

**ESCUELA SUPERIOR AUTONOMA DE BELLAS ARTES
“DIEGO QUISPE TITO CUSCO”**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO
DEL CUSCO**

Leyes 244000 - 30220 – 30597-30851

Facultad de Arte

Carrera Profesional de Artes Visuales



**Revaloración del pallay del Distrito de Quiquijana en el lenguaje
textil Andino expresados en serigrafía**

Asesor de Especialidad : Mg. Lucio Vita Gutiérrez Mendoza

Asesor Metodológico : Dr. Enrique Alonso León Maristany

Tesis presentada por el bachiller:

Helberth Mendoza Laura

Para optar al Título Profesional de
Licenciado en Artes Visuales en la
especialidad de: Dibujo, Grabado y Diseño
Gráfico

Cusco, 2019



INFORME DE ORIGINALIDAD

EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO	
Revaloración del Pallay del distrito de Quiquijana en al lenguaje textil andino expresados en serigrafía	
Presentado por:	Halbarth Mandoza Laura DNI, N°: 44655691
Para optar el título profesional/grado académico de:	Licenciado en Artes Visuales
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	(X) veces
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	() %

EVALUACIÓN Y ACCIONES DEL REPORTE DE COINCIDENCIA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CONDUCENTES A GRADO ACADÉMICO O TÍTULO PROFESIONAL, TESIS

PORCENTAJE	EVALUACIÓN Y ACCIONES	Marque con una (X)
Del 1 al 25%	Nivel de similitud de fuente aceptable	X
Mas de 26 %	Devolver al usuario para las correcciones	

Por tanto, en mi condición de asesor, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.

Firma Lutasm



Cusco, 02 de 12 de 2023

Post firma GUTIERREZ MENDOZA Lucio VITA
Apellidos y nombres

DNI, N°: 23831317

ORCID del Asesor 0009.0007.8877.8931

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Anti plagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema anti plagio en formato PDF

Revaloración del pallay del Distrito de Quiquijana en el lenguaje textil Andino expresados en serigrafía

INFORME DE ORIGINALIDAD

98%

INDICE DE SIMILITUD

98%

FUENTES DE INTERNET

3%

PUBLICACIONES

9%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1

renati.sunedu.gob.pe

Fuente de Internet

98%

2

Submitted to Universidad Nacional Diego Quispe Tito

Trabajo del estudiante

<1%

3

dspace.utpl.edu.ec

Fuente de Internet

<1%

Excluir citas

Apagado

Excluir coincidencias

Apagado

Excluir bibliografía

Apagado

DEDICATORIA

Dedicado a mi querida esposa Katherine Aymachoque, a mi hija Samy Qorianka, motor y motivos para seguir creciendo profesionalmente, también dedicado a mis padres a quienes les debo mi educación, mi cultura y agradecimiento infinito por lo que soy, a mis hermanos Ysrael Mendoza, Iván Pacco, Yanina Pacco quienes siempre están dispuestos a apoyarme en los momentos más necesitados, a mis amigos, Alex Ángeles amigo y maestro que incondicionalmente me colaboró con el taller AA y ampliar la visión y conocimientos en el mundo del grabado, al maestro Lucio Vita por sus consejos y confianza depositado en mí.

Revaloración del pallay del Distrito de Quiquijana en el lenguaje textil
Andino expresados en serigrafía

INDICE

DEDICATORIA

TÍTULO DEL TRABAJO

ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN	3
<i>CAPÍTULO I</i>	5
<i>DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN</i>	5
1.1. Planteamiento del problema	5
1.1.1. Definición del problema.....	5
1.1.2. Descripción del problema.....	5
1.1.3. Formulación grafica del problema.....	6
1.1.4. Formulación teórica del problema.....	7
1.2. Objetivos.....	7
1.2.1. Objetivos generales.....	7
1.2.2. Objetivos Específicos.....	7
1.2.2.1. Objetivo Específico 1.....	7
1.2.2.2. Objetivo Específico 2.....	7
1.2.2.3. Objetivo Específico 3.....	7
1.2.2.4. Objetivo Específico 4.....	7
1.3. Preguntas de investigación.....	7
1.4. Justificación.....	8
1.4.1. Justificación teórica.....	8
1.4.2. Justificación metodológica.....	8
1.4.3. Justificación práctica.....	8
1.5. Viabilidad.....	8
1.6. Diseño y metodología de investigación.....	9
1.6.1. Diseño de investigación.....	9
1.6.2. Tipo de investigación.....	9
1.6.3. Metodología.....	9

<i>CAPÍTULO II</i>	10
REFERENTES DE LA INVESTIGACION.....	11
2.1. Marco histórico.....	12
2.1.1. El panorama del grabado peruano.....	12
2.1.1.1. La serigrafía artística.....	20
2.1.1.2. La serigrafía artística en el Perú del siglo XX.....	20
2.1.1.3. La negación de la serigrafía como medio de producción artística.....	24
2.1.2. La tradición textil en el Perú.....	26
2.2.2.1. La manta.....	28
2.1.3. Contexto histórico de Quiquijana.....	29
2.1.3.1. Origen del nombre.....	30
2.1.3.2. Puente de Quiquijana.....	32
2.2. Marco teórico.....	34
2.2.1. El Distrito de Quiquijana.....	34
2.2.1.1. Aspectos geográficos.....	34
Clima.....	36
Flora.....	36
Fauna.....	36
Comunidades y anexos.....	37
2.2.1.2. Principales festividades tradicionales de Quiquijana.....	38
2.2.1.2.1. Gayado q'asuy.....	38
2.2.1.2.2. Martes Carnaval.....	38
2.2.1.2.3. Virgen del Carmen.....	40
2.2.1.2.4. Aniversario de Quiquijana.....	41
2.2.1.2.2. Todos los Santos.....	42
2.2.1.3. El tejido tradicional de Quiquijana.....	43
2.2.1.3.1. Tipos de tejidos en Quiquijana.....	44
Telar de cintura.....	44
Telar de cuatro estacas.....	44
Tejido a palitos.....	45
Telar de pedal.....	45
2.2.1.3.2. Pallay de los tejidos en Quiquijana.....	46

2.2.1.3.1.	Tipos de pallay en Quiquijana.....	46
	Chili Pallay.....	48
	Paqay pallay.....	50
	Warray.....	50
	Pata pallay.....	50
	Ñawichay.....	51
2.2.2.	Géneros y categorías estéticas.....	51
2.2.2.1.	Géneros estéticos.....	51
2.2.2.1.1.	Desnudo.....	51
2.2.2.1.2.	Retrato.....	52
2.2.2.1.3.	Paisaje.....	53
2.2.2.1.2.	Géneros oníricos.....	53
2.2.2.2.	Categorías estéticas.....	54
2.2.2.2.1.	Lo bello.....	54
2.2.2.2.1.	Lo sublime.....	54
2.2.2.2.1.	Lo fantástico.....	54
2.2.3.	Grabado.....	54
2.2.3.1.	Serigrafía.....	56
2.2.3.1.1.	Campos de aplicación de la serigrafía.....	57
2.2.3.1.1.	Tintas para serigrafía.....	57
	Tintas acuosas.....	57
	Tintas plastisol.....	58
	Tintas base solvente.....	58
2.3.	Marco conceptual	58
2.3.1.	Conceptos relacionados al grabado.....	60
2.3.1.	Conceptos relacionados al tejido.....	60
	<i>CAPÍTULO III</i>	62
	<i>ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN</i>	62
3.1.	Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones.....	62
3.1.1.	Valoración pragmática.....	62
3.1.2.	Valoración paradigmática.....	63
3.1.2.1.	Primer nivel de investigación: Categorización (similitudes).....	65

