la acción humana es, absolutamente inseparable de la relación de lo simbólico y de lo imaginario. (Lacan, 1953, pág. 8)

2.2.2. ANÁLISIS ESTETICIO

2.2.2.1. TENDENCIAS DE LAS OBRAS DE ARTE

A) *EXPRESIONISMO*

Una de las tendencias de las obras es el expresionismo, descrito a continuación por Marina Silenzi:

De esa manera, los cuerpos son plasmados en la obra porque el artista así lo quiere. Por eso, podemos pensar en la constitución de ese estado de plenitud producido por la embriaguez que Nietzsche desarrolla en el Crepúsculo de los ídolos. En última instancia, la inmediatez de la línea y la composición de la obra responden a estímulos que determinan el accionar del artista. Ampliando este punto, el propio Schiele piensa que el artista moderno tiene por enemigos las recetas y convenciones, y que por esta razón, sólo puede crear a partir de sí mismo. Pareciera que aquí él escaparía de las “viejas tablas de la academia”, y por supuesto también, de los valores estipulados socialmente, dentro de los cuales la expresión corporal y la desnudez resultan ser un delito. (Silenzi, 2008, pág. 7)

E) *SURREALISMO*

Otra de las tendencias de las obras es el surrealismo, definido a continuación por Bretón:

Indica muy mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de **SURREALISMO ABSOLUTO**, los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (Breton, 1924, pág. 13)

F) FAUVISMO

El fauvismo es una tendencia presente en las obras, su bautizo se narra a continuación:

Al ver las esculturas académicas en mármol de un escultor olvidado hacía ya mucho tiempo en medio de la sala donde se exponían las obras de Matisse y sus amigos Derain, Vlaminck, Camoin, Manguin y Marquet, en el Salón d'Automne de 1905, un crítico exclamó: "Donatello chez les fauves!" ("¡Donatello entre las fieras!"). La etiqueta prosperó-tal vez sea el episodio bautismal más famoso del arte del siglo XX-en gran parte por las considerables proporciones del alboroto. (Foster, Krauss, Yve-Alain, & Buchloh, 2006, págs. 71-72)

G) *SIMBOLISMO*

Algunas obras presentan la tendencia simbolista, definida por Esteban Tollinchi, en su libro “Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945...”, como sigue:

Conforme a lo que sucede en las letras desde Baudelaire a Yeats, la pintura simbolista es también heredera del subjetivismo romántico, y como aquellas, también llega a extremarlo. Tal proceso resulta allanado por la mediación del impresionismo, en donde ya eran visibles todos aquellos fenómenos (...). Respecto a la imitación de la naturaleza, hubiera sido posible cuestionar el insistente paisajismo de los impresionistas, pero aun en esto, era claro, hacia fines del periodo, que ellos mismos se daba cuenta de la profunda relación que se había creado entre el arte paisajista y la intimidad del artista. Dicha intimidad es la que se eleva al primer plano en la pintura simbolista y motiva que la naturaleza pictórica tradicional sufra una revisión total, de modo que pueda servir a aquella: las cosas se transforman en emociones. (Tollinchi, 2004, pág. 233)

H) *REALISMO*

El realismo es una tendencia presente en algunas de las obras del presente trabajo, se toma la publicación de J. Malpas para definirlo:

Como cualidad, el realismo es positivo, denota fortaleza y actitudes muy asentadas respecto a la vida y la muerte, así como una visión pragmática sobre el modo en que deben tratarse las cosas. También presupone la necesidad de que el hombre administre, o al menos ejerza un cierto tipo de control sobre el entorno o sobre sus semejantes.(...)

En relación con el arte, el realismo tiene la gran ventaja de poseer un sujeto pictórico ubicuo. Todo lo que ocurra o exista es

considerado material valioso. Sin embargo, las dificultades que nos interesan para llegar a una definición del realismo, surgen a la hora de interpretar estos acontecimientos u objetos.

En su respuesta a los objetos y los acontecimientos del mundo, los realistas apuntan a un nivel de objetividad que los “románticos” aborrecen. ¿Cuál es la naturaleza de esta objetividad? La propuesta por Coubert alrededor de 1849 es diferente de la adoptada en la misma época por los prerrafaelistas, y, sin embargo, ambas pueden acomodarse bajo el paraguas del realismo. (Malpas, 2000, pág. 17)

1) *PINTURA METAFÍSICA*

La última de las tendencias presentes en las obras es la pintura metafísica, definida a continuación:

El movimiento de pintura metafísica- objeto de estudio en este libro de Olga Sáenz -, nace por el contrario de la obra pictórica de un gran artista, Giorgio de Chirico: Sus cuadros dramáticamente misteriosos, silenciosos, fantasmagóricos, reunieron en torno suyo a un grupo de pintores que quisieron, como él, “santificar la realidad”. (...) El encuentro imprevisible de ciertos elementos genera conflictos y produce afinidades entre los que, aparentemente, no tienen liga alguna. La importancia de la arquitectura clásica, de los vacíos, de la frialdad, la soledad y silencio, la quietud y la contención del drama fueron la reacción contra la propuesta a la violencia, la velocidad, el dinamismo, la agresión y el ruido de los futuristas. (Sáenz, 1990, págs. 12-13)

2.2.2.2. ESTÉTICA

Debido a que esta es una investigación estética, se cita a Hegel en cuanto al campo de estudio de la estética:

Dedicamos estas lecciones a la estética, cuyo objeto es el amplio reino de lo bello. Hablando con mayor precisión, su campo es el arte y, en un sentido más estricto, el arte bello. Hemos de reconocer que la palabra estética no es totalmente adecuada para designar este objeto. En efecto, «estética» designa más propiamente la ciencia del sentido, de la sensación. Recibió esa acepción como una nueva ciencia o, más bien, como algo que había de llegar a ser una disciplina filosófica, en la escuela de Wolff. Su origen se remonta, pues, a un tiempo en el que las obras de arte se consideraban en Alemania bajo el aspecto de las sensaciones que estaban destinadas a producir, así, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc. Habida cuenta de que este nombre resultaba inadecuado o, más exactamente, superficial, no faltaron intentos de encontrar otras denominaciones, así la de calística. Pero también ésta resulta insatisfactoria, pues la ciencia a la que se refiere no considera lo bello en general, sino solamente lo bello del arte. Por eso nos quedaremos con el término «estética», pues, por tratarse de mera cuestión de nombre, el asunto es indiferente para nosotros. Además, entretanto el vocablo ha pasado al lenguaje cotidiano, de modo que podemos retenerlo como nombre. Sin embargo, la expresión genuina para nuestra ciencia es la de «filosofía del arte» y, más exactamente, «filosofía del arte bello». (Hegel, 1989, pág. 5)

2.2.2.3. ESTILIZACIÓN DE LA FIGURA HUMANA

La estilización de la figura humana, es descrita por José Luis Crespo Fajardo en su trabajo de investigación postdoctoral, como sigue:

El arte contemporáneo rompió con todos los esquemas y empezó a reflexionar en sí mismo. Las relaciones artista-poder ya no dictan la norma, y la perfección y la naturalidad no son motivaciones para la mayoría de los creadores. En el arte actual vemos muy variadas formas corporales reflejadas por los artistas de todo tipo de estilos. (Crespo Fajardo & Grupo de investigación Taller de Acciones, 2013, págs. 94-95)

2.2.2.4. IDEAL EDUCATIVO DE LA ESTÉTICA MODERNA

Las obras buscan mostrar el realismo fantástico al público, cabe citar a Cayetano Aranda Torres, quien sostiene el ideal educativo de la estética moderna de la siguiente manera:

Y, en definitiva, ¿se podría entender la educación, tanto escolar como familiar y social sin la presencia de la educación artística? No creo equivocarme si sostengo en este momento que el gran ideal de la estética moderna es un ideal educativo, y que buena parte de lo original de la estética contemporánea, en relación con la filosofía del arte precedente, es situar la preocupación y la ocupación del género humano con el arte en la dimensión de lo enseñable y lo aprendible. (Aranda Torres, 2004, pág. 3)

2.2.2.5. CONTEMPLACIÓN DE LO BELLO

Dentro de la obra “Antología Textos de estética y teoría del arte”, se cita a Hegel con esta explicación de la contemplación de lo bello:

Hay dos maneras de considerar los objetos sensibles en su relación con nuestro espíritu. La primera es la simple percepción de los objetos por los sentidos. El espíritu entonces no aprehende más que su lado individual, su forma particular y concreta; la esencia, la ley, la sustancia de las cosas le escapan. Al mismo tiempo, se despierta en nosotros la necesidad de apropiárnoslas para nuestro uso, consumirlas o destruirlas. El alma siente su dependencia frente a estos objetos; no puede contemplarlos libre y desinteresadamente.

La otra relación de los seres sensibles con el espíritu, es la del pensamiento especulativo o ciencia. Aquí la inteligencia no se contenta con percibir el objeto en su forma concreta y en su individualidad, sino que separa el lado individual para abstraer la ley, lo general, la esencia. La razón se eleva así por encima de la forma individual, percibida por los sentidos, para concebir la idea pura en su universalidad.

El arte difiere a la vez de ambos modos, ocupa el medio entre la percepción sensible y la abstracción racional. Se distingue de la primera, en que no se obstina en lo real, sino en la apariencia, en la forma del objeto, y que no siente ninguna necesidad interesada de consumirlo, hacerle servir para un uso, de utilizarlo. Difiere de la ciencia, en que se interesa por el objeto particular y su jornia sensible. Lo que le gusta ver en él, no es ni su realidad material, ni la idea pura en su generalidad, sino una apariencia, una imagen de la verdad, algo de ideal que en él aparece; aprehende el lazo de ambos términos, su acuerdo e íntima armonía. Así que la necesidad

que siente es totalmente contemplativa. En presencia de este espectáculo, el alma se siente libre de todo deseo interesado. En una palabra, el arte crea a su designio imágenes, apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo formas sensibles. Por ello, tiene la virtud de remover el alma en sus más íntimas profundidades, hacerla probar los puros goces ligados a la visión y contemplación de lo bello. (Sánchez Vázquez, 1978, pág. 76)

2.2.3. CONCEPTUALIZACIÓN DE LAS EXPRESIONES

2.2.3.1. EL LAGO TITICACA

La primera obra tiene representado el templo Titicaca, siendo parte del realismo fantástico por tratar lo imaginario y lo real, mencionado por Cieza de León, como sigue:

La gran laguna del Collao tiene por nombre Titicaca, por el templo que estuvo edificado en la misma laguna; de donde los naturales tuvieron por opinión una vanidad muy grande, y es que cuentan estos indios que sus antiguos lo afirmaron por cierto, como hicieron otras burlerías que dicen, que carecieron de lumbre muchos días, y que estando todos puestos en tinieblas y oscuridad salió de esta isla de Titicaca el sol muy resplandeciente, por lo cual la tuvieron por cosa sagrada, y los incas hicieron en ella el templo que digo, que fue entre ellos muy estimado y venerado, a honra de su sol, poniendo en él mujeres vírgenes y sacerdotes con grandes tesoros. (Cieza de Leon, 1973, pág. 232)

En el 2013, los hallazgos del proyecto “Huiñaimarca” en el lago Titicaca proveen pruebas acerca de la existencia del culto en el respectivo templo:

Piezas de oro y plata, huesos y cerámicas de hace 1,500 años fueron descubiertos en el lago Titicaca, en Bolivia, por un equipo de arqueólogos subacuáticos de Bélgica, informó este martes en La Paz uno de los peritos.

“Hemos encontrado algunas ofrendas (religiosas), cerámica, huesos, láminas de oro”, dijo el investigador de la Universidad Libre de Bruselas, Christophe Delaere, codirector del proyecto Huiñaimarca, impulsado junto con el Ministerio de Culturas y Turismo de Bolivia.

Además, “hemos hallado 2,000 objetos y fragmentos”, dijo en un acto en La Paz al que asistieron el mandatario boliviano Evo Morales, el ministro Pablo Groux, y diplomáticos de Bélgica. El proyecto Huiñaimarca (Pueblo eterno, en aymara) comenzó hace dos meses en poblados circundantes al lago Titicaca, que comparten Bolivia y Perú, y que ocupa una superficie total de 8,562 kilómetros cuadrados, a 3,800 metros sobre el nivel del mar.

Las exploraciones subacuáticas se realizaron en diferentes puntos del lago navegable, en el lado boliviano, donde se hallaron objetos de diferentes épocas, incaica y preincaica (1438-1533). (Perú21, 2013, pág. 13)

2.2.3.2. WIRACOCHA

La tercera y cuarta obras representan a “Wiracocha” como creador de los hombres, siendo realista fantástico por mencionar el natural ordenamiento de las costumbres de los primitivos a manos de alguien superior y tratar lo fantástico al señalar la creación a partir de barro; señalado por Cristóbal de Molina en “Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas”:

En Tiahuanaco, el Hacedor, wiracocha, empezó hazer las jentes y naciones que en esta tierra ay; y haziendo de barro cada nación, pintándoles los trajes y vestidos que cada uno avía de traer y tener, y los que avían de traer cavellos con cavello, y los que cortado, cortado el cavello, y que concluydo, a cada nación dio la lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar y las simientes y comidas que avían de sembrar. (de Molina, 1573, pág. 6)

Juan de Betanzos también menciona la creación por “Wiracocha”, esta vez a partir de piedra y la enseñanza de costumbres, como sigue:

Hizo de piedra cierta gente y manera de dechado de la gente que después había de producir, haciéndolo de esta manera: Que hizo de piedra cierto número de gente y un principal (Kuraqka) que la gobernaba y señoreaba y muchas mujeres preñadas y otras paridas y que los niños tenían en cunas, según su uso, todo lo cual así hecho de piedra, que lo apartaba a cierta parte; y que él luego hizo otra provincia allí en Tihuanaco formándole en piedra de la manera ya dicha. (de Betanzos, 1987, pág. 51)

2.2.3.3. CANTERÍA POR MEDIOS VEGETALES

El segundo cuadro trata sobre el ablandamiento de piedras, entrando en el realismo fantástico debido a la mención de la utilización de un preparado a base de plantas, cuya descripción es dada por Carlos Gamero Esparza:

Después de almorzar llegamos al camposanto, y el peón empezó a abrir algunas tumbas que parecían estar intactas. Trabajamos difícilmente, y aprovechábamos cada ocasión para tomar un trago. Yo no bebo, pero otros lo hicieron, sobre todo un muchacho que comenzó a beber demasiado pisco hasta emborracharse. Pero a pesar de tanto esfuerzo, sólo se encuentra una vasija de barro, como de un cuarto de galón de capacidad, con un líquido espeso dentro de él.

"¡Yo apuesto la chicha!" -dijo el bebedor, totalmente fuera de sí—. "¡Lo probamos a ver qué clase de cosa bebió el inca!" "Probablemente nos envenenemos si lo hacemos" —observó otro—. "¡Entonces permitan que lo pruebe el peón!" -exclamó el borracho—.

Entonces rompieron el sello y sacaron el tapón de la vasija, olfatearon el contenido y llamaron al peón para que pruebe el misterioso líquido.

"Tome un trago de esta chicha" -pidió el borracho-. El peón tomó la vasija, dudó, y entonces, con el miedo pintado en su cara, lo empujó en las manos del borracho y retrocedió.

"No, no, señor" —murmuró—. "Eso no". "¡Eso no es ninguna chicha!" -exclamó-. Entonces, el peón dio media vuelta y escapó. El borracho puso la vasija sobre una piedra plana y corrió tras el peón. "¡Venga muchacho, agárrenlo!" —gritó—. Atrapamos al

desgraciado hombre y lo llevamos a rastras de regreso; y de nuevo le exigimos que bebiera unos tragos de la vasija.

Pero el peón se enojó y en su resistencia todos forcejeamos violentamente con él, y en la pelea la vasija cayó al suelo, rompiéndose en mil pedazos. Y su contenido se derramó y formó un charco encima de la piedra plana.

Cada uno se rio. Era como un gran chiste, pero el esfuerzo de la excavación de la tumba nos había dejado exhaustos y sedientos. Y ellos fueron al saco dónde tenían guardadas las botellas de cerveza. Y comenzaron a beber.

Aproximadamente diez minutos después, yo me agaché sobre la piedra plana y por accidente examiné el charco del líquido derramado. Parecía que había más líquido derramado que antes; ¡Pero no era eso, la vasija entera dónde había estado el líquido, y la piedra bajo ella, eran tan suaves como el cemento fresco! Era como si la piedra se hubiera fundido, como la cera bajo la influencia del calor. Texto traducido y adaptado del libro: EXPLORATION FAWCETT, Percy H. Fawcett-Brian Fawcett (The Companion Book Club, London, 1954:317-318). (Gamero Esparza, 2003)

Oreste Plath menciona un indicio de los ingredientes de la chicha:

Y hay otra planta llamada el punco-punco, a la que también se atribuye el poder de disolver piedras, que crece más arriba, a 5.000 metros. Se parece a la caña brava. Animales que la comen o la confunden con la caña brava se hinchan y sus huesos se ablandan hasta hacerse una masa amorfa.

La antropología dirá si en los grandes templos del incanato, sus gigantes piedras fueron alisadas con estas pastas o jugos que

permitieron los ensambles y ajustes; y los investigadores de la botánica y de la medicina informarán qué empleo reductor, fundidor, tendrá el futuro medicamento. (Plath, 1976, pág. 56)

En el segundo cuadro se puede apreciar, además de otros elementos, a pájaros, debido a la siguiente referencia de la revista universitaria *Vivat Academia*:

Tanto Hiram Bingham como Brian Fawcett hablan del pájaro Pito, y éste es el nombre con el que lo conocen los lugareños de las estribaciones orientales de los Andes peruanos y de las selvas desde Cusco hasta más al norte de la zona del río Perené, e incluso se dice que ha sido visto en Puno y en Bolivia. Otras versiones recogidas por investigadores en temas de arqueología misteriosa, hablan ciertamente del pájaro Pitu que lleva en su pico las hojas de "la hierba del Pito o Pitu" que ablanda la piedra. De este modo, todos coinciden en señalar al Pito como el pajarito de la hierba secreta de los incas. (Gamero Esparza, 2003)

2.2.3.4. MARCAHUASI

El quinto cuadro trata sobre "la cabeza del inca", descrita en "Marcahuasi la historia fantástica de un descubrimiento", tiene un elemento real, que es la piedra con diversas formas, y el elemento fantástico descrito como sigue:

Apenas llegados al nivel de la meseta, nos encontramos frente a una roca excepcional, alta, de veinticinco metros por el lado que mira al oeste y de veinte por el lado opuesto, Se trata seguramente de un monumento a la humanidad, erigido en época muy remota; en ella se pueden adivinar inmediatamente cabezas humanas de razas diferentes. Sus escultores habían trabajado sobre la roca natural en tiempos tan antiguos que su recuerdo y el apelativo de su

obra se ha perdido. Los viejos de Casta relatan que se llamaba “PecaGasha”. La “cabeza el callejón”, lo que corresponde al lugar en que se encuentra, por el lado este. En los últimos tiempos, los habitantes de la región la llaman “La cabeza del inca”, nombre que para ellos implica una gran antigüedad, a pesar de que no tiene ninguna relación con el imperio incaico. (Ruzo de lo Heros, 1974, pág. 39)

El sexto cuadro se inspira en el monumento funerario de Marcahuasi, que presenta maestría en la escultura, descrita por Daniel Ruzo:

Necesitábamos un pequeño aparato de proyección de vistas fijas y fuimos a escogerlo y probado. Al azar, cogimos para esa prueba una película de 36 fotografías entre las numerosas de nuestra colección. Al proyectarla, aparecieron los negativos del monumento funerario, pero fundamentalmente cambiados respecto al personaje principal. En el mismo lugar en que se encontraba la cabeza cadavérica del hombre de avanzada edad, el negativo proyectaba la cabeza de un hombre joven de fiera mirada, con el pelo sobre la frente. Se veía que este segundo personaje levantaba junto a la cara el puño cerrado en actitud amenazante. No salíamos de nuestro asombro. Llevamos el proyector pensando que otras fotografías podían darnos igual duplicidad de resultados en la exposición de los negativos. Aunque el estudio de éstos fue en adelante habitual y nos permitió descubrir figuras que no eran apreciadas a simple vista, ni en las reproducciones positivas, nunca volvimos a encontrar dos esculturas diferentes hechas en la misma superficie de una roca, para ser vistas, una en el positivo y otra en el negativo de la misma fotografía. Han pasado veinte años y no hemos podido encontrar una explicación satisfactoria. Hoy, con todos los conocimientos actuales sobre fotografía, sería necesario

que un escultor genial trabajara la piedra con cortes tan seguros y tan precisos en su sencillez, que pudieran dar igual resultado, doble, en una fotografía tomada dentro de diez mil años en la que ese «milagro» fuera descubierto por «casualidad». La vida de ese personaje está expresada en la piedra desde su mocedad hasta su muerte. La escultura puede ser fotografiada por cualquiera y la proyección o la copia en papel dará los mismos resultados, hemos hecho realizar esta experiencia a todos los estudiosos del pasado humano que nos visitaron en la meseta en los períodos en que la habitamos, desde 1952 hasta 1960. Fotografiaron al mausoleo con sus propias máquinas. (Ruzo de lo Heros, 1974, pág. 48)

2.2.3.5. EL JUDÍO ERRANTE EN EL CUSCO

El sétimo cuadro aborda el relato de “El judío errante en el Cusco”, obra de Ricardo Palma, que menciona el fin del tifus a partir de la inmolación de un aparente judío errante cuyo extracto se cita a continuación:

Según el escritor francés, el terrible flagelo conocido por *cólera asiático* es obligado compañero en la eterna peregrinación del zapatero de Jerusalén, a quien los pueblos españoles no llaman Ashaverus, sino Juan Espera en Dios, viajero que, ateniéndonos a los cuentos de viejas, recorre el mundo llevando en el bolsillo una moneda romana equivalente a real y medio, capital tan inagotable para el infeliz judío como para nuestros bancos de emisión la fábrica de billetes, a pesar de las incineraciones y demás trampantojos fiduciarios.

A muchos de los habitantes del Cuzco se los encajó entre ceja y ceja que aquella espantosa cifra de mortalidad no era producida por el tifus, sino por la presencia del huésped que llevaba a costas la maldición del Divino Maestro.

Una mañana presentose en el pueblo de Zurite, a ocho o diez leguas de la ciudad del Cuzco, un extranjero, ante cuyo aspecto púsose en conmoción el vecindario. Era un hombre pálido, enjuto, apergaminado y de ceja tan espesa que casi parecía una raya negra sobre los ojos. Las señas eran fatales. El hombre era el retrato del Judío tan pintorescamente descrito por Eugenio Sue.

Alborotáronse los vecinos de Zurite y el viajero fue a la cárcel, mientras sumariamente se resolvía lo que con él sería oportuno hacer.

En vano el infeliz dijo que era español, que se llamaba Francisco Anselmo de Mendoza, que había estado en Jauja convaleciendo de una afección pulmonar y que, restablecido ya, no quería abandonar la sierra sin visitar antes los monumentos de la imperial ciudad de los incas.

-¿A nosotros con esas? -dijeron los de Zurite.- ¡No somos tan bobos! Maldita la falta que nos hacía su visita. Ya quedará usted escarmentado, compadre, y pagará por junto las que ha hecho en el mundo.

Y tanto por castigar al que fue despiadado para con Cristo en el camino al Gólgota, cuanto por vengarse del que creían portador de la peste, encendieron una hoguera en la plaza y achicharraron en ella al desventurado chápiro. Con esto los de Zurite creyeron haberse conquistado la gratitud del *universo-mundo*.

En seguida repicaron campanas, quemaron cohetes, se entregaron a grandes festejos y el gobernador o alcalde pasó oficio a la autoridad, en el cual los de Zurite felicitaban al departamento

porque, gracias a la energía de tan cristianos vecinos, la peste iba a desaparecer.

Y en efecto. ¡Vean ustedes lo que hace la casualidad!
Desde que los de Zurite quemaron al *Judío Errante* no volvió a ocurrir en el departamento un solo caso de peste. (Palma, 2007, págs. 104-105)

2.2.3.6. SEÑOR DE LOS TEMBLORES

La onceava obra trata la probable destrucción del “Sr. de los temblores” por el pueblo del Cusco en el siglo XIX debido al descubrimiento de una copia del mismo, narrada a continuación:

Brillando de coraje todos los ojos se fijaron en la imagen del Salvador... Tres individuos, envueltos en ponchos y capas de bayetón negro, se colocaron sobre el altar.

Uno de ellos, después de un detenido examen, y mientras que la multitud aguardaba un profundo silencio, dijo:

-¡El es! ... - y besó respetuosamente los enclavados pies del Cristo.

-¡No es El! – Exclamó el otro, con airado ademán, volviendo la cabeza hacia el público.

Este aserto produjo una sensación dolorosa en la multitud, entre la cual se oyó una voz:

-¡Ese hombre nos engaña!

-¡No! –replicó él, poniendo la yema de uno de sus dedos sobre las rodillas del Crucifijo -¡La pintura está fresca! – y mostró el dedo al público. (Aréstegui, 1953, págs. 84-85)

La narración de la destrucción de la posible copia de bulto del “Sr. de los temblores” por el pueblo del Cusco, se encuentra en el libro de Narciso Aréstegui, como sigue:

Las campanas no cesaban de clamorear. Y la amotinada multitud, dividida en grupos se replegaba a toda prisa a la gran masa que introducía en el Colegio.

Irritado parte del populacho por la inutilidad de sus tentativas, destrozaba los cuadros, las estatuas, las bancas y las puertas de todas las aulas.

Nada perdonaba su destructora saña. El ejemplo de uno animaba a los demás.

Bien pronto no se percibió más que un grito de júbilo.

-¡Victoria! ¡aquí está!

Sobre una mesa se hallaba tendida, y concluida ya, una copia de bulto del “Sr. de los temblores”, trabajada por el estatuario Arbe. La multitud se lanzó sobre la copia como un tigre sobre su presa. Cada uno de los miembros del crucifijo, que por su perfección podían servir de modelos, fue arrancado sin piedad de su tronco. Unos se disputaban los brazos; aquellos las piernas; otros la cabeza, estos el cuerpo; y gritando con loca alegría:

-¡Vamos a depositarlo en el convento de Santo Domingo! –

Abandonaron el Colegio de Artes, dejando por testimonio su triunfo, fragmentos de moldes y de bancas, esparcidos por las aulas y corredores. (Aréstegui, 1953, pág. 89)

Debido a que la obra de Aréstegui es literaria, se puntualiza la reflexión que hace el historiador José Tamayo Herrera acerca de su valor histórico:

De quienes se han acercado a las obras de Aréstegui y de Clorinda Matto, pocos han reparado en su valor como fuentes históricas. Su realismo, hace que bajo la ficción se esconda un mensaje pleno de conocimientos, y de ahí la importancia de su “lectura histórica”. (Tamayo Herrera, 1978, pág. 77)

2.2.3.7. PACHACÁMAC

La novena y décima obras tratan acerca de la estrecha relación entre “Pachacámac” y el “Señor de los Temblores”, descrita en el siguiente fragmento:

En la historia de los incas se observan estas variantes en la religiosidad cusqueña. Por ejemplo, hasta la guerra de los chancas prevalecía el culto al dios “Viracocha”, pero sus sacerdotes, según parece, apoyaron la rendición cusqueña ante la inminente invasión chanca. Con el triunfo de Yupanqui se produjo un cambio religioso, los antiguos sacerdotes fueron depuestos y se puso en primer lugar al Sol, de quien el Inca dijo ser su hijo.

Yupanqui transformó y enriqueció el antiguo Inticancha al extremo de cambiarle el nombre por el de Coricancha, mientras el templo de “Viracocha” en Quishuar Cancha permanecía rezagado. Estas noticias prueban que en el ámbito andino, como en otros lugares del mundo, cambiaban las tendencias religiosas o, por lo menos, sufrían transformaciones. Con el culto a “Pachacamac” sucedió lo mismo, algunos de sus atributos cayeron en el olvido y con el correr del tiempo sólo le quedó el de ser el Señor de los Temblores. (Rostworowski, 2011, pág. 43)

Un relato sobre el dios “Pachacamac”, en el que se basó la décima obra, se puede encontrar en el libro “Pachacamac y el señor de los milagros: una trayectoria milenaria” que refiere:

“Pachacamac”, indignado de que un hijo del “Sol” le quitase la adoración que se le debía rendir sólo a él, cogió al recién nacido y sin oír los gritos de la madre, despedazó a la criatura. Luego, para que la mujer no se quejase al “Sol” por la falta de subsistencias, sembró los dientes del infante y de ellos brotó el maíz; de las costillas y huesos surgieron las yucas y todas las demás raíces de la tierra, de su carne brotaron pepinos, pacaes y demás frutas y árboles. Desde entonces desapareció el hambre, gracias a este suceso reinó la abundancia en la costa y “Pachacamac” se tornó en el dios de las subsistencias.

La desventurada madre volvió a implorar al “Sol” y a pedir remedio a sus males, entonces el “Sol” bajó nuevamente y con el cordón umbilical del niño le devolvió la vida y se lo entregó a su madre, quien le puso el nombre de “Vichama” o “Villama”.

El joven creció hermoso y como su padre el “Sol” quiso andar por el mundo. No bien iniciado su viaje, “Pachacamac” buscó y mató a la madre y la dio por comida a gallinazos, buitres y cóndores; sólo conservó los huesos y el cabello que escondió a orillas del mar. (Rostworowski, 2011, págs. 28-29)

2.2.3.8. FLORA ANDINA MEDICINAL

El octavo cuadro trata sobre los milagros medicinales de la flora peruana, que llegan a ser fantásticos, descritos en la obra de Mariano Moscoso Castilla, como sigue:

COCA(*Erythroxylum coca* Lam.)

...Se emplea contra los dolores del estómago, picchando o en infusión; y las inflamaciones de la garganta (gargarizando). Cura también las encías irritadas, las descongestiona en virtud de su fuerza narcótica. También se emplea contra los vómitos de los tísicos en forma de infusión, dándoles de beber.

Antiguamente los Incas la consideraban como una yerba sagrada y solamente, hacían uso los de la nobleza; hoy su uso se ha generalizado, principalmente en la raza indígena. Los campesinos mastican con una porción de llipta, o comprimido de ceniza; y así sobrellevan los trabajos mas rudos, sin sentir hambre ni sed, porque les fortalece enormemente la acción de la cocaína que contiene la coca; tiene la virtud de ser muy estomacal.

CHAMIRE(*Relbunium hypocarpium* (L.) Hems.)

...Es utilizado por los nativos para mascar juntamente que la coca, endulza la coca de tal manera que uno se imagina estar comiendo miel. Este uso no es solamente por el gusto, sino también por conservar la solidez de la dentadura, de esta manera los aborígenes tienen una dentadura envidiable y buen estómago.

LLOTHO TREPADORA (*Anredera diffusa* (R. & P.) Soukup)

...Se recomienda en casos de gangrena, en cuyo caso corta la infección. Esta es la yerba privilegiada que Dios ha puesto para el bien del hombre, es un verdadero cirujano que limpia a carne

ulcerada por su alto poder cicatrizante y su gran capacidad para regenerar tejidos.

MOLLE O ARBOL DE LA VIDA (Schinus molle Linnaeus)

...El fruto del molle o las hojas frescas maceradas en alcohol son un excelente remedio contra el reumatismo en general y es una especialidad contra los calambres...

MUTUY (Senna birrostris (Vogel) var:totorae Irwin & Barneby)

...Las hojas, bien secas, molidas, cernidas, mezcladas con azúcar imperial, poniendo a los ojos, limpian las nubes y las cataratas.

PAPA (Solanum tuberosum Linnaeus)

La papa cruda, por mas raro que parezca es un buen calmante de los dolores de estómago. Cura enfermedades del intestino y estómago. En este caso se rallan bien las papas frescas (tienen que ser papas nuevas) y se mezclan con un poco de miel. De este modo tienen un sabor agradable. Se trata solo de una pequeña cantidad. Se ve claramente su efecto en la curación, pues, comiéndolas en esta forma, poseen la excelente propiedad de combatir la acidez del estómago.

Si consideramos que la papa es muy rica en bases, nos parece su poderoso efecto curativo como algo muy natural; tampoco hay que olvidarse de tomar de vez en cuando el agua cruda de papas especialmente durante una cura de ayunos. El agua de papas ayuda en la disolución y expulsión de las sustancias venenosas contenidas en el aparato digestivo. (Moscoso Castilla, 1997, págs. 18-19-33-57-64-68-145)

2.2.3.9. AHU DE VINAPÚ

La duodécima obra trata sobre la posible llegada a Oceanía de Túpac Yupanqui, una de las pruebas de ello sería el “ahu” de Vinapú, descrito como sigue:

Sin embargo, lo que nos lleva a una sospecha importante es el «ahu» de Vinapú, también llamado “Tahira”, situado al sur de la isla, que dicen pertenece al más antiguo estrato arqueológico local. Es un caso extraño, pues se asemeja a una construcción incaica. No se parece a Machu Picchu, como afirman algunos alegremente, sino a la fortaleza de Sacsahuamán, también a Ollantaytambo, y al Palacio de Inca Roca en el Cusco. (del Busto Duthurburu, 2007, págs. 100-101)

2.3. MARCO CONCEPTUAL

La presente investigación requiere de la definición de los términos que a continuación se presentan, debido a que permitirán una mejor comprensión de la misma, así como situar de mejor manera el objeto de estudio.

-Óleo: (Del lat. *olĕum*). Pintura que se obtiene por disolución de sustancias colorantes en aceite secante. Obra pictórica realizada con estos colores.