3.1.2.1.	Segundo nivel de investigación: Categorización (diferencias).....	68
3.2.	Instrumentos de valoración social y del artista.....	70

RESUMEN DE INVESTIGACION

3.3.	Valoraciones Semióticas o estructura artística (Dimensiones estéticas).....	72
	Obra N° 1 Gayado Q'asuy.....	72
	Obra N° 2 Pallay I.....	75
	Obra N° 3 Pallay II.....	80
	Obra N° 4 Quiquijana Chakapata.....	85
	Obra N° 5 Samy Qorianka.....	90
	Obra N° 6 Mama Kata.....	94
	Obra N° 7 Melchorita Awaq maki.....	99
	Obra N° 8 Q'eperina.....	103
	Obra N° 9 Ajha Raymi.....	107
	Obra N° 10 Pallay ñawi.....	113

CAPÍTULO IV

	RESULTADOS DE LA INVESTIGACION.....	115
4.1.	Conclusiones.....	118
4.2.	Sugerencias y recomendaciones.	120
4.3.	Listado de referencias.	121
	APENDICES:	123
	APENDICE A.	123
	INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN.....	123
	APENDICE B.....	130
	RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	130
	INFORME CURATORIAL.	130
	APENDICE C.....	146
	Fotografías durante el proceso de investigación.....	146
	APENDICE D	154
	Fotografías durante la exposición de arte	154
	APENDICE E.....	158
	Imágenes de difusión en medios Publicitarios.....	158

RESUMEN

El investigador describe el problema de pérdida de la tradición textil en nuestra cultura, a través de una propuesta expresada gráficamente en serigrafía sobre los pallay de los textiles del distrito de Quiquijana. Utiliza como métodos de investigación la observación para la descripción de la representación estética de la serie de grabados y la introspección para la interpretación de sus significados. Analiza desde la semiología y la estética las obras, que se resume en un discurso crítico que describe e interpreta cada obra. Analiza también el conjunto de obras a través de la descripción e interpretación de los paradigmas semióticos o categorizaciones, así como la relación que existe entre categorías que dialogan con el espectador y ayuda a entender el mensaje de la obra. Se aprecia cómo construye el artista la idea, para poder representar el problema de pérdida de la tradición textil y su efecto en la cultura, dando así a comprender el mensaje que sensibiliza al público en la exposición de grado. Las representaciones de las obras muestran el mundo interno y personal del artista donde los protagonistas son los familiares más cercanos insertados en el tejido de Quiquijana bellas y realistas, teniendo como propósito la creación de conciencia para recuperar el gran valor cultural en el público.

Palabras clave:

Serigrafía, lenguaje textil, pallay, conciencia cultural, belleza, realismo.

ABSTRACT

The researcher describes the problem of loss of the textile tradition in our culture, through a proposal expressed graphically in silkscreen on the pallay of the textiles of the district of Quiquijana. It uses as research methods the observation for the description of the aesthetic representation of the series of engravings and the introspection for the interpretation of their meanings. Analyzes the artworks from the semiology and aesthetics, which is summarized in a critical discourse that describes and interprets each work art. It also analyzes the set of work arts through the description and interpretation of semiotic paradigms or categorizations, as well as the relationship between categories that dialogue with the viewer and helps to understand the message of the work art. It is appreciated how the artist builds the idea, in order to represent the problem of loss of the textile tradition and its effect on the culture, thus giving an understanding of the message that sensitizes the public in the degree exhibition. The representations of the works show the artist's internal and personal world where the protagonists are the closest and familiar relatives inserted in the beautiful and realistic Quiquijana fabric, with the purpose of creating awareness to recover the great cultural value in the public.

Keywords:

Screen printing, textile language, pallay, cultural awareness, beauty, realism.

INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación tiene como tema de estudio el pallay, que se constituye como el diseño textil, el pallay es un término eminentemente quechua que en español significa recoger o cosechar, que está relacionada con la agricultura; pero, también significa recoger los hilos de la hebra en el tejido, el pallay encierra un significado más amplio y metafórico, el de recoger una serie de costumbres, vivencias, cosas, lugares, animales, etc., que están expresados en diversos símbolos, motivos e iconos convertidos a manera de escritura y que perviven en el tiempo; pues, durante siglos se ha perfilado con diferentes formas y colores, caracterizando a un determinado pueblo, en este caso, el estudio está enmarcado en el uso del pallay del distrito de Quiquijana; pero lamentablemente, esta tradición de uso y confección de textiles con el pallay típico de esta zona, se ve amenazada por varios factores de carácter educativo y económico que no contribuyen a la valoración de los mismos, razón por el cual, se realiza este trabajo de investigación.

La investigación titulada “REVALORACIÓN DEL PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO EXPRESADOS EN SERIGRAFÍA” tiene como objetivo en el público fomentar, concientizar y revalorar la cultura popular tradicional de los tejidos andinos del distrito de Quiquijana, a través de exposiciones plásticas y artísticas culturales, que se realizará desde el grabado aplicando el procedimiento de la serigrafía. Esta muestra itinerante se realizó en la Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira del Cusco y el Auditorio de la Municipalidad Distrital de Quiquijana.

Se utilizó como métodos de investigación la observación para la descripción de los textiles a través de la representación estética de los pallay en el tejido y la introspección respectiva para la interpretación de sus significados.

La investigación consta de tres capítulos:

El capítulo I, enfoca referente al diseño de la investigación, que comprende el planteamiento del problema, el diseño y metodología de investigación, el tipo de investigación y metodologías aplicadas.

El capítulo II, aborda el Marco Referencial, que son las bases teóricas en los que se apoya la investigación, comprendiendo el Marco Histórico, el Marco Teórico y el Marco Conceptual.

El capítulo III, trata sobre el Análisis denotativo y connotativo de las obras de arte, así como el resumen de la investigación que tienen como tema de estudio el uso de los pallay de Quiquijana, expresadas en serigrafía.

El capítulo IV, se refiere sobre los resultados de la investigación, resumidos en conclusiones por cada objetivo, también incluye recomendaciones recogidos en el proceso y muestra de las obras, finalizando con el listado de referencias.

CAPÍTULO I

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

1.1.1. Definición del problema

La práctica del pallay en los tejidos de tradición textil de Quiquijana, se está perdiendo y con ello su respectiva aplicación típica de los pallayes, siendo una de las expresiones más bellas y coloridas de este pueblo, y que se ha heredado a través de los tiempos en nuestra cultura.

1.1.2. Descripción del problema

El trabajo de investigación ha permitido observar que la tradición textil de Quiquijana se está perdiendo. Entre las diversas causas se debe a los nuevos cambios que experimenta la educación y las diversas actividades económicas que no contribuyen en la valoración de los mismos, teniendo como resultados jóvenes y niños pobres en cultura, quienes absorben fácilmente culturas foráneas producto de la globalización, dejando de lado lo suyo, afectando principalmente a la tradición textil popular y su confección respectiva realizada por los “awaq maquis” (tejedores) que por la poca demanda existente dejan de ser elaboradas, cambiando sus trabajos con otras actividades poco más rentables. Por ello, es necesario fomentar y concientizar al público, para recuperar los valores culturales de los tejidos andinos a través de la imagen visual, para lo cual se debe producir y exponer una serie de grabados en serigrafía que transmitan un mensaje, y de esta

forma concientizar y sensibilizar al público. El proyecto promoverá que las personas vuelvan su mirada y revaloren la tradición cultural del tejido y el pallay de Quiquijana, pero, sin dejar de lado las culturas que se incorporan, en lo posible tratando de mantener lo nuestro para seguir fomentando la identidad cultural respectiva.

1.1.3. *Formulación gráfica del problema*



1.1.4. Formulación teórica del problema

Revaloración del pallay del distrito de Quiquijana en el lenguaje textil Andino, expresados en serigrafía debido a que se está perdiendo la tradición textilera de nuestra cultura, y así recuperar su gran valor histórico cultural.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo General

Expresar gráficamente en serigrafía el pallay de los tejidos del distrito de Quiquijana en el lenguaje textil andino, indagando sus valores estéticos y promoviendo su revaloración e identidad cultural.

1.2.2. Objetivos Específicos

1.2.2.1. Objetivo específico 1

Crear expresiones estéticas (obras gráficas en serigrafía)

1.2.2.2. Objetivo específico 2

Indagar los valores estéticos de los pallay del distrito de Quiquijana en el lenguaje textil andino, y cuáles son las causas por el qué se está perdiendo esta tradición cultural.

1.2.2.3. Objetivo específico 3

Realizar exposición itinerante en la sala cultural Mariano Fuentes Lira y en el auditorio de la Municipalidad Distrital de Quiquijana.

1.2.2.4. Objetivo específico 4

Brindar un mensaje gráfico visual para recuperar el valor cultural de los pallay del tejido andino del distrito de Quiquijana.

1.3. Preguntas de investigación

¿Por qué se está perdiendo la tradición textil en el distrito de Quiquijana?

¿Para qué se pondrá en valor el pallay el Distrito de Quiquijana expresados en serigrafía con las exposiciones realizadas en la Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira y el Auditorio de la Municipalidad del distrito de Quiquijana?

1.4. Justificación

1.4.1. Justificación teórica

Es necesario concientizar al público, en especial a los jóvenes para recuperar los valores culturales de los pallay del Distrito de Quiquijana en el tejido andino a través de la imagen visual, el cual se pone en valor aplicando la técnica del grabado en serigrafía, y de esta forma transmitir al público mensajes que sensibilicen y despierten sentimientos de identidad para repensar, entender y contribuir con su revaloración respectiva.

1.4.2. Justificación Metodológica

Es necesario en la investigación utilizar los siguientes métodos que nos ayudará a aproximarnos a la obra:

El método iconográfico – iconológico de Panofsky. Cada estampa está conformada por formas y objetos que necesitan ser identificados, para luego ser interpretados respectivamente.

El método semiológico. Los grabados que se presentan están agrupados por signos que responde a una determinada idea, las cuales necesitan ser entendidas para su correcta interpretación de acuerdo a la aplicación del método semiológico.

1.4.3. Justificación Práctica

La creación de una serie de grabados aplicando el procedimiento de la serigrafía sobre la temática de los pallay en tejidos del Distrito de Quiquijana, genera impacto en el público por su belleza, calidad y destreza técnica en la interpretación del lenguaje textil andino.

1.5. Viabilidad

- a) Recursos materiales. Se cuenta con los recursos suficientes para la investigación.
- b) Recursos técnicos. Se cuenta con los recursos técnicos suficientes para la investigación.
- c) Recursos financieros. Se financiará con recursos propios.

1.6. Diseño y Metodología de Investigación

1.6.1. Diseño de Investigación

El diseño aplicado se conoce como procesos creativos por expresión, y el enfoque de investigación, es cualitativa estética.

1.6.2. Tipo de Investigación

El tipo de investigación corresponde al nivel descriptivo, interpretativo en procesos creativos

1.6.3. Metodología

Para en el desarrollo de la investigación se ha empleado:

- El método de la observación
- El método de la introspección

La descripción e interpretación de las obras de arte, requiere de un análisis iconográfico e iconológico desde la semiótica contemporánea.

CAPÍTULO II

REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN

La información teórica de estudio, se apoya en la bibliografía existente, entre ellos se destaca el trabajo realizado por la tesista Tapia Delgado, Carla; para optar el grado de licenciatura de la UNMSM.

“Los chullos de la comunidad de Taquile en Puno y su reconocimiento internacional por la UNESCO”; de Tapia Delgado, Carla – 2012, Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

La tesis aborda específicamente sobre los chullos (gorras tejidos) de Taquile, un pequeño poblado del altiplano, analizando los distintos tipos, características y símbolos de los mismos, tiene como objetivo “establecer la tecnología, tipología, características formales y simbología de los chullos de la comunidad de Taquile”, que arriba a las siguientes conclusiones:

- El sistema de comunicación visual expresado en los chullos de Taquile mantiene una tradición como legado cultural a través de la oralidad, por lo cual la UNESCO ha destacado el arte textil de Taquile, como Patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad.
- La producción textil de los chullos contribuye al sostenimiento económico de la familia en cuanto a alimentación, educación y subsistencia en general.

Tesis de licenciatura UNMSM

“Tradición e innovación en los diseños de mantas textiles en el Perú: el caso de los Tejidos Maranganí” de Hopkins Barriga Aránzazu (2010)

Aborda todo el proceso histórico y de análisis descriptivo de las mantas o frazadas hechas por la fábrica de los tejidos Maranganí, teniendo como objetivo analizar específicamente cada tejido, el estudio es un claro testimonio y muestra de lo ocurrido con la industria textil en el país, principalmente lo ocurrido con en la región del Cusco: que arribó a las siguientes conclusiones:

- Las prácticas textiles ancestrales han logrado sobrevivir a los cambios de la sociedad y la cultura peruanas, adaptándose y adecuándose a las propuestas y técnicas que tuvieron que enfrentar en cada época de la historia. Aun así, se identifica en la industria textil: la tela llana, el tejido cara de trama o de urdimbre, la doble tela, tafetán, sarga, urdimbre o tramas discontinuas, sprang, tapiz excéntrico, las técnicas decorativas como el brocado, el bordado y el encaje, tapiz ranurado, el tejido teñido por reserva (tie dyed). Los diseños fitomorfos, zoomorfos y geométricos. Y las materias primas como el algodón y el pelo de camélido, además de la diversidad de tintes utilizados.
- La industria textil peruana, representada en la fábrica Maranganí, buscó sus fuentes de inspiración en el pasado prehispánico peruano, aplicando los principios básicos que condujeron la creación de sus formas y combinaciones.