-Fantástico: (Del lat. *phantastĭcus*, y este del gr. *φανταστικός*). adj. Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación. adj. Perteneciente o relativo a la fantasía.

-Imaginario: (Del lat. *imaginariŭs*) adj. Que solo existe en la imaginación.

-Real: (Del lat. *res, rei*). adj. Que tiene existencia verdadera y efectiva.

-Realismo: (De *real*). Forma de presentar las cosas tal como son, sin suavizarlas ni exagerarlas. Sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza.

-Simbólico: Del lat. *symbolĭcus*, y este del gr. *συμβολικός*). adj. Perteneciente o relativo al símbolo. adj. Expresado por medio de él.

-Positivo: Del lat. *positĭvus*. adj. Cierto, efectivo, verdadero y que no ofrece duda. Una obra de positivo mérito. Que implica la existencia o presencia de algo. Afirmativo o que expresa afirmación o aceptación. adj. Útil, práctico o beneficioso.

-Wiracocha: Del quechua *firakocha*, nombre de un dios de la mitología incaica. *Apu kon Tiqsi Wiracocha*, o dios fundamento del sol que viene del lago.

-Pachacamac: ‘creador de la tierra’, siendo pacha: ‘tierra’ y kamaq: ‘creador’ en idioma quechua.

-Surrealismo: (Del fr. *surréalisme*).m. Movimiento literario y artístico, cuyo primer manifiesto fue realizado por André Breton en 1924, que intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional.

-Expresionismo: m. Escuela y tendencia estética que, reaccionando contra el impresionismo, propugna la intensidad de la expresión sincera aun a costa del equilibrio formal.

-Fauvismo: Del fr. *fauvisme*, de *fauve* 'fiera' e *-isme* '-ismo' m. Movimiento pictórico desarrollado en Francia a comienzos del siglo XX y caracterizado por el uso de colores puros en contrastes violentos.

-Simbolismo: De símbolo e *-ismo* m. Corriente poética y, en general, artística, aparecida en Francia a fines del siglo XIX, que tiende a eludir los nombres de los objetos y sentimientos y prefiere sugerir o evocar estos por medio de imágenes.

-Realismo: De real e *-ismo*. Modo de expresión artística o literaria que pretende representar fielmente la realidad, surgido en Francia a mediados del siglo XIX.

-Pintura metafísica: Corriente pictórica italiana que se caracterizó por las yuxtaposiciones de objetos en perspectivas abiertas y por la representación de un mundo onírico y desolado.

-Estética: (Del gr. *αἰσθητικός*, sensible). adj. Perteneciente o relativo a la estética. adj. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético adj. Artístico, de aspecto bello y elegante. f. Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte. f. Conjunto de elementos

estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico.

-Objeto artístico: el objeto estético, al ser dado por la obra de arte, posee su realidad, su materialidad y su espacio-temporalidad, «condición necesaria, si bien no suficiente, para que la obra de arte pueda ser objeto de percepción estética y de juicio estético. (Rey Altuna, 2007, pág. 94)

-Simultaneidad: f. Cualidad de simultáneo. Totalidad perceptible al contemplar un espacio.

-Temporalidad: (Del lat. temporalitas, -ātis). f. Cualidad de temporal. La temporalidad está contenida en la propia representación, esto es desde en la forma en que intenta simbolizar el devenir cotidiano. Ya que, a manera de flashback las secuencias de imágenes interpretan el acontecimiento, atrapando en cada imagen un fragmento de segundo.

-Movimiento: En las artes visuales, específicamente en la producción bidimensional, el movimiento, o mejor dicho, la sensación de desplazamiento y actividad, es un elemento compositivo auxiliar representado mediante elementos relativos a la perspectiva, estructura, posición e interacción de figuras, dirección y secuencialidad.

-Calística: que viene de calón (lo bello). Filosofía de lo bello.

-Estilización: f. Acción y efecto de estilizar. es el procedimiento gráfico o plástico que trata de simplificar una imagen, reduciéndola a sus componentes esenciales, pero a la vez conseguir que la representación sugiera una cierta sensibilidad artística o capacidad comunicativa.

CAPÍTULO III ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO

3.1. INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA PROCESOS CREATIVOS POR EL CONJUNTO DE EXPRESIONES

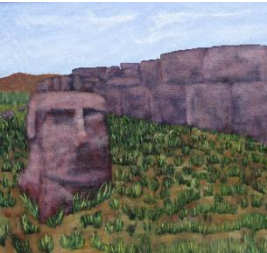

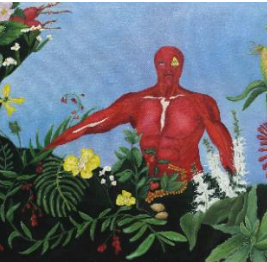
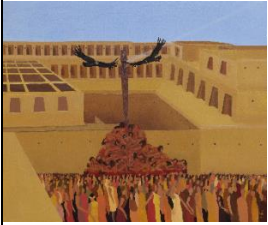

Tabla 1

Valoración Pragmática

ESPECTADOR				
	GENERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO
PRAGMÁTICA	Ambos	Sin restricción	Todo contexto	Ed. Básica

Tabla 2

Valoración Paradigmática

CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA			
PARADIGMA DIFERENCIAS	IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES		
<p>Construcciones con implicaciones fantásticas.</p>			
<p>Figura humana que surge de lo fantástico.</p>			
<p>Sr. de los Temblores y su contenido fantástico.</p>			

<p>Lo fantástico y lo real.</p>			
<p>Autora: Maria Eugenia Alvarez Lopez</p>			

A) Categorización valorativa gráfica

Tabla 3

Unidades



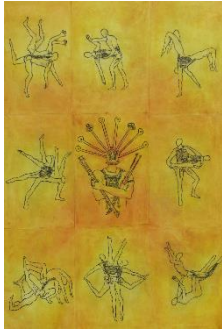



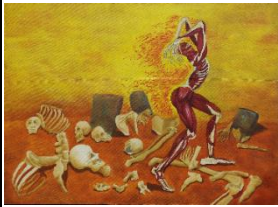
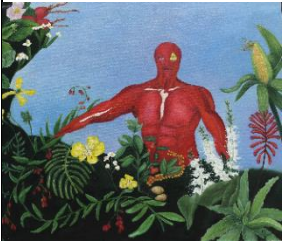

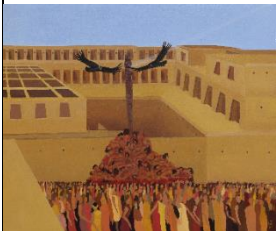

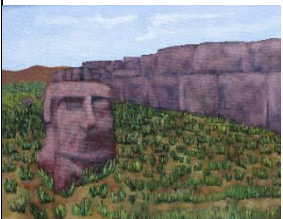
Realismo fantástico			
<p>Título: <i>Isla Titicaca</i> Cuadro Nro. 1</p> 	<p>Título: <i>Construcción de nidos</i> Cuadro Nro. 2</p> 	<p>Título: <i>La creación del hombre</i> Cuadro Nro. 3</p> 	<p>Título: <i>La creación de la mujer</i> Cuadro Nro. 4</p> 
<p>Título: <i>Peca Gasha</i> Cuadro Nro. 5</p> 	<p>Título: <i>Biografía completa</i> Cuadro Nro. 6</p> 	<p>Título: <i>El judío errante</i> Cuadro Nro. 7</p> 	<p>Título: <i>Medicina natural</i> Cuadro Nro. 8</p> 
<p>Título: <i>Sr. de los Temblores</i> Cuadro Nro. 9</p> 	<p>Título: <i>Pachacamac</i> Cuadro Nro. 10</p> 	<p>Título: <i>Déjame un poco</i> Cuadro Nro. 11</p> 	<p>Título: <i>Sacsayhuaman en Chile</i> Cuadro Nro. 12</p> 

Tabla 4**Categorización**

CATEGORIZACIÓN SIMILITUDES				
DIFERENCIAS	1ra. Categoría Construcciones con implicaciones fantásticas.	Isla Titicaca	Construcción de nidos	Sacsayhuaman en Chile
	2da. Categoría Figura humana que surge de lo fantástico.	Peca Gasha	Biografía completa	Medicina natural
	3ra. Categoría Sr. de los Temblores y su contenido fantástico.	Sr. de los Temblores	Pachacamac	Déjame un poco
	4ta. Categoría Lo fantástico y lo real	La creación del hombre	La creación de la mujer	El judío errante

Fuente: Elaboración propia.

B) Primer nivel de investigación: Categorización (Similitudes)

a) Primera Categoría, “Construcciones con implicaciones fantásticas”

El discurso de la primera categoría es acerca de los enigmas de diversas construcciones legadas por antiguas culturas, enigmas cuyas claves para ser entendidos han sido olvidadas por el paso del tiempo, corresponden a esta categoría tres obras:

-“**Isla Titicaca**”, Trata acerca del templo Titicaca, cuya existencia fue negada durante muchos años por estudiosos del tema, sin embargo el proyecto Huiñaimarca indica que sus restos existen hoy bajo las aguas.

-“**Construcción de nidos**”, Trata del trabajo de las aves pitio con la planta Pinco- pinco para construir sus nidos rupícolas, presenta la posibilidad de modelar la piedra con medios vegetales.

-“**Sacsayhuaman en Chile**”, Trata las construcciones semejantes a las incaicas en el país de Chile, estimando la posibilidad de viajes por parte de antepasados incas hacia lugares tan remotos como la isla de Rapa Nui.

b) Segunda Categoría, “Figura humana que surge de lo fantástico.”

En su conjunto, la segunda categoría trata las posibilidades técnicas que poseían los antepasados andinos, posibilidades que no se recuerdan o se evocan muy vagamente, pertenecen a esta categoría tres obras:

-**“Peca Gasha”**, Trata de “Peca Gasha” o cabeza del inca, un monumento funerario cuya realización, según Daniel Ruzo, habría sido hecha por mano humana, planteando la posibilidad de esculpir la piedra con tal grado de maestría que se puedan apreciar heterogéneas formas según la inclinación del sol en las diferentes horas del día.

-**“Biografía completa”**: Igualmente toma el tema de Marcahuasi, esta vez inspirado en las fotografías que Daniel Ruzo expone acerca del monumento funerario en las que el positivo es un anciano tallado en la roca y en el mismo lugar, en el negativo de las fotografías, aparece un hombre joven y aguerrido.

En el cuadro se aprecia un anciano, al invertir los colores se le puede observar rejuvenecido.

-**“Medicina natural”**, Trata las propiedades curativas de la flora medicinal andina que eran conocidas por los antepasados y que aún hoy se usan, habiendo olvidado muchas de las cualidades de cada planta.

c) Tercera Categoría, “Sr. de los Temblores y su contenido fantástico.”

La tercera categoría toca el tema del Sr. de los temblores como una cara de Pachacamac y la posibilidad de haber sido destruido por su propio pueblo, hechos que han sido olvidados por el paso de los años, caben en esta categoría tres obras:

-**“Sr. de los Temblores”**, Trata sobre el atributo que aún no ha perdido el dios Pachacamac, el de ser el señor de los temblores y de cómo su culto es todavía multitudinario, habiendo olvidado su público la verdadera naturaleza de la imagen religiosa.

-**“Pachacamac”**, Trata acerca del dios pre incaico Pachacamac y de las similitudes que guarda con el Sr. de los temblores.

-**“Déjame un poco”**, Trata la narración de Narciso Aréstegui acerca de cómo el pueblo del Cusco se fue en contra del venerado Sr. de los temblores y su

probable destrucción a manos de sus propios creyentes, hecho además histórico y olvidado por el público cusqueño.

d) Cuarta Categoría: Lo fantástico y lo real

La cuarta y última categoría muestra relatos con un elemento real: el comienzo de la humanidad por un lado, la inmolación de un hombre por el otro; y un elemento fantástico: la creación por un dios, y el del fin de la peste mediante el sacrificio humano, esta categoría contiene tres obras:

-**“La creación del hombre”**, Trata acerca de la creación de los hombres por el dios “Wiracocha”.

-**“La creación de la mujer”**, Trata acerca de la creación de las mujeres por el dios “Wiracocha”.

-**“El judío errante”**, Presenta la inmolación de un hombre creyéndolo el judío errante en Zurite, con esto la epidemia de peste quedaría erradicada; basado en el relato de Ricardo Palma.

C) Segundo nivel de Investigación: Categorización (Diferencias)

a) Codificación Axial

i. Categoría 1

La primera categoría “construcciones con implicaciones fantásticas”, se relaciona con la segunda categoría “figura humana que surge de lo fantástico”, en que sus discursos puntualizan el olvido por el paso del tiempo.

Así se tiene al templo Titicaca, negado durante muchos años y existiendo bajo las aguas, semejante a él, las piedras presuntamente talladas por la cultura Masma en Marcahuasi, presentan diversos rostros dependiendo de la hora del día; ambas obras muestran técnicas ya olvidadas. En la obra “Construcción de nidos” se aprecia el trabajo de las aves pitio con la planta “Pinco- pinco” para ablandar la roca y hacer sus nidos, paralelamente en “Biografía completa” se desarrolla una técnica mediante la cual, al cambiar los colores de una composición se obtiene el resultado de rejuvenecimiento del personaje principal; los dos cuadros presentan

técnicas que han podido ser usadas en el pasado y cuyas huellas quedan hasta hoy en los picos de las aves y en una roca, ambas técnicas han sido olvidadas. Una construcción en Rapa Nui muy semejante a la construcción inca de Sacsayhuamán sugiere la posibilidad de viajes de gran distancia por parte de los incas, así como el uso de la flora andina con fines medicinales cada vez más en desuso, suplantada por los medicamentos modernos, superiores en efectos y en contraindicaciones; ambos, los viajes de altamar de los incas, y las propiedades medicinales de la flora andina han sido olvidados por el paso del tiempo.

ii. Categoría 2

La segunda categoría, “Figura humana que surge de lo fantástico” y la tercera categoría “Sr. De los Temblores y su contenido fantástico”, están relacionadas en que los dos paradigmas muestran el olvido con el paso de los años.

Siendo así, “Peca Gasha” un monumento funerario cuya realización, según Daniel Ruzo, habría sido hecha por manos humanas, plantea la posibilidad de esculpir la piedra con tal grado de maestría que se puedan apreciar diferentes formas según la inclinación del sol, habiéndose olvidado la técnica escultórica para lograrlo; y “Sr. De los Temblores” trata acerca de cómo el dios Pachacamac posee aún un culto multitudinario, habiendo olvidado el público su verdadera naturaleza. En “Biografía completa” se aprecia un anciano, pero al invertir los colores se le puede distinguir rejuvenecido, mientras que en “Pachacamac” se trata al dios pre incaico Pachacamac y las similitudes que guarda hoy en día con el Sr. de los temblores, ambos cuadros muestran además el olvido de la técnica de la permuta de colores, y el olvido del dios pre-inca. En “Medicina natural” se apunta a las propiedades curativas de la flora medicinal andina que era conocida por los antepasados andinos y que se han olvidado en su gran mayoría, mientras que en “Déjame un poco” se tiene la probable destrucción del Sr. de los temblores a manos de su propios creyentes, hecho olvidado por el público cusqueño.

iii. Categoría 3

La Tercera Categoría, “Sr. de los Temblores y su contenido fantástico” está relacionada con la cuarta categoría, “lo fantástico y lo real”, porque ambas categorías muestran la relación de los hombres con los dioses y el culto.

“Sr. De los Temblores” y “Pachacamac” Tratan del culto, informado o no, al dios Pachacamac, mientras que “Creación del hombre” y “Creación de la mujer” Tratan de la creación de la humanidad por parte del dios “Wiracocha”; los cuatro cuadros tratan de dioses y hombres. “Déjame un poco” trata la narración de Narciso Aréstegui acerca de cómo el pueblo del Cusco se fue en contra del venerado Sr. de los temblores y su probable destrucción a manos de sus propios creyentes, en cuanto a “El judío errante” trata de la inmolación de un hombre creyéndolo el judío errante en Zurite, con esto la epidemia de peste quedaría erradicada, basado en el relato de Ricardo Palma; ambos cuadros tratan de la ira del pueblo al ver amenazado su culto.

iv. Categoría 4

La cuarta categoría, “lo fantástico y lo real”, y la primera categoría, “construcciones con implicaciones fantásticas”, están relacionadas porque el discurso de la primera categoría es acerca de los enigmas de diversas construcciones legadas por antiguas culturas, la cuarta categoría muestra relatos con un elemento real, y un elemento fantástico; ambas categorías muestran enigmas; el secreto de la técnica de construcción, el secreto de la cantería por medios vegetales y la técnica olvidada de la navegación intercontinental en el caso de la primera categoría; y en el caso de la segunda, la creación de la humanidad por un dios, y el fin de la peste como consecuencia de inmolarse a un hombre.

En “Isla Titicaca” Se aprecia el templo Titicaca, además de una figura humana de considerable estatura, las crónicas hablan de la intervención divina por parte del dios “Wiracocha” durante el eclipse que duraría muchos días, en “Creación del hombre” y “Creación de la mujer” se encuentra también al dios “Wiracocha” como ente creador, tanto la técnica de construcción como la

presencia divina en el templo y en el principio de la humanidad son un enigma. En “Construcción de nidos” Se encuentra un proceso de cantería con medios vegetales, siendo hoy en día un enigma la preparación de las plantas para poder lograr un líquido capaz de diluir piedra. En “Sacsayhuaman en Chile” Se encuentra la posibilidad de viajes por parte de antepasados incas hacia lugares tan remotos como la isla de Rapa Nui, en “El judío errante” se halla la inmolación de un hombre que da como resultado el fin de la peste, tanto el proceso de llegada a la isla así como el proceso de regreso con las técnicas de navegación de la época y el fin de la peste, presentan varios enigmas para este tiempo.

b) Codificación Selectiva

i. Categoría: Construcciones con implicaciones fantásticas

¿A qué se refiere la categoría?

Esta categoría se refiere a diferentes enigmas de diversas construcciones legadas por antiguas culturas, enigmas cuyas claves para ser entendidos han sido olvidadas por el paso del tiempo.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

Su naturaleza es eminentemente realista fantástica, presenta construcciones que hoy existen, cuyos orígenes son fantásticos.

¿Qué nos dice la categoría?

Que es factible que lo fantástico y lo positivo coexistan; además que el tiempo y el olvido se han encargado de borrar las técnicas y conocimientos antiguos, pero aún quedan las huellas de los conocimientos en el legado que han dejado los antepasados peruanos.

¿Cuál es su significado?

Las diversas construcciones son reales, pero lo que les acontece en las obras es fantástico, la luz que emerge de la pirámide en manos de un dios, las masas amorfas resultado del trabajo de las aves con las plantas y la sola presencia de una construcción tan parecida a las incas en Rapa Nui, hablan de técnicas avanzadas que no es posible atribuirle a culturas tan antiguas; pero sin embargo han dejado pruebas de su existencia.

ii. Categoría: Figura humana que surge de lo fantástico

¿A qué se refiere la categoría?

Esta categoría trata del conocimiento que poseían los antepasados andinos tanto en escultura como en medicina, las piedras de Marcahuasi tienen un grado tal de técnica que es muy posible creer en la intervención humana para su realización con una maestría tan alta que “Peca Gasha” muestra diversos rostros dependiendo del día, y el monumento funerario expone a un personaje en dos etapas de su vida dependiendo de los colores usados en el registro fotográfico. En cuanto al conocimiento médico se puede encontrar los últimos resquicios de avanzada técnica en curanderos y sabios andinos que manejan conceptos semejantes a los descubiertos recién por la medicina actual.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

Su naturaleza es realista fantástica porque presenta hechos reales cuyos orígenes son fantásticos.

¿Qué nos dice la categoría?

Que es posible que Marcahuasi sea producto de una técnica avanzadísima y muy antigua de escultura y que la medicina natural andina logra resultados muy beneficiosos; ambos temas son parte del realismo fantástico porque no han sido estudiados a fondo y la ciencia moderna los descarta como posibilidades sin reparar en el gran beneficio que traería su estudio.

¿Cuál es su significado?

Tanto aquellas técnicas escultóricas como el conocimiento médico andino representados en los cuadros hablan de las grandes capacidades de los antepasados peruanos que han sido olvidadas por el tiempo y las circunstancias; así mismo recuerdan temas que si se estudiaran podrían contribuir de manera notable al conocimiento moderno.

iii. Categoría: Sr. de los Temblores y su contenido fantástico

¿A qué se refiere la categoría?

La tercera categoría trata el tema del Sr. de los temblores; en “Pachacamac” lo se encuentra como el dios pre inca cuyo culto continuó incluso después de la conquista, el Sr. de los temblores se presentaría solamente como la persistencia de

la condensación entre el culto existente y el que llegó, en “Sr. de los Temblores” se encuentra que el culto persiste hoy en día incluso sin conocer cuál es el verdadero significado de la imagen, en “Déjame un poco” se habla acerca de los hechos ocurridos hacia 1800, el pueblo del Cusco habría destrozado una imagen del Sr. de los temblores por la sospecha de que se llevarían el original a Bolivia y dejarían en el Cusco a una magnífica copia hecha en cuero de llama por el escultor Arbe, al terminar con su cometido encontrarían que tanto el original como la copia tenían pintura fresca. Tanto el carácter de dios pre-inca, como la probable destrucción de la imagen original del Sr. de los temblores han sido olvidados con el paso de los años.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

Su naturaleza es realista fantástica porque se presenta a la imagen del Sr. de los temblores y su culto que hoy en día existen, bajo otra luz; además revela conceptos que serían muy chocantes para los creyentes de la imagen, pero les ayudaría a entender mejor el culto que le rinden al Sr. de los temblores.

¿Qué nos dice la categoría?

Que bajo la imagen del Sr. de los temblores se encuentra no solamente el culto católico, sino también el sincretismo andino-católico por el cual aún quedaría inscrito el miedo al dios Pachacamac dentro del fervor hacia la imagen del Sr. de los temblores y que el pueblo del Cusco ha olvidado que alguna vez se fue en contra de su querido “Taytacha”.

¿Cuál es su significado?

Hay una comparación entre “Pacachamac” y “Sr. de los Temblores” ambos son objetos de una procesión; ambos tienen una gran cantidad de público, uno más que otro por crecer la población con el tiempo; el parergon de ambos son lugares icónicos en la época, la plaza de armas del Cusco y el templo del sol de Pachacamac respectivamente; ambos poseen adornos que les otorgan el público de la época, en un caso el ñucchu, en el otro los sacrificios humanos; ambos poseen una característica infalible, la cruz y los cóndores; ambas representaciones para la autora hablan de la misma deidad, un ente con la capacidad de manejar a su antojo los temblores y terremotos. En el caso de “Déjame un poco” se encuentran varias manos a punto de tomar la imagen del Sr. de los temblores, la imagen copia

u original fue destrozada hacia 1800 por el propio pueblo cuzqueño, hecho lastimoso por el inestimable valor de la pieza original y el valor propio de una copia realizada con gran maestría. La categoría presenta una nueva forma de ver al Sr. de los temblores, una forma exenta de prejuicios, sin la percepción velada por la religión y las costumbres impuestas.

iv. Categoría: Lo fantástico y lo real

¿A qué se refiere la categoría?

La última categoría muestra relatos con un elemento real; el comienzo de la humanidad mediante la creación por un dios y la inmolación de un hombre para lograr el fin de la peste en Zurite.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

De naturaleza realista fantástica porque dos cuadros presentan una idea real, la del comienzo de la humanidad y una idea fantástica, la de la creación divina; y un cuadro presenta una idea real, la inmolación de un hombre y una idea fantástica el resultado del asesinato de un hombre derivando en el fin de la peste.

¿Qué nos dice la categoría?

Que el principio de la humanidad es tan lejano que se socorre a la idea de un dios como ente creador para poder explicarla, de todos modos los antepasados recordaban personas de piel blanca y en el origen de varias culturas peruanas se concuerda en referir que hubo personas que les enseñaron lo que habían de hacer, vestir y comer, no sería extraño que en tiempos tan remotos sí existiera aquel “dios” que les enseñara los principios de la civilización. Además en la narración de Palma se encuentra que mediante la inmolación de un hombre se logró el fin de la peste en Zurite, por supuesto cabe la simple coincidencia, pero ¿No es de extrañar que cuando se cree firmemente en algo, esto acabe sucediendo? Naturalmente aquellas coincidencias tienen una causa, que sería admirable estudiar.

¿Cuál es su significado?

Hay un universo invisible más allá de lo que se percibe, un universo que necesita del estudio que nuestra tecnología podría darle, pero no le da. Dios o no, aquello que educó a los antepasados en diversos puntos de una civilización, puede

ser la llave para entender muchísimo más acerca de la historia, igualmente aquella coincidencia de acabarse la peste apenas inmolada la víctima, de ser estudiada, nos presentaría grandes posibilidades acerca del poder de las convicciones y se entendería la llave para lograr solucionar aquellos problemas psicológicos que suelen aquejar a las personas.

Tabla 5

Instrumento de Valoración Social y de la artista

NOMBRE DE LA ARTISTA	
Maria Eugenia Alvarez Lopez	
Exposición de Arte: Realismo Fantástico	
<p>Realismo fantástico es el resultado de la observación del mundo con otros ojos, tratando de echar los prejuicios a un lado, descubriendo lo fantástico en el corazón mismo de la realidad; doce cuadros al óleo tratan de resumir la increíble cantidad de hechos que concurren entre lo maravilloso y lo positivo en el contexto cusqueño.</p>	
TIPO	DESCRIPCIÓN
Componentes Personales	
<i>Tiempo y contexto</i>	<p>Viví en un barrio que odié, estudié en un colegio que odié y casi no tuve amigos a excepción de un par de intelectualoides... un día descubrí la escuela. Hoy sigo viviendo en el mismo barrio odioso, pero he descubierto el amor por lo que hago y unos amigos de gran calidad, la mayoría del tiempo me gusta perderme en mi misma y es por eso que elegí el tema del realismo fantástico, como hubiesen querido L. Pawles y J. Bergier, mi imaginación está fuertemente aplicada al estudio de la realidad y descubre que es muy tenue la frontera entre lo maravilloso y lo positivo.</p>
<i>Psicológicos (Personalidad)</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Temperamento 2. Carácter, actitud <p>Melancólica, de carácter apasionado y una actitud despreocupada, después de todo, cualquier cosa que comienza, se acaba.</p>
<i>Académicos</i>	<p>Estudié en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco del 2011 al 2015.</p>
Componentes Sociales	
<i>Ideológicos</i>	Soy deísta, no profeso ninguna religión.
<i>Políticos</i>	A veces voto.
<i>Otro:</i>	Me muero por los chocolates y los gatos, colecciono peluches y pinceles peculiares.

3.2. RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

DISCURSO CRÍTICO

Figura 1: Cuadro Isla Titicaca



En el cuadro se puede observar una intensa luz amarilla irradiada por el hombre en la cima que simboliza a “Apu kon Tiqsi Wiracocha”, también se observa al templo de piedra que a su vez está emergiendo del lago en el que se refleja, en una interpretación no convencional.

Existe una relación espiritual entre la luz y “Wiracocha”, una relación vivencial entre este mismo y el templo, y finalmente una relación contextual entre el lago y el hombre (Wiracocha).

En su dimensión creativa, la obra es del género mitos y alegorías, siendo un mito de tipo histórico, recogido por Pedro Cieza de León en “La crónica del Perú” que habla acerca de la falta de luz por muchos días en el lago del Collao y que fue

de esta isla Titicaca de donde salió la luminosidad para alegría de los naturales. Su categoría es lo fantástico porque una isla flotando en medio de un lago y un hombre con la capacidad de irradiar luz son dos hechos no naturales. La técnica empleada es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta y el aceite de linaza. Su estilo y tendencia es el surrealismo, porque están representadas dos situaciones sobrenaturales.

En su dimensión compositiva se encuentra que la proporción entre elementos naturales y artificiales está presente en la relación entre el tamaño de los pisos del templo y del hombre, con el conjunto del mismo templo; la organización tonal ha sido trabajada por claroscuro, la clave baja domina el cuadro; la clave alta, en el hombre y la luz en la cima del templo, rompe la simetría en la composición. Las masas están distribuidas simétricamente, dándose el equilibrio perfecto; el equilibrio de color se da por los azules que dominan el cuadro acompañados de su color análogo, el verde, y rematados con una pequeña cantidad de amarillo, complementario dividido del azul; unas pinceladas de naranja diluido proporcionan el punto focal. La perspectiva es en contrapicado ya que el ángulo de toma se sitúa debajo del objeto según un eje vertical, la posición del observador con respecto a los elementos es muy cercana, las formas del primer plano se aprecian con mayor claridad, la luz en el fondo disminuye y las formas pierden definición, exaltando así la figura del templo; además hay una perspectiva por tonalidad del color debido a que la iluminación se consiguió utilizando colores cálidos diluidos, los pisos inferiores del templo son grisados y fríos, creando una sensación de espacio y perspectiva de color. En su morfología se encuentra que la iluminación es artificial, clara, en ángulo recto y cenital; su estructura es formal-simétrica, se han trabajado las tensiones del espacio visual de tal manera que exista una menor dinámica para exaltar el carácter solemne del templo; las texturas presentes en la obra son dos: artificiales, piedra y luz; y orgánica, el agua. La línea tiene tres funciones en este cuadro, la primera como base de la composición de forma piramidal; la segunda de línea como contorno nítido en las piedras y el personaje; y la tercera como diseño formal o simétrico de la composición. En la armonía de color se aprecia que es por complementarios divididos ya que el azul

es el color dominante, el tónico el amarillo y el de mediación, el verde; todos ellos acompañados por grises y negro para moderar el contraste producido por las pequeñas pinceladas de naranja diluido. En cuanto a color, fue obtenido mediante la técnica del óleo; la temperatura es en su mayoría fría, exceptuando el área del punto focal que es cálida; en la polaridad cromática del cuadro, las luces reflejas del templo y el lago son de clave media, mientras la luz emitida por el personaje es de clave alta, las sombras conseguidas mediante grisados se encuentran en ciertas áreas del templo, el lago, el personaje principal y el fondo, proporcionando la clave baja y dominante. La luminosidad es mayor en el punto focal presentando naranja y amarillo de tinte claro, el templo y el lago presentan azules, grises y verdes de tintes medios; el cielo, el lago, ciertas áreas del templo y el personaje principal presentan tintes oscuros o grisados; el brillo más alto se encuentra en la luz emitida por el personaje, en cuanto al templo y el lago están ejecutados en sombras claras y medias; el fondo, el personaje principal y algunas partes del templo están ejecutados en sombra oscura; la saturación del color negro es la más pura, en tanto los azules y verdes presentan diversos grados de mezcla, el amarillo y el naranja se presentan sumamente diluidos; El ritmo asonante se muestra en los pisos del templo que decrecen conforme se elevan.

En la dimensión de contenido sígnico se encuentra que es real y onírico, la luz, el templo, el lago y el reflejo son iconos reales representados en la obra, mientras que el hombre simboliza a “Wiracocha” irradiando luz, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico. El parergon o fondo del cuadro, está logrado en colores fríos sin una interpretación en el mensaje. En cuanto a lo conceptual es realista-fantástico porque el concepto radica en que la isla Titicaca habría emergido del lago con “Wiracocha” dentro, llevándoles la luz a los indios atormentados por un eclipse realmente largo, la exploración “Huiñaymarca” revela que la isla y el templo hoy en día se encuentran bajo las aguas del lago Titicaca.

Figura 2: Cuadro Construcción de nidos



En la obra se puede apreciar aves *Colaptes rupícola*, piedras de color rojo y una planta entre las patas del ave del primer plano, es la *Ephedra americana*, usada en diversas preparaciones, al lado izquierdo observamos masas de color naranja, resultado de la cantería por medios vegetales, en una interpretación onírica.

Se puede observar la relación ambiental entre las piedras y las aves, así como la relación utilitaria entre la planta y los pájaros, además de la relación redituable entre las masas y los animales.

En su dimensión creativa, el género de la obra es paisaje contemporáneo porque persigue una meta personal, mostrar al público la posibilidad de la cantería por medios vegetales; una meta artística, estilizar al ave andina *Colaptes rupícola*; y una meta expresiva, los colores irreales. Su categoría es lo fantástico porque las aves, las piedras y la planta son objetos reales que se encuentran flotando en el espacio en una situación irreal. La técnica es óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula y

aceite de linaza. El estilo y tendencia es nabismo o fauvismo por presentar colores irreales y absurdos.