“La memoria del tejido: Arte textil e identidad cultural de las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno)” (2017). investigación de María Elena del Solar D. Lima: Soluciones Prácticas. Libro publicado por el Ministerio de Cultura.

2.1. Marco Histórico

2.1.1. *El panorama del grabado peruano*

El grabado, como manifestación artística, se practica desde tiempos remotos en diferentes culturas del mundo. Entre las técnicas más antiguas y tradicionales son el procedimiento de la xilografía; posteriormente el intaglio, litografía y serigrafía, cada uno se ha desarrollado de acuerdo a su contexto y época. El grabado como medio de reproducción de imágenes, estuvo casi siempre vinculado con la edición de libros para ilustraciones, incluso antes de la imprenta que se da en 1450 con Joan Gutemberg. Ya en el siglo XVIII se comenzó a considerar como medio de expresión autónoma. La principal característica del grabado es la posibilidad de reproducir una obra tantas veces como el artista lo desee y lo permita la técnica.

De acuerdo al libro “El grabado en Lima Virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)” de Ricardo Estabridis (2002) en el Perú el grabado como técnica nos remonta a la época virreinal con la llegada de la primera imprenta del Italiano Antonio Ricardo en 1584, quien consiguió la licencia de la real Audiencia, para instalar su imprenta, en el cual se imprimió ese año el primer catecismo de la doctrina cristiana; dentro de muchas ediciones que realizó Antonio Ricardo, se llegó a imprimir pequeñas imágenes en tacos de madera, y más adelante en 1613 con Francisco del Canto se imprimen grabados calcográficos, imprenta que recibió por traspaso de Antonio Ricardo nueve años antes de morir en 1605, estando activo hasta 1620, a partir de ese año se instala un impresor de origen sevillano Jerónimo de Contreras, ejerciendo su profesión por diecinueve años, siendo uno de los más representativos del siglo XVII; a su muerte, heredan el oficio sus hijos hasta 1715. La producción de estampas religiosas deja de ser anónima a partir de 1641, cuando Francisco Bejarano firma el grabado. A partir del siglo XVIII hay mayor preferencia por el grabado calcográfico sobre el cobre por parte de los artistas, entre ellos fue Miguel Adame que destacó mucho más en el siglo XVIII, por la calidad de sus grabados como la (fig. 1) encontrada en la antigua Imprenta de Joseph de Contreras, Lima - Perú, y en la segunda mitad del siglo XVIII, José Vázquez; y a finales del siglo, José

Carlos de Zelada y Cristóbal Garrido, con estampas de carácter popular. Las estampas producidas en este periodo tienen la característica de ser devocionales, es decir la producción de imágenes de santos y mártires para el proceso de la evangelización, además de producir retratos de personalidades y escudos, cenefas, colofón, letras, etc., que vienen a ser estampas profanas (pág. 49-60, 2002)



Entre las últimas imprentas del epílogo virreinal y las primeras décadas del siglo XIX, continua activo la imprenta de los Niños Huérfanos o Expósitos hasta 1820, donde se ha producido imágenes religiosas, que han sido firmados por Marcelo Cabello y Domingo Ayala, últimos grabadores de esta etapa virreinal; Entre 1798 y 1809, en Lima se halla activa la imprenta de Guillermo del Rio, ligada a la época de ideas libertarias. Domingo Ayala, contemporáneo de Cabello también abrió su imprenta en 1716, pero solo duro dos años. Existe un último grabado al buril de Marcelo Cabello de 1825, en el que se alegoriza a Simón Bolívar (Fig. 02) después de esta época no existen más grabados que estén debidamente registrados (pág. 60-66, 2002)

Durante los primeros años de la etapa republicana, en las imprentas todavía se continuaron elaborando ilustraciones en grabados sobre metal, pero cada vez menos; que fueron reemplazadas y opacadas completamente a partir de 1850 por la técnica de la litografía. Durante el siglo XIX, los grabados en metal se siguieron empleando solo para tipos y viñetas. El grabado republicano se caracteriza por el empleo de la litografía como principal medio para el proceso de reproducción de imágenes, y en las últimas décadas de este siglo, en las diversas revistas, periódicos y boletines aparecían estas obras de arte; por otro lado, la llegada de diversos científicos naturalistas como Alejandro Malaspina en 1793 y Alejandro Von Humbolt en 1802, estas expediciones fueron acompañados por grandes tripulaciones que llegaron con fines de estudio científico, y con ellos también se hallan magníficos dibujantes, pintores y viajeros románticos como el francés Leonce Angrand, quien llega en 1833 y reside hasta 1839 entre Arica, Arequipa, Lima, Ayacucho, Cusco, Puno y Tacna, recopilando información e ilustrando los usos y costumbres de cada lugar (Núñez, 2013:267) En 1839 el Marino Norteamericano Charles Wilkes llega a Lima y alrededores, Cerro de Pasco y Canta (Núñez, 2013:628) y en 1845 publica sus viajes con algunas litografías realizadas por el artista Alfred.T. Agate; en 1842 llega el viajero romántico alemán, Juan Mauricio Rugendas, después de su extenso viaje empezando en Brasil en 1821, llega al Perú en 1842 a 1844, realizando numerosas pinturas, dibujos y apuntes desde sur del país hasta Lima; en 1846-1847 el viajero francés Paul Marcoy, recorrió, describió y dibujó escenas cotidianas de las provincias de Arequipa, Cusco y Puno. Estos viajeros románticos en su mayoría artistas, vieron los nuevos parajes como exóticos lugares para tomar apuntes, dibujos y pinturas, que años más tarde fueron reproducidos y publicados en diversos libros en sus países de procedencia.

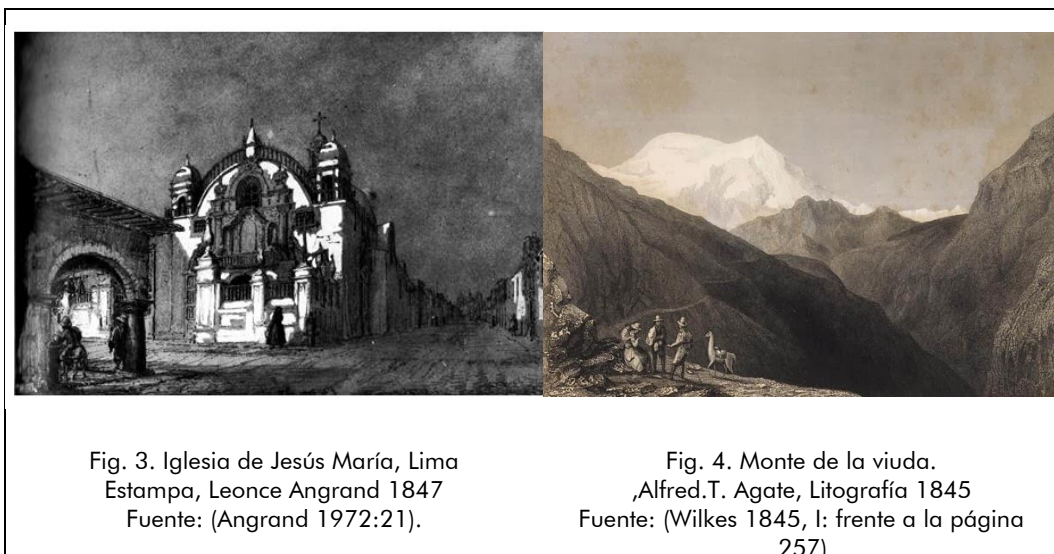


Fig. 3. Iglesia de Jesús María, Lima
 Estampa, Leonce Angrand 1847
 Fuente: (Angrand 1972:21).

Fig. 4. Monte de la viuda.
 ,Alfred.T. Agate, Litografía 1845
 Fuente: (Wilkes 1845, I: frente a la página
 257)

En 1856 y 1857, el viajero Francés A.A. Bonnaffe, publicó con el título “Recuerdos de Lima” los tipos de trajes y costumbres (fig. 3) dos álbumes de litografías basadas en la vida cotidiana de Lima que se pudo apreciar en su corta estancia. (Mujica P. 2006:270) En 1865 Felipe Paz Soldán, Publica Atlas Geográfico del Perú, es la primera vez que se dio a conocer al país y al exterior lo que era el Perú, conteniendo cartografía, planos, láminas litográficas y documentales que fueron ilustradas y editadas en Paris por el artista A. Picón y A. Simeón (fig. 4) los acabados de las impresiones son de excepcional calidad y realismo. Las ilustraciones constituyen una reproducción de fotografías tomadas en blanco y negro.



Fig. 6. La Zamacueca - Litografía coloreada:
A. A. Bonnaffé
"Recuerdos de Lima: Album: Tipos,
trajes y costumbres" (Lima, 1856)

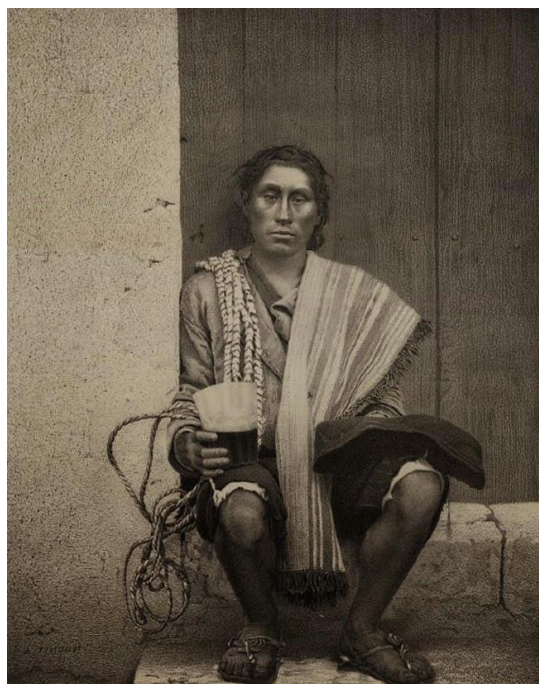


Fig. 7. "Un indio"- Litografía
Artista: A. Picón
Fuente: (Paz-Soldán 1865, Placa XXXVbis)

Desde mediados y hasta fines del siglo XIX, la Litografía es el boom de para las ilustraciones peruanas; desde su descubrimiento en 1796 por el alemán Aloys Senefelder, no paso mucho tiempo en extenderse por todo el mundo. Es así que para 1820 ya estaba extendida por toda Europa y para los años treinta ya se pueden encontrar talleres de litografía por toda América, su rápida difusión se debe al éxito de sus reproducciones. En el Perú, las primeras litografías rastreadas datan de 1826 de Marcelo Cabello; en 1839, se halla la imprenta del diario El Comercio; en 1852 la de El Herald; y en 1860, la del El Mercurio; en 1847, de Juan Dede; en 1845, del Italiano Juan Canevaro, quien van produciendo litografías limitadas; y en 1855 Willies comercializa álbumes de caricaturas hechas en litografía; en 1856 el francés A.A. Bonnaffé manda a imprimir álbumes de litografías con el título de "Recuerdos de Lima" realizada en el taller de Carlos Mindroid y Emilio Prudge. Hasta este momento la producción es limitada, para álbumes, colecciones, caricaturas y otras pequeñas impresiones. La verdadera

producción litográfica, se da a partir de 1870, con la aparición de diversas revistas como:

El correo del Perú (1871-1876) en el cual se introduce ilustraciones a partir de fotografías y copias de obras europeas. Esta modalidad continúa vigente con las revistas que surgen después de la Guerra del Pacífico con la denominación El Perú Ilustrado (1887-1892) América Ilustrada (1890) Boletín de Lima (1891) El Hispano Americano (1891) El Perú Artístico (1893-1895) La Revista Social (1897) Lima Ilustrada (1898-1903) El Rímac (1889-1890) Actualidades (1904-1907) Prisma (1905-1908) Variedades (1908-1930) Ilustración Peruana (1913) y el Mundial (1919-1932) (Leonardini 2003:29)

En todas estas revistas, semanarios, periódicos, etc. La litografía fue el principal medio de reproducción de imágenes a partir de fotografías, que fueron medios activos hasta la primera década del siglo XX (fig.8) poco después cae desfasada y es reemplazada por nuevas formas de reproducción, surgidas a partir de la litografía, en el que la matriz ya no es una piedra, sino una delgada placa de metal sensibilizada.