En su dimensión compositiva, la proporción tonal se da porque la clave más alta se centra en los primeros planos, descendiendo a una clave baja hacia el penúltimo plano, en el último hay clave intermedia para lograr contraste; en cuanto al tamaño de las aves, se aprecia que las de segundos planos son claramente más amplias de lo que les correspondería por perspectiva, sin embargo esta desproporción intencionada está dada para lograr un ritmo lo suficientemente pesado en la estructura para lograr equilibrio por contrapeso entre las masas, al lado izquierdo las masas son amplias y pesadas, se han colocados más elementos al lado derecho con un ritmo determinado para equilibrar la composición; el equilibrio de color está dado por la utilización de un color más alto en el primer plano y colores cada vez más grisados en los siguientes. La perspectiva está dada por superposición de planos y tonalidad del color; la composición posee elementos mayores en el primer plano y conforme se alejan disminuyen en tamaño; el brillo del color disminuye conforme se alejan los planos. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral: su estructura es semiformal por presentar una irregularidad en el ritmo que forman las aves; las texturas visuales en el cuadro son de dos clases, texturas orgánicas, las plumas de las aves, el trabajo de la planta y las piedras, y textura artificial en las masas del primer plano. La línea funge como diseño informal porque ha sido usada para la distribución de elementos de manera asimétrica, la línea como contorno de las figuras está bien definida, haciéndolas nítidas. La armonía de color es por temperatura, al ser todos los colores quebrados cálidos; el color dominante en el rojo grisado, el de mediación el naranja grisado y el tónico el amarillo naranja grisado. El color ha sido conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura del cuadro es predominantemente cálida por estar ejecutado en colores quebrados rojos, naranjas y amarillos; en cuanto a la polaridad cromática, en el primer plano la clave es alta, los elementos están logrados mediante colores cada vez más grisados conforme se acercan al penúltimo plano de clave baja, se ha aplicado una clave media al fondo para dotar de contraste a la composición; la

luminosidad del primer plano es de tinte medio porque se ha utilizado amarillo naranja grisado para darle protagonismo a la planta y las masas, así mismo los tintes medios están presentes en las aves, algunas zonas de las piedras, y el último plano de la composición, el resto del cuadro está logrado en tintes oscuros; en cuanto al brillo, los elementos están ejecutados en su mayoría en sombra media; las masas, algunas zonas de las piedras, y el ave del primer plano están ejecutados en sombra clara; todos los colores son quebrados. El ritmo es asonante en el conjunto de las aves, siguiendo un recorrido hacia el fondo del cuadro.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico ya que las aves, las piedras y la planta son iconos reales conseguidos con colores irreales, mientras que las masas simbolizan los resultados de la cantería por medios vegetales, interpretando esto como irreal y onírico. El parergon o fondo del cuadro es el espacio rojo grisado en el que los elementos parecen flotar. En su contenido abstracto se tiene masas naranjas en el primer plano, sin forma definida, que simbolizan la cantería por medios vegetales. En lo conceptual es realista-fantástico porque el significado radica en que es posible tratar las piedras con medios vegetales para lograr una maleabilidad de las mismas tal como hacen las aves rupícolas de la zona y como aparece en la investigación de Gamero-Esparza.

Figura 3: Cuadro La creación del hombre

En la obra se puede observar a varios varones unidos tal siameses, que adoptando diferentes posiciones contemplan al hombre con máscara al centro del cuadro, este simboliza a “Wiracocha”, en una interpretación no convencional.

Se aprecia que existe una relación de procreación entre “Wiracocha” y los hombres unidos del cuadro, cuya connotación es ser creaciones del dios.

El género de la obra es mitos y alegorías, es una alegoría de tipo contemporáneo, tiene representada la creación de los hombres por “Wiracocha”

con ejecución contemporánea. Su categoría es lo grotesco porque las figuras humanas están exageradas, reducidas y deformadas. La técnica es óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados son los pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta y esponjas. Las tendencias son el simbolismo y el expresionismo porque proviene de un mensaje literario y hay exageración en la forma, muestra la escena patética de la creación.

En su dimensión compositiva, se encuentra la proporción de figura humana en los personajes, con un canon andino; las figuras han sido exageradas, reducidas y deformadas para dotarlas de mayor carácter expresivo. En el equilibrio de masas se encuentra un equilibrio perfecto ya que la composición está dividida en nueve segmentos, cada uno presenta una pareja de siameses con pesos visuales equivalentes, en el centro se observa a “Wiracocha” cuyo peso es mayor a los otros elementos y logra el equilibrio por encontrarse en medio de la estructura compositiva; en el equilibrio de color, el cuadro se encuentra ejecutado en amarillos, una porción en el centro y líneas sutiles hacia las esquinas, son naranjas; proporcionando un peso visual equilibrado. La perspectiva por tonalidad de color está dada por el naranja que aparece conforme se acerca la vista del espectador a “Wiracocha”, aporta una sutil profundidad al poseer mayor peso visual que el amarillo dominante; el escorzo se encuentra en el hombre echado de espaldas unido a un hermano que apunta con las manos a “Wiracocha” en la parte inferior izquierda de la obra. En la morfología se encuentra que la iluminación es natural, clara, en ángulo recto y a contraluz. La estructura es activa por tener subdivisiones que crean módulos aislados. La textura es táctil artificial, aprovechando la tela de lona. La línea funge como contorno, se encuentra claramente en todos los personajes, en este cuadro la línea es protagonista; la línea también aparece como diseño formal porque las secciones de la composición poseen medidas iguales; la línea como base de la composición aparece al observar el color naranja, la composición está basada en la letra x. La armonía de color es por temperatura, el color dominante es el amarillo, el tónico el naranja y el de mediación el amarillo naranja. El delineado de las formas con negro proporciona descanso al ojo y variedad de tono en la composición. En cuanto a color como

medio utilizado, fue conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida; en su polaridad cromática mayoritariamente se encuentran colores de clave alta, los elementos están logrados mediante el delineado de las formas con color negro proporcionando la clave baja, no hay sombras en el cuadro; la luminosidad es de tinte claro, se presenta en el amarillo, el naranja y el amarillo naranja, el negro de los delineados es de tinte oscuro para enfatizar las formas; el brillo es intenso, y la saturación alta por la pureza de los colores. Las parejas de siameses crean un ritmo asonante por ser elementos muy parecidos.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico, el comienzo de la humanidad y la civilización son hechos reales, la creación y educación por un dios son solamente parte de las leyendas que legaron los antepasados andinos, interpretando esto como ilusorio y onírico. El parergon fue ejecutado en colores cálidos amarillo-naranja, no interviene en la lectura de la obra. En lo abstracto entra el fondo del cuadro, predominantemente amarillo, exalta las figuras y les dota de mayor protagonismo. En lo conceptual es realista-fantástico por presentar una idea real, el comienzo de la humanidad y la civilización, y una idea fantástica, la de un dios como creador y educador de los hombres.

Figura 4: Cuadro La creación de la mujer

En el cuadro se observan siamesas adoptando diferentes posiciones, contemplan a las piezas de la máscara del dios “Wiracocha” en el centro de la composición, estas piezas simbolizan al mismo dios, en una interpretación no convencional.

Se aprecia que las piezas de máscara poseen una relación de procreación con las mujeres cuya connotación es ser la creación del dios “Wiracocha”.

En su dimensión creativa, el género es mitos y alegorías, es una alegoría de tipo contemporáneo, que tiene representada la creación de las mujeres por “Wiracocha”, con ejecución contemporánea. Su categoría es lo grotesco porque las figuras están exageradas, reducidas y deformadas. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta y esponjas. Las tendencias son el simbolismo y el expresionismo porque proviene de un mensaje literario, presente en las crónicas y hay exageración en la forma, presenta la escena patética de la creación.

En su dimensión compositiva, se encuentra la proporción de figura humana en los personajes con un canon andino, también se encuentra la desproporción intencionada en las figuras que han sido exageradas, reducidas y deformadas para dotarlas de mayor carácter expresivo. En el equilibrio de masas se encuentra un equilibrio perfecto, la composición está dividida en treinta y seis segmentos, la mayoría presenta una pareja de siamesas con pesos visuales equivalentes y en el centro cuatro de ellos presentan piezas de la máscara de “Wiracocha”, en cuanto al equilibrio de color, el cuadro se encuentra ejecutado en naranjas, en una porción en el centro y sutilmente en algunas secciones se encuentra el amarillo, proporcionando un peso visual equilibrado. La perspectiva está dada por tonalidad de color mediante el naranja, conforme se acerca la vista del espectador a la máscara de “Wiracocha” se encuentra con el amarillo que aporta una sutil profundidad a la obra al ser un color que posee menor peso visual; además se encuentra una perspectiva lineal y convergencia de diferentes formas hacia el horizonte, algunas mujeres se encuentran en posiciones escorzadas. En cuanto a morfología, la luz es natural, clara, en ángulo oblicuo y frontal-lateral; la estructura es activa por tener subdivisiones que crean módulos aislados; la textura es táctil artificial, aprovechando la tela de lona. La línea como contorno se encuentra claramente en todos los personajes, en este cuadro la línea es protagonista, aparece como diseño formal porque las secciones de la composición poseen medidas iguales; la línea como base de la composición se halla al observar la máscara en el centro, los personajes poseen la línea en sí misma. La armonía de

color es por temperatura, el color dominante es el naranja, el tónico el negro y el de mediación el amarillo, el negro se ha aplicado en los contornos para proporcionar variedad tonal. El color como medio utilizado fue conseguido mediante la técnica del óleo, la temperatura es cálida por presentar amarillo, naranja y amarillo naranja; en su polaridad cromática se observa que en su mayoría posee valor tonal alto, los elementos están logrados mediante el delineado de las formas con color negro, proporcionando el valor tonal bajo; la luminosidad es de tinte claro en el fondo porque se utilizó naranja, amarillo naranja y amarillo; para enfatizar las formas se ha realizado el delineamiento con negro (tinte oscuro); el brillo es intenso por la utilización de colores puros; la saturación del color es alta al no tener mayores mezclas de color. Las parejas de siamesas crean un ritmo asonante en la composición por ser elementos muy parecidos; otro ritmo asonante se encuentra en el centro con las piezas de la máscara.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico porque el comienzo de la humanidad y la civilización son hechos reales, la creación y educación por un dios son solamente parte de leyendas que legaron los antepasados andinos, interpretando esto como ilusorio y onírico. El parergon o fondo del cuadro está ejecutado en colores cálidos naranja-amarillo, no interviene en la lectura de la obra. En su contenido abstracto, presenta un fondo predominantemente naranja, exalta las figuras y les dota de mayor protagonismo. En lo conceptual es realista-fantástico por presentar una idea real, el comienzo de la humanidad y la civilización; y una idea fantástica, un dios como creador y educador de las mujeres.

Figura 5: Cuadro Peca Gasha

En el cuadro se puede apreciar a “Peca Gasha”, piedra de unos 40m. de altura, ubicada en la meseta de Marcahuasi que presenta un conjunto de diferentes rostros de diversas razas dependiendo del ángulo del que se le mire y de las horas del día, todos ellos forman juntos a su vez un rostro más grande; también se aprecian piedras en el fondo que acompañan a la figura principal, en una interpretación onírica.

Se muestra la relación contextual entre “Peca Gasha” y las piedras en el fondo.

En su dimensión creativa, el género es paisaje contemporáneo porque la obra persigue una meta personal, mostrar al público la posibilidad del alto desarrollo de la cultura de los antepasados andinos; una meta artística, estilizar el paisaje de Marcahuasi; y una meta expresiva, los colores exagerados. Su categoría es lo grotesco porque los rostros están exagerados, deformes o reducidos. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles de cerda,

lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula y aceite de linaza. Es simbolista por exaltar la obra literaria de Daniel Ruzo, y es expresionista porque posee exageración en forma y color, además de una composición desequilibrada.

En su dimensión compositiva, se encuentra la proporción por contexto ya que los elementos guardan una correcta relación, el elemento del primer plano es más amplio y definido, los elementos del segundo plano son pequeños y con menor definición. El equilibrio por masas es un equilibrio oculto, su centro de gravedad se encuentra en el ojo del personaje, presenta mayor peso en la mitad del cuadro y una masa mucho menor en la otra mitad para lograr el contrapeso; en cuanto a color los azules ocupan la gran mayoría del cuadro y rompiendo con la paridad, se encuentra un amarillo ocre debajo de la figura principal y de mayor peso, así mismo para lograr el equilibrio se distribuye este amarillo ya grisado en la esquina superior derecha del cuadro. Hay perspectiva por superposición de planos y por tonalidad de color; la figura principal se superpone a las del segundo plano y al fondo, además es de mayor tamaño; las piedras del fondo poseen mayor cantidad de azul ultramar y las del primer plano mayor cantidad de azul cerúleo logrando acercarse al espectador por la tonalidad del color. En la morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral; la estructura es semiformal por presentar irregularidad en la distribución de elementos; la textura es visual natural en las piedras. La línea se presenta como contorno en las siluetas nítidas de los elementos, como diseño informal, no simétrico y como base de la composición que es la línea en sí misma. La armonía de color se da por complementarios divididos, el color dominante es el azul ultramar, el tónico es el amarillo ocre y el de mediación es el azul cerúleo. El color como medio utilizado fue conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura es fría porque los elementos están logrados en colores azules de claves baja y alta dependiendo de la orientación de la luz, posee acentos de color amarillo ocre; en su polaridad cromática, el valor tonal alto está presente en el cielo, el rostro y los ocres, el valor tonal bajo lo está en los elementos del segundo plano y las sombras para dotar de profundidad a las formas; la luminosidad va desde tintes claros y diluidos en el primer plano y el fondo, a colores de tinte oscuro en el segundo plano y las sombras, también se

tiene colores de tinte medio en algunas zonas del primer plano y en los ocre; el brillo es de color puro en el caso del ocre y el azul cerúleo del cielo, de sombra clara en los diluidos, de sombra media en los azules de primer plano y de sombra oscura en el fondo y las sombras, así mismo hay oscuridad en las áreas más profundas del personaje principal; la saturación es alta en el ocre y el cerúleo, hay mezcla en los azules y se ha quitado saturación en los diluidos para lograr volúmenes. El ritmo es asonante porque el conjunto de rostros que conforman “Peca Gasha” tienen formas similares y comparten los mismos colores.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico porque la meseta de Marcahuasi presenta en la realidad este monumento a la humanidad o “Peca Gasha”, pero aún no hay pruebas de que en su formación haya intervenido el hombre, convirtiendo esto último en onírico. El parergon es el espacio del cielo en el fondo del cuadro, no interviene en la lectura de la obra. En lo conceptual es realista- Fantástico porque el concepto radica en que es posible que “Peca Gasha” no sea una piedra al azar del viento y el tiempo, sino que sea el resultado del trabajo de antiguos y magistrales escultores como expone Daniel Ruzo.

Figura 6: Cuadro Biografía completa

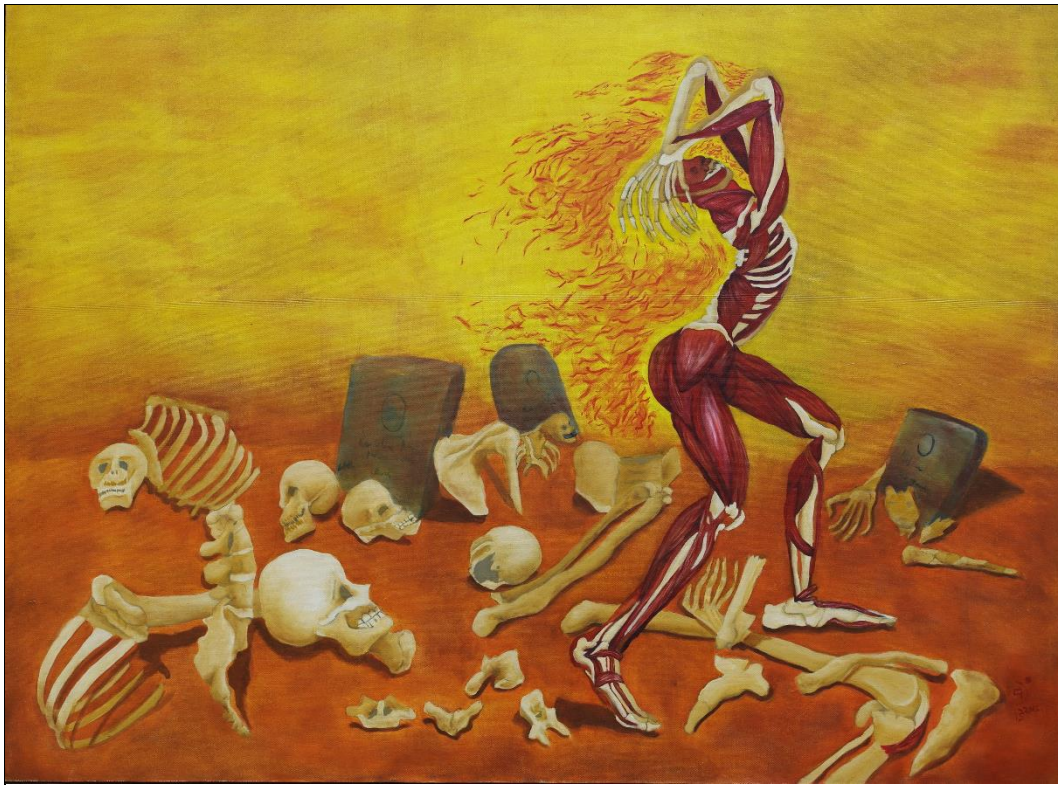
En el cuadro se puede ver piedras azules de las cuales nace un perfil azul de un anciano gritando. Se aprecia la relación ingénita entre las piedras y el rostro.

En su dimensión creativa, el género de la obra es el retrato al tener representado un anciano que grita, su categoría es lo fantástico porque el retrato emerge de las piedras, siendo una situación no natural. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos usados fueron el pincel, lápiz, espátula, brocha, esponja, paleta, aceite de linaza y aguarrás mineral. Sus tendencias son el nabismo o fauvismo y el expresionismo, posee colores irreales, estridentes y contradictorios tanto en el positivo como en el negativo, la composición es confusa y desequilibrada, además es un arte patético.

En su dimensión compositiva se encuentra la proporción de figura humana al existir una correcta relación entre las partes del rostro, también exhibe la proporción tonal, se ha organizado el espacio por ritmo de áreas, la figura presenta tonos de valores altos, no así el fondo que va de los medios a los bajos. En cuanto al equilibrio de masas, están desequilibradas, un gran peso visual se aprecia en el lado derecho de la composición, dejando un área mayor como fondo, esto es intencional para darle mayor espacio a la dirección que toma el grito del

personaje; en el equilibrio de color, el dominante es el azul que posee mayor variedad de gradaciones en el rostro, dándole un aire patético a la composición, el blanco concede mayor cercanía, el fondo posee violetas, que, al tener mayor área dotan de equilibrio por color a la obra. Las perspectivas están dadas por superposición de planos en el rostro y las rocas de las que emerge sobre el fondo abstracto; en cuanto a la perspectiva por tonalidad del color observamos colores más saturados y colores diluidos en el rostro, en el fondo se han colocado colores de clave baja dando la sensación de un segundo plano con respecto a los elementos. En su morfología, la iluminación es artificial, clara, en ángulo oblicuo y lateral; su estructura es semiformal porque es regular, excepto por el peso mayor del elemento; las texturas son visuales naturales, de piedra y de piel, La línea funge de contorno porque los elementos están delineados; el diseño es informal, porque la distribución de elementos es asimétrica; la línea es base de la composición porque se pueden apreciar formas geométricas en las piedras y en el contorno del rostro. La armonía de color es por analogía, se han utilizado verde, azul, azul violeta y violeta; el color dominante es el azul, los de mediación son el azul violeta y el verde, y el tónico el blanco. El color como medio utilizado se ha conseguido mediante la técnica del óleo: la temperatura es fría al estar todos influidos por el azul; en su polaridad cromática el valor tonal alto se encuentra en los colores diluidos y el blanco del rostro, la clave baja en el fondo y las sombras; la luminosidad de la figura se consiguió con colores diluidos y el blanco, los tintes medios son los azules del rostro y el tinte oscuro son los violetas del fondo y el negro de las sombras en el rostro; el brillo es de colores puros en el rostro, en el fondo se ha dejado atrás el brillo para dotar de perspectiva a la composición; la saturación el primer plano es alta y se pierde en el fondo mediante mezclas. Cabe resaltar que el uso de los colores azules fue para darle mayor expresividad al personaje viejo, así mismo para dotar de colores cálidos, de clave tonal alta, de gran luminosidad y de alto brillo a este mismo retrato en colores invertidos, que representa a un hombre joven. El ritmo es asonante porque las piedras siguen un patrón dentro de la composición.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico porque las piedras y el rostro son iconos reales, sin embargo el origen del rostro en las piedras es antinatural, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico. El parergon o fondo del cuadro es un espacio abstracto ejecutado en azules y violetas, dominando la composición por su extensión mayor con respecto a la figura. En lo conceptual es pictórico porque el concepto radica en las modificaciones que puede sufrir una figura al ser trasladada al negativo, como describe Daniel Ruzo al mostrar unas fotografías del monumento de Marcahuasi en las que, tal como en el cuadro, inscrito en la piedra aparece un rostro de un anciano en el positivo y el de un joven aguerrido en el negativo.

Figura 7: Cuadro El judío errante

En la obra se pueden distinguir tres sepulcros de piedra en segundo plano, una hoguera compuesta por llamas que emanan del hombre desollado que simboliza al “Judío errante” en primer plano que a su paso ha dejado regados huesos que simbolizan a las víctimas de su maldición; en una interpretación no convencional.

En la obra se puede apreciar la relación convivencial entre el hombre desollado y las tumbas, también la relación calamitosa entre los huesos y el desdichado, así como la relación perjudicial entre la hoguera y el desollado.

En su dimensión creativa, el género de la obra es mitos y alegorías al ser una alegoría histórica, debido a que tiene representado al “Judío errante” que desde hace muchos siglos es considerado como fuente de desgracias sociales ocurridas a su paso por haber negado ayuda a Cristo, la obra también tiene un significado simbólico. Su categoría es lo trágico porque tiene representado un acontecimiento funesto, la derrota de un hombre con un desenlace terrible. La técnica utilizada fue el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles, lápiz,

brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta. Sus tendencias son el simbolismo y el expresionismo, el mensaje de la obra exalta lo simbólico y proviene del mensaje literario de “Tradiciones peruanas” de Ricardo Palma, así también la obra presenta exageración en la forma de las manos al tener dedos tan largos y un tratamiento de músculos excesivamente delgados, así mismo el color es exagerado en las llamas, fondo y piso; la composición es confusa y desequilibrada; el tema es propio de un arte patético.

En su dimensión compositiva, la proporción está dada por figura humana, en el personaje hay nueve cabezas, teniendo así una proporción heroica, sin embargo las manos poseen dedos muy largos y hay un tratamiento de músculos excesivamente delgados para darle mayor expresividad; además hay una desproporción intencionada, En el equilibrio de masas se observa que la composición está desequilibrada intencionalmente, la figura o personaje ocupa un espacio mayor y representa un peso muy superior al de los otros elementos que le hacen contrapeso, esto para darle mayor protagonismo y expresividad; en el equilibrio de color, los colores cálidos dominan el cuadro, el rojo del personaje cuyo peso visual es mayor, está equilibrado por la extensión de otros colores en la composición. La perspectiva está dada por tonalidad del color, el contraste más vivo se encuentra en el personaje y las llamas con respecto a otros elementos que tienden al gris o son ocres diluidos; otra perspectiva de profundidad por efectos de espacio interpuesto se da porque los elementos se interponen unos sobre otros. En su morfología, la iluminación es mixta, natural en el medio y artificial por las llamas representadas; es de calidad clara y en ángulo oblicuo; su estructura es semiformal por ser regular en cuanto al ordenamiento de los elementos secundarios, pero se rompe esta regularidad con el elemento principal que es mayor en tamaño y posee un color más pesado; las texturas del cuadro son visuales naturales, los huesos y los músculos; y artificiales, las tumbas y el fuego. La línea funge como contorno, los elementos son claros y van perdiendo nitidez conforme se alejan, el diseño es informal por presentarse una asimetría en la obra, el ordenamiento del espacio está dado por la línea en sí misma. La armonía de color se da por temperatura al presentar rojos cálidos, naranjas y amarillos, el

color dominante es el naranja presente en el piso, las llamas y reflejado en algunos elementos, el de mediación el amarillo presente en el cielo y el tónico es el rojo, en su mayoría en el personaje. El color como medio utilizado se consiguió mediante la técnica del óleo, la temperatura es cálida por comprender colores de la gama del rojo al amarillo; en su polaridad cromática encontramos la luz en los tonos altos del fondo, las llamas y las luces reflejas de los huesos, hay una clave media en el piso, las tumbas y las sombras del personaje, algunas sombras están ejecutadas en clave baja; la luminosidad es en su mayoría de tinte claro, unos cuantos colores quebrados en el fondo son de tinte medio y los grisados en las tumbas y el fondo son de tinte oscuro; el color más brillante es el rojo en el personaje, los demás elementos van perdiendo en brillo conforme pierden importancia; la saturación del color se aprecia en mayor medida en el personaje principal, los otros elementos van ganando en grises conforme se alejan del primer plano. El ritmo es disonante tanto en la figura como en los huesos ya que se encuentra una sucesión de las partes anatómicas en una orientación diferente.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico, las tumbas y la hoguera son iconos reales, mientras que el hombre desollado y los huesos expresan la alegoría al “Judío errante” y las víctimas de su paso, lo cual no es natural, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico. El parergon encuadra al contenido dentro del espacio visual o pictórico, de colores cálidos grisados, no interviene en la lectura del cuadro. En lo conceptual es realista-fantástico porque el concepto radica en que; si bien es cierto que Ricardo Palma expone que después de quemar vivo a un hombre que aseguraba no ser el “Judío errante”, igualmente las personas del pueblo de Zurite no volvieron a sufrir de peste alguna; no está el milagro en el hecho de victimizar a alguien, sino en la férrea creencia de que esta inmolación servirá contra las desgracias.

Figura 8: Cuadro Medicina natural

En el cuadro se aprecian diferentes plantas andinas curativas que se enlazan con el modelo anatómico en la parte media derecha de la obra, simboliza a las personas que aprovechan la riqueza natural-medicinal andina, todo esto en una interpretación no convencional.

Se puede observar la relación simbiótica entre el modelo anatómico y las plantas cuya connotación es ser la riqueza medicinal-natural andina.

En su dimensión creativa, el género de la obra es contemporáneo, trata lo sobrenatural porque los elementos son reales, pero están representados en una situación sobrenatural en la que las plantas emergen de un modelo anatómico. Su categoría es lo fantástico porque se representa una situación no natural. La técnica es el óleo sobre lienzo, Los instrumentos utilizados fueron los pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula y aceite de linaza. Su tendencia es el surrealismo, el cuadro presenta una situación no natural entre las plantas y el modelo, es estilísticamente romántico y discursivo.

En su dimensión compositiva, la proporción es de figura humana, el arquetipo presenta una proporción andina; también se da la proporción entre elementos naturales que poseen un tamaño de acuerdo a su posición en el cuadro y a su importancia curativa. El equilibrio de masas es por contrapeso, el conjunto de plantas posee un peso mayor, que se equilibra en presencia del modelo porque posee mayor definición y mayor protagonismo; en cuanto al equilibrio de color, el fondo ha sido diluido para tener menor peso visual, las plantas ocupan mayor cantidad de espacio, pero al estar ejecutadas en su mayoría en verde, poseen menor peso visual que el modelo anatómico cuyo color dominante, el rojo, tiene un índice de refracción mayor al de cualquier otro. La perspectiva está dada por superposición de planos, el primer plano se superpone al modelo y este a su vez lo hace al fondo; el modelo anatómico y el primer plano poseen colores saturados de clave media a baja, los dominantes son el rojo y el verde respectivamente llevándolos adelante; el fondo está ejecutado en un único color, el cerúleo diluido que posee menor peso visual y menor índice de refracción que el rojo y verde, llevándolo al fondo, creando así perspectiva por tonalidad del color. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo recto y cenital; su estructura es semiformal al ser regular en las plantas y poseer una irregularidad, el modelo anatómico; las texturas son visuales naturales en el caso de las plantas, y artificial en el caso del modelo. La línea se aprecia en los contornos de los elementos, el diseño de la composición es informal por no ser simétrica, la base está dada geoméricamente inspirada en una parábola horizontal. La armonía de color es por pentágono que comienza en el rojo, pasa por en el naranja, amarillo, verde y termina en azul; los colores dominantes son el verde y el rojo, el tónico el azul cerúleo diluido, y como colores de mediación se encuentran el amarillo, el naranja y el blanco. El color como medio utilizado es conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida al presentar como dominante el par rojo-verde; en su polaridad cromática se encuentra que la clave más alta está presente en algunos elementos del primer plano para lograr que este se adelante, la clave media es del fondo en cerúleo diluido, en una clave un poco más baja están realizados los elementos principales de la obra, la clave baja ha sido utilizada para las sombras que logran el contraste; la luminosidad es en su mayoría de tinte

medio, exceptuando el fondo y unos elementos del primer plano que son de tinte claro o diluido, las sombras son de tinte oscuro; el brillo es alto en los elementos principales y va hacia las sombras claras en algunos de ellos, únicamente el verde de clave baja en el primer plano es de sombra oscura; la saturación de los colores es alta, se presentan contrastes fuertes entre algunos de ellos; el ritmo es disonante porque se encuentran en el cuadro elementos distribuidos en una sucesión a lo largo y ancho en orientaciones diferentes.

En su dimensión de contenido sónico (Real-Ideal) es real y onírico, el modelo y las plantas son elementos reales pero aparecen en una relación fantástica. El parergon o fondo del cuadro es el espacio azul cerúleo del último plano, no interviene en la lectura del cuadro. En lo conceptual es realista-fantástico porque el concepto radica en que en el medio andino se posee una riqueza natural-medicinal que logra tratar y curar enfermedades, sin embargo no es motivo de estudios intensos por parte de los científicos.

Figura 9: Cuadro Sr. de los temblores.



En el cuadro se aprecia al “Sr. de los Temblores” que es la figura principal en procesión adornado con ñucchu y plumas, es una efigie que simboliza a Jesús de Nazaret enclavado en tres puntos de una cruz; además se observa al público, en una interpretación no convencional.

Se puede observar la relación de fervor que tiene el público con el Sr, de los temblores.

En su dimensión creativa, el género de la obra es el simbolismo, porque representa la escena de la procesión del Sr. de los temblores. Su categoría es lo bello por dar placer y goce estético, en la escena el espectador puede encontrar serenidad y satisfacción. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula y paleta. El estilo y tendencia es el realismo porque la obra tiene representada una escena realista contemporánea.

En su dimensión compositiva, se encuentra una proporción realista entre elementos naturales y artificiales. El equilibrio de masas ha sido logrado por contrapeso, dos grandes masas están distribuidas en el cuadro de manera vertical, una es la imagen del “Sr. de los temblores” y la otra es el edificio del primer plano, para contrastar esta verticalidad se ha puesto una gran masa horizontal, el público, así como pequeñas masas horizontales en el fondo, los edificios y las nubes; en cuanto a equilibrio de color, los rojos y tierra se presentan más saturados hacia los primeros planos y pierden en saturación y clave hacia los siguientes para lograr un mayor protagonismo de la figura principal. La perspectiva está dada por superposición de planos, así mismo los rojos y tierra se presentan más saturados hacia los primeros planos, logrando una clave más baja en comparación con el fondo y los planos sin mayor importancia, que al ser de clave alta proporcionan una sensación de profundidad; se observan dos puntos de fuga en el cuadro, el primero a la izquierda de la obra y el segundo en la parte inferior central de la misma, haciendo que quede oblicuamente situada. En su morfología, la iluminación de la obra es natural, clara, de ángulo oblicuo y lateral; su estructura es formal porque los elementos han sido organizados con una fuerte sensación de regularidad; las texturas del cuadro son visuales orgánicas, el ñucchu, y las plumas; y visuales artificiales, los metales, la tela, la pared, la madera trabajada. La línea funge como contorno porque se aprecia en los bordes claros de los elementos de primeros planos y con menor nitidez en el fondo; la base de la composición es una cruz en medio de la obra. La armonía de color es de terciarios, añiles, sienas y neutros, acompañados por el par rojo- verde, cuyo dominante es el rojo y el tónico es el verde; en el caso de los terciarios el dominante es el siena, los de mediación los neutros y el tónico el añil; el azul cerúleo actúa como color de mediación entre las dos armonías. El color como medio utilizado es conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida por presentar la diada rojo/verde; en su polaridad cromática se encuentra que los primeros planos son de claves media a alta proporcionando mayor peso visual; la pared, las plumas y la imagen son de clave baja, los siguientes planos van perdiendo saturación y brillo acercándose a una clave alta; la luminosidad es alta y mucho mayor en los primeros planos, en especial en el ñucchu, los

siguientes planos son de tintes medios, sin embargo la pared, las plumas y la imagen de primer plano son de tinte oscuro para proporcionar contraste; el brillo es mayor en el rojo del ñucchu, así como en la tela de la imagen, la pared, las plumas y la efigie están ejecutadas en sombra oscura, los siguientes planos van perdiendo brillo por ser de colores terciarios; la saturación es alta en el rojo del ñucchu, y en los sienas de primer plano, los demás elementos van perdiendo saturación según su ubicación y tamaño. El ritmo asonante está dado por dos conjuntos de elementos: el público y el ñucchu.

En su dimensión de contenido sígnico es real porque la procesión representada es una costumbre en el Cusco. El parergon o fondo del cuadro es la plaza de armas del Cusco. En lo conceptual es realista-fantástico porque el concepto radica en que esta procesión posee aún elementos del culto al antiguo dios Pachacamac.

Figura 10: Cuadro Pachacamac

En la obra se observa a “Pachacamac” como una figura vertical de madera en plena procesión en el centro del cuadro, era un dios venerado en la costa central del Imperio inca, considerado "el creador" en las culturas Lima, Chancay, Ichma, Huari y Chincha; también se aprecian cóndores de considerable tamaño volando alrededor de “Pachacamac”, el ambiente donde se desarrolla la escena es el templo de la luna que se sitúa en la parte baja de las ruinas de Pachacamac, acompaña la escena el público; también se observan personas muertas o sacrificios a “Pachacamac”, todo esto en una interpretación no convencional.

Se observa la relación accesoria entre “Pachacamac” y los cóndores, la relación contextual entre este mismo y el templo de la luna, la relación de fervor entre “Pachacamac” y el público y la relación de satisfacción entre el dios y los sacrificios.

En su dimensión creativa, el género de la obra es mitos y alegorías, es una alegoría de tipo histórico, ya que presenta el culto a “Pachacamac” con elementos añadidos por la artista. Su categoría es lo trágico por presentar cadáveres. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados son pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta y aceite de linaza. Sus tendencias son la pintura metafísica y el expresionismo, porque el cuadro presenta quietismo clásico, es académico y posee el elemento onírico de la procesión de “Pachacamac”, la obra muestra una escena patética, los sacrificios.

En su dimensión compositiva, se encuentra la proporción de siete cabezas y media en las esquemáticas figuras humanas; en los objetos y escenario representados se encuentra una proporción acorde a las medidas de los elementos naturales y la construcción, la figura de “Pachamac” ha sido prolongada para aumentar su protagonismo. El equilibrio de masas está dado por equivalencias, las masas horizontales cubren gran parte de la composición, las masas verticales son las personas, que unidas hacen una gran masa horizontal, “Pachacamac” contrasta con los otros elementos por ser la única masa vertical; en cuanto a equilibrio por color se encuentra que los colores cálidos dominan la composición, los colores fríos se presentan en pequeñas secciones del público y en el cielo. La perspectiva es por superposición de planos; otra perspectiva por tonalidad de color se observa en el primer plano, de tono alto, del segundo y tercero medio, el plano de los cóndores es negro y los dos planos del fondo son diluidos, altos; dando la sensación de profundidad; se utilizó un punto de fuga en el área superior izquierda para lograr la perspectiva del templo de la luna. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo, frontal-lateral; su estructura es formal porque queda organizada con una fuerte sensación de regularidad; sus texturas son visuales, orgánicas en el caso de los cóndores y la sangre; artificial en la madera trabajada. La línea funge de contorno que es claro y va perdiendo en nitidez según se alejan las figuras; el diseño de la composición es formal por lograr la simetría en las secciones del cuadro; la base de la composición ha sido desarrollada a partir de figuras geométricas; en el caso del fondo y público, rectángulos; en el sacrificio, una pirámide trunca, y en “Pachacamac” y los cóndores, una cruz. La

armonía de color es por temperatura al presentar colores terciarios cálidos; el color dominante es el amarillo ocre, el tónico el siena, y el de mediación el rojo carmín. El color como medio utilizado ha sido obtenido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida; en su polaridad cromática la figura principal junto a los cóndores está ejecutada en clave baja para ganar protagonismo, la clave media está aplicada a los otros elementos, mientras que la clave alta se encuentra en ciertas partes del público y la luz diagonal que ilumina a “Pachacamac” para guiar el recorrido visual; la luminosidad es de tinte claro en la mayoría de la composición, exceptuando a “Pachacamac” y sus cóndores que son de tinte oscuro; el brillo es de color puro en el caso de la luz que ilumina a “Pachacamac”, y en los demás elementos es de sombra clara, en las ventanas y puertas del templo es de sombra media, en “Pachacamac” y sus cóndores es de sombra oscura; la saturación del color es alta en los mismos, los demás elementos van perdiendo en saturación según su importancia y posición en la composición. El ritmo asonante está dado por tres conjuntos de elementos: el público, los sacrificios y los elementos del templo de la luna.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico, porque el concepto de la obra es una comparación entre una virtual procesión de “Pachacamac”, y la procesión del Sr. de los temblores; los elementos como la imagen tallada en madera de “Pachacamac”, los cóndores, las personas que le rinden culto, los sacrificios humanos y el templo son elementos reales, no así la procesión, dándole una interpretación no natural y onírica. El parergon es el cielo del último plano que encuadra la escena, no tiene ninguna interpretación en el mensaje. En lo conceptual es realista-fantástico, el concepto del cuadro radica en las semejanzas que poseen “Pachacamac” y el “Sr. de los temblores”, hace un paralelismo entre las dos deidades, Pachacámac tiene forma de cruz acompañado de sus cóndores, posee una ofrenda de sus feligreses (los sacrificios) y controla y perdona los terremotos y temblores, tal como el actual “Sr. de los temblores”.

Figura 11: Cuadro Déjame un poco

En la obra se aprecia al “Sr. de los temblores” como figura central que yace sobre una cruz, es una efigie que simboliza a Jesús de Nazaret clavado, en una interpretación convencional, así mismo se aprecian manos que simbolizan a la población del Cusco enojada por el supuesto traslado de la imagen a Bolivia, en una interpretación no convencional.

Se aprecia la relación perjudicial que tiene el “Sr. de los temblores” con las manos que simbolizan al pueblo del Cusco cegado por la ira.

En su dimensión creativa, el género de la obra es temática histórica porque retrata la descripción de Narciso Aréstequi acerca de la probable destrucción del “Sr. de los temblores” a manos de su propio pueblo. Su categoría es lo trágico porque es la escena de un hecho lamentable. La técnica empleada es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta y aceite de linaza. El cuadro entra dentro del expresionismo por presentar una

escena patética, y del simbolismo por estar basado en la narración literaria de Aréstegui.

En su dimensión compositiva, la proporción está dada por tono, la clave baja de la efigie la aleja con respecto al espectador, en cambio la clave alta de temperatura cálida de las manos las acerca y contribuye a su fuerza en el primer plano; la proporción entre elementos naturales y artificiales se da porque las manos poseen un mayor tamaño por estar en primer plano, la imagen está más alejada, por lo tanto es más pequeña. Las manos de primer plano están equilibradas por contrapeso al contar con pesos más o menos equivalentes, se distribuyen en función de su distancia con respecto a la cabeza del “Sr. de los temblores”, la imagen central describe una línea oblicua y su color de clave baja contribuye a su peso visual que hace contrapeso al conjunto de las manos; en cuanto al equilibrio de color, todo el cuadro está ejecutado colores cálidos, el mayor peso es el de la imagen del “Sr. de los temblores” por poseer la clave más baja, pero todas las manos sumadas con clave media, por contraste simultáneo, aportan el equilibrio a la obra, el fondo por ser de clave media no representa mayor peso visual. La perspectiva se ha dado por un punto de fuga para desarrollar la imagen central, se ubica fuera del cuadro en la parte superior derecha, para ayudar a crear profundidad se han superpuesto algunas manos sobre la imagen y a su vez los elementos en general se han superpuesto al espacio abstracto naranja o fondo. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral, la estructura es semiformal por ser regular el plano de las manos y el fondo y presentar irregularidad en la dirección de la imagen principal; las texturas son visuales, la orgánica es de la piel de las manos; las artificiales son de la madera, la tela y la peluca. La línea está presente como contorno, como diseño y como base de la composición; los contornos de todos los elementos son claros, el diseño es informal por presentarse cierta asimetría en la composición, sopesada por el color, la base de la composición es una herradura que describen las manos, al centro dos líneas oblicuas determinan la forma de la cruz. La armonía de color es por analogía, el dominante es el naranja, el tónico el siena, como colores de mediación se encuentran el dorado, el rojo y los sienas

insaturados de las manos. El color como medio utilizado ha sido obtenido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida ; en su polaridad cromática se encuentra que el naranja del fondo es el color de clave más alta, las manos logradas con colores quebrados son todas de clave media, también pertenece a esta misma clave la túnica roja adornada con dorados, la clave baja está presente en la imagen del Sr. de los temblores y su cruz; la luminosidad es mayor en los dorados que adornan la imagen principal por ser de tinte claro, los demás elementos están trabajados en tinte medio, exceptuando a la figura principal y su cruz, que lo están en tinte oscuro; el brillo es mayor en el dorado, las manos y túnica poseen sombra de clara a media, y la figura principal posee sombra oscura; la saturación del color es mayor en el dorado y el siena, los demás elementos poseen menor saturación para darle mayor protagonismo a la figura principal. Las manos describen un ritmo asonante en cuanto a forma y color, así mismo los adornos de la túnica de la imagen central.

En su dimensión de contenido sígnico (real-ideal) es real en la representación de manos que están a punto de destrozar la imagen del Sr. de los temblores, esta situación sucedió en el siglo XIX. El parergon o fondo del cuadro enmarca el contenido dentro del espacio pictórico, no interviene en la lectura del cuadro. En lo conceptual es realista-fantástico ya que el concepto radica en que en 1800, tal como refiere Aréstegui en su obra literaria “El padre Horán”, el pueblo de Cusco ciego de ira, destrozó a la imagen original o la copia del “Sr. de los temblores”.

A) Cuadro 12 Sacsayhuaman en Chile

En la obra se aprecia una pared de piedra en la parte superior derecha del cuadro que describe una línea oblicua, además de un Moái, ubicado en la parte izquierda de la obra, en una interpretación convencional.

Se aprecia la relación contextual entre la pared de piedra y el moái.

En su dimensión creativa, el género de la obra es paisaje contemporáneo porque persigue una meta personal, mostrar al público la posibilidad de los viajes de los incas a Rapa nui; una meta artística, trabajar un paisaje con pocos elementos; y una meta expresiva, los colores exagerados en los elementos principales. Su categoría es lo bello ya que la obra produce serenidad y placer al espectador. La técnica empleada es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos usados fueron los pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula y aceite de linaza. Su estilo y tendencia es el expresionismo porque presenta deformación en el color, tomando los pequeños violetas de las piedras y extendiéndolos a toda la masa.

En su dimensión compositiva, la proporción se da entre elementos naturales y artificiales, tanto el muro como el moái son de gran envergadura comparados con el pasto que crece en el piso y el cerro en el fondo. El equilibrio de masas es por contrapeso, las dos masas más importantes, la pared y el moái están una a cada lado para dotar de equilibrio a la composición; en cuanto a color las dos masas protagonistas son frías por ser violetas y el equilibrio se logra al adicionar la masa del piso, de menor importancia pero más grande, en colores cálidos. La perspectiva se da por superposición de planos, en la tonalidad de color los elementos que se encuentran adelantados poseen una clave alta y los elementos posteriores una clave baja, en el caso del cielo y el cerro se encuentra a los colores diluidos que pierden en claridad; dos puntos de fuga se utilizaron en la composición, el primero para el moái, se encuentra en la parte superior derecha del cuadro, el segundo para la pared, se encuentra fuera del cuadro al lado izquierdo superior, los elementos están oblicuamente situados. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral; la estructura es semiformal por componerse de dos líneas estructurales que presentan ligeras irregularidades, el cerro del fondo y las piedras que han cedido a la fuerza de los años; las texturas son visuales orgánicas, de piedra y de pasto. La línea funge de contorno porque el delineamiento de los objetos es claro, el diseño de la composición es informal, la base de ordenamiento del espacio está hecha a partir de rectángulos. La armonía de color es por tetrada, los colores dominantes son el azul violeta y el rojo violeta, el tónico el rojo naranja, y el de mediación amarillo naranja. El color como medio utilizado ha sido obtenido por la técnica del óleo; la temperatura es fría en el caso de las piedras y el cielo, para contrastarlos el piso y el cerro son cálidos; en su polaridad de color, se encuentra que el cielo posee un azul realmente diluido de clave alta, los elementos principales están realizados en violetas, azul violeta para el que está atrás, rojo violeta para el que está delante habiéndose utilizado una clave baja para las sombras y alta para las luces; el piso está desarrollado con verdes, amarillos diluidos y sienas de clave media, al fondo el cerro está realizado con naranja cuaternario de clave alta; la luminosidad es en su mayoría de tinte claro, exceptuando las sombras que son de tinte oscuro; el brillo está en los elementos y en el piso que posee intensidad alta o sombra clara,

el cerro y el cielo son de sombra media; la saturación es alta en los elementos y el piso, en el cerro y el cielo la saturación se ha perdido en favor de la perspectiva. Las piedras en la pared presentan un ritmo asonante.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real porque el cuadro tiene representada una pared de apariencia inca y un moái, existen en la realidad. El parergon es el espacio del cielo y el cerro en el fondo del cuadro, no intervienen en la lectura. En lo conceptual es realista- fantástico porque el concepto radica en que existe en Rapa Nui una construcción que aparenta ser de manufactura inca, mostrándonos así que los antepasados andinos pudieron realizar viajes a través del océano demostrando un alto nivel de desarrollo naval que no les es reconocido actualmente.

CAPITULO IV

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que se arribaron de acuerdo a los objetivos, son:

PRIMER OBJETIVO

Se creó una producción artística pictórica con temas realista-fantásticos. Se mostraron diversos temas que trataban hechos con implicaciones fantásticas y la posibilidad de que lo fantástico y lo real al juntarse sean positivos.

SEGUNDO OBJETIVO

Se indagaron y estudiaron diversos libros acerca de la temática del realismo fantástico, así como artículos periodísticos y de investigación que confirman algunos sucesos representados en la obras.

TERCER OBJETIVO

Se llegó a exponer las obras en la galería de la Capilla de San Bernardo de la Municipalidad provincial del Cusco.

CUARTO OBJETIVO

Se comunicó al público en general sobre la tendencia del realismo fantástico, estimulando a los espectadores a informarse más sobre los temas tratados, y estimulando a colegas a crear sus propias producciones realista-fantásticas.

4.2. LISTADO DE REFERENCIAS

- Aranda Torres, C. (2004). *Introducción a la estética contemporánea*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- Aréstegui, N. (1953). *El padre Horán*. Lima: Editorial universo.
- Beorlegui, C. (2010). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano* (Tercera ed.). Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
- Bonilla Rivera , P. E. (Junio de 1999). Investigación Fitoquímica, Farmacológica y de Toxicidad DL50 de ephedra americana. *Ciencia e Investigación*, 2(1).
- Breton, A. (1924). *Primer manifiesto surrealista*.
- Brodskaya, N. (2012). *El simbolismo*. (M. González Díaz, Trad.) Ho Chi Minh: Parkstone Press.
- Cieza de Leon, P. (1973). *La crónica del Perú*. Lima, Perú: Promoción Editorial Inca.
- Crespo Fajardo, J. L., & Grupo de investigación Taller de Acciones, C. (. (2013). *Iconos anatómicos en la escena artística contemporánea de la normativa para artistas a las imágenes anatómicas como recurso*. Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga (España).
- de Betanzos, J. (1987). *Suma y Narración de los Incas*. Madrid: Atlas.
- de Molina, C. (1573). *Relación de las fábulas y ritos de los incas*.
- Dehennin, E. (1996). *Del realismo español al fantástico hispanoamericano: estudios de narratología*. Genève: Librairie DROZ.
- Del Busto Duthurburu, J. (2007). *Túpac Yupanqui, descubridor de Oceanía*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- del Busto Duthurburu, J. A. (2007). *Túpac Yupanqui descubridor de Oceanía*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Editions Rodopi B. V. (2001). *En torno al teatro breve*. (M. Versteeg, Ed.) Ámsterdam: Editions Rodopi B. V.
- El Comercio, Archivo Histórico;. (19 de Febrero de 2014). *El Comercio Blogs*.
Obtenido de Huellas digitales:
<http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2014/02/servulo-gutierrez-el-artista-de-la-expresion-y-los-colores>

- Foster, H., Krauss, R., Yve-Alain, B., & Buchloh, B. H. (2006). *Arte desde 1900 modernidad antimodernidad posmodernidad*. (F. Chueca, F. López Martín, & A. Brotons Muñoz, Trans.) Madrid, España: Ediciones Akal.
- Gamero Esparza, C. (Junio de 2003). Las piedras de plastilina. *Vivat Academia*.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones de estética* (Vol. I). (R. Gabás, Trad.) Barcelona: Edicions 62 s|a., Provença 278.
- La Nacion. (29 de Enero de 1997). Murió el periodista Louis Pauwels. *La Nacion*.
- La Republica. (25 de Agosto de 2004). Las lecciones maestras del pintor Juan Manuel Ugarte Eléspuru. *La República*, págs. 14-15.
- Lacan, J. (1953). Lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real. *Conferencia pronunciada por J.L. en julio de 1953 en ocasión de la fundación de la Sociedad Francesa de psicoanálisis*, (pág. 10). París.
- Malpas, J. (2000). *Realismo*. (M. Schoendorff, Trad.) Hong Kong: Ediciones Encuentro.
- Moscoco Castilla, M. (1997). *Secretos medicinales de la flora peruana y guía de la maternidad* (Cuarta ed.). Cusco: Editorial Alpha.
- Ondasalud.com. (11 de Noviembre de 2000). *La efedrina podría tener efectos negativos en la salud*. Obtenido de Vida sana: www.dmedicina.com
- Palma, R. (2007). *Tradiciones peruanas* (Vol. III). Lima: Editorial Linkgua.
- Pancorbo, A. (s.f.). *Pancorbo*. Obtenido de www.albertopancorbo.com
- Pauwels, L., & Bergier, J. (1973). *El retorno de los brujos*. (J. F. Aleu, Trad.) Barcelona: Plaza&Janes.
- Peredo, R. (13 de Julio de 2013). *Pitio del norte*. Obtenido de aves de Chile: www.avesdechile.cl
- Perú21. (08 de Octubre de 2013). Arqueólogos begas hallan piezas de oro preincas en lago Titicaca. *Perú21*.
- Plath, O. (1976). *El lenguaje de los pájaros chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.
- Preckler, A. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX* (Vol. II). Madrid, España: Editorial Complutense S.A.
- Rey Altuna, L. (2007). *Análisis formal del objeto estético*. Obtenido de <http://dadun.unav.edu>

- Rostworowski, M. (2011). *Pachacamac: obras completas II*. Lima: Instituto de estudios peruanos.
- RPP. (10 de Abril de 2014). *RPP Noticias*. Obtenido de RPP.pe:
<http://rpp.pe/peru/actualidad/de-cristo-de-la-buena-muerte-al-senor-de-los-temblores-noticia-682185>
- Ruiza, M., Fernández, T., Tamaro, E., & Durán, M. (2004-2015). *Biografías y vidas*. Obtenido de La enciclopedia biográfica en línea:
www.biografiasyvidas.com
- Ruzo de lo Heros, D. (1974). *Marcahuasi la historia fantástica de un descubrimiento*. Lima: Editorial Mundo Hispano.
- Sáenz, O. (1990). *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez Vázquez, A. (1978). *Antología Textos de estética y teoría del arte*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México Dirección general de publicaciones.
- Silenzi, M. (2008). El Übermensch y la superación de la decadencia. Búsqueda de los nuevos valores en la pintura de Egon Schiele. *VII Jornadas de Investigación en Filosofía*.
- Sue, E. (1871). *El judío errante* (Vol. I). (F. Fernandez Valcárcel, Trad.) Barcelona: Empresa editorial de la ilustracion.
- Tamayo Herrera, J. (1978). *Historia social del Cuzco republicano*. Lima: Industrial gráfica S.A.
- Temple, A. G. (1908). *Modern Spanish painting, being a review of some of the chief painters and paintings of the Spanish School since the time of Goya*. London: A. Fairbairns & company, limited.
- Thomas, C. (2014). *Bienvenue sur l'île Fantastique*. Obtenido de Espace d'exposition littéraire de Claude Thomas: www.claudethomas.net
- Tollinchi, E. (2004). *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945...* (No se especifica): Editorial de la universidad de Puerto Rico.
- UNESCO. (s.f.). *Cuenca del lago Titicaca (Bolivia, Perú)*. Obtenido de Programa Mundial de Evaluación de los Recursos Hídricos: webworld.unesco.org

- Winsor&Newton. (2002). *El Libro del Óleo*. (D. Pyle, E. Pearce, & Winsor&Newton, Edits.) Obtenido de www.winsornewton.com
- Zavala Carrión, B. (2010). Monumento natural marcahuasi, proyecto de espacio natural con características de geoconservación. *XIII Congreso Peruano de Geología* (pág. 70). Lima: IGEMMET.

APÉNDICES**APÉNDICE A
INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN
PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN****CUADRO N°1****A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Isla Titicaca
TÉCNICA: Óleo sobre lienzo
DIMENSIONES: 1.30 x 1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra Isla Titicaca				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (Semejanza)	Luz	Intensa luz amarilla irradiada por el hombre en la cima del templo.	Agente físico que hace visibles los objetos.	
	Templo	Construcción de piedra emergiendo del lago.	Edificio o lugar destinado pública y exclusivamente a un culto.	Onírica
	Lago	Masa acuática donde se refleja el templo.	Gran masa permanente de agua depositada en depresiones	
	Reflejo en el lago	Reflejo del templo en el lago	Imagen de alguien o de algo reflejada en una superficie.	
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Hombre.	Wiracocha, deidad andina	Apu kon TiqsiWiracocha, o dios fundamento del sol que viene del lago.	No convencional

Interpretación: En el cuadro podemos observar una intensa luz amarilla, que es un agente físico y hace visibles los objetos, es irradiada por el hombre en la cima del templo de piedra o construcción destinada exclusivamente a un culto que a su vez está emergiendo del lago en el que se refleja. Se aprecia también al hombre simbolizando a Apu kon Tiqsi Wiracocha, o dios fundamento del sol que viene del lago; en una interpretación no convencional.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Hombre (Wiracocha)	espiritual vivencial contextual	Luz Templo Lago

Interpretación: En la obra podemos apreciar que existe una relación espiritual entre la luz y “Wiracocha”, una relación vivencial entre este mismo y el templo, y finalmente una relación contextual entre el lago y el hombre (Wiracocha).

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
Isla Titicaca		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Mitos y alegorías	Es un mito de tipo histórico, recogido por Pedro Cieza de León en “La crónica del Perú” que habla acerca de la falta de luz por muchos días en el lago del Collao y que fue de esta isla Titicaca de donde salió la luminosidad para alegría de los naturales.
Categoría	Fantástico	Se representa una isla flotando en medio de un lago, además de un hombre que posee la capacidad de irradiar luz, siendo estos dos hechos no naturales.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta, aceite de linaza.	
Estilo y tendencia	Surrealista	Porque están representadas dos situaciones sobrenaturales, la isla flotando en el lago y el hombre irradiando luz, es estilísticamente romántico y discursivo.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Entre elementos naturales y artificiales	Presente en la relación entre el tamaño de los pisos del templo y del hombre con el conjunto del templo.
	Proporción tonal	La organización tonal ha sido trabajada por claroscuro, la clave baja domina el cuadro y la clave alta está presente en pequeñas áreas.

	Proporción por masas	Las masas están dispuestas con homogeneidad, creando simetría en la composición únicamente rota por el hombre y la luz en la cima de templo.
Equilibrio	Masas	Las masas están distribuidas de manera equilibrada, teniendo el cuadro una composición simétrica, dándose el equilibrio perfecto o simétrico.
	Color	Los colores azules dominan el cuadro acompañados de su color análogo, el verde, y complementados con una pequeña cantidad del complementario dividido del azul, el amarillo en la parte superior del cuadro.
Perspectiva	Contrapicado	El ángulo de toma, se sitúa debajo del objeto, según un eje vertical, la posición del observador con respecto a los elementos es muy cercana, las formas del primer plano se aprecian con mayor claridad por ser más cercanas, el fondo pierde mucha luz y ya casi no se aprecian sus formas, exaltando así la figura del templo.
	Tonalidad del color	La iluminación se consiguió utilizando colores cálidos diluidos, los pisos inferiores del templo son grisados y fríos, creando una sensación de espacio y perspectiva de color.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación es artificial, clara, en ángulo recto y cenital.
	Estructura	La estructura del cuadro es formal-simétrica, se han trabajado las tensiones del espacio visual de tal manera que exista una menor dinámica para exaltar el carácter solemne del templo.
	Textura	Las texturas presentes en la obra son dos: artificiales, piedra y luz; y orgánica, el agua.
Línea - Contorno	Línea como base	

	Línea como contorno	La línea tiene tres funciones en este cuadro, la primera como base de la composición basada una forma piramidal.
	Línea como diseño	La segunda de línea como contorno nítido en las piedras y el personaje.
		La tercera como diseño formal o simétrico de la composición.
Armonía	De color	La armonía es por complementarios divididos ya que el azul es el color dominante, el tónico el amarillo y el de mediación, el verde; todos ellos acompañados por grises y negro para moderar el contraste producido por las pequeñas pinceladas de naranja diluido colocadas para lograr un punto focal justo detrás del personaje.
Color	Medio utilizado	Los colores fueron obtenidos mediante la técnica del óleo. La temperatura es en su mayoría fría, exceptuando el área del punto focal que es cálida. En cuanto a la polaridad cromática del cuadro, las luces reflejas del templo y el lago son de clave media, mientras la luz emitida por el personaje es de clave alta, las sombras conseguidas mediante grisados se encuentran en ciertas áreas del templo, el lago, el personaje principal y el fondo, proporcionando la clave baja y dominante. La luminosidad es mayor en el punto focal presentando naranja y amarillo de tinte claro o diluido, el templo y el lago presentan azules, grises y verdes de tintes medios; el cielo, el lago, ciertas áreas del templo y el personaje principal presentan tintes oscuros o grisados. El brillo más alto se encuentra en la luz emitida por el personaje, en cuanto al templo y el lago están ejecutados en sombras claras y medias; el fondo, el personaje principal y algunas partes del templo están ejecutados en sombra oscura. En cuanto a

la saturación de los colores, el negro es el más puro, en tanto los azules y verdes presentan diversos grados de mezcla, el amarillo y el naranja se presentan sumamente diluidos.

Ritmo	Asonante	Los pisos del templo decrecen conforme se elevan, creando un ritmo asonante.
-------	----------	--

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	La luz, el templo, el lago y el reflejo en el lago son iconos reales representados en la obra, mientras que el hombre simboliza a Wiracocha irradiando luz, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico.
Parergon	El fondo del cuadro	Encuadra el templo. Logrado en colores fríos, azules, verdes y grises oscuros sin una interpretación en el mensaje.
Conceptual	Realista-fantástico	El concepto radica en que la isla Titicaca habría emergido del lago con Wiracocha dentro, llevándoles la luz a los indios atormentados por un eclipse realmente largo, entrando en el realismo fantástico debido a la exploración “Huiñaymarca” que revela que la isla y el templo hoy en día se encuentran bajo las aguas del lago Titicaca.

Interpretación: En su dimensión creativa, la obra es del género mitos y alegorías, siendo un mito de tipo histórico, recogido por Pedro Cieza de León en “La crónica del Perú” que habla acerca de la falta de luz por muchos días en el lago del Collao y que fue de esta isla Titicaca de donde salió la luminosidad para alegría de los naturales. Su categoría es lo fantástico porque una isla flotando en medio de un lago y un hombre con la capacidad de irradiar luz son dos hechos no naturales. La técnica empleada es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta y el aceite de linaza. Su estilo y tendencia es el surrealismo, porque están representadas dos situaciones sobrenaturales.

En su dimensión compositiva se encuentra que la proporción entre elementos naturales y artificiales está presente en la relación entre el tamaño de los pisos del templo y del hombre, con el conjunto del mismo templo; la organización tonal ha sido trabajada por claroscuro, la clave baja domina el cuadro; la clave alta, en el hombre y la luz en la cima del templo, rompe la simetría en la composición. Las masas están distribuidas simétricamente, dándose el equilibrio perfecto; el equilibrio de color se da por los azules que dominan el cuadro acompañados de su color análogo, el verde, y rematados con una pequeña cantidad de amarillo, complementario dividido del azul; unas pinceladas de naranja diluido proporcionan el punto focal. La perspectiva es en contrapicado ya que el ángulo de toma se sitúa debajo del objeto según un eje vertical, la posición del observador con respecto a los elementos es muy cercana, las formas del primer plano se aprecian con mayor claridad, la luz en el fondo disminuye y las formas pierden definición, exaltando así la figura del templo; además hay una perspectiva por tonalidad del color debido a que la iluminación se consiguió utilizando colores cálidos diluidos, los pisos inferiores del templo son grisados y fríos, creando una sensación de espacio y perspectiva de color. En su morfología se encuentra que la iluminación es artificial, clara, en ángulo recto y cenital; su estructura es formal-simétrica, se han trabajado las tensiones del espacio visual de tal manera que exista una menor dinámica para exaltar el carácter solemne del templo; las texturas presentes en la obra son dos: artificiales, piedra y luz; y orgánica, el agua. La línea tiene tres funciones en este cuadro, la primera como base de la composición de forma piramidal; la segunda de línea como contorno nítido en las piedras y el personaje; y la tercera como diseño formal o simétrico de la composición. En la armonía de color se aprecia que es por complementarios divididos ya que el azul es el color dominante, el tónico el amarillo y el de mediación, el verde; todos ellos acompañados por grises y negro para moderar el contraste producido por las pequeñas pinceladas de naranja diluido. En cuanto a color, fue obtenido mediante la técnica del óleo; la temperatura es en su mayoría fría, exceptuando el área del punto focal que es cálida; en la polaridad cromática del cuadro, las luces reflejas del templo y el lago son de clave media, mientras la luz emitida por el personaje es de clave alta, las sombras conseguidas mediante grisados se encuentran en

ciertas áreas del templo, el lago, el personaje principal y el fondo, proporcionando la clave baja y dominante. La luminosidad es mayor en el punto focal presentando naranja y amarillo de tinte claro, el templo y el lago presentan azules, grises y verdes de tintes medios; el cielo, el lago, ciertas áreas del templo y el personaje principal presentan tintes oscuros o grisados; el brillo más alto se encuentra en la luz emitida por el personaje, en cuanto al templo y el lago están ejecutados en sombras claras y medias; el fondo, el personaje principal y algunas partes del templo están ejecutados en sombra oscura; la saturación del color negro es la más pura, en tanto los azules y verdes presentan diversos grados de mezcla, el amarillo y el naranja se presentan sumamente diluidos; El ritmo asonante se muestra en los pisos del templo que decrecen conforme se elevan.

En la dimensión de contenido sígnico se encuentra que es real y onírico, la luz, el templo, el lago y el reflejo son iconos reales representados en la obra, mientras que el hombre simboliza a Wiracocha irradiando luz, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico. El parergon o fondo del cuadro, está logrado en colores fríos sin una interpretación en el mensaje. En cuanto a lo conceptual es realista-fantástico porque el concepto radica en que la isla Titicaca habría emergido del lago con Wiracocha dentro, llevándoles la luz a los indios atormentados por un eclipse realmente largo, la exploración “Huiñaymarca” revela que la isla y el templo hoy en día se encuentran bajo las aguas del lago Titicaca.

CUADRO N° 2**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Construcción de nidos
TÉCNICA: Óleo sobre lienzo
DIMENSIONES: 1.20 x 1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra				
Construcción de nidos				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
	Aves	Animales alados que se encuentran interactuando con las piedras.	Colaptes rupícola: Ave andina que nidifica en piedra.	
ÍCONOS (Semejanza)	Piedras	Elementos duros de color rojo.	Sustancia mineral, más o menos dura y compacta.	Onírica
	Planta	Ser vegetal entre las patas del ave en el primer plano.	Ephedra americana: Planta andina usada en diversas .	
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Masas.	Masas de color naranja que se ciernen hacia el primer plano.	Volumen, conjunto o reunión, resultado de la cantería por medios vegetales.	Onírica

Interpretación: En la obra podemos apreciar aves Colaptes rupícola, nidifican en las piedras que son de color rojo; además vemos una planta entre las patas del ave del primer plano, es la Ephedra americana, una planta andina usada en diversas preparaciones, al lado izquierdo observamos masas de color naranja, resultado de la cantería por medios vegetales, en una interpretación onírica.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Aves	ambiental	Piedras
		utilitaria	Planta
		redituable	Masas

Interpretación: En la obra se puede observar la relación ambiental entre las piedras y las aves, así como la relación utilitaria entre la planta y las mismas, además de la relación redituable entre las masas y los animales.

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Conjunto de masas.	Resultado de la cantería por medios vegetales.

Interpretación: En la obra podemos apreciar un conjunto de masas cuya connotación es la de ser el resultado de la cantería por medios vegetales.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
Construcción de nidos		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Paisaje contemporáneo	La obra persigue una meta personal, la de mostrar al público la posibilidad de la cantería por medios vegetales; una meta artística, la de estilizar al ave andina <i>Colaptes rupícola</i> ; y una meta expresiva, los colores irreales.
Categoría	Fantástico	Las aves, las piedras y la planta son objetos reales que se encuentran flotando en el espacio en una situación irreal.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula, aceite de linaza.	
Estilo y tendencia	Nabismo o fauvismo	Por presentar colores irreales y absurdos.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Proporción tonal	En cuanto al tono, la clave más alta se encentra en los primeros planos, descendiendo a una clave baja hacia el penúltimo plano, en el último hay clave intermedia para lograr contraste.
	Desproporción intencionada	En cuanto al tamaño de las aves, se aprecia que las de segundos planos son claramente más amplias de lo que les correspondería por perspectiva, sin embargo esta desproporción intencionada está dada para lograr un ritmo lo suficientemente pesado en la estructura

		para lograr equilibrio por contrapeso entre las masas.
Equilibrio	Masas	En el cuadro hay un equilibrio por contrapeso; debido a que al lado izquierdo las masas son amplias y pesadas, se han colocados más elementos al lado derecho con un ritmo determinado para equilibrar la composición.
	Color	El equilibrio de color está dado por la utilización de un color más alto en el primer plano y colores cada vez más grisados en los siguientes planos.
Perspectiva	Superposición de planos.	La composición posee elementos mayores en el primer plano y conforme se alejan disminuyen en tamaño.
	Tonalidad del color.	El brillo del color disminuye conforme se alejan los planos.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral.
	Estructura	La estructura es semiformal por ser bastante regular, pero presenta una irregularidad en el ritmo que forman las aves para dar paso al movimiento.
	Textura	Las texturas visuales en el cuadro son de dos clases, textura orgánica, las plumas de las aves, el trabajo de la planta y las piedras; y textura artificial en las masas del primer plano.
Línea - Contorno	Línea como diseño informal	La línea ha sido usada para la distribución de elementos de manera asimétrica.
	Línea como contorno	Los contornos de las figuras están bien definidos, haciéndolos nítidos.
Armonía	De color	La armonía que presenta la composición es por temperatura al ser todos los colores quebrados cálidos. El color dominante en el rojo grisado, el de mediación el naranja grisado y el tónico el amarillo naranja grisado.