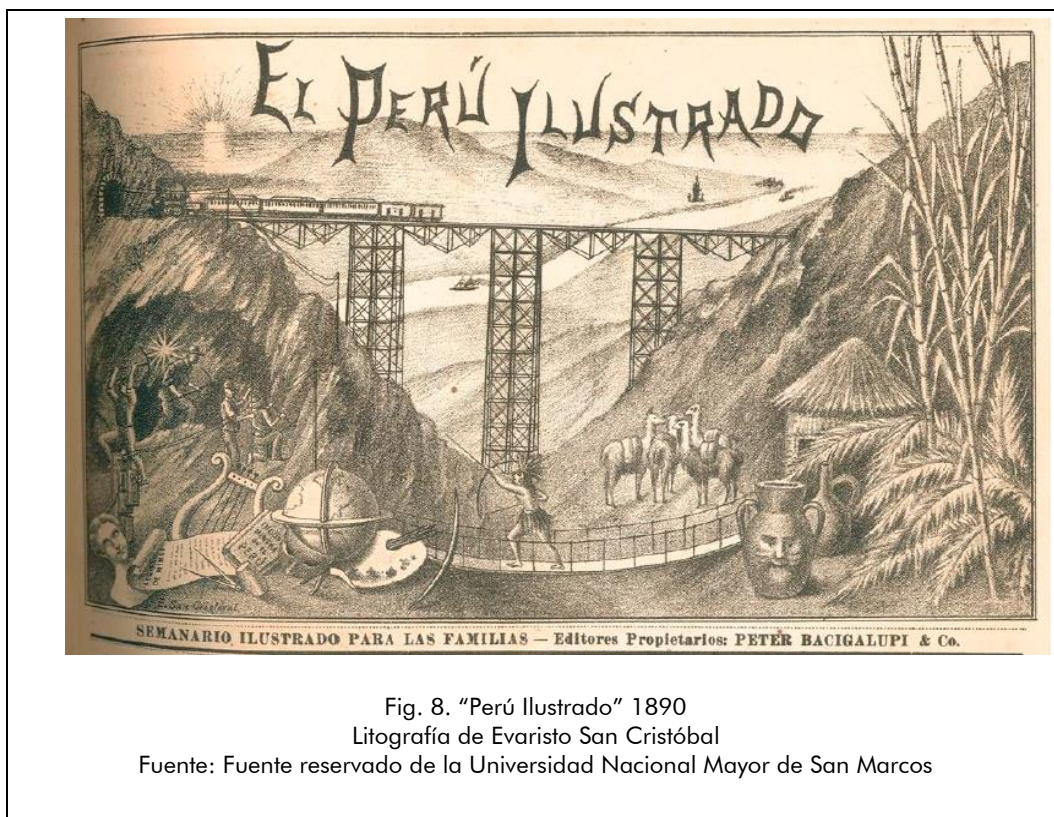


Fig. 8. "Perú Ilustrado" 1890
Litografía de Evaristo San Cristóbal
Fuente: Fuente reservado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

A partir de 1920, surgen cambios en el grabado peruano artístico, se retoma el procedimiento de la xilografía, por lo general con fines político-sociales influenciados con el expresionismo alemán y la revolución mexicana. A partir de la primera mitad del siglo XX, el mundo experimentó profundos cambios, como las movilizaciones populares, los avances científicos y tecnológicos, dando inicio a las revoluciones artísticas en Munich, París, Milán, San Petersburgo y Moscú. El empleo de la xilografía por las vanguardias contemporáneas en el siglo XX, remonta a Alemania con el Expresionismo alemán desde 1905 que impulsa la gráfica, en especial la xilografía, con el movimiento Die Brücke (El Puente) y El jinete Azul (Der Blaue Reiter), hasta los años 20, tras la devastación de la Primera Guerra Mundial. En México en 1937, artistas e intelectuales fundan un colectivo denominado el Taller de Gráfica Popular (TGP) La producción colectiva de obras de arte, son obras que no sólo perseguían la belleza, sino que aspiraban a ser útiles en la lucha por la liberación. Y así lo hicieron: en un par de décadas el TGP logró la hazaña de construir el discurso gráfico de la Revolución Mexicana. Todos estos acontecimientos serán referentes en la gráfica peruana de la autoría de José Sabogal y sus discípulos, que reflejan fidedignamente la corriente del indigenismo durante las primeras décadas del siglo XX.

José Sabogal, artista de reconocida trayectoria formó su pensamiento y su destreza en el arte en diversas ciudades del mundo: en Roma, 1912; en Argentina; 1912 y 1918; y en México 1923, haciéndose cargo de la Escuela de Bellas Artes del Perú entre los años de 1932 a 1943, durante este proceso, tiene discípulos con quienes realizaron una labor importante en el arte, desarrollando la pintura y grabado indigenista (fig. 9) Pues a ellos se les debe el renacimiento de la xilografía en el Perú, que yacía olvidado en el pasado, catapultando a estos tiempos con conceptos diferentes y sentimientos nacionalistas; se rescata y se eleva, hasta considerarla como un medio artístico contemporáneo. Entre los grabadores que (Fernandez, 1995) considera como los más cercanos a José Sabogal y que tuvieron gran impacto indigenista en la época, entre ellos menciona a: Julia Codecido, Camilo Blas (fig. 10) Eduardo Álvarez, Pedro Azabache, Mariano Alcántara, y Julio Camino Sánchez; también existen personas independientes a este movimiento, pero de alguna manera afines a él, se forman

como grabadores Manuel Pantigoso, Teófilo Allain, Esquerrilloff, Carlos Roca Rey, y Carlos Bernasconi, entre otros (Fernández, 1995: p. 50)



Fig. 9. Varayoc de chinchero 1925,
José Sabogal
Fuente: galería virtual del MALI



Fig. 10. Indígena, Camilo Blas.
1925 - 1930
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/1151>

Después de la ardua labor plástica de los indigenistas, a la dirección de José Sabogal, la xilografía se fortalece en el arte peruano contemporáneo, creándose en 1948 el primer taller de grabado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1960 el taller de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP, en 1967 se imparte la enseñanza del grabado en la Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Arquitectura (Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes) de la Universidad Nacional Ingeniería (UNI) donde Eduardo Moll, fue uno de los profesores; posteriormente, se apertura los talleres de grabado en las diferentes escuelas de arte en el interior del país. También es necesario mencionar que, a partir de 1972, comienzan a funcionar diversos talleres particulares por necesidad, conformados especialmente por jóvenes grabadores, siendo el primero “El Taller 72” dirigido por Jorge Ara Manchego, Eulalia Orsero y Alberto Agapito, “El Séptimo Taller” (1984) dirigido por Carlos Quispe Carrizales, el taller de grabado en metal de Augusta Barreda (1987) y La Quinta Centro Peruano del Grabado (1992).

2.1.1.1. La serigrafía artística

El auge de la serigrafía comercial tuvo su origen en los Estados Unidos, las primeras serigrafías sobre papel (carteles publicitarios) y la primera patente de la serigrafía moderna, pertenece al inglés Samuel Simón y al norteamericano John Pilsworth, que entre 1907 y 1915, realizaron la máquina con pantalla obtenida fotográficamente. En 1914, John Pilsworth en San Francisco, inventó el método *Selectasine* para imprimir varios colores, enmascarando progresivamente las zonas abiertas de una sola pantalla, y esta patente concedido en 1918 fue extendiéndose rápidamente en su empleo; utilizándose para la producción de banderas, estandartes, material bélico, etc. El desarrollo progresivo de la serigrafía fue indudablemente empujado por la producción comercial, y en el mercado se busca reproducción masiva, cada vez mejor y a menor costo; pero la serigrafía comercial, también fue un gran espacio para la producción artística que a diferencia de lo comercial, era limitada; el primer artista que empleó la serigrafía con fines artísticos, fue Guy Maccoy en 1932.

El artista Guy Maccoy, fue el primero en emplear la técnica de la serigrafía con fines artísticos. Realizó sus dos primeras serigrafías en 1932; ambas eran alrededor de 9 x 11 pulgadas y tiró aproximadamente 40 copias de cada diseño. En 1938 tuvo su primera exposición individual, las primeras obras de serigrafía expuestas en una galería. (Wikipedia 2017, parr.8)

2.1.1.2. Serigrafía artística en el Perú del siglo XX

El creciente desarrollo de la serigrafía aplicada a la Publicidad y el trabajo industrial en serie, se produce a partir de los años 50, que se convirtieron en el sistema de impresión indispensable, pero no exclusiva; a partir de los años treinta, comenzó a tener popularidad y así se fueron sumándose artistas americanos que encontraron en la serigrafía su medio de expresión; es en 1950, posteriormente los artistas aceptaron plenamente que este era un medio y una forma válida de comunicación con el Pop Art.