Color	Medio utilizado	Los colores utilizados son conseguidos mediante la técnica del óleo. La temperatura del cuadro es predominantemente cálida por estar ejecutado en colores quebrados rojos, naranjas y amarillos. En cuanto a la polaridad cromática del cuadro, en el primer plano la clave es alta, los elementos están logrados mediante colores cada vez más grisados conforme se acercan al penúltimo plano, este presenta una clave baja, se ha aplicado una clave media al fondo para dotar de contraste a la composición. La luminosidad del primer plano es de tinte medio porque se ha utilizado amarillo naranja grisado para darle protagonismo a la planta y las masas, así mismo los tintes medios están presentes en las aves, algunas zonas de las piedras, y el último plano de la composición, el resto del cuadro está logrado en tintes oscuros. En cuanto al brillo, los elementos están ejecutados en su mayoría en sombra media, las masas, algunas zonas de las piedras, y el ave del primer plano están ejecutados en sombra clara. Todos los colores son quebrados.
Ritmo	Asonante	El conjunto de las aves, siguiendo un recorrido hacia el fondo del cuadro, crea un ritmo asonante.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	Las aves, las piedras y la planta son iconos reales conseguidos con colores irreales, mientras que las masas simbolizan los resultados de la cantería por medios vegetales, interpretando esto como irreal y onírico.
Parergon	El fondo del cuadro	Es el espacio rojo grisado en el que los elementos parecen flotar.

Abstracto	Masas	Masas naranjas en el primer plano, sin forma definida que simbolizan la cantería por medios vegetales.
Conceptual	Realista-fantástico	El concepto radica en que es posible tratar las piedras con medios vegetales para lograr una maleabilidad de las mismas tal como hacen las aves rupícolas de nuestra zona y como aparece en la investigación de Gamero-Esparza.

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es paisaje contemporáneo porque persigue una meta personal, mostrar al público la posibilidad de la cantería por medios vegetales; una meta artística, estilizar al ave andina *Colaptes rupícola*; y una meta expresiva, los colores irreales. Su categoría es lo fantástico porque las aves, las piedras y la planta son objetos reales que se encuentran flotando en el espacio en una situación irreal. La técnica es óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula y aceite de linaza. El estilo y tendencia es nabismo o fauvismo por presentar colores irreales y absurdos.

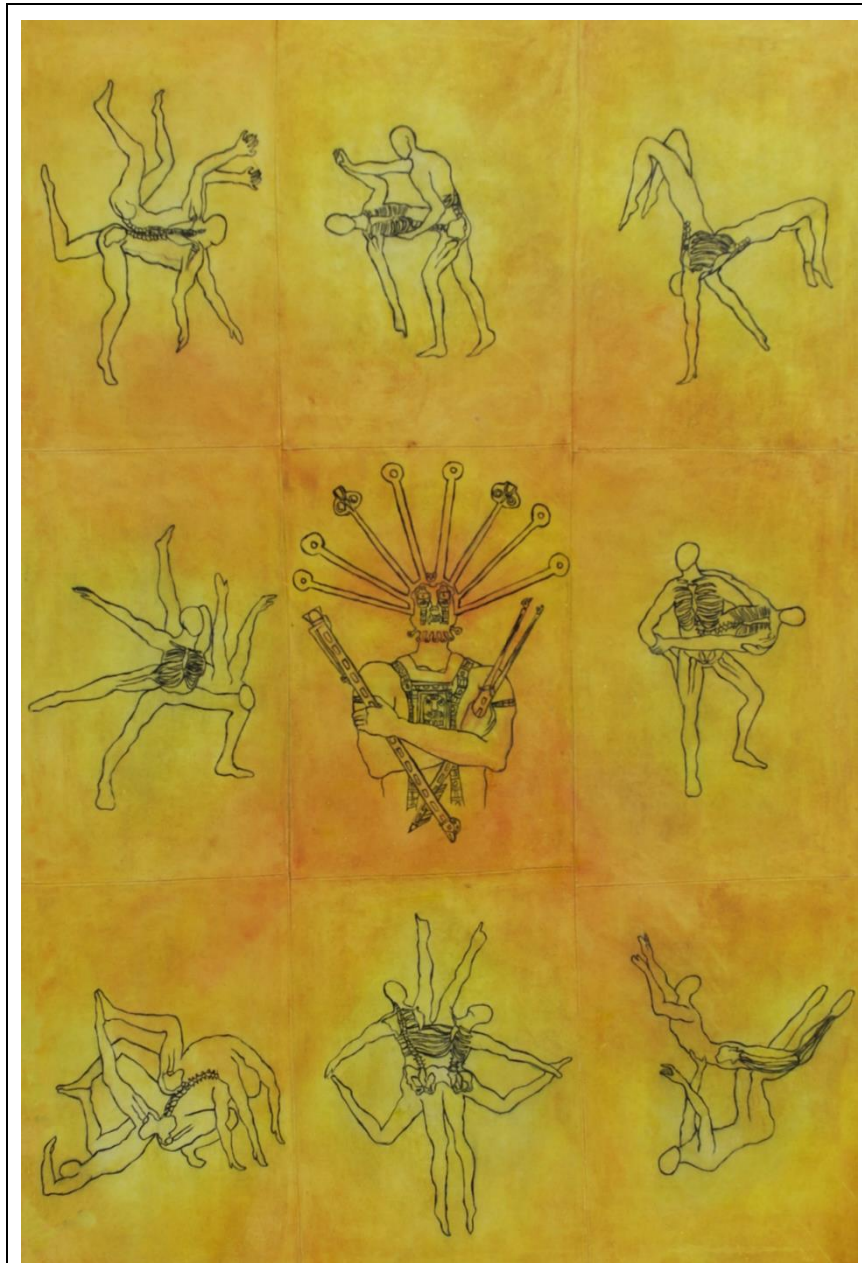
En su dimensión compositiva, la proporción tonal se da porque la clave más alta se centra en los primeros planos, descendiendo a una clave baja hacia el penúltimo plano, en el último hay clave intermedia para lograr contraste; en cuanto al tamaño de las aves, se aprecia que las de segundos planos son claramente más amplias de lo que les correspondería por perspectiva, sin embargo esta desproporción intencionada está dada para lograr un ritmo lo suficientemente pesado en la estructura para lograr equilibrio por contrapeso entre las masas, al lado izquierdo las masas son amplias y pesadas, se han colocados más elementos al lado derecho con un ritmo determinado para equilibrar la composición; el equilibrio de color está dado por la utilización de un color más alto en el primer plano y colores cada vez más grisados en los siguientes. La perspectiva está dada por superposición de planos y tonalidad del color; la composición posee elementos mayores en el primer plano y conforme se alejan disminuyen en tamaño; el brillo del color disminuye conforme se alejan los planos. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral: su estructura es semiformal por presentar una irregularidad en el ritmo que forman

las aves; las texturas visuales en el cuadro son de dos clases, texturas orgánicas, las plumas de las aves, el trabajo de la planta y las piedras, y textura artificial en las masas del primer plano. La línea funge como diseño informal porque ha sido usada para la distribución de elementos de manera asimétrica, la línea como contorno de las figuras está bien definida, haciéndolas nítidas. La armonía de color es por temperatura, al ser todos los colores quebrados cálidos; el color dominante en el rojo grisado, el de mediación el naranja grisado y el tónico el amarillo naranja grisado. El color ha sido conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura del cuadro es predominantemente cálida por estar ejecutado en colores quebrados rojos, naranjas y amarillos; en cuanto a la polaridad cromática, en el primer plano la clave es alta, los elementos están logrados mediante colores cada vez más grisados conforme se acercan al penúltimo plano de clave baja, se ha aplicado una clave media al fondo para dotar de contraste a la composición; la luminosidad del primer plano es de tinte medio porque se ha utilizado amarillo naranja grisado para darle protagonismo a la planta y las masas, así mismo los tintes medios están presentes en las aves, algunas zonas de las piedras, y el último plano de la composición, el resto del cuadro está logrado en tintes oscuros; en cuanto al brillo, los elementos están ejecutados en su mayoría en sombra media; las masas, algunas zonas de las piedras, y el ave del primer plano están ejecutados en sombra clara; todos los colores son quebrados. El ritmo es asonante en el conjunto de las aves, siguiendo un recorrido hacia el fondo del cuadro.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico ya que las aves, las piedras y la planta son iconos reales conseguidos con colores irreales, mientras que las masas simbolizan los resultados de la cantería por medios vegetales, interpretando esto como irreal y onírico. El parergon o fondo del cuadro es el espacio rojo grisado en el que los elementos parecen flotar. En su contenido abstracto se tiene masas naranjas en el primer plano, sin forma definida, que simbolizan la cantería por medios vegetales. En lo conceptual es realista-fantástico porque el significado radica en que es posible tratar las piedras con medios vegetales para lograr una maleabilidad de las mismas tal como hacen las aves rupícolas de la zona y como aparece en la investigación de Gamero-Esparza.

CUADRO N° 3**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte

**TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE:** La creación del hombre**TÉCNICA:** Óleo sobre lienzo**DIMENSIONES:** 1.20 m. x 1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

TÍTULO DE LA OBRA				
LA CREACIÓN DEL HOMBRE				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (Semejanza)	Hombres unidos.	Hombres siameses adoptando diferentes posiciones contemplando al hombre al centro del cuadro.	Varón que ha llegado a la edad adulta, gemelo que nace unido por alguna parte de su cuerpo.	Onírica
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Hombre con máscara.	Wiracocha, deidad creadora de los hombres según la cosmovisión andina.	Apu kon Tiqsi Wiracocha, o dios fundamento del sol que viene del lago	No convención nada

Interpretación: En la obra podemos observar a varios varones que han llegado a la edad adulta, unidos tal siameses adoptando diferentes posiciones contemplando al hombre con máscara al centro del cuadro, simbolizando a “Wiracocha”, una deidad creadora de los hombres según la cosmovisión andina, su nombre completo es Apu kon Tiqsi Wiracocha, o traducido al español, dios fundamento del sol que viene del lago, en una interpretación no convencionada.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Hombre con máscara (Wiracocha)	Procreación	Hombres unidos

Interpretación: En la obra se aprecia que existe una relación de procreación entre “Wiracocha” y los hombres unidos del cuadro.

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Conjunto de hombres unidos	Hombres creados por Wiracocha

Interpretación; En la obra se aprecia un conjunto de hombres unidos cuya connotación es la ser los hombres creados por “Wiracocha”.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
LA CREACIÓN DEL HOMBRE		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Mitos y alegorías	Es una alegoría de tipo contemporáneo, ya que tiene representada la creación de los hombres por Wiracocha con ejecución contemporánea.
Categoría	Grotesco	Las figuras humanas están exageradas, reducidas y deformadas.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta, esponjas.	
Estilo y tendencia	Simbolismo	Proviene de un mensaje literario, presente en las crónicas.
	Expresionismo	Hay exageración en la forma, presenta la escena patética de la creación.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Figura humana	En los personajes se encuentra un canon siete y media cabezas, andino.
	Desproporción intencionada	Las figuras han sido exageradas, reducidas y deformadas para dotarlas de mayor carácter expresivo.

Equilibrio	Masas	Se encuentra un equilibrio perfecto ya que la composición está dividida en nueve segmentos, cada uno presenta una pareja de siameses con pesos visuales equivalentes y en el centro Wiracocha, cuyo peso es mayor a los otros elementos logra el equilibrio por encontrarse justo en medio de la estructura compositiva.
	Color	En cuanto al equilibrio de color, el cuadro se encuentra ejecutado en amarillos, una porción en el centro y líneas sutiles de color hacia las esquinas de la obra, son naranjas; proporcionando un peso visual equilibrado.
Perspectiva	Tonalidad de color	En casi todo el cuadro se encuentra el color amarillo, pero conforme se acerca la vista del espectador a Wiracocha se encuentra el naranja que aporta una sutil profundidad a la obra al ser un color que posee mayor peso visual comparado con el amarillo.
	Escorzo	El hombre echado de espaldas unido a un hermano que apunta con las manos a Wiracocha se encuentra una perspectiva lineal y convergencia de forma hacia el horizonte, en la parte inferior izquierda de la obra
Morfología (Forma)	Iluminación	La naturaleza de la luz es natural, su calidad es clara, su dirección se da en ángulo recto y su posición es a contraluz.
	Estructura	La estructura es activa por tener subdivisiones estructurales que crean módulos aislados.
	Textura	La textura es táctil artificial, aprovechando la tela de lona.
Línea - Contorno	Línea como contorno	La línea como contorno la se encuentra claramente en todos los personajes, en este cuadro la línea es protagonista.
	Línea como diseño	La línea aparece como diseño formal porque las secciones de la composición poseen medidas iguales.

	Línea como base de la composición	La línea como base de la composición aparece al observar el color naranja, la composición sigue esta misma forma basada en letra x.
Armonía	De color	La armonía es por temperatura, el color dominante es el amarillo, el tónico el naranja y el de mediación el amarillo naranja. El delineado de las formas con negro proporciona descanso al ojo y variedad de color en la composición.
Color	Medio utilizado	Los colores utilizados son conseguidos mediante la técnica del óleo. La temperatura es cálida. En su polaridad cromática mayoritariamente se encuentran colores de clave alta, los elementos están logrados mediante el delineado de las formas con color negro proporcionando la clave baja, no hay sombras en el cuadro. La luminosidad de tinte claro, se presenta en el amarillo, el naranja y el amarillo naranja, el negro de los delineados es de tinte oscuro para enfatizar las formas. El brillo es intenso, por la pureza de los colores. La saturación es alta por haberse utilizado colores puros.
Ritmo	Asonante	Las parejas de siameses crean un ritmo asonante en la composición por ser elementos muy parecidos.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	El comienzo de la humanidad y la civilización son hechos reales, la creación y educación por un dios son solamente parte de las leyendas que legaron los antepasados, interpretando esto como ilusorio y onírico.
Parergon	El fondo del cuadro	Fondo ejecutado en colores cálidos amarillo-naranja, no interviene en la lectura de la obra.
Abstracto	Fondo del cuadro	Fondo abstracto predominantemente amarillo, exalta las figuras y les dota de mayor protagonismo.

Conceptual	Realista-fantástico	Por presentar una idea real, el comienzo de la humanidad y la civilización y una idea fantástica, la de un dios como creador y educador de los hombres.
------------	---------------------	---

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es mitos y alegorías, es una alegoría de tipo contemporáneo, tiene representada la creación de los hombres por Wiracocha con ejecución contemporánea. Su categoría es lo grotesco porque las figuras humanas están exageradas, reducidas y deformadas. La técnica es óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados son los pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta y esponjas. Las tendencias son el simbolismo y el expresionismo porque proviene de un mensaje literario y hay exageración en la forma, muestra la escena patética de la creación.

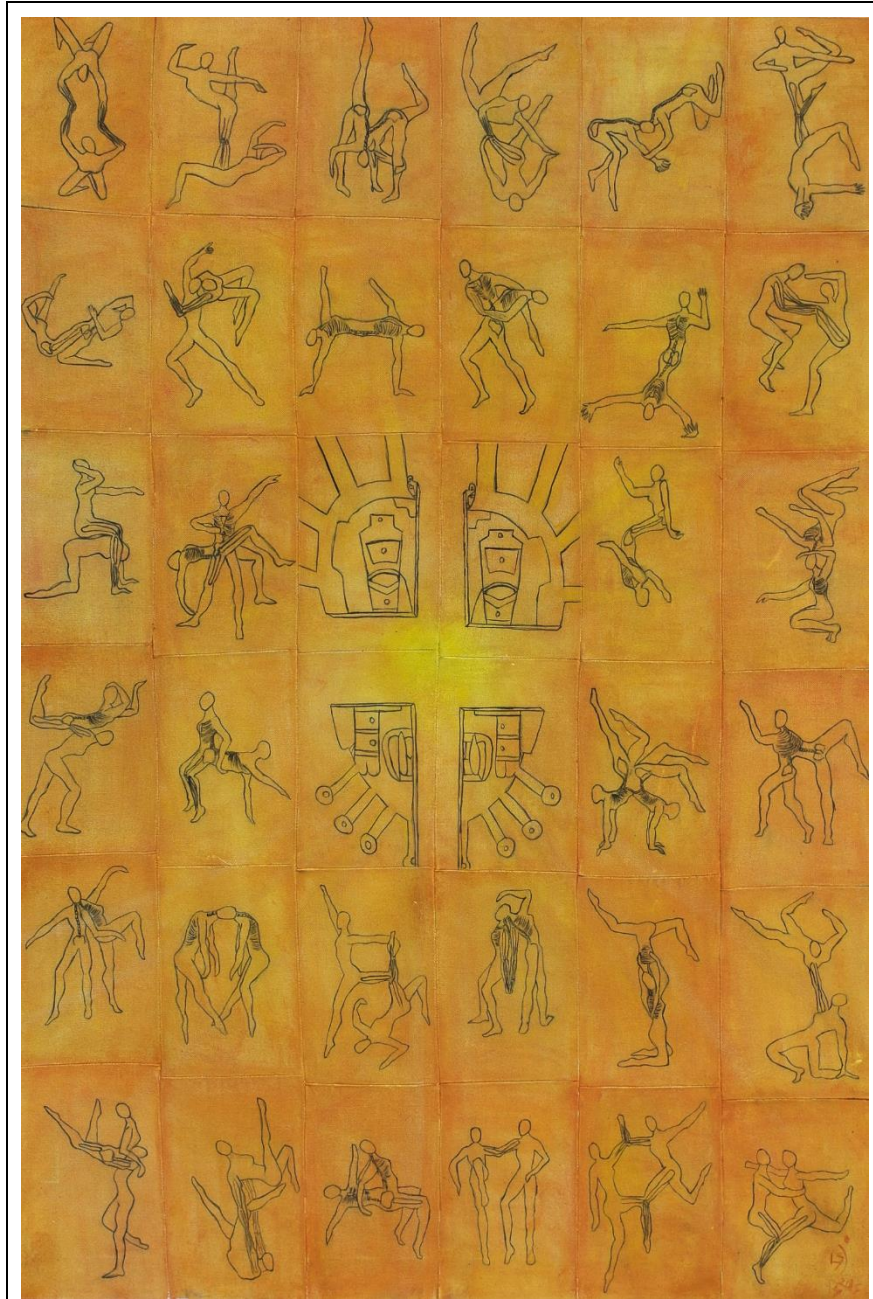
En su dimensión compositiva, se encuentra la proporción de figura humana en los personajes, con un canon andino; las figuras han sido exageradas, reducidas y deformadas para dotarlas de mayor carácter expresivo. En el equilibrio de masas se encuentra un equilibrio perfecto ya que la composición está dividida en nueve segmentos, cada uno presenta una pareja de siameses con pesos visuales equivalentes, en el centro se observa a “Wiracocha” cuyo peso es mayor a los otros elementos y logra el equilibrio por encontrarse en medio de la estructura compositiva; en el equilibrio de color, el cuadro se encuentra ejecutado en amarillos, una porción en el centro y líneas sutiles hacia las esquinas, son naranjas; proporcionando un peso visual equilibrado. La perspectiva por tonalidad de color está dada por el naranja que aparece conforme se acerca la vista del espectador a Wiracocha, aporta una sutil profundidad al poseer mayor peso visual que el amarillo dominante; el escorzo se encuentra en el hombre echado de espaldas unido a un hermano que apunta con las manos a “Wiracocha” en la parte inferior izquierda de la obra. En la morfología se encuentra que la iluminación es natural, clara, en ángulo recto y a contraluz. La estructura es activa por tener subdivisiones que crean módulos aislados. La textura es táctil artificial, aprovechando la tela de lona. La línea funge como contorno, se encuentra claramente en todos los personajes, en este cuadro la línea es protagonista; la línea

también aparece como diseño formal porque las secciones de la composición poseen medidas iguales; la línea como base de la composición aparece al observar el color naranja, la composición está basada en la letra x. La armonía de color es por temperatura, el color dominante es el amarillo, el tónico el naranja y el de mediación el amarillo naranja. El delineado de las formas con negro proporciona descanso al ojo y variedad de tono en la composición. En cuanto a color como medio utilizado, fue conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida; en su polaridad cromática mayoritariamente se encuentran colores de clave alta, los elementos están logrados mediante el delineado de las formas con color negro proporcionando la clave baja, no hay sombras en el cuadro; la luminosidad es de tinte claro, se presenta en el amarillo, el naranja y el amarillo naranja, el negro de los delineados es de tinte oscuro para enfatizar las formas; el brillo es intenso, y la saturación alta por la pureza de los colores. Las parejas de siameses crean un ritmo asonante por ser elementos muy parecidos.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico, el comienzo de la humanidad y la civilización son hechos reales, la creación y educación por un dios son solamente parte de las leyendas que legaron los antepasados andinos, interpretando esto como ilusorio y onírico. El parergon fue ejecutado en colores cálidos amarillo-naranja, no interviene en la lectura de la obra. En lo abstracto entra el fondo del cuadro, predominantemente amarillo, exalta las figuras y les dota de mayor protagonismo. En lo conceptual es realista-fantástico por presentar una idea real, el comienzo de la humanidad y la civilización, y una idea fantástica, la de un dios como creador y educador de los hombres.

CUADRO N°4**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte

**TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE:** La creación de la mujer.**TÉCNICA:** Óleo sobre lienzo**DIMENSIONES:** 1.00 x 1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra La creación de la mujer				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN NADA Y NO CONVENCIÓN NADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Mujeres unidas	Mujeres siamesas adoptando diferentes posiciones contemplando a la máscara en el centro del cuadro.	Personas del sexo femenino, gemelas que nacieron unidas por alguna parte de su cuerpo.	Onírica
SÍMBOLOS (Ideas)	Piezas de máscara.	Piezas de la máscara del dios Wiracocha.	Dios Wiracocha.	No convencional.

Interpretación: En el cuadro se observa a mujeres unidas o siamesas adoptando diferentes posiciones contemplando a las piezas de la máscara del dios “Wiracocha” en el centro del cuadro, estas piezas simbolizan al dios “Wiracocha”, en una interpretación no convencional.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Piezas de máscara	Procreación	Mujeres unidas

Interpretación: En la obra se aprecia que las piezas de máscara poseen una relación de procreación con las mujeres unidas.

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Mujeres unidas	Mujeres resultado de la creación por el dios Wiracocha

Interpretación: En la obra se denota un conjunto de mujeres unidas cuya connotación es ser las mujeres resultado de la creación por el dios “Wiracocha”.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
LA CREACIÓN DE LA MUJER		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Mitos y alegorías	Es una alegoría de tipo contemporáneo, ya que tiene representada la creación de las mujeres por Wiracocha con ejecución contemporánea.
Categoría	Grotesco	Las figuras están exageradas, reducidas y deformadas.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta, esponjas.	
Estilo y tendencia	Simbolismo	Proviene de un mensaje literario, presente en las crónicas.
	Expresionismo	Hay exageración en la forma, presenta la escena patética de la creación.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Figura humana	En los personajes se encuentra un canon siete y media cabezas, andino.
	Desproporción intencionada	Las figuras han sido exageradas, reducidas y deformadas para dotarlas de mayor carácter expresivo.
Equilibrio	Masas	Se encuentra un equilibrio perfecto ya que la composición está dividida en treinta y seis segmentos, cada uno presenta una pareja de siamesas con pesos visuales equivalentes y en el centro cuatro segmentos presentan la máscara de Wiracocha, cuyo peso es mayor a los

		<p>otros elementos pero logra el equilibrio por encontrarse justo en medio de la estructura compositiva.</p>
	Color	<p>En cuanto al equilibrio de color, el cuadro se encuentra ejecutado en naranjas, en una porción en el centro y sutilmente en algunas secciones se encuentra el amarillo, proporcionando un peso visual equilibrado.</p>
Perspectiva	Tonalidad de color	<p>El color dominante es el naranja, pero conforme se acerca la vista del espectador a la máscara de Wiracocha se encuentra con el amarillo que aporta una sutil profundidad a la obra al ser un color que posee menor peso visual comparado con todos los demás.</p>
	Escorzo	<p>Se encuentra una perspectiva lineal y convergencia de diferentes formas hacia el horizonte, algunas mujeres se encuentran en posiciones escorzadas.</p>
Morfología (Forma)	Iluminación	<p>La naturaleza de la luz es natural, su calidad es clara, su dirección se da en ángulo oblicuo y su posición es frontal-lateral</p>
	Estructura	<p>La estructura es activa por tener subdivisiones estructurales que crean módulos aislados.</p>
	Textura	<p>La textura es táctil artificial, aprovechando la tela de lona.</p>
Línea - Contorno	Línea como contorno	<p>La línea como contorno la se encuentra claramente en todos los personajes, en este cuadro la línea es protagonista.</p>
	Línea como diseño	<p>La línea aparece como diseño formal porque las secciones de la composición poseen medidas iguales.</p>
	Línea como base de la composición	<p>La línea como base de la composición aparece al observar la máscara en el centro y a los personajes como línea en sí misma.</p>

Armonía	De color	La armonía es por temperatura, el color dominante es el naranja, el tónico el negro y el de mediación el amarillo. El negro se ha aplicado en los contornos para proporcionar variedad al color.
Color	Medio utilizado	Los colores utilizados son conseguidos mediante la técnica del óleo. La temperatura es cálida por presentar amarillo, naranja y amarillo naranja. En su polaridad cromática se observa que en su mayoría posee valor tonal alto, los elementos están logrados mediante el delineado de las formas con color negro, proporcionando el valor tonal bajo. La luminosidad es de tinte claro en el fondo porque se utilizó naranja, amarillo naranja y amarillo; para enfatizar las formas se ha realizado el delineamiento con negro (tinte oscuro). El brillo es intenso por la utilización de colores puros. La saturación del color es alta al no tener mayores mezclas de color.
Ritmo	Asonante	Las parejas de siamesas crean un ritmo asonante en la composición por ser elementos muy parecidos. Otro ritmo asonante se encuentra en el centro con las piezas de la máscara.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	El comienzo de la humanidad y la civilización son hechos reales, la creación y educación por parte de un dios son solamente parte de las leyendas que legaron los antepasados, interpretando esto como ilusorio y onírico.
Parergon	El fondo del cuadro	Fondo ejecutado en colores cálidos naranja-amarillo, no interviene en la lectura de la obra.
Abstracto	Fondo del cuadro	Fondo abstracto predominantemente naranja, exalta las figuras y les dota de mayor protagonismo.

Conceptual	Realista-fantástico	Por presentar una idea real, el comienzo de la humanidad y la civilización y una idea fantástica, la de un dios como creador y educador de las mujeres.
------------	---------------------	---

Interpretación: En su dimensión creativa, el género es mitos y alegorías, es una alegoría de tipo contemporáneo, que tiene representada la creación de las mujeres por “Wiracocha”, con ejecución contemporánea. Su categoría es lo grotesco porque las figuras están exageradas, reducidas y deformadas. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta y esponjas. Las tendencias son el simbolismo y el expresionismo porque proviene de un mensaje literario, presente en las crónicas y hay exageración en la forma, presenta la escena patética de la creación.

En su dimensión compositiva, se encuentra la proporción de figura humana en los personajes con un canon andino, también se encuentra la desproporción intencionada en las figuras que han sido exageradas, reducidas y deformadas para dotarlas de mayor carácter expresivo. En el equilibrio de masas se encuentra un equilibrio perfecto, la composición está dividida en treinta y seis segmentos, la mayoría presenta una pareja de siamesas con pesos visuales equivalentes y en el centro cuatro de ellos presentan piezas de la máscara de “Wiracocha”, en cuanto al equilibrio de color, el cuadro se encuentra ejecutado en naranjas, en una porción en el centro y sutilmente en algunas secciones se encuentra el amarillo, proporcionando un peso visual equilibrado. La perspectiva está dada por tonalidad de color mediante el naranja, conforme se acerca la vista del espectador a la máscara de “Wiracocha” se encuentra con el amarillo que aporta una sutil profundidad a la obra al ser un color que posee menor peso visual; además se encuentra una perspectiva lineal y convergencia de diferentes formas hacia el horizonte, algunas mujeres se encuentran en posiciones escorzadas. En cuanto a morfología, la luz es natural, clara, en ángulo oblicuo y frontal-lateral; la estructura es activa por tener subdivisiones que crean módulos aislados; la textura es táctil artificial, aprovechando la tela de lona. La línea como contorno se encuentra claramente en todos los personajes, en este cuadro la línea es

protagonista, aparece como diseño formal porque las secciones de la composición poseen medidas iguales; la línea como base de la composición se halla al observar la máscara en el centro, los personajes poseen la línea en sí misma. La armonía de color es por temperatura, el color dominante es el naranja, el tónico el negro y el de mediación el amarillo, el negro se ha aplicado en los contornos para proporcionar variedad tonal. El color como medio utilizado fue conseguido mediante la técnica del óleo, la temperatura es cálida por presentar amarillo, naranja y amarillo naranja; en su polaridad cromática se observa que en su mayoría posee valor tonal alto, los elementos están logrados mediante el delineado de las formas con color negro, proporcionando el valor tonal bajo; la luminosidad es de tinte claro en el fondo porque se utilizó naranja, amarillo naranja y amarillo; para enfatizar las formas se ha realizado el delineamiento con negro (tinte oscuro); el brillo es intenso por la utilización de colores puros; la saturación del color es alta al no tener mayores mezclas de color. Las parejas de siamesas crean un ritmo asonante en la composición por ser elementos muy parecidos; otro ritmo asonante se encuentra en el centro con las piezas de la máscara.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico porque el comienzo de la humanidad y la civilización son hechos reales, la creación y educación por parte de un dios son solamente parte de leyendas que legaron los antepasados andinos, interpretando esto como ilusorio y onírico. El parergon o fondo del cuadro está ejecutado en colores cálidos naranja-amarillo, no interviene en la lectura de la obra. En su contenido abstracto, presenta un fondo predominantemente naranja, exalta las figuras y les dota de mayor protagonismo. En lo conceptual es realista-fantástico por presentar una idea real, el comienzo de la humanidad y la civilización; y una idea fantástica, un dios como creador y educador de las mujeres.

CUADRO N°5**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte

**TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE:** Peca Gasha.**TÉCNICA:** Óleo sobre lienzo.**DIMENSIONES:** 1.00 x 1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra				
Peca Gasha				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Peca Gasha	Piedra en la meseta de Marcahuasi que presenta diferentes rostros de diferentes razas, todos ellos forman junto a su vez un rostro más grande denominado Peca gasha	Gigantesca piedra de unos 40 m. de altura, con varios rostros o perfiles, dependiendo del ángulo con que se le mire y a diferentes horas del día.	Onírica
	Piedras en el fondo	Piedras que acompañan a la figura principal.	Sustancia mineral, más o menos dura y compacta.	

Interpretación: En el cuadro se puede apreciar a Peca Gasha, piedra en la meseta de Marcahuasi que presenta diferentes rostros de diferentes razas, todos ellos forman juntos a su vez un rostro más grande, es una gigantesca piedra de unos 40 m. de altura, con varios rostros o perfiles, dependiendo del ángulo con que se le mire y a diferentes horas del día; también se aprecian piedras en el fondo que acompañan a la figura principal, en una interpretación onírica.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Peca Gasha	Contextual	Piedras en el fondo

Interpretación: En el cuadro se aprecia la relación contextual entre Peca Gasha y las piedras en el fondo.

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Conjunto de rostros.	Peca Gasha.

Interpretación: En la obra podemos apreciar un conjunto de rostros que juntos hacen uno más grande, denominado Peca Gasha.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
PECA GASHA		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Paisaje contemporáneo	La obra persigue una meta personal, la de mostrar al público la posibilidad del alto desarrollo de la cultura de los antepasados andinos; una meta artística, la de estilizar el paisaje de Marcahuasi; y una meta expresiva, los colores exagerados.
Categoría	Grotesco	Porque los rostros están exagerados, deformes o reducidos.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula, aceite de linaza.	
Estilo y tendencia	Simbolismo	Es simbolista por exaltar la obra literaria de Daniel Ruzo.
	Expresionismo	Posee exageración en forma y color, además de una composición desequilibrada.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Proporción por contexto	Los elementos guardan una correcta relación, el elemento del primer plano es más amplio y definido y los elementos del segundo plano, son pequeños y menos definidos
Equilibrio	Masas	La composición posee un equilibrio oculto, su centro de gravedad se encuentra en el ojo del personaje,

		presenta mayor peso en la mitad del cuadro y una masa mucho menor en la otra mitad para lograr el contrapeso.
	Color	En cuanto a color los azules ocupan la gran mayoría del cuadro, rompiendo con la paridad, se encuentra un amarillo ocre debajo de la figura principal y de mayor peso, así mismo para lograr el equilibrio se distribuye este amarillo ya grisado en la esquina superior derecha del cuadro.
Perspectiva	Superposición de planos	La figura principal se superpone a las del segundo plano y al fondo, además es de mayor tamaño logrando así mayor importancia en la composición.
	Tonalidad de color	Las piedras del fondo poseen mayor cantidad de azul ultramar y las del primer plano mayor cantidad de azul cerúleo logrando acercarse al espectador por la tonalidad del color.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral.
	Estructura	La estructura es semiformal por presentar irregularidad en la distribución de elementos, no así en los colores y dirección visual.
	Textura	La textura presente en la obra es visual natural, de las piedras.
Línea - Contorno	Línea como contorno	Se aprecian las líneas en los contornos nítidos de los elementos.
	Línea como diseño	El diseño es informal, no simétrico.
	Línea como base	La base de la composición es la línea en sí misma.
Armonía	De color	La armonía es por complementarios divididos, el color dominante es el azul ultramar, el tónico es el amarillo ocre y el de mediación es el azul cerúleo.

Color	Medio utilizado	Los colores utilizados son conseguidos mediante la técnica del óleo. La temperatura es fría porque los elementos están logrados mediante colores azules en clave baja o alta dependiendo de la orientación de la luz y posee acentos de color amarillo ocre. En su polaridad cromática, el valor tonal alto está presente en el cielo, el rostro y los ocres, el valor tonal bajo lo está en los elementos del segundo plano y las sombras para dotar de profundidad a las formas. La luminosidad va desde tintes claros y diluidos en el primer plano y el fondo, a colores de tinte oscuro en el segundo plano y las sombras, también se tiene colores de tinte medio en algunas zonas del primer plano y en los ocres. El brillo es de color puro en el caso del ocre y el azul cerúleo del cielo, de sombra clara en los diluidos, de sombra media en los azules de primer plano y de sombra oscura en el fondo y las sombras, así mismo hay oscuridad en las áreas más profundas del personaje principal. La saturación es alta en el ocre y el cerúleo, hay mezcla en los azules y se ha quitado saturación en los diluidos para lograr volúmenes.
Ritmo	Asonante	El conjunto de rostros que conforman Peca Gasha poseen un ritmo asonante por tener formas similares y compartir los mismos colores.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	La meseta de Marcahuasi presenta en la realidad este monumento a la humanidad o Peca Gasha, pero aún no hay pruebas de que en su formación haya intervenido el hombre, convirtiendo esto último en onírico.
Parergon	El fondo del cuadro	Es el espacio del cielo en el fondo del cuadro, no interviene en la lectura de la obra.

Conceptual	Realista- Fantástico	El concepto radica en que es posible que Peca Gasha no sea una piedra al azar del viento y el tiempo, sino que sea el resultado del trabajo de antiguos y magistrales escultores como expone Daniel Ruzo.
------------	-------------------------	---

Interpretación: En su dimensión creativa, el género es paisaje contemporáneo porque la obra persigue una meta personal, mostrar al público la posibilidad del alto desarrollo de la cultura de los antepasados andinos; una meta artística, estilizar el paisaje de Marcahuasi; y una meta expresiva, los colores exagerados. Su categoría es lo grotesco porque los rostros están exagerados, deformes o reducidos. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula y aceite de linaza. Es simbolista por exaltar la obra literaria de Daniel Ruzo, y es expresionista porque posee exageración en forma y color, además de una composición desequilibrada.

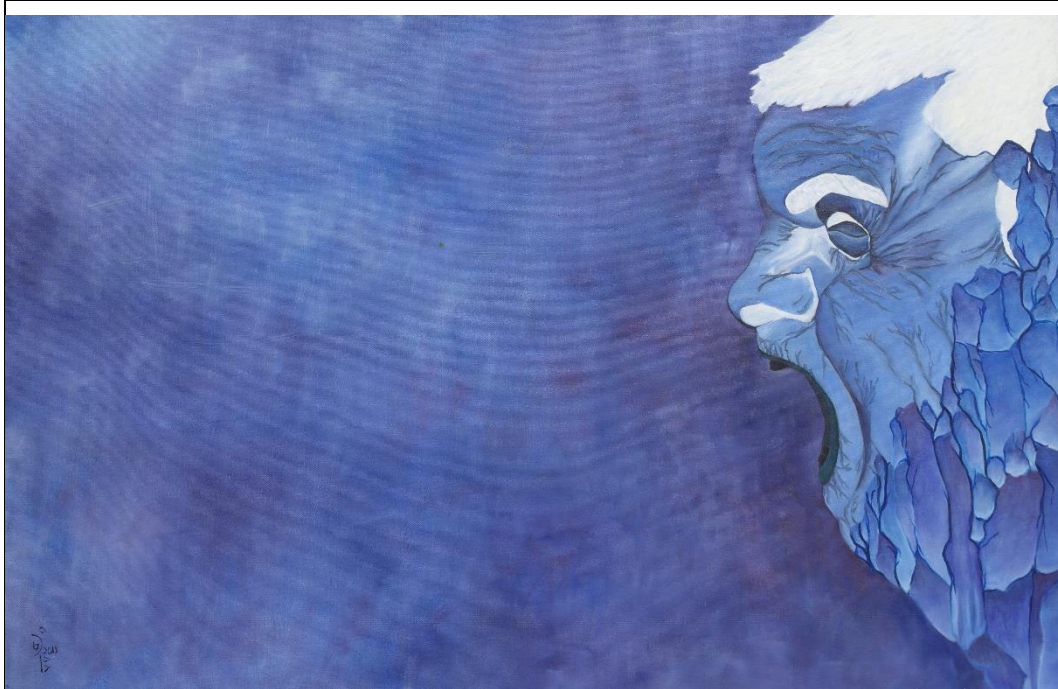
En su dimensión compositiva, se encuentra la proporción por contexto ya que los elementos guardan una correcta relación, el elemento del primer plano es más amplio y definido, los elementos del segundo plano son pequeños y con menor definición. El equilibrio por masas es un equilibrio oculto, su centro de gravedad se encuentra en el ojo del personaje, presenta mayor peso en la mitad del cuadro y una masa mucho menor en la otra mitad para lograr el contrapeso; en cuanto a color los azules ocupan la gran mayoría del cuadro, rompiendo con la paridad, se encuentra un amarillo ocre debajo de la figura principal y de mayor peso, así mismo para lograr el equilibrio se distribuye este amarillo ya grisado en la esquina superior derecha del cuadro. Hay perspectiva por superposición de planos y por tonalidad de color; la figura principal se superpone a las del segundo plano y al fondo, además es de mayor tamaño; las piedras del fondo poseen mayor cantidad de azul ultramar y las del primer plano mayor cantidad de azul cerúleo logrando acercarse al espectador por la tonalidad del color. En la morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral; la estructura es semiformal por presentar irregularidad en la distribución de elementos; la textura es visual natural en las piedras. La línea se presenta como contorno en las siluetas nítidas de los elementos, como diseño informal, no simétrico y como base de la composición

que es la línea en sí misma. La armonía de color se da por complementarios divididos, el color dominante es el azul ultramar, el tónico es el amarillo ocre y el de mediación es el azul cerúleo. El color como medio utilizado fue conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura es fría porque los elementos están logrados en colores azules de claves baja y alta dependiendo de la orientación de la luz, posee acentos de color amarillo ocre; en su polaridad cromática, el valor tonal alto está presente en el cielo, el rostro y los ocres, el valor tonal bajo lo está en los elementos del segundo plano y las sombras para dotar de profundidad a las formas; la luminosidad va desde tintes claros y diluidos en el primer plano y el fondo, a colores de tinte oscuro en el segundo plano y las sombras, también se tiene colores de tinte medio en algunas zonas del primer plano y en los ocres; el brillo es de color puro en el caso del ocre y el azul cerúleo del cielo, de sombra clara en los diluidos, de sombra media en los azules de primer plano y de sombra oscura en el fondo y las sombras, así mismo hay oscuridad en las áreas más profundas del personaje principal; la saturación es alta en el ocre y el cerúleo, hay mezcla en los azules y se ha quitado saturación en los diluidos para lograr volúmenes. El ritmo es asonante porque el conjunto de rostros que conforman “Peca Gasha” tienen formas similares y comparten los mismos colores.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico porque la meseta de Marcahuasi presenta en la realidad este monumento a la humanidad o “Peca Gasha”, pero aún no hay pruebas de que en su formación haya intervenido el hombre, convirtiendo esto último en onírico. El parergon es el espacio del cielo en el fondo del cuadro, no interviene en la lectura de la obra. En lo conceptual es realista- Fantástico porque el concepto radica en que es posible que “Peca Gasha” no sea una piedra al azar del viento y el tiempo, sino que sea el resultado del trabajo de antiguos y magistrales escultores como expone Daniel Ruzo.

CUADRO N°6**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Biografía completa
TÉCNICA: Óleo sobre lienzo
DIMENSIONES: 1.00 x 1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra				
Biografía completa				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (Semejanza)	Piedras	Rocas azules de las cuales nace un rostro.	Sustancia mineral, más o menos dura y compacta.	Conceptual
	Rostro	Perfil azul de un anciano gritando.	Cara, parte anterior de la cabeza humana.	

Interpretación: En el cuadro podemos ver piedras o rocas azules de las cuales nace un rostro de perfil azul de un anciano gritando.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	pedras	ingénita	rostro

Interpretación: En la obra apreciamos la relación ingénita de las piedras y el rostro.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA BIOGRAFÍA COMPLETA		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Retrato	Es el retrato de un anciano que grita.
Categoría	Fantástico	El retrato emerge de las piedras, siendo una situación no natural.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pincel, lápiz, espátula, brocha, esponja, paleta, aceite de linaza, aguarrás mineral.	
Estilo y tendencia	Nabismo o Fauvismo	Posee colores irreales, estridentes y contradictorios tanto en el positivo como en el negativo.
	Expresionismo	La composición es confusa y desequilibrada, además es un arte patético.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Figura humana	En cuanto a la anatomía, hay una correcta relación entre las partes del rostro.
	Proporción tonal	Se ha organizado el espacio por ritmo de áreas, la figura presenta tono de un valor alto, no así el fondo que va de los medios a los bajos.
Equilibrio	Masas	Las masas están desequilibradas, un mayor peso visual se aprecia en el lado derecho de la composición, dejando un área mayor como fondo, esto es intencional para darle mayor espacio a la dirección que toma el grito del personaje.

	Color	El color dominante es el azul, dándole un aire patético a la composición, el blanco dota al rostro de mayor cercanía, así mismo el azul que posee mayor variedad de gradaciones en el rostro, no es el caso del fondo, sin embargo, este fondo posee violetas, que, al tener mayor área dotan de equilibrio por color a la obra
Perspectiva	Superposición de planos	La perspectiva está dada por la superposición del rostro y las rocas de las que emerge, sobre el fondo abstracto.
	Tonalidad del color	En cuanto a la tonalidad del color observamos colores más saturados y colores diluidos en el rostro, en el fondo se han colocado colores de clave baja dando la sensación de un segundo plano con respecto a los elementos.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación es artificial, clara, en ángulo oblicuo y lateral.
	Estructura	La estructura es semiformal porque es regular, excepto por el peso mayor del elemento.
	Textura	Las texturas son visuales naturales, de piedra y de piel.
Línea - Contorno	Contorno	La línea funge de contorno porque los elementos están delineados.
	Diseño	Informal, porque la distribución de elementos es asimétrica.
	Base	Se pueden apreciar formas geométricas en las piedras y en el contorno del rostro.
Armonía	De color	La armonía es por analogía, porque se han utilizado verde, azul, azul violeta y violeta. El color dominante es el azul, los de mediación son el azul violeta y el verde, y el tónico el blanco.
Color	Medio utilizado	Los colores utilizados se han conseguido mediante la técnica del óleo. La temperatura es fría al ser todos colores

con la influencia del azul. En su polaridad cromática el valor tonal alto se encuentra en los colores diluidos y el blanco del rostro, la clave baja en el fondo y las sombras. La luminosidad de la figura se consiguió con colores diluidos y el blanco, los tintes medios son los azules del rostro y el tinte oscuro son los violetas del fondo y el negro de las sombras en el rostro. El brillo es de colores puros en el rostro, en el fondo se ha dejado atrás el brillo para dotar de perspectiva a la composición. La saturación el primer plano es alta y se pierde en el fondo mediante mezclas. Cabe resaltar que el uso de los colores azules fue para darle mayor expresividad al personaje viejo, así mismo para dotar de colores cálidos, de clave tonal alta, de gran luminosidad y de alto brillo a este mismo retrato en colores invertidos, que representa a un hombre joven.

Ritmo	Asonante	Las piedras siguen un patrón creando un ritmo asonante en la composición.
-------	----------	---

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	Las piedras y el rostro son iconos reales, sin embargo el origen del rostro en las piedras es antinatural, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico.
Parergon	El fondo del cuadro	Es un espacio abstracto ejecutado en azules y violetas.
Abstracto	Fondo del cuadro	Dominando el cuadro por su extensión mayor con respecto a la figura. Ejecutado en azules y violetas.
Conceptual	Pictórico	El concepto radica en las modificaciones que puede sufrir una figura al ser trasladada al negativo, tal como describe Daniel Ruzo al mostrar unas fotografías del monumento de Marcahuasi en las que, tal como en el cuadro, inscrito en la piedra aparece un rostro de un anciano en

el positivo y el de un joven aguerrido en el negativo.

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es el retrato al tener representado un anciano que grita, su categoría es lo fantástico porque el retrato emerge de las piedras, siendo una situación no natural. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos usados fueron el pincel, lápiz, espátula, brocha, esponja, paleta, aceite de linaza y aguarrás mineral. Sus tendencias son el nabismo o fauvismo y el expresionismo, posee colores irreales, estridentes y contradictorios tanto en el positivo como en el negativo, la composición es confusa y desequilibrada, además es un arte patético.

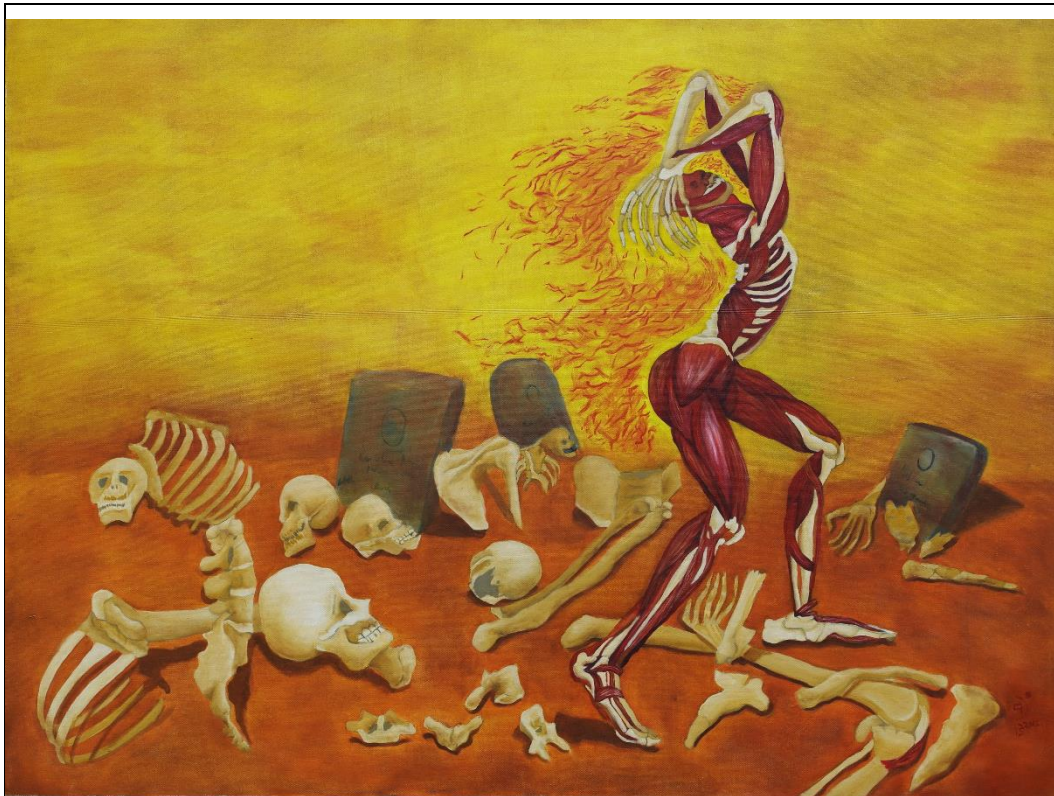
En su dimensión compositiva se encuentra la proporción de figura humana al existir una correcta relación entre las partes del rostro, también exhibe la proporción tonal, se ha organizado el espacio por ritmo de áreas, la figura presenta tonos de valores altos, no así el fondo que va de los medios a los bajos. En cuanto al equilibrio de masas, están desequilibradas, un gran peso visual se aprecia en el lado derecho de la composición, dejando un área mayor como fondo, esto es intencional para darle mayor espacio a la dirección que toma el grito del personaje; en el equilibrio de color, el dominante es el azul que posee mayor variedad de gradaciones en el rostro, dándole un aire patético a la composición, el blanco concede mayor cercanía, el fondo posee violetas, que, al tener mayor área dotan de equilibrio por color a la obra. Las perspectivas están dadas por superposición de planos en el rostro y las rocas de las que emerge sobre el fondo abstracto; en cuanto a la perspectiva por tonalidad del color observamos colores más saturados y colores diluidos en el rostro, en el fondo se han colocado colores de clave baja dando la sensación de un segundo plano con respecto a los elementos. En su morfología, la iluminación es artificial, clara, en ángulo oblicuo y lateral; su estructura es semiformal porque es regular, excepto por el peso mayor del elemento; las texturas son visuales naturales, de piedra y de piel, La línea funge de contorno porque los elementos están delineados; el diseño es informal, porque la distribución de elementos es asimétrica; la línea es base de la composición porque se pueden apreciar formas geométricas en las piedras y en el contorno del rostro. La armonía de color es por analogía, se han utilizado verde,

azul, azul violeta y violeta; el color dominante es el azul, los de mediación son el azul violeta y el verde, y el tónico el blanco. El color como medio utilizado se ha conseguido mediante la técnica del óleo: la temperatura es fría al estar todos influidos por el azul; en su polaridad cromática el valor tonal alto se encuentra en los colores diluidos y el blanco del rostro, la clave baja en el fondo y las sombras; la luminosidad de la figura se consiguió con colores diluidos y el blanco, los tintes medios son los azules del rostro y el tinte oscuro son los violetas del fondo y el negro de las sombras en el rostro; el brillo es de colores puros en el rostro, en el fondo se ha dejado atrás el brillo para dotar de perspectiva a la composición; la saturación el primer plano es alta y se pierde en el fondo mediante mezclas. Cabe resaltar que el uso de los colores azules fue para darle mayor expresividad al personaje viejo, así mismo para dotar de colores cálidos, de clave tonal alta, de gran luminosidad y de alto brillo a este mismo retrato en colores invertidos, que representa a un hombre joven. El ritmo es asonante porque las piedras siguen un patrón dentro de la composición.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico porque las piedras y el rostro son iconos reales, sin embargo el origen del rostro en las piedras es antinatural, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico. El parergon o fondo del cuadro es un espacio abstracto ejecutado en azules y violetas, dominando la composición por su extensión mayor con respecto a la figura. En lo conceptual es pictórico porque el concepto radica en las modificaciones que puede sufrir una figura al ser trasladada al negativo, como describe Daniel Ruza al mostrar unas fotografías del monumento de Marcahuasi en las que, tal como en el cuadro, inscrito en la piedra aparece un rostro de un anciano en el positivo y el de un joven aguerrido en el negativo.

CUADRO N°7**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: El judío errante

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES: 1.00 x 1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra El judío errante				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (Semejanza)	Tumbas	Tres sepulcros de piedra en segundo plano.	Lugar en el que está enterrado un cadáver.	Onírica
	Hoguera	Llamas emanando del hombre, quemándolo e iluminándolo todo.	Fuego hecho al aire libre con materias combustibles que levantan mucha llama.	
SÍMBOLOS (Ideas)	Hombre desollado.	Judío errante.	Figura mitológica del imaginario colectivo de occidente.	No convención
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Huesos	Víctimas del paso del judío errante.	Cada una de las piezas duras que forman el esqueleto de los vertebrados.	

Interpretación: En la obra podemos distinguir tres tumbas o sepulcros de piedra en segundo plano, además de una hoguera compuesta por llamas que emanan del hombre desollado que simboliza al judío errante, una figura mitológica del imaginario colectivo de occidente, a su paso ha dejado regados unos huesos que simbolizan a las víctimas de su maldición; en una interpretación no convencional.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Hombre desollado	convivencial	Tumbas
		calamitosa	Huesos
		perjudicial	Hoguera

Interpretación: En la obra se puede apreciar la relación convivencial entre el hombre desollado y las tumbas, también la relación calamitosa entre los huesos y el desdichado, así como la relación perjudicial entre la hoguera y el desollado.

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Huesos	Víctimas del paso del judío errante.

Interpretación: En la obra podemos apreciar unos huesos que simbolizan a las víctimas del paso del judío errante.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA EL JUDÍO ERRANTE		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Mitos y alegorías	Alegoría histórica, debido a que tiene representado al judío errante que desde hace muchos siglos es considerado como fuente de desgracias sociales sucedidas a su paso por haber negado ayuda a Cristo, la obra también tiene un significado simbólico.
Categoría	Trágico	La obra tiene representado un acontecimiento funesto, la derrota de un hombre con un desenlace terrible, el judío errante envuelto en llamas.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta.	
Estilo y tendencia	Simbolista	El mensaje de la obra exalta lo simbólico y proviene del mensaje literario de “Tradiciones peruanas” de Ricardo Palma
	Expresionista	La obra presenta exageración en la forma de las manos al tener dedos tan largos y un tratamiento de músculos excesivamente delgados, así mismo el color es exagerado en las llamas, fondo y piso; la composición es confusa y desequilibrada. El tema es propio de un arte patético.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Figura humana	En el personaje hay nueve cabezas, teniendo así una proporción heroica.
	Desproporción intencionada	Las manos poseen dedos muy largos y hay un tratamiento de músculos excesivamente delgados para darle mayor expresividad al personaje.
Equilibrio	Masas	La composición está desequilibrada intencionalmente, la figura o personaje ocupa un espacio mayor y representa un peso muy superior al de los otros elementos que le hacen contrapeso, esto para darle mayor protagonismo y expresividad.
	Color	Los colores cálidos dominan el cuadro, el rojo del personaje cuyo peso visual es mayor, está equilibrado por la extensión de otros colores en la composición.
Perspectiva	Perspectiva por tonalidad del color	El contraste más vivo se encuentra en el personaje y las llamas con respecto a otros elementos que tienden al gris o son ocres diluidos.
	Profundidad por efectos de espacio interpuesto.	El personaje principal se interpone sobre otros elementos, los elementos secundarios hacen lo propio con respecto al fondo.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación es mixta, natural en el medio y artificial por las llamas representadas; es de calidad clara y en ángulo oblicuo.
	Estructura	Su estructura es semiformal por ser regular en cuanto al ordenamiento de los elementos secundarios, pero se rompe esta regularidad con el elemento principal que es mayor en tamaño y posee un color más pesado.
	Textura	Las texturas del cuadro son visuales naturales, los huesos y los músculos; y artificiales, las tumbas y el fuego.

Línea - Contorno	Contorno	Los elementos son claros y van perdiendo nitidez conforme se alejan.
	Diseño	El diseño es informal por presentarse una asimetría en la obra.
	Base	El ordenamiento del espacio está dado por la línea en sí misma.
Armonía	De color	La armonía es por temperatura al presentar rojos cálidos, naranjas y amarillos. El color dominante es el naranja presente en el piso, las llamas y reflejado en algunos elementos, el de mediación el amarillo presente en el cielo y el tónico es el rojo, en su mayoría en el personaje.
Color	Medio utilizado	Los colores utilizados se consiguen mediante la técnica del óleo. La temperatura es cálida por comprender del rojo al amarillo, En su polaridad cromática encontramos la luz en los tonos altos del fondo, las llamas y las luces reflejas de los huesos, hay una clave media en el piso, las tumbas y las sombras del personaje, algunas sombras están ejecutadas en clave baja. La luminosidad es en su mayoría de tinte claro, unos cuantos colores quebrados en el fondo son de tinte medio y los grisados en las tumbas y el fondo son de tinte oscuro. El color más brillante es el rojo en el personaje, los demás elementos van perdiendo en brillo conforme pierden importancia. La saturación del color se aprecia en mayor medida en el personaje principal, los otros elementos van ganando en grises conforme se alejan del primer plano.
Ritmo	Disonante	Tanto en la figura como en los huesos se encuentra una sucesión de las partes anatómicas en una orientación diferente, creando un ritmo disonante

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	Las tumbas y la hoguera son iconos reales, mientras que el hombre desollado y los huesos expresan la alegoría al judío errante y las víctimas de su paso, lo cual no es natural, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico.
Parergon	El fondo del cuadro	Encuadra el contenido dentro del espacio visual o pictórico, de colores cálidos grisados, no interviene en la lectura del cuadro.
Conceptual	Realista-fantástico	El concepto radica en que; si bien es cierto que Ricardo Palma expone que después de quemar vivo a un hombre que aseguraba no ser el judío errante, igualmente las personas del pueblo de Zurite no volvieron a sufrir de peste alguna; no está el milagro en el hecho de victimizar a alguien, sino en la férrea creencia de que esta inmolación servirá contra las desgracias.

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es mitos y alegorías al ser una alegoría histórica, debido a que tiene representado al “Judío errante” que desde hace muchos siglos es considerado como fuente de desgracias sociales ocurridas a su paso por haber negado ayuda a Cristo, la obra también tiene un significado simbólico. Su categoría es lo trágico porque tiene representado un acontecimiento funesto, la derrota de un hombre con un desenlace terrible. La técnica utilizada fue el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta. Sus tendencias son el simbolismo y el expresionismo, el mensaje de la obra exalta lo simbólico y proviene del mensaje literario de “Tradiciones peruanas” de Ricardo Palma, así también la obra presenta exageración en la forma de las manos al tener dedos tan largos y un tratamiento de músculos excesivamente delgados, así mismo el color es exagerado en las llamas, fondo y piso; la composición es confusa y desequilibrada; el tema es propio de un arte patético.

En su dimensión compositiva, la proporción está dada por figura humana, en el personaje hay nueve cabezas, teniendo así una proporción heroica, sin embargo las manos poseen dedos muy largos y hay un tratamiento de músculos excesivamente delgados para darle mayor expresividad; además hay una desproporción intencionada, En el equilibrio de masas se observa que la composición está desequilibrada intencionalmente, la figura o personaje ocupa un espacio mayor y representa un peso muy superior al de los otros elementos que le hacen contrapeso, esto para darle mayor protagonismo y expresividad; en el equilibrio de color, los colores cálidos dominan el cuadro, el rojo del personaje cuyo peso visual es mayor, está equilibrado por la extensión de otros colores en la composición. La perspectiva está dada por tonalidad del color, el contraste más vivo se encuentra en el personaje y las llamas con respecto a otros elementos que tienden al gris o son ocres diluidos; otra perspectiva de profundidad por efectos de espacio interpuesto se da porque los elementos se interponen unos sobre otros. En su morfología, la iluminación es mixta, natural en el medio y artificial por las llamas representadas; es de calidad clara y en ángulo oblicuo; su estructura es semiformal por ser regular en cuanto al ordenamiento de los elementos secundarios, pero se rompe esta regularidad con el elemento principal que es mayor en tamaño y posee un color más pesado; las texturas del cuadro son visuales naturales, los huesos y los músculos; y artificiales, las tumbas y el fuego. La línea funge como contorno, los elementos son claros y van perdiendo nitidez conforme se alejan, el diseño es informal por presentarse una asimetría en la obra, el ordenamiento del espacio está dado por la línea en sí misma. La armonía de color se da por temperatura al presentar rojos cálidos, naranjas y amarillos, el color dominante es el naranja presente en el piso, las llamas y reflejado en algunos elementos, el de mediación el amarillo presente en el cielo y el tónico es el rojo, en su mayoría en el personaje. El color como medio utilizado se consiguió mediante la técnica del óleo, la temperatura es cálida por comprender colores de la gama del rojo al amarillo; en su polaridad cromática encontramos la luz en los tonos altos del fondo, las llamas y las luces reflejas de los huesos, hay una clave media en el piso, las tumbas y las sombras del personaje, algunas sombras están ejecutadas en clave baja; la luminosidad es en su mayoría de tinte claro, unos

cuantos colores quebrados en el fondo son de tinte medio y los grisados en las tumbas y el fondo son de tinte oscuro; el color más brillante es el rojo en el personaje, los demás elementos van perdiendo en brillo conforme pierden importancia; la saturación del color se aprecia en mayor medida en el personaje principal, los otros elementos van ganando en grises conforme se alejan del primer plano. El ritmo es disonante tanto en la figura como en los huesos ya que se encuentra una sucesión de las partes anatómicas en una orientación diferente.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico, las tumbas y la hoguera son iconos reales, mientras que el hombre desollado y los huesos expresan la alegoría al “Judío errante” y las víctimas de su paso, lo cual no es natural, interpretando esto como ilusorio, no natural y onírico. El parergon encuadra al contenido dentro del espacio visual o pictórico, de colores cálidos grisados, no interviene en la lectura del cuadro. En lo conceptual es realista-fantástico porque el concepto radica en que; si bien es cierto que Ricardo Palma expone que después de quemar vivo a un hombre que aseguraba no ser el “Judío errante”, igualmente las personas del pueblo de Zurite no volvieron a sufrir de peste alguna; no está el milagro en el hecho de victimizar a alguien, sino en la férrea creencia de que esta inmolación servirá contra las desgracias.

CUADRO N°8**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Medicina natural.

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 1.20 x 1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra Medicina natural				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONO (Semejanza)	Plantas	Diferentes plantas curativas que se enlazan con el modelo.	Plantas curativas del medio andino.	Onírico
ÍCONO SIMBÓLICO	Modelo anatómico	Arquetipo en la parte media derecha de la obra, de él emergen algunas plantas.	Personas que aprovechan los medios curativos de nuestra riqueza natural-medicinal andina	No convencional

Interpretación: En el cuadro se aprecian diferentes plantas curativas que se enlazan con el modelo, estas son plantas del medio andino; además de un modelo anatómico o arquetipo en la parte media derecha de la obra, de él emergen algunas plantas, simboliza a las personas que aprovechan los medios curativos de nuestra riqueza natural-medicinal andina, todo esto en una interpretación no convencional.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Modelo anatómico	Simbiótica	Plantas

Interpretación: En el cuadro se puede observar la relación simbiótica entre el modelo anatómico y las plantas.

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Plantas	Riqueza medicinal-natural andina

Interpretación: En el cuadro se puede observar un conjunto de plantas cuya connotación es la de ser la riqueza medicinal-natural andina.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA MEDICINA NATURAL		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Contemporáneo Lo sobrenatural	Los elementos son reales, pero están representados en una situación sobrenatural en la que las plantas emergen de un modelo anatómico.
Categoría	Fantástico	Pertenece a lo fantástico porque la representación no tiene naturalidad, se representan objetos reales como son las plantas y un modelo anatómico, en una situación no natural.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula, aceite de linaza.	
Estilo y tendencia	Surrealismo	El cuadro presenta una situación no natural entre las plantas y el modelo, es estilísticamente romántico y discursivo.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Figura humana	La figura presenta una proporción de siete cabezas y media.
	Entre elementos naturales	Los elementos están proporcionados de acuerdo a su posición en el cuadro y a su importancia curativa.
Equilibrio	Masas	Las masas están equilibradas por contrapeso, el conjunto de plantas posee un peso mayor, que se equilibra en presencia del modelo porque posee mayor definición y mayor protagonismo.

	Color	En cuanto a color, el fondo ha sido diluido para tener menor peso visual, las plantas ocupan mayor cantidad de espacio, pero al estar ejecutadas en su mayoría en verde, poseen menor peso visual que el modelo anatómico cuyo color dominante tiene un índice de refracción mayor al de cualquier otro.
Perspectiva	Superposición de planos	El primer plano se superpone al modelo y este a su vez se superpone al fondo creando la perspectiva.
	Tonalidad del color	El modelo anatómico y el primer plano poseen colores saturados de clave media a baja, los dominantes son el rojo y el verde respectivamente llevándolos adelante; el fondo está ejecutado en un único color, el cerúleo diluido que posee menor peso visual y menor índice de refracción que el rojo y verde, llevándolo al fondo.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación es natural, clara en ángulo recto y cenital
	Estructura	La estructura es semiformal al ser regular en las plantas y poseer una irregularidad, el modelo anatómico.
	Textura	Las texturas son visuales naturales en el caso de las plantas, y artificial en el caso del modelo.
Línea - Contorno	Línea como contorno	La línea se aprecia en los contornos de los elementos.
	Línea como diseño	El diseño de la composición es informal por no ser simétrico.
	Línea como base	La base está dada geoméricamente basada en una parábola horizontal.
Armonía	De color	La armonía es por pentágono que comienza en el rojo, sigue en el naranja, amarillo, verde y termina en azul. Los colores dominantes son el verde y el rojo, el tónico el azul cerúleo diluido, y como colores de mediación se encuentran el amarillo, el naranja y el blanco.

Color	Medio utilizado	Los colores utilizados son conseguidos mediante la técnica del óleo. La temperatura es cálida al presentar como dominante el par rojo-verde. En su polaridad cromática se encuentra que la clave más alta está presente en algunos elementos del primer plano para lograr que este se adelante, la clave media es del fondo en cerúleo diluido, en una clave un poco más baja están realizados los elementos principales de la obra, la clave baja ha sido utilizada para las sombras que logran el contraste. La luminosidad es en su mayoría de tinte medio, exceptuando el fondo y unos elementos del primer plano que son de tinte claro o diluido, las sombras son de tinte oscuro. El brillo es alto en los elementos principales y va hacia las sombras claras en algunos de ellos, únicamente el verde de clave baja en el primer plano es de sombra oscura. La saturación de los colores es alta, se presentan contrastes fuertes entre algunos de ellos.
Ritmo	Disonante	Se encuentran en el cuadro elementos distribuidos en una sucesión a lo largo y ancho en orientaciones diferentes.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	El modelo y las plantas son elementos reales pero aparecen en una relación fantástica, interpretando esto como irreal y onírico.
Parergon Conceptual	El fondo del cuadro Realista-fantástico	El espacio azul cerúleo del último plano, no interviene en la lectura del cuadro. El concepto radica en que en el medio andino se posee una riqueza natural-medicinal que logra tratar y curar enfermedades, sin embargo no es motivo de estudios intensos por parte de los científicos.