El Pop Art, interesado en las imágenes de cultura urbana, encontró en la serigrafía un medio muy adecuado para la producción de sus temas, las formas atrevidas, los colores brillantes, los planos y la calidad impersonal de la técnica

resultaron irresistibles para los artistas como Andy Warhol (nacido en 1930) y Roy Lichtenstein (nacido en 1932) El proceso serigráfico por su capacidad de reproducir imágenes llamativas e instantáneas, se ha convertido en una de las técnicas de impresión más populares de la segunda mitad del siglo XX (Dawson, 1981, p. 125)

Perú no fue ajeno al desarrollo del grabado en el siglo XX. En la escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, desde 1918 ya se trabajaba los procedimientos tradicionales como la xilografía, litografía y el grabado en metal, a excepción de la serigrafía que es a partir de los años 80, recién se comienza a emplear como parte del grabado artístico, siendo desestimada hasta entonces. Entre los años de 1968 a 1973, ya se había empleado la serigrafía al estilo del Pop Art estadounidense para propagandizar la Reforma Agraria del presidente militar Juan Velasco Alvarado, que empleó la imagen popular de Tupac Amaru y del campesino, reproducidos en serigrafía (fig.11) el artista encargado de esta labor de los diseños de la Reforma Agraria fue Jesús Ruiz Durand, (Huancavelica – 1940) Artista egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú.



Estos diseños son reproducidos en diversas regiones del país por talleres populares de serigrafía, dirigidos por artistas que trabajaron para SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social) y ORAMS (Oficina Regional de Apoyo a la Movilización Social) En una entrevista con Diego Otero en el blog spot de MALBA (2016) el artista Jesús Ruiz Durand describe el contexto en el que produjo esta serie “Reforma Agraria” 1968 – 1973:

La siguiente fundamentación dice: “Estábamos atravesando el año 1968 y vivíamos una especie de cumbre de inquietudes juveniles: el anti-belicismo, las drogas psicodélicas, la revolución de Mao, el Che Guevara. Había pues una especie de efervescencia de la creatividad y la renovación, todo estaba a flor de piel. En esa época el pop estadounidense e inglés era nuestro pan de cada día, era el arte que consumíamos, y con voracidad. En ese contexto fue que se me encargó lo de los afiches, y recuerdo que tenía muy clara la idea de que esos afiches demandaban un mensaje urgente, inmediato, entusiasta. Yo no tenía tiempo de elaborar demasiadas ideas: simplemente se trataba de pensar que eran afiches para la calle, rústicos, de gran tiraje. ¿Por qué no usar la técnica de la historieta?, me dije entonces, ¿quién no conoce ese lenguaje? Así fue que recurrí a imágenes de colores planos, capaces de comunicar a pesar de la agresión del clima; capaces de ser impresas con la tecnología más precaria. Pero había algo aún más importante. Dicha técnica me permitía utilizar imágenes documentadas en el campo: todos los afiches fueron basados en fotos que yo tomaba de los campesinos en su propio contexto, redibujadas luego a mano como si fueran historietas” (Párr. 2)

Uno de los primeros artistas reconocidos que incursionaron en la serigrafía, y con una gran maestría, surgió en estos talleres populares de SINAMOS (1972) fue Francesco Mariotti, artista nacido en 1943 en Berna (Suiza) quien había emigrado con su familia al Perú en 1953 y cursó la escuela primaria y secundaria en Lima hasta 1961, y se dedicó al estudiar arte en Paris y Hamburgo, realizando grandes proyectos como el “Cubo Luminoso” en 1969.

En 1971 volvió a Lima, donde organizó los Festivales de Arte CONTACTA 71 y CONTACTA 72, luego trabajó en la ciudad de Cusco desde 1972 hasta 1975 para SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización

Social) como Jefe de Difusión y Asuntos Culturales, donde organizó los Festivales de Arte HATARIY e INKARI. (Mariotti, 2018, Párr. 2)

El aporte de Mariotti, no solo se centra en los talleres populares, sino en la organización de festivales de arte “Hatary” e “Inkari” denominados como “Arte total” que incluían el arte en todas sus expresiones: Música, danza, poesía, títeres, teatro, pintura, fotografía, cine, artes gráficas, grabado, artesanías, escultura, dibujo, expresión libre, fulbito, etc. (fig. 12 y 13) Este tipo de eventos de arte total, generó la presentación y participación masiva del público, a un estilo de feria, iniciativa que cambio la mirada del arte tradicional, que hasta entonces solo se daba en una galería o museo.

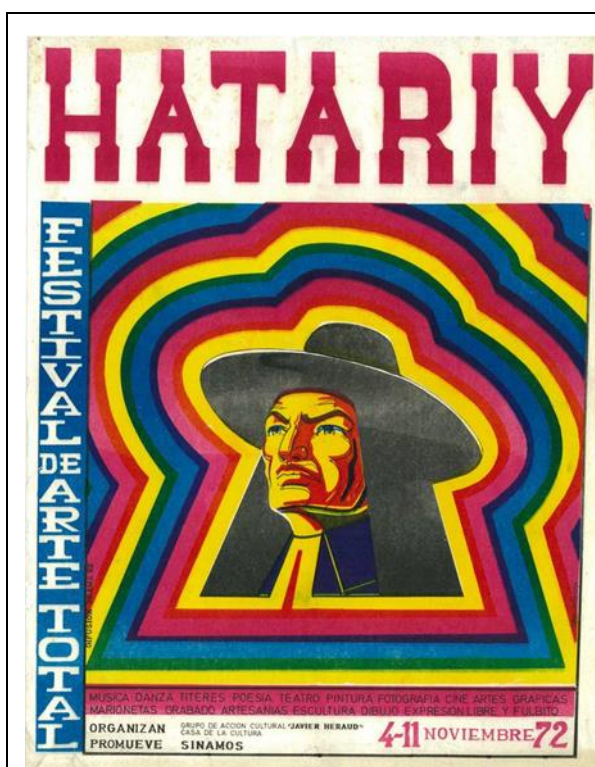
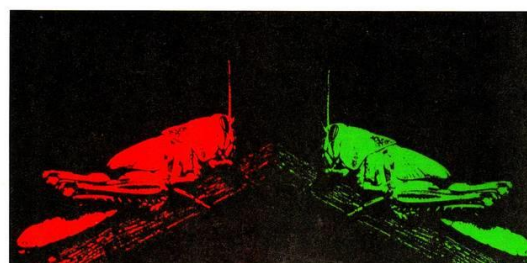


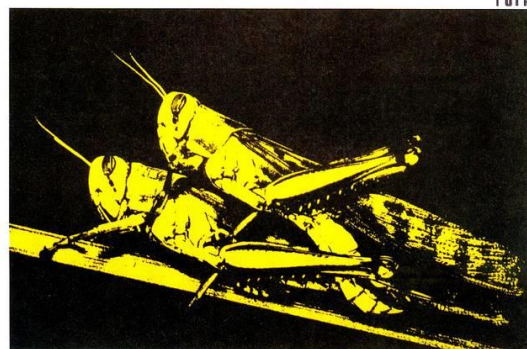
Fig. 12. Festival de Arte Total 1972
En colaboración con la Casa de la Cultura del Cusco y
el Grupo de Acción Cultural Javier Heraud
Diseño Gráfico: César Gavancho

Fuente:

<http://www.mariotti.ch/es/expositions/1972/hatariy/>



CONTACTA 72 FESTIVAL DE ARTE TOTAL



PARQUE DE LA RESERVA · LIMA 26-30 de Julio

Fig. 13 Afiche y Manifiesto
Festival de Arte Total 1972
Parque de la Reserva
Diseño: Francisco Mariotti

Fuente:

<http://www.mariotti.ch/es/expositions/1972/conta/>

2.1.1.3. La negación de la serigrafía como medio de producción artística

Actualmente la serigrafía es una de las técnicas más empleadas dentro del arte contemporáneo peruano, no siempre fue así, antes de 1980 fue negada, no enseñada ni aprendida por los talleres, estigmatizado por su relación con la reproducción y la publicidad; en 1980, Francisco Mariotti y EPS Huayco, rompen esa resistencia al incorporar la serigrafía dentro del arte contemporáneo peruano.