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es contemporáneo, trata lo sobrenatural porque los elementos son reales, pero están representados en una situación sobrenatural en la que las plantas emergen de un modelo anatómico. Su categoría es lo fantástico porque se representa una situación no natural. La técnica es el óleo sobre lienzo, Los instrumentos utilizados fueron los pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula y aceite de linaza. Su tendencia es el surrealismo, el cuadro presenta una situación no natural entre las plantas y el modelo, es estilísticamente romántico y discursivo.

En su dimensión compositiva, la proporción es de figura humana, el arquetipo presenta una proporción andina; también se da la proporción entre elementos naturales que poseen un tamaño de acuerdo a su posición en el cuadro y a su importancia curativa. El equilibrio de masas es por contrapeso, el conjunto de plantas posee un peso mayor, que se equilibra en presencia del modelo porque posee mayor definición y mayor protagonismo; en cuanto al equilibrio de color, el fondo ha sido diluido para tener menor peso visual, las plantas ocupan mayor cantidad de espacio, pero al estar ejecutadas en su mayoría en verde, poseen menor peso visual que el modelo anatómico cuyo color dominante, el rojo, tiene un índice de refracción mayor al de cualquier otro. La perspectiva está dada por superposición de planos, el primer plano se superpone al modelo y este a su vez lo hace al fondo; el modelo anatómico y el primer plano poseen colores saturados de clave media a baja, los dominantes son el rojo y el verde respectivamente llevándolos adelante; el fondo está ejecutado en un único color, el cerúleo diluido que posee menor peso visual y menor índice de refracción que el rojo y verde, llevándolo al fondo, creando así perspectiva por tonalidad del color. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo recto y cenital; su estructura es semiformal al ser regular en las plantas y poseer una irregularidad, el modelo anatómico; las texturas son visuales naturales en el caso de las plantas, y artificial en el caso del modelo. La línea se aprecia en los contornos de los elementos, el diseño de la composición es informal por no ser simétrica, la base está dada geoméricamente inspirada en una parábola horizontal. La armonía de

color es por pentágono que comienza en el rojo, pasa por en el naranja, amarillo, verde y termina en azul; los colores dominantes son el verde y el rojo, el tónico el azul cerúleo diluido, y como colores de mediación se encuentran el amarillo, el naranja y el blanco. El color como medio utilizado es conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida al presentar como dominante el par rojo-verde; en su polaridad cromática se encuentra que la clave más alta está presente en algunos elementos del primer plano para lograr que este se adelante, la clave media es del fondo en cerúleo diluido, en una clave un poco más baja están realizados los elementos principales de la obra, la clave baja ha sido utilizada para las sombras que logran el contraste; la luminosidad es en su mayoría de tinte medio, exceptuando el fondo y unos elementos del primer plano que son de tinte claro o diluido, las sombras son de tinte oscuro; el brillo es alto en los elementos principales y va hacia las sombras claras en algunos de ellos, únicamente el verde de clave baja en el primer plano es de sombra oscura; la saturación de los colores es alta, se presentan contrastes fuertes entre algunos de ellos; el ritmo es disonante porque se encuentran en el cuadro elementos distribuidos en una sucesión a lo largo y ancho en orientaciones diferentes.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico, el modelo y las plantas son elementos reales pero aparecen en una relación fantástica. El parergon o fondo del cuadro es el espacio azul cerúleo del último plano, no interviene en la lectura del cuadro. En lo conceptual es realista-fantástico porque el concepto radica en que en el medio andino se posee una riqueza natural-medicinal que logra tratar y curar enfermedades, sin embargo no es motivo de estudios intensos por parte de los científicos.

CUADRO N°9**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Sr. de los temblores.

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 1.00 x 1.20 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra Sr. de los temblores.				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO)		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO)	
	MÉTODO: OBSERVACIÓN		MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓNADA Y NO CONVENCIÓNADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Sr. de los temblores	Figura principal en procesión adornado con ñucchu y plumas.	Efigie que simboliza a Jesús de Nazaret enclavado en tres puntos de una cruz.	Convencionada
	Público	Personas en el primer plano que asisten a la procesión	Conjunto de personas que forman una colectividad	

Interpretación: En el cuadro se aprecia al Sr. de los Temblores que es la figura principal en procesión adornado con ñucchu y plumas, es una efigie que simboliza a Jesús de Nazaret enclavado en tres puntos de una cruz; además se observa al público, personas en el primer plano que asisten a la procesión. en una interpretación no convencionada.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Público	Fervor	Sr. de los temblores

Interpretación: En el cuadro se puede observar la relación de fervor que tiene el público con el Sr, de los temblores.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
SR. DE LOS TEMBLORES		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Simbolismo	Representa la escena de la procesión del Sr. de los temblores.
Categoría	Bello	Da placer y goce estético, en la escena el espectador puede encontrar serenidad y satisfacción.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula, paleta.	
Estilo y tendencia	Realista	La obra tiene representada una escena realista contemporánea.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Entre elementos naturales y artificiales	Se encuentra una proporción realista entre elementos naturales y artificiales, los árboles, las personas y la imagen en procesión así como con la construcción de primer plano.
Equilibrio	Masas	El equilibrio ha sido logrado por contrapeso, dos grandes masas están distribuidas en el cuadro de manera vertical, una es la imagen del Sr. de los temblores y la otra es el edificio del primer plano, para contrastar esta verticalidad se ha puesto una gran masa horizontal, el público, así como pequeñas masas horizontales en el fondo, los edificios y las nubes.

	Color	En cuanto a color los colores rojos y tierra se presentan más saturados hacia los primeros planos y pierden en saturación y clave hacia los siguientes para lograr un mayor protagonismo de la figura principal.
Perspectiva	Superposición de planos	Los primeros planos están superpuestos a los segundos y así mismo al fondo.
	Tonalidad del color	Los rojos y tierra se presentan más saturados hacia los primeros planos, logrando una clave más baja en comparación con el fondo y los planos sin mayor importancia, que al ser de clave alta proporcionan una sensación de profundidad.
	Dos puntos de fuga	Se observan dos puntos de fuga en el cuadro, el primero a la izquierda de la obra y el segundo en la parte inferior central de la misma, haciendo que quede oblicuamente situada.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación de la obra es natural, clara, de ángulo oblicuo y lateral.
	Estructura	La estructura es formal porque las formas han sido organizadas con una fuerte sensación de regularidad.
	Textura	Las texturas del cuadro son visuales orgánicas, el ñucchu, y las plumas; y visuales artificiales, los metales, la tela, la pared, la madera trabajada.
Línea - Contorno	Línea como contorno.	La línea se aprecia en los contornos claros de los elementos de primeros planos y con menos nitidez en el fondo.
	Línea como base.	La base de la composición es una cruz en medio de la obra.
Armonía	De color	La armonía es de terciarios, añiles, sienas y neutros, acompañados por el par rojo-verde, cuyo dominante es el rojo y el tónico el verde. En el caso de los terciarios el dominante es el siena, los de mediación los neutros y el tónico el añil;

el azul cerúleo actúa como color de mediación entre las dos armonías.

Color	Medio utilizado	Los colores utilizados son conseguidos mediante la técnica del óleo. La temperatura es cálida por presentar la diada rojo/verde. En su polaridad cromática se encuentra que los primeros planos son de claves media a alta, proporcionando mayor peso visual la pared, las plumas y la imagen son de clave baja, los siguientes planos van perdiendo saturación y brillo acercándose a una clave alta. La luminosidad es alta y mucho mayor en los primeros planos, en especial en el ñucchu, los siguientes planos son de tintes medios, sin embargo la pared, las plumas y la imagen de primer plano son de tinte oscuro para proporcionar contraste. El brillo es mayor en el rojo del ñucchu, así como en la tela de la imagen, la pared, las plumas y la efigie están ejecutadas en sombra oscura, los siguientes planos van perdiendo brillo por ser de colores terciarios. La saturación es alta en el rojo del ñucchu, y en los sienas de primer plano, los demás elementos van perdiendo saturación según su ubicación y tamaño.
Ritmo	Asonante	Dos conjuntos de elementos presentan ritmos asonantes: el público y el ñucchu.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real	La procesión representada es una costumbre en el Cusco.
Parergon	El fondo del cuadro.	Es la plaza de armas del Cusco.
Conceptual	Realista-fantástico	El concepto radica en que esta procesión posee aún elementos del culto al antiguo dios Pachacamac.

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es el simbolismo, porque representa la escena de la procesión del Sr. de los temblores. Su categoría es lo bello por dar placer y goce estético, en la escena el espectador

puede encontrar serenidad y satisfacción. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron los pinceles, lápiz, brocha, médium para veladuras, aceite de linaza, espátula y paleta. El estilo y tendencia es el realismo porque la obra tiene representada una escena realista contemporánea.

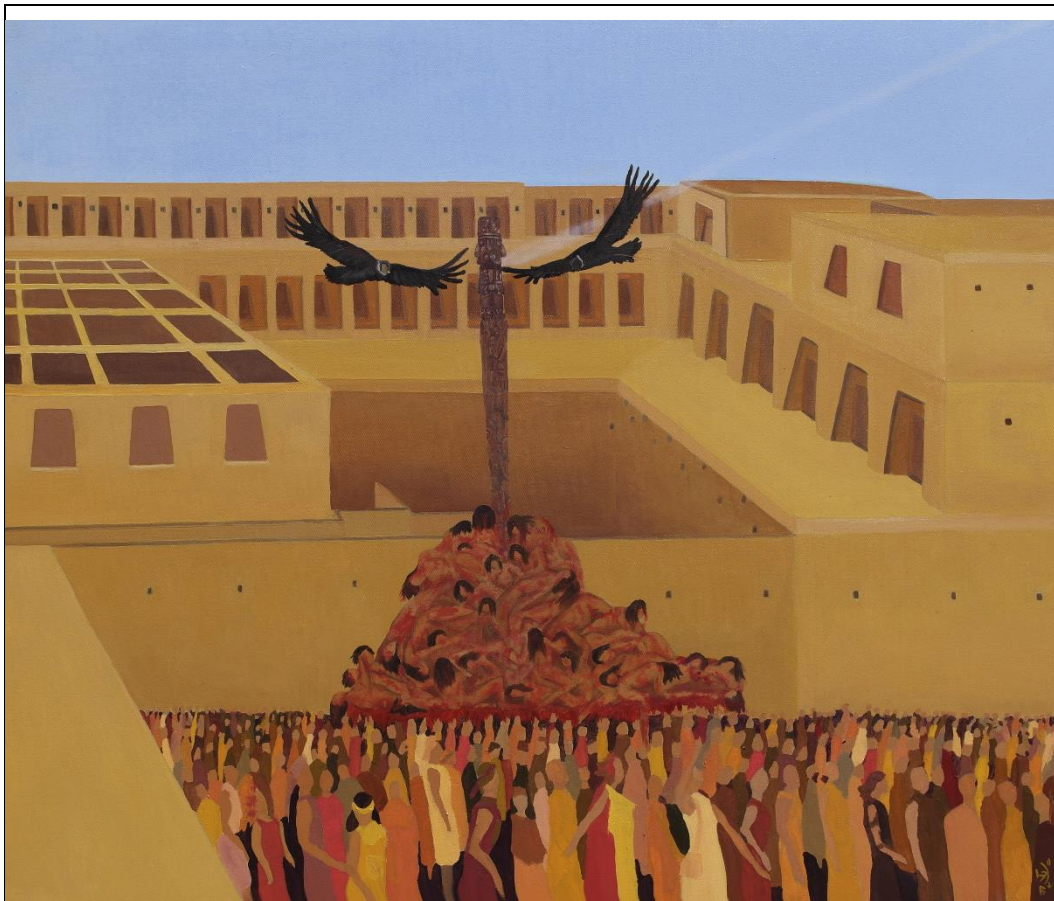
En su dimensión compositiva, se encuentra una proporción realista entre elementos naturales y artificiales. El equilibrio de masas ha sido logrado por contrapeso, dos grandes masas están distribuidas en el cuadro de manera vertical, una es la imagen del “Sr. de los temblores” y la otra es el edificio del primer plano, para contrastar esta verticalidad se ha puesto una gran masa horizontal, el público, así como pequeñas masas horizontales en el fondo, los edificios y las nubes; en cuanto a equilibrio de color, los rojos y tierra se presentan más saturados hacia los primeros planos y pierden en saturación y clave hacia los siguientes para lograr un mayor protagonismo de la figura principal. La perspectiva está dada por superposición de planos, así mismo los rojos y tierra se presentan más saturados hacia los primeros planos, logrando una clave más baja en comparación con el fondo y los planos sin mayor importancia, que al ser de clave alta proporcionan una sensación de profundidad; se observan dos puntos de fuga en el cuadro, el primero a la izquierda de la obra y el segundo en la parte inferior central de la misma, haciendo que quede oblicuamente situada. En su morfología, la iluminación de la obra es natural, clara, de ángulo oblicuo y lateral; su estructura es formal porque los elementos han sido organizados con una fuerte sensación de regularidad; las texturas del cuadro son visuales orgánicas, el ñucchu, y las plumas; y visuales artificiales, los metales, la tela, la pared, la madera trabajada. La línea funge como contorno porque se aprecia en los bordes claros de los elementos de primeros planos y con menor nitidez en el fondo; la base de la composición es una cruz en medio de la obra. La armonía de color es de terciarios, añiles, sienas y neutros, acompañados por el par rojo- verde, cuyo dominante es el rojo y el tónico es el verde; en el caso de los terciarios el dominante es el siena, los de mediación los neutros y el tónico el añil; el azul cerúleo actúa como color de mediación entre las dos armonías El color como medio utilizado es conseguido mediante la técnica del óleo; la temperatura es

cálida por presentar la diada rojo/verde; en su polaridad cromática se encuentra que los primeros planos son de claves media a alta proporcionando mayor peso visual; la pared, las plumas y la imagen son de clave baja, los siguientes planos van perdiendo saturación y brillo acercándose a una clave alta; la luminosidad es alta y mucho mayor en los primeros planos, en especial en el ñucchu, los siguientes planos son de tintes medios, sin embargo la pared, las plumas y la imagen de primer plano son de tinte oscuro para proporcionar contraste; el brillo es mayor en el rojo del ñucchu, así como en la tela de la imagen, la pared, las plumas y la efigie están ejecutadas en sombra oscura, los siguientes planos van perdiendo brillo por ser de colores terciarios; la saturación es alta en el rojo del ñucchu, y en los sienas de primer plano, los demás elementos van perdiendo saturación según su ubicación y tamaño. El ritmo asonante está dado por dos conjuntos de elementos: el público y el ñucchu.

En su dimensión de contenido sígnico es real porque la procesión representada es una costumbre en el Cusco. El parergon o fondo del cuadro es la plaza de armas del Cusco. En lo conceptual es realista-fantástico porque el concepto radica en que esta procesión posee aún elementos del culto al antiguo dios Pachacamac.

CUADRO N°10**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Pachacamac.

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 1.00 x 1.20 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra Pachacamac				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (Semejanza)	Pachacamac	Figura vertical de madera en plena procesión en el centro del cuadro.	Dios venerado en la costa central del Imperio inca. Considerado "el creador" en las culturas Lima, Chancay, Ichma, Huari y Chincha.	
	Cóndores	Aves negras de considerable tamaño volando alrededor de Pachacamac.	Ave rapaz que habita en los andes.	Onírica
	Templo de la luna	Ambiente donde se desarrolla la escena.	Se sitúa en la parte baja de las ruinas de Pachacámac.	
	Público	Conjunto de personas que acompañan la procesión.	Conjunto de personas que forman una colectividad.	
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Personas muertas	Sacrificios a Pachacamac	Conjunto de personas sin vida	No convención nada

Interpretación: En la obra se observa a Pachacamac como una figura vertical de madera en plena procesión en el centro del cuadro, era un dios venerado en la costa central del Imperio inca, considerado "el creador" en las culturas Lima, Chancay, Ichma, Huari y Chincha; también se aprecian cóndores como aves negras de considerable tamaño volando alrededor de Pachacamac, los cóndores son aves rapaces que habitan en los andes, el ambiente donde se desarrolla la escena es el templo de la luna que se sitúa en la parte baja de las ruinas de Pachacámac, acompaña la escena el público o conjunto de personas que asisten a la procesión; también se observan personas muertas como sacrificios a Pachacamac, todo esto en una interpretación no convencional.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
		Accesoria	Cóndores
SINTÁCTICA	Pachacamac	Contextual	Templo de la luna
		Fervor	Público
		Satisfactoria	Personas muertas

Interpretación: En la obra podemos observar la relación accesoria entre Pachacamac y los cóndores, la relación contextual entre Pachacamac y el templo de la luna, la relación de fervor entre Pachacamac y el público y la relación de satisfacción entre Pachacamac y las personas muertas.

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Personas muertas	Sacrificios a Pachacamac

Interpretación: En el cuadro se aprecia un conjunto de personas muertas cuya connotación es ser sacrificios a Pachacamac.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
PACHACAMAC		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Mitos y alegorías	Es una alegoría de tipo histórico, ya que presenta el culto a Pachacamac con elementos añadidos por la artista.
Categoría	Trágico	Por presentar la escena de cadáveres, producto de los sacrificios al dios Pachacamac.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta, aceite de linaza.	
Estilo y tendencia	Pintura Metafísica	El cuadro presenta quietismo clásico, es académico y presenta elementos oníricos como es la procesión de Pachacamac.
	Expresionismo	La obra presenta una escena patética, los sacrificios.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Figura humana	Se encuentra en la composición la proporción de siete cabezas y media en las pequeñas y esquemáticas figuras humanas.
	Entre elementos naturales y artificiales	En los objetos y escenario representados se encuentra una proporción acorde a las medidas de los elementos naturales y la construcción, la figura de Pachamac ha sido prolongada para aumentar su protagonismo.
Equilibrio	Masas	El equilibrio está dado por equivalencias, las masas están distribuidas en su mayoría horizontalmente y cubren la

		<p>mayoría de la composición, las masas verticales son el público que unido hace una gran masa horizontal, y Pachacamac que contrasta con los otros elementos por ser la única masa vertical en medio de las otras.</p>
	Color	<p>En cuanto a color se encuentra que los colores cálidos dominan la composición, los colores fríos solo se presentan en pequeñas secciones del público y en el cielo.</p>
Perspectiva	Superposición de planos	<p>Los planos se encuentran superpuestos entre ellos, proporcionando las sensaciones de cercanía y lejanía.</p>
	Tonalidad de color	<p>La tonalidad del primer plano es alta, del segundo y tercero medias, el plano de los cóndores es negro y los dos planos del fondo son diluidos, altos; dando la sensación de profundidad.</p>
	Un punto de fuga	<p>Se utilizó un punto de fuga en el fondo superior izquierdo para lograr la perspectiva del templo de la luna.</p>
Morfología (Forma)	Iluminación	<p>La iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo frontal-lateral.</p>
	Estructura	<p>Su estructura es formal porque las formas quedan organizadas con una fuerte sensación de regularidad.</p>
	Textura	<p>Las texturas son visuales, orgánicas en el caso de los cóndores y la sangre; artificial en la madera trabajada.</p>
Línea - Contorno	Línea como contorno.	<p>Las líneas de contorno son claras y van perdiendo en nitidez según se alejan las figuras.</p>
	Línea como diseño.	<p>El diseño de la composición es formal por lograr la simetría en las secciones del cuadro.</p>
	Línea como base.	<p>La base de la composición ha sido desarrollada a partir de figuras</p>

		geométricas, en el caso del fondo y público, rectángulos; en el sacrificio una pirámide, y en Pachacamac y los cóndores, una cruz.
Armonía	De color	La armonía es por temperatura al presentar colores terciarios cálidos. El color dominante es el amarillo ocre, el tónico el siena, y el de mediación el rojo carmín.
Color	Medio utilizado	Los colores han sido obtenidos mediante la técnica del óleo. La temperatura es cálida. En su polaridad cromática la figura principal junto a los cóndores está ejecutada en clave baja para ganar protagonismo, la clave media está aplicada a los otros elementos, mientras que la clave alta se encuentra en ciertas partes del público y la luz diagonal que ilumina a Pachacamac para guiar el recorrido visual. La luminosidad es de tinte claro en la mayoría de la composición, exceptuando a Pachacamac y sus cóndores que son de tinte oscuro. El brillo es de color puro en el caso de la luz que ilumina a Pachacamac, y en los demás elementos es de sombra clara, en las ventanas y puertas del templo es de sombra media, en Pachacamac y sus cóndores es de sombra oscura. La saturación del color es alta en Pachacamac y sus cóndores, los demás elementos van perdiendo en saturación según su importancia y posición en la composición.
Ritmo	Asonante	Tres conjuntos de elementos presentan ritmo asonante en la composición, el público, las personas muertas y las puertas y ventanas del templo de la luna.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real y onírico	El concepto de la obra es una comparación entre una virtual procesión de Pachacamac, tal como hoy en día se hace la procesión del Sr.
-------------------------	----------------	---

		de los temblores, los elementos como la imagen tallada en madera de Pachacamac, los cóndores, las personas que le rinden culto, los sacrificios humanos y el templo son elementos reales, no así la procesión, dándole una interpretación no natural y onírica.
Parergon	El fondo del cuadro	El cielo del último plano que encuadra la escena, no tiene ninguna interpretación en el mensaje.
Conceptual	Realista-fantástico	El concepto del cuadro radica en las semejanzas que poseen Pachacamac y el Sr. de los temblores, hace un paralelismo entre las dos deidades, Pachacámac tiene forma de cruz acompañado de sus cóndores, posee una ofrenda de sus feligreses (los sacrificios) y controla y perdona los terremotos y temblores, tal como el actual Sr. de los temblores.

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es mitos y alegorías, es una alegoría de tipo histórico, ya que presenta el culto a “Pachacamac” con elementos añadidos por la artista. Su categoría es lo trágico por presentar cadáveres. La técnica es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados son pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta y aceite de linaza. Sus tendencias son la pintura metafísica y el expresionismo, porque el cuadro presenta quietismo clásico, es académico y posee el elemento onírico de la procesión de “Pachacamac”, la obra muestra una escena patética, los sacrificios.

En su dimensión compositiva, se encuentra la proporción de siete cabezas y media en las esquemáticas figuras humanas; en los objetos y escenario representados se encuentra una proporción acorde a las medidas de los elementos naturales y la construcción, la figura de “Pachamac” ha sido prolongada para aumentar su protagonismo. El equilibrio de masas está dado por equivalencias, las masas horizontales cubren gran parte de la composición, las masas verticales son las personas, que unidas hacen una gran masa horizontal, “Pachacamac” contrasta con los otros elementos por ser la única masa vertical; en cuanto a equilibrio por

color se encuentra que los colores cálidos dominan la composición, los colores fríos se presentan en pequeñas secciones del público y en el cielo. La perspectiva es por superposición de planos; otra perspectiva por tonalidad de color se observa en el primer plano, de tono alto, del segundo y tercero medio, el plano de los cóndores es negro y los dos planos del fondo son diluidos, altos; dando la sensación de profundidad; se utilizó un punto de fuga en el área superior izquierda para lograr la perspectiva del templo de la luna. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo, frontal-lateral; su estructura es formal porque queda organizada con una fuerte sensación de regularidad; sus texturas son visuales, orgánicas en el caso de los cóndores y la sangre; artificial en la madera trabajada. La línea funge de contorno, es claro y va perdiendo en nitidez según se alejan las figuras; el diseño de la composición es formal por lograr la simetría en las secciones del cuadro; la base de la composición ha sido desarrollada a partir de figuras geométricas; en el caso del fondo y público, rectángulos; en el sacrificio, una pirámide trunca, y en “Pachacamac” y los cóndores, una cruz. La armonía de color es por temperatura al presentar colores terciarios cálidos; el color dominante es el amarillo ocre, el tónico el siena, y el de mediación el rojo carmín. El color como medio utilizado ha sido obtenido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida; en su polaridad cromática la figura principal junto a los cóndores está ejecutada en clave baja para ganar protagonismo, la clave media está aplicada a los otros elementos, mientras que la clave alta se encuentra en ciertas partes del público y la luz diagonal que ilumina a “Pachacamac” para guiar el recorrido visual; la luminosidad es de tinte claro en la mayoría de la composición, exceptuando a “Pachacamac” y sus cóndores que son de tinte oscuro; el brillo es de color puro en el caso de la luz que ilumina a “Pachacamac”, y en los demás elementos es de sombra clara, en las ventanas y puertas del templo es de sombra media, en “Pachacamac” y sus cóndores es de sombra oscura; la saturación del color es alta en los mismos, los demás elementos van perdiendo en saturación según su importancia y posición en la composición. El ritmo asonante está dado por tres conjuntos de elementos: el público, los sacrificios y los elementos del templo de la luna.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real y onírico, porque el concepto de la obra es una comparación entre una virtual procesión de “Pachacamac”, y la procesión del Sr. de los temblores; los elementos como la imagen tallada en madera de “Pachacamac”, los cóndores, las personas que le rinden culto, los sacrificios humanos y el templo son elementos reales, no así la procesión, dándole una interpretación no natural y onírica. El parergon es el cielo del último plano que encuadra la escena, no tiene ninguna interpretación en el mensaje. En lo conceptual es realista-fantástico, el concepto del cuadro radica en las semejanzas que poseen “Pachacamac” y el “Sr. de los temblores”, hace un paralelismo entre las dos deidades, Pachacámac tiene forma de cruz acompañado de sus cóndores, posee una ofrenda de sus feligreses (los sacrificios) y controla y perdona los terremotos y temblores, tal como el actual “Sr. de los temblores”.

CUADRO N°11**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Déjame un poco.
TÉCNICA: Óleo sobre lienzo.
DIMENSIONES: 1.00 x 1.20 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra Déjame un poco				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN NADA Y NO CONVENCIÓN NADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Sr. de los temblores	Figura central que yace sobre una cruz.	Efigie que simboliza a Jesús de Nazaret enclavado en tres puntos de una cruz.	Convención nada
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Manos	Población del Cusco, que enojada por el supuesto traslado de la imagen a Bolivia, arremete en contra de lo que encuentre a su paso.	Partes del cuerpo humano unida a la extremidad del antebrazo y que comprende desde la muñeca hasta la punta de los dedos.	No convención nada

Interpretación: En la obra se aprecia al “Sr. de los temblores” como figura central que yace sobre una cruz, es una efigie que simboliza a Jesús de Nazaret enclavado, en una interpretación convencionaada, así mismo se aprecian manos que simbolizan a la población del Cusco, que enojada por el supuesto traslado de la imagen a Bolivia, arremete en contra de lo que encuentre a su paso, en una interpretación no convencionaada.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	“Sr. de los temblores”	Perjudicial	Manos

Interpretación: En la obra se aprecia la relación perjudicial que tiene el “Sr. de los temblores” con las manos, ya que estas van a destruir la imagen.

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Manos	Pueblo del Cusco cegado por la ira.

Interpretación: En la obra se observa un conjunto de manos que simbolizan al pueblo de Cusco cegado por la ira.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
DÉJAME UN POCO		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Temática histórica	La obra retrata la descripción de Narciso Aréstegui acerca de la probable destrucción del “Sr. de los temblores” a manos de su propio pueblo.
Categoría	Trágico	La obra es una escena del pueblo del Cusco a punto de destruir al original o copia del Sr. de los temblores, hecho lamentable.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta, aceite de linaza.	
Estilo y tendencia	Expresionismo Simbolismo	El cuadro entra dentro del expresionismo por presentar una escena patética, y del simbolismo por estar basado en la narración literaria de Aréstegui.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Proporción tonal	La clave baja de la efigie la aleja con respecto al espectador, en cambio la clave alta de temperatura cálida de las manos las acerca y contribuye a su fuerza en el primer plano.
	Entre elementos naturales y artificiales	Las manos poseen un mayor tamaño por estar en primer plano, la imagen está más lejana por lo tanto es más pequeña.
Equilibrio	Masas	Las manos de primer plano están equilibradas por contrapeso al contar con pesos más o menos equivalentes, se distribuyen en función de su distancia

		con respecto a la cabeza del Sr. de los temblores, la imagen central describe una línea oblicua y su color de clave baja contribuye a su peso visual que hace contrapeso al conjunto de las manos.
	Color	En cuanto al color, todo el cuadro está ejecutado colores cálidos, el mayor peso es el de la imagen del Sr. de los temblores por poseer la clave más baja, pero todas las manos sumadas con clave media, por contraste simultáneo, presentan el equilibrio en la obra, el fondo por ser de clave no representa mayor peso.
Perspectiva	Un punto de fuga	El punto de fuga para desarrollar la imagen central se ubica fuera del cuadro, en la parte superior derecha.
	Superposición de planos	Para ayudar a crear profundidad se han superpuesto algunas manos sobre la imagen y a su vez los elementos en general se han superpuesto al espacio abstracto naranja que es el fondo.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral.
	Estructura	La estructura es semiformal por ser regular el plano de las manos y el fondo y presentar irregularidad en la dirección de la imagen principal.
	Textura	Las texturas son visuales, la orgánica es de la piel de las manos; las artificiales son de la madera, la tela y la peluca.
Línea - Contorno	Línea como contorno	La línea se aprecia clara en el contorno de todos los elementos.
	Línea como diseño	El diseño es informal por presentarse cierta asimetría en la composición, sopesada por el color.
	Línea como base	La base de la composición es una herradura que describen las manos, al

		centro dos líneas oblicuas determinan la forma de la cruz.
Armonía	De color	La armonía es por analogía, el dominante básico es el rojo, que está acompañado de naranja y violetas terciarios. El color dominante es el naranja, el tónico el siena, como colores de mediación se encuentran el dorado, el rojo y los sienas insaturados de las manos.
Color	Medio utilizado	Los colores utilizados han sido obtenidos mediante la técnica del óleo. La temperatura es cálida al ser el naranja el color de mayor extensión. En su polaridad cromática se encuentra que el naranja del fondo es el color de clave más alta, las manos logradas con colores quebrados son todas de clave media, también pertenece a esta misma clave la túnica roja adornada con dorados; La clave baja está presente en la imagen del Sr. de los temblores y su cruz. La luminosidad es mayor en los dorados que adornan la imagen principal por ser de tinte claro, los demás elementos están trabajados en tinte medio, exceptuando a la figura principal y su cruz, que lo están en tinte oscuro. El brillo es mayor en el dorado, las manos y túnicas poseen sombra de clara a media, y la figura principal posee sombra oscura. La saturación del color es mayor en el dorado y el siena, los demás elementos poseen menor saturación para darle mayor protagonismo a la figura principal.
Ritmo	Asonante	Las manos describen un ritmo asonante en cuanto a forma y color, así mismo los adornos de la túnica de la imagen poseen en ritmo asonante.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real	Las manos están a punto de destrozar la imagen del Sr. de los temblores, situación real sucedida en el siglo XIX.
Parergon	El fondo del cuadro	Encuadra el contenido dentro del espacio visual o pictórico, no interviene en la lectura del cuadro.
Conceptual	Realista-fantástico	El concepto radica en que en 1800, tal como refiere Aréstegui en su obra literaria El padre Horán, el pueblo del Cusco, ciego de ira, destruyó a la imagen original o copia del Sr. de los temblores.

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es temática histórica porque retrata la descripción de Narciso Aréstegui acerca de la probable destrucción del “Sr. de los temblores” a manos de su propio pueblo. Su categoría es lo trágico porque es la escena de un hecho lamentable. La técnica empleada es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos utilizados fueron pinceles, lápiz, espátula, brocha, paleta y aceite de linaza. El cuadro entra dentro del expresionismo por presentar una escena patética, y del simbolismo por estar basado en la narración literaria de Aréstegui.

En su dimensión compositiva, la proporción está dada por tono, la clave baja de la efigie la aleja con respecto al espectador, en cambio la clave alta de temperatura cálida de las manos las acerca y contribuye a su fuerza en el primer plano; la proporción entre elementos naturales y artificiales se da porque las manos poseen un mayor tamaño por estar en primer plano, la imagen está más alejada, por lo tanto es más pequeña. Las manos de primer plano están equilibradas por contrapeso al contar con pesos más o menos equivalentes, se distribuyen en función de su distancia con respecto a la cabeza del “Sr. de los temblores”, la imagen central describe una línea oblicua y su color de clave baja contribuye a su peso visual que hace contrapeso al conjunto de las manos; en cuanto al equilibrio de color, todo el cuadro está ejecutado colores cálidos, el mayor peso es el de la imagen del “Sr. de los temblores” por poseer la clave más baja, pero todas las manos sumadas con clave media, por contraste simultáneo,

aportan el equilibrio a la obra, el fondo por ser de clave media no representa mayor peso visual. La perspectiva se ha dado por un punto de fuga para desarrollar la imagen central, se ubica fuera del cuadro en la parte superior derecha, para ayudar a crear profundidad se han superpuesto algunas manos sobre la imagen y a su vez los elementos en general se han superpuesto al espacio abstracto naranja o fondo. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral, la estructura es semiformal por ser regular el plano de las manos y el fondo y presentar irregularidad en la dirección de la imagen principal; las texturas son visuales, la orgánica es de la piel de las manos; las artificiales son de la madera, la tela y la peluca. La línea está presente como contorno, como diseño y como base de la composición; los contornos de todos los elementos son claros, el diseño es informal por presentarse cierta asimetría en la composición, sopesada por el color, la base de la composición es una herradura que describen las manos, al centro dos líneas oblicuas determinan la forma de la cruz. La armonía de color es por analogía, el dominante es el naranja, el tónico el siena, como colores de mediación se encuentran el dorado, el rojo y los sienas insaturados de las manos. El color como medio utilizado ha sido obtenido mediante la técnica del óleo; la temperatura es cálida ; en su polaridad cromática se encuentra que el naranja del fondo es el color de clave más alta, las manos logradas con colores quebrados son todas de clave media, también pertenece a esta misma clave la túnica roja adornada con dorados, la clave baja está presente en la imagen del Sr. de los temblores y su cruz; la luminosidad es mayor en los dorados que adornan la imagen principal por ser de tinte claro, los demás elementos están trabajados en tinte medio, exceptuando a la figura principal y su cruz, que lo están en tinte oscuro; el brillo es mayor en el dorado, las manos y túnica poseen sombra de clara a media, y la figura principal posee sombra oscura; la saturación del color es mayor en el dorado y el siena, los demás elementos poseen menor saturación para darle mayor protagonismo a la figura principal. Las manos describen un ritmo asonante en cuanto a forma y color, así mismo los adornos de la túnica de la imagen central.

En su dimensión de contenido sónico (real-ideal) es real en la representación de manos que están a punto de destrozar la imagen del Sr. de los temblores, esta situación sucedió en el siglo XIX. El parergon o fondo del cuadro enmarca el contenido dentro del espacio pictórico, no interviene en la lectura del cuadro. En lo conceptual es realista-fantástico ya que el concepto radica en que en 1800, tal como refiere Aréstegui en su obra literaria “El padre Horán”, el pueblo de Cusco ciego de ira, destrozó a la imagen original o la copia del “Sr. de los temblores”.

CUADRO N°12**A) Instrumentos de Valoración Semiótica**

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Sacasyhuaman en Chile

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES: 1.20 x1.50 m.

Valoración Ícono—Simbólica

Título de la obra Sacsayhuaman en Chile				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (Semejanza)	Pared de piedra	Pared en la parte superior derecha del cuadro que describe una línea oblicua.	Obra de albañilería vertical, que cierra o limita un espacio.	
	Moái	Escultura monolítica propia de la isla de Pascua ubicada en la parte izquierda de la obra.	Del rapanui: escultura o para que exista.	Convencionada

Interpretación: En la obra se aprecia una pared de piedra en la parte superior derecha del cuadro que describe una línea oblicua, es una obra de albañilería vertical, que cierra o limita un espacio; además de un Moái, escultura monolítica propia de la isla de Pascua ubicada en la parte izquierda de la obra, cuyo significado viene del rapanui: escultura o para que exista, todo esto en una interpretación convencionada.

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Pared de piedra	Contextual	Moái

Interpretación: En el cuadro se aprecia la relación contextual entre la pared de piedra y el moái.

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA SACSAYHUAMAN EN CHILE		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Paisaje contemporáneo	La obra persigue tres metas, una personal, mostrar al público la posibilidad de los viajes de los incas a Rapa nui; una artística, trabajar un paisaje con pocos elementos; y una expresiva, los colores exagerados en los elementos principales.
Categoría	Bello	La obra produce serenidad y placer al espectador.
Técnica	Óleo sobre lienzo	Técnica pictórica consistente en mezclar los pigmentos con un aglutinante a base de aceites.
Instrumentos	Pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula, aceite de linaza.	
Estilo y tendencia	Expresionismo	La obra es expresionista porque presenta deformación en el color, tomando los pequeños violetas de las piedras y extendiéndolos a toda la masa.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA

Proporción	Entre elementos naturales y artificiales	Tanto el muro como el moái son de gran envergadura comparados con el pasto que crece en el piso y el cerro en el fondo que ha sido representado pequeño por carecer de cercanía e importancia.
Equilibrio	Masas	Las dos masas más importantes, la pared y el moái están una a cada lado para dotar de equilibrio a la composición por contrapeso.

	Color	En cuanto a color las dos masas protagonistas son frías por ser violetas y el equilibrio se logra al adicionar la masa del piso, de menor importancia pero más grande, en colores cálidos.
Perspectiva	Superposición de planos.	Los planos se encuentran superpuestos logrando así el efecto de profundidad.
	Tonalidad de color.	En la tonalidad de color, los elementos que se encuentran adelantados poseen una clave alta y los elementos posteriores una clave baja, en el caso del cielo y el cerro se encuentra a los colores diluidos que pierden en claridad de línea.
	Dos puntos de fuga.	Dos puntos de fuga se utilizaron en la composición, el primero para el moái, se encuentra en la parte superior derecha del cuadro, el segundo se utilizó para la pared, se encuentra fuera del cuadro al lado izquierdo superior, los elementos están oblicuamente situados.
Morfología (Forma)	Iluminación	La iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral.
	Estructura	La estructura es semiformal por componerse de dos líneas estructurales que presentan ligeras irregularidades, el cerro del fondo y las piedras que han cedido a la fuerza de los años.
	Textura	Las texturas son visuales orgánicas, de piedra y de pasto.
Línea - Contorno	Línea como contorno	El delineamiento de los objetos es claro.
	Línea como diseño	El diseño de la composición es informal.
	Línea como base	La base de ordenamiento del espacio está hecha a partir de rectángulos.
Armonía	De color	La armonía es por tetrada, los colores dominantes son el azul violeta y el rojo violeta, el tónico el rojo naranja, y el de mediación amarillo naranja.

Color	Medio utilizado	Los colores han sido obtenidos por la técnica del óleo. La temperatura es fría en el caso de las piedras y el cielo, para contrastarlos el piso y el cerro son cálidos. En su polaridad de color, se encuentra que el cielo posee un azul realmente diluido de clave alta, los elementos principales están realizados en violetas, azul violeta para el que está atrás, rojo violeta para el que está delante habiéndose utilizado una clave baja para las sombras y alta para las luces; el piso está desarrollado con verdes, amarillos diluidos y sienas de clave media, al fondo el cerro está realizado con naranja cuaternario de clave alta. La luminosidad es en su mayoría de tinte claro, exceptuando las sombras que son de tinte oscuro. El brillo es en los elementos y el piso de intensidad alta o sombra clara, el cerro y el cielo son de sombra media. La saturación es alta en los elementos y el piso, en el cerro y el cielo la saturación se ha perdido en favor de la perspectiva.
Ritmo	Asonante	Las piedras en la pared presentan un ritmo asonante.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO

Sígnico (Real-Ideal)	Real	El cuadro tiene representada una pared de apariencia inca y un moái que existen en la realidad.
Parergon	El fondo del cuadro	Es el espacio del cielo y el cerro en el fondo del cuadro, no intervienen en la lectura.
Conceptual	Realista-fantástico	El concepto radica en que existe en Rapa Nui una construcción que aparenta ser de manufactura inca, mostrando así que los antepasados andinos pudieron realizar viajes a través del océano demostrando un alto nivel de desarrollo que no les es reconocido actualmente.

Interpretación: En su dimensión creativa, el género de la obra es paisaje contemporáneo porque persigue una meta personal, mostrar al público la posibilidad de los viajes de los incas a Rapa nui; una meta artística, trabajar un paisaje con pocos elementos; y una meta expresiva, los colores exagerados en los elementos principales. Su categoría es lo bello ya que la obra produce serenidad y placer al espectador. La técnica empleada es el óleo sobre lienzo. Los instrumentos usados fueron los pinceles de cerda, lápiz, brocha, paleta, esponja, espátula y aceite de linaza. Su estilo y tendencia es el expresionismo porque presenta deformación en el color, tomando los pequeños violetas de las piedras y extendiéndolos a toda la masa.

En su dimensión compositiva, la proporción se da entre elementos naturales y artificiales, tanto el muro como el moái son de gran envergadura comparados con el pasto que crece en el piso y el cerro en el fondo. El equilibrio de masas es por contrapeso, las dos masas más importantes, la pared y el moái están una a cada lado para dotar de equilibrio a la composición; en cuanto a color las dos masas protagonistas son frías por ser violetas y el equilibrio se logra al adicionar la masa del piso, de menor importancia pero más grande, en colores cálidos. La perspectiva se da por superposición de planos, en la tonalidad de color los elementos que se encuentran adelantados poseen una clave alta y los elementos posteriores una clave baja, en el caso del cielo y el cerro se encuentra a los colores diluidos que pierden en claridad; dos puntos de fuga se utilizaron en la composición, el primero para el moái, se encuentra en la parte superior derecha del cuadro, el segundo para la pared, se encuentra fuera del cuadro al lado izquierdo superior, los elementos están oblicuamente situados. En su morfología, la iluminación es natural, clara, en ángulo oblicuo y lateral; la estructura es semiformal por componerse de dos líneas estructurales que presentan ligeras irregularidades, el cerro del fondo y las piedras que han cedido a la fuerza de los años; las texturas son visuales orgánicas, de piedra y de pasto. La línea funge de contorno porque el delineamiento de los objetos es claro, el diseño de la composición es informal, la base de ordenamiento del espacio está hecha a partir de rectángulos. La armonía de color es por tetrada, los colores dominantes son el

azul violeta y el rojo violeta, el tónico el rojo naranja, y el de mediación amarillo naranja. El color como medio utilizado ha sido obtenido por la técnica del óleo; la temperatura es fría en el caso de las piedras y el cielo, para contrastarlos el piso y el cerro son cálidos; en su polaridad de color, se encuentra que el cielo posee un azul realmente diluido de clave alta, los elementos principales están realizados en violetas, azul violeta para el que está atrás, rojo violeta para el que está delante habiéndose utilizado una clave baja para las sombras y alta para las luces; el piso está desarrollado con verdes, amarillos diluidos y sienas de clave media, al fondo el cerro está realizado con naranja cuaternario de clave alta; la luminosidad es en su mayoría de tinte claro, exceptuando las sombras que son de tinte oscuro; el brillo está en los elementos y en el piso que posee intensidad alta o sombra clara, el cerro y el cielo son de sombra media; la saturación es alta en los elementos y el piso, en el cerro y el cielo la saturación se ha perdido en favor de la perspectiva. Las piedras en la pared presentan un ritmo asonante.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-Ideal) es real porque el cuadro tiene representada una pared de apariencia inca y un moái, existen en la realidad. El parergon es el espacio del cielo y el cerro en el fondo del cuadro, no intervienen en la lectura. En lo conceptual es realista- fantástico porque el concepto radica en que existe en Rapa Nui una construcción que aparenta ser de manufactura inca, mostrándonos así que los antepasados andinos pudieron realizar viajes a través del océano demostrando un alto nivel de desarrollo naval que no les es reconocido actualmente.

APÉNDICE B INFORME CURATORIAL

Identificación del Proyecto

Muestra pictórica sobre el realismo fantástico.

Presentada por: Maria Eugenia Alvarez Lopez.

Respaldado por: La Municipalidad del Cusco.

Con bachiller egresada de la ESABAC "Diego Quispe Tito", habiendo realizado 12 cuadros de su autoría inspirados en temas realista fantásticos.

Definición del Proyecto

El propósito principal del proyecto fue el de presentar una muestra pictórica en la Sala de la Capilla de San Bernardo de la Municipalidad Provincial del Cusco, con una temática referente al realismo fantástico que se realizó con el fin de obtener la licenciatura; la gestión, la logística y los servicios estuvieron a cargo de la graduanda Maria Eugenia Alvarez Lopez. Por lo que se cumplió con presentar la muestra pictórica y se cumplió también con la idea principal.

Justificación del Proyecto

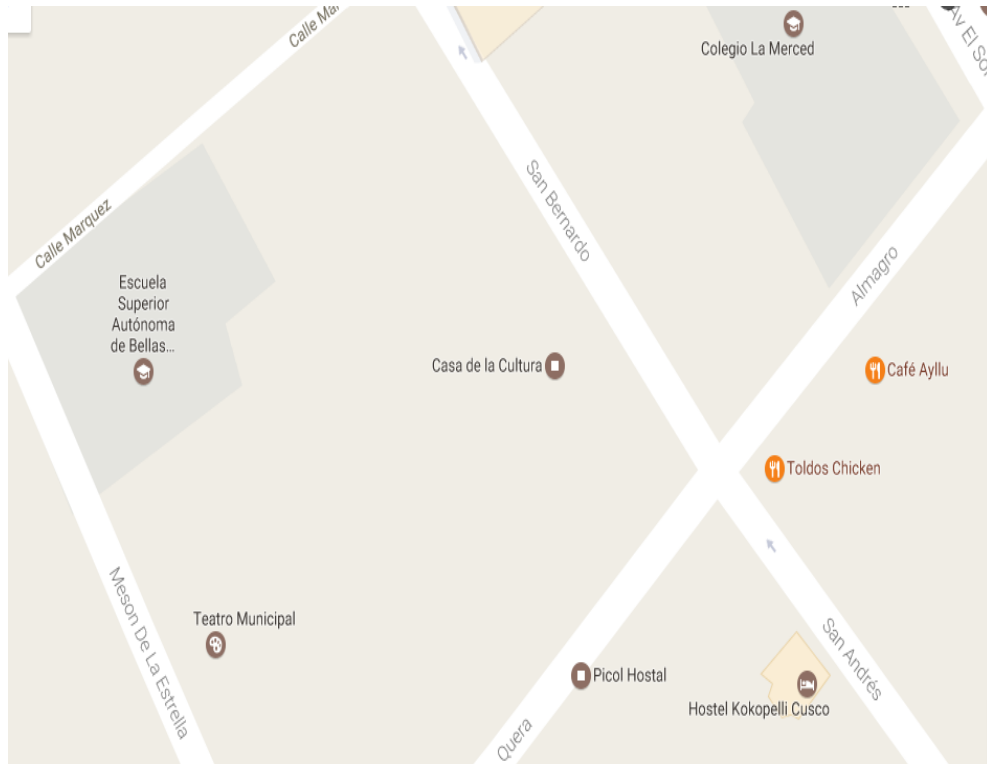
Se cumplió con los aspectos justificativos ya que la idea fue de presentar el mensaje sobre el realismo fantástico a la comunidad, artistas y profesores. Concluyendo con una entrevista a los asistentes.

Cumplimiento de objetivos

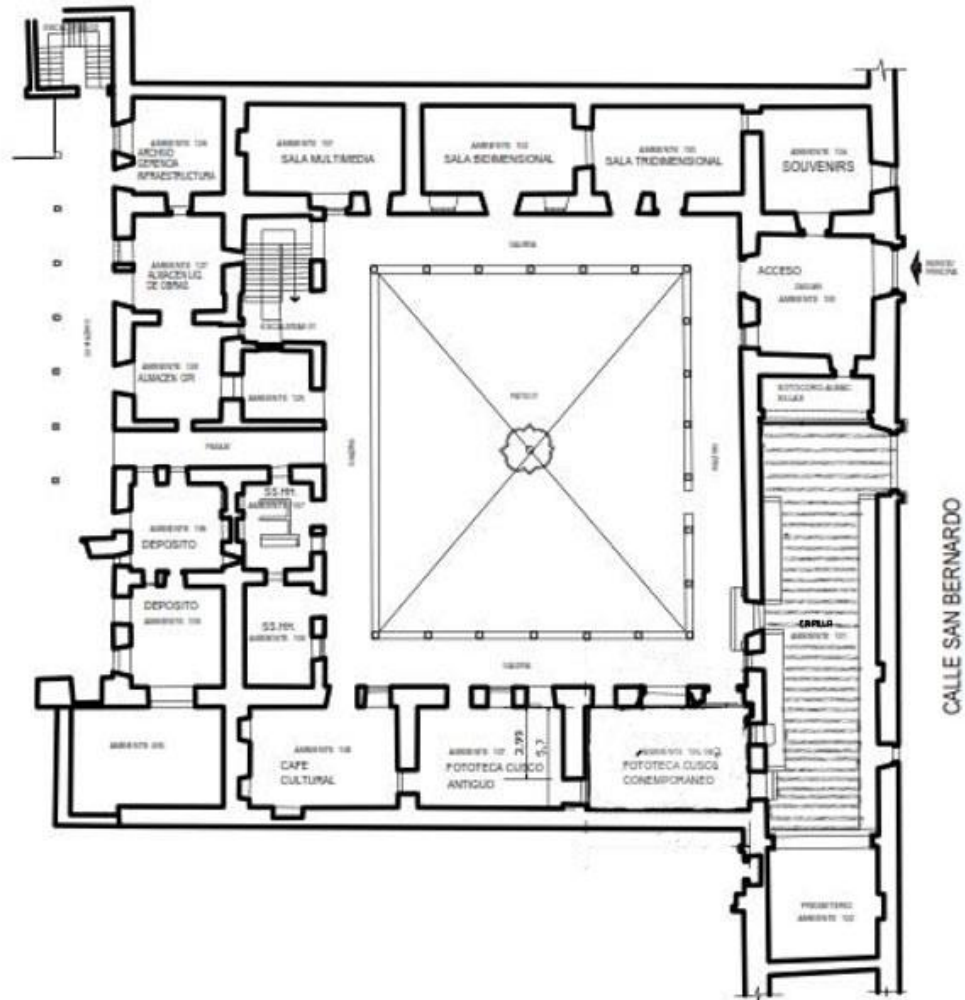
Se llegó a exponer la muestra en una de las salas de exposición reconocidas de la ciudad del Cusco, ubicada en la Casa de la Cultura en la calle San Bernardo que pertenece a la Municipalidad del Cusco, con la ambientación adecuada y sin ningún contratiempo. La galería de exposición se ubica en la "Casa de la cultura" en el local de la calle San Bernardo de la Municipalidad del Cusco.

Plano N° 1 Localización de la galería

Plano Nro.1. Localización de la Casa de la Cultura.



Plano Nro. 2. Ubicación de la sala usada para la exposición de cuadros



Plano N° 2 Distribución de las obras en la sala expositiva

Las obras expuestas tuvieron la siguiente disposición:

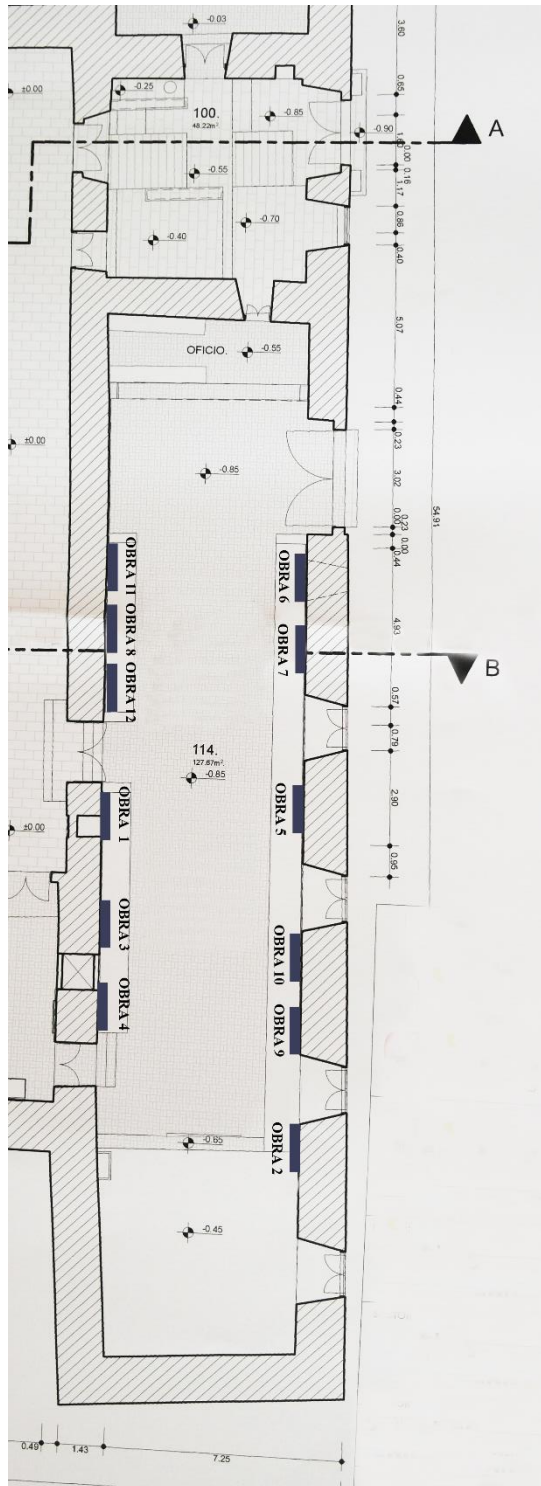


Tabla de distribución de obras

Obra 1	Isla Titicaca
Obra 2	Construcción de nidos
Obra 3	La creación del hombre
Obra 4	La creación de la mujer
Obra 5	Peca Gasha
Obra 6	Biografía completa
Obra 7	El judío errante
Obra 8	Medicina natural
Obra 9	Sr. de los Temblores
Obra 10	Pachacamac
Obra 11	Déjame un poco
Obra 12	Sacsayhuaman en Chile

Cumplimiento de metas***-Sobre el número de obras***

Se llegó a realizar la exposición de 12 obras pictóricas, cantidad establecida según el reglamento establecido.

-Sobre la sustentación de grado

Si se sustentará como Examen de Grado para la obtención del Título de Licenciado en Artes Visuales la producción expuesta.

-Cumplimiento del cronograma

No se pudo cumplir con el cronograma establecido que fue para el mes de marzo de 2016, habiéndose realizado del 3 al 15 de noviembre del 2016.

Resumen de las actividades realizadas por cronograma

Duración	3 al 15 de noviembre del 2016			
	31 de Octubre	3 de Noviembre	15 de Noviembre	16 de Noviembre
Montaje				
Inauguración				
Exposición				
Desmontaje				

Presupuesto***Costo proyectado vs. Costo real***

COSTO PROYECTADO					
ELABORACIÓN DE CUADROS					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Bastidores	Pino	12	unidades	S/. 30.00	S/. 360.00
Tela	Lona	24	Mts	S/. 9.00	S/. 216.00
Grapas	Truper	1	Caja	S/. 9.00	S/. 9.00
Base	Látex Satinado	2	Gl.	S/. 25.00	S/. 50.00
Oleo	Tubos	12	Unids	S/. 30.00	S/. 360.00
Pinceles	Cerda	2	Paqs	S/. 24.00	S/. 48.00
Brocha	Sintética	1	unidades	S/. 6.00	S/. 6.00
Espátulas	Metálica	1	Juego	S/. 12.00	S/. 12.00
Marco	Madera	12	unidades	S/. 100.00	S/. 1,200.00
Libros	Investigativos	10	unidades	S/. 50.00	S/. 500.00
Aguarrás	Aguarrás	4	Lt.	S/. 8.00	S/. 32.00
Subtotal					S/. 2,793.00

EXPOSICIÓN					
Elemento	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Catálogos	Documento	2.5	centenar	S/. 250.00	S/. 625.00
Invitaciones	Documento	100	unidades	S/. 5.00	S/. 500.00
Champán	Rosé	12	botellas	S/. 20.00	S/. 240.00
Bocaditos	Variado	5	centenar	S/. 30.00	S/. 150.00
Transporte	Taxi	3	unidades	S/. 20.00	S/. 60.00
Subtotal					S/. 1,575.00

Documentario					
Elemento	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Impresiones	Texto	259	unidades	S/. 0.10	S/. 25.90
Memoria USB	2 Gb	1	unidades	S/. 25.00	S/. 25.00
Fotocopia	Documento	259	unidades	S/. 0.04	S/. 10.40
Anillado	Grueso	1	unidades	S/. 4.00	S/. 4.00
Subtotal					S/. 66.20
TOTAL					S/. 4,434.20

COSTO REAL					
ELABORACIÓN DE CUADROS					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Bastidores	Pino	12	unidades	S/. 35.00	S/. 420.00
Tela	Lona	16.5	Mts	S/. 12.00	S/. 198.00
Grapas	Truper	2	Caja	S/. 9.00	S/. 18.00
Base	Látex Satinado	2	Gl.	S/. 59.20	S/. 118.40
Oleo	Tubos	12	Unids	S/. 30.00	S/. 360.00
Pinceles	Cerda	2	Paqs	S/. 24.00	S/. 48.00
Brocha	Sintética	1	unidades	S/. 5.00	S/. 5.00
Espátulas	Metálica	1	Juego	S/. 18.00	S/. 18.00
Marco	Madera	12	unidades	S/. 75.00	S/. 900.00
Libros	Investigativos	10	unidades	S/. 60.00	S/. 600.00
Aguarrás	Aguarrás	2.5	Lt.	S/. 8.00	S/. 20.00
Subtotal					S/. 2,381.40
EXPOSICIÓN					
Elemento	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Catálogos	Documento	2.5	centenar	S/. 712.00	S/. 1,780.00
Invitaciones	Documento	100	unidades	S/. 1.60	S/. 160.00
Champán	Rosé	8	unidades	S/. 24.00	S/. 192.00
Bocaditos	Variado	6	centenar	S/. 40.00	S/. 240.00
Transporte	Taxi	4	unidades	S/. 20.00	S/. 80.00
Subtotal					S/. 2,452.00
Documentario					
Elemento	Tipo	Cantidad	Medida	Costo unitario	Costo total
Impresiones	Texto	1295	unidades	S/. 0.10	S/. 129.50
Memoria USB	2 Gb	1	unidades	S/. 25.00	S/. 25.00
Fotocopia	Documento	259	unidades	S/. 0.04	S/. 10.40
Anillado	Grueso	5	unidades	S/. 5.00	S/. 25.00
Subtotal					S/. 189.90
TOTAL					S/. 5,023.30

-Identificación de las deficiencias y aciertos

La galería cuenta con una puerta principal hacia la calle, no se hizo uso de ella por políticas de la municipalidad, en detrimento de la cantidad de público potencial para la exposición.

-Ejecución de guion museográfico

- La exposición fue temporal durante 15 días.
- El contenedor de exposición fue la sala de la Capilla de San Bernardo de la Municipalidad Provincial del Cusco.
- El recorrido fue lineal.
- La iluminación que se utilizó en la galería fue con focos dicróicos
- Material de Apoyo:

Se elaboró un pendón exterior con el siguiente texto:

- Fecha: 03 al 15 de Noviembre del 2016.
- Autora: Maria Eugenia Alvarez Lopez.
- Título de la exposición: Realismo fantástico.

-Señalizaciones interiores

Fueron las de ley.

-Textos o panel de presentación

La exposición fue presentada por el docente de la ESABAC, José Luis Fernández Salcedo y se incluyó en el ingreso de la sala:

Presentación

Presentar a la excelente artista egresada de la ESABAC, Maria Eugenia, notable Y excelente alumna en el tiempo de la Escuela, es sin duda alguna un gran placer, dada la alta calidad de su capacidad educativa, producción plástica y estoy seguro que ambas conjugaran en el tiempo.

Hoy empieza su trayectoria impecable y enriquecedora del arte cusqueño y su tentativa de lo fantástico, cuyos reconocimientos se harán expresados con

sentimiento de una reserva que existe de nuestro legado cultural histórico para el Perú y el extranjero.

Al inaugurar la Sala de Exposiciones de la Municipalidad del Cusco, con esta calidad de artistas, estamos celebrando un acontecimiento histórico para la ciudad. En primer término, por poner en valor el quehacer cultural narrativo mediante las artes plásticas con una intención genuina de la comunicación visual de Maria Eugenia, explorando un sentimiento y emoción con los elementos de la composición el quehacer lógico de los colores conjugando espacios míticos con los reales dando un nuevo respiro al encantamiento de la narrativa amalgamada con estos tiempos; en segundo término estas obras tiene un propósito de consolidar las capacidades de Maria y ser un sustento de grado y así cumplir con los requisitos estipulados en la ESABAC.

Finalmente, agradezco a Maria por la Intención y a todos los que confiaron y siguen confiando en el trabajo de Maria, expresándoles que deseamos de todo corazón, aportar significativamente al desarrollo de nuestra hermosa y cálida tierra que es Cusco.

Artista José Luis Fernández Salcedo

Docente de la ESABAC

-Fichas Técnicas

Se colocaron al costado inferior derecho de cada cuadro las fichas técnicas respectivas con la siguiente información. Título, dimensión, técnica:

- **Cuadro 1:**
Isla Titicaca
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.50 x 1.30 m.

- **Cuadro 2:**
La creación del hombre.
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.50 m.

- **Cuadro 3:**
La creación de la mujer.
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.50 m.

- **Cuadro 4:**
Construcción de nidos.
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.20 x 1.50 m.

- **Cuadro 5:**
Biografía completa.
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.50 m.

- **Cuadro 6:**
PecaGasha
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.20 x 1.50 m.

- **Cuadro 7:**
El judío errante
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.50 m.

- **Cuadro 8:**
Déjame un poco.
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.30 m

- **Cuadro 9:**
Sr. de los temblores.
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.20 m.

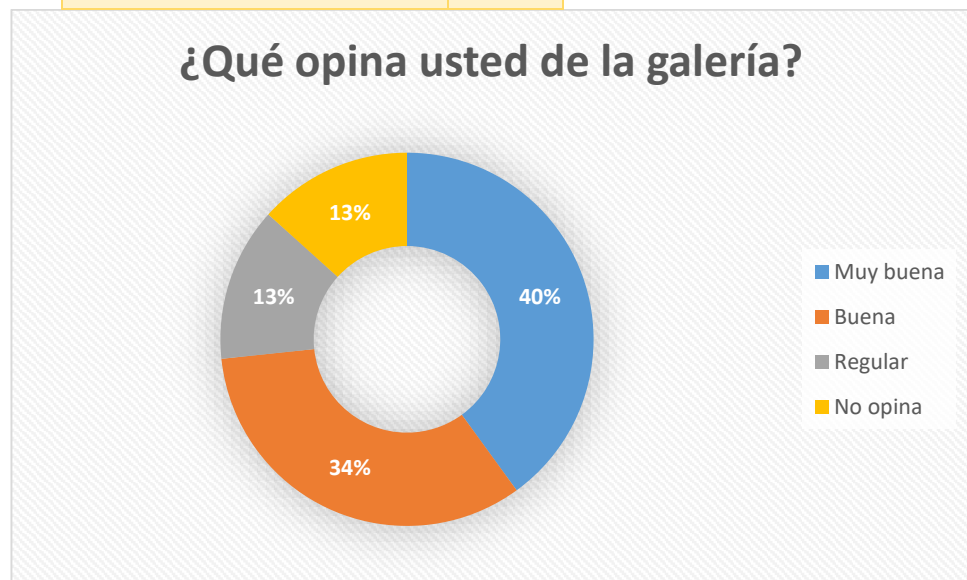
- **Cuadro 10:**
Pachacamac.
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.20 m.

- **Cuadro 11:**
Medicina natural.
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.30 m.

- **Cuadro 12:**
Sacsayhuaman en Chile
Maria Eugenia Alvarez Lopez
Óleo
1.00 x 1.30 m.

Análisis de la encuesta**Reactivo:**

¿Qué opina usted de la galería?	
Muy buena	12
Buena	10
Regular	4
No opina	4
Total	30



Interpretación: En este cuadro se puede observar que los visitantes a la muestra pictórica creen en un 40% que el espacio expositivo era muy bueno, un 34% cree que era bueno, a un 13% le pareció regular y otro 13% no opina acerca del espacio. Mostrando que la galería fue en su mayoría cómoda y acogedora para los espectadores.

Reactivo:

¿Qué opina sobre el mensaje del realismo fantástico?	
Se entiende claramente	22
Se entiende poco	7
No se entiende	1
No opina	0
Total	30



Interpretación: En este cuadro se observa que los espectadores de la muestra pictórica entendieron claramente en un 73%, un 23% entendió poco sobre esta muestra, un 4% no entendió y ninguno dejó de opinar sobre el mensaje del realismo fantástico. Mostrando que la muestra pictórica fue bien entendida en su mayoría.

Reactivo:

¿Qué opina sobre los cuadros y el tema tratado?	
Muy interesante	14
Interesante	13
No es interesante	3
No opina	0
Total	30



Interpretación: En este cuadro se puede apreciar que los espectadores consideran al tema y los cuadros como muy interesantes en un 47%, como interesantes en un 43%; un 10% considera que no son interesantes y ninguno dejó de dar su opinión al respecto, mostrando que el tema y los cuadros fueron bien recibidos por la gran mayoría de espectadores.

Reactivo:

¿Le agradó la exposición y su tema?	
Mucho	26
Regular	4
Poco	0
No opina	0
Total	30



Interpretación: Se aprecia en el cuadro que a un 87% de los visitantes a la muestra pictórica les agradó mucho la exposición, un 13% la encontró regularmente agradable, y a un 0% le pareció poco agradable, así mismo ningún espectador dejó de opinar. Mostrando que la muestra pictórica fue bien recibida en su gran mayoría.

APENDICE C

FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

		
<p>En esta imagen se observa el proceso de la pintura Isla Titicaca</p>	<p>En esta imagen se aprecia el proceso de bosquejo de la pintura Construcción de nidos.</p>	<p>Portada del sol donde se aprecian detalles del dios Wiracocha que se incluyeron en las obras.</p>
		
<p>Imagen de dios creando a una mujer, fuente de inspiración para componer La creación de la mujer.</p>	<p>En esta imagen se distingue el proceso de la pintura Peca Gasha.</p>	<p>En esta imagen se percibe el proceso de la pintura Biografía completa.</p>
		
<p>En esta imagen se observa el proceso de la pintura El judío errante.</p>	<p>Imagen de la portada del libro Flora peruana y guía de la maternidad que inspiró el cuadro Medicina natural.</p>	<p>En esta imagen se aprecia el proceso de dibujo de la pintura Sr. de los temblores.</p>

		
<p>En esta imagen se distingue el proceso de la pintura Pachacamac.</p>	<p>En esta imagen se percibe el proceso de la pintura Déjame un poco.</p>	<p>En esta imagen se observa el proceso de la pintura Vinapú.</p>

APÉNDICE D IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Montaje



Exposición



Desmontaje