Francisco Mariotti, artista peruano-suizo de reconocida trayectoria enseña la serigrafía artística en 1980 a un grupo colectivo, empleando en proyectos exitosos que hoy en día son considerado como grandes hitos en la historia del arte peruano, estudiado por diversos intelectuales; EPS Huayco significa Empresa de Propiedad Social; y el término Huayco, específicamente se refiere al deslizamiento de lodo, según el crítico e historiador Buntinx, referida también a las oleadas de migración hacia Lima.

El año 2002, Mesa de Luz expuso las obras más conocidas de Huayco, entre los que se aprecia la imagen de Vallejo multiplicado (fig. 14) esta obra corresponde a Juan Javier Salazar y Herbert Rodríguez, y se agrega el siguiente comentario: “Tal vez el aporte más notable de HUAYCO, fue de incorporar a nuestra modernidad cultural iconos e imágenes locales e incluso raigales a un discurso visual contemporáneo. La imagen del Cesar Vallejo y el proyecto de Sarita Colonia, hablan por sí solo de esta preocupación pionera.” (Munive, 2002).

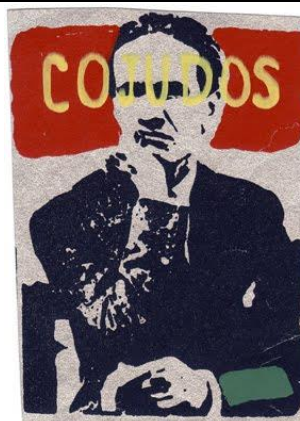


Fig. 14. Cojudos, 1980. E.P.S. Huayco.

Serigrafía sobre cartulina 11/18, 65 x 60 cm

Fuente: <http://controversiarte.blogspot.com/2013/08/>

Detalle de cojudos, 1980

El taller de “Huayco” desencadenó numerosos talleres y colectivos con una mirada diferente, desarrollando la serigrafía en forma artística, que fue un éxito hasta la actualidad; para lo cual mencionaremos los talleres que tienen como técnica principal la serigrafía: el Taller Huayco E.P.S. (1979-1983) el Taller del “grupo NN” (1988-1991) Taller Made In Perú (1992-1994) Arte Oficio (1993 – 1996), Cauri (1993) Perúfabrica (1999 – 2003) Llav’enelojo (1996) y Wu Ediciones (1996 – 2003) Ediciones Chirimoyo (2000) Muchos estos talleres mencionados ya se desactivaron, a excepción de Llav’enelojo, y Made in Perú.

En la actualidad, para este año 2019, todavía desarrollan la serigrafía artística los siguientes talleres: “Taller ÁÁ” de Alex Ángeles ex “NN”, taller “Made in Perú” de Alfredo Márquez, Llav’enelojo de Carlos Troncoso, “Taller Cono Norte” de Miguel Lezcano y Liliana Avalos, “Amapolay Manufacturas Autónomas” de Carla Fernández y Fernando Castro,” Taller Gubia Roja”, Taller Tress, “Taller de Eliot Tupac”, “Printi Taller” y el “Taller Ikarus”.



Fig. 15: Chinachola. 2006, Serigrafía sobre papel. 76 x 56 cm.

Alfredo Márquez

Fuente: Colección Virtual MALI

<http://190.12.86.155/coleccionvirtual/media/view/Objects/775/1212?t:state:flow=ff51ffee-6ac7-429c-867c-f46603436a8f>

2.1.2. *La tradición textil en el Perú*

El textil es uno de los registros más longevos de la humanidad, que se ha transmitido de generación en generación, y en todas las culturas del mundo, desarrollando técnicas que le permitió desenvolverse magistralmente.

En el Perú, la tradición textil es una de las más antiguas, desde las culturas del antiguo Perú, se desarrolló diversas técnicas, orientadas a una determinada función utilitaria, ceremonial, ritual; además, se utilizó para marcar diferencias sociales, y que continuamente pasó por un largo proceso de cambios continuos desde la pre-inca, inca, virreinal, republicano y contemporáneo; dentro de este largo proceso ha mantenido su vigencia y uso tradicional, enriqueciéndose notablemente hasta hoy.

Para el etno historiador John Murra, el arte textil en el Perú antiguo era como un sello de identificación entre las comunidades andinas. Esta forma de arte fue ampliamente desarrollada por los pueblos prehispánicos.

En el Perú antiguo, los ajuares e indumentaria tenían fines simbólicos y rituales, los cuales se empleaban como accesorio de la novia en la unión matrimonial.

En la vida sociopolítica andina, los textiles desempeñaban un papel especial, que iba mucho más allá de sus usos meramente utilitarios y ornamentales. Se utilizaba como ofrenda común en los sacrificios, servía también en los diferentes momentos y ocasiones como símbolo de elevada posición social o como señal de una ciudadanía forzosa; además se empleaba como parte del equipo funerario, como ajuar de la novia o simplemente para sellar un armisticio. Ningún acontecimiento político, militar, social ni religioso estaba completo sin el ofrecimiento o la cesión de un tejido como símbolo de agradecimiento y reconocimiento. (Murra, 1989. en Hopkins, 2010: 15)

En el Perú se identifican tres tipos de tejido, el vertical, el horizontal y el de cintura; siendo el segundo el más usado. Era una estructura sobre la que se tensaban hilos en números variables, en posiciones paralelas y separados (urdimbre) que se entrecruzaban por otro (trama) A raíz del contacto con Europa,

el telar existente varió a la máquina conocida como telar de pedal, el cual permitía trabajar diversos tipos de textiles, además de facilitar variaciones en cuanto a su diseño, textura y color (Hopkins, 2010, p.18)

Los diversos pueblos andinos tuvieron diferentes técnicas textiles, siendo característicos en cada región: para la cultura de Lima el tejido es sencillo y con un sentido práctico; para los moches no fue muy decorativa; en cambio, Paracas sobresale por la variedad de sus colores y el primoroso bordado que se ejecutaba sobre el tejido. Todas estas técnicas enriquecieron los textiles asumidos en el Cusco, después de la expansión incaica.

El desarrollo del tejido en el Perú antiguo no se truncó durante el virreinato, al contrario, asumió nuevos rumbos que beneficiaron de algún modo en su desarrollo, más bien introdujeron maestros textiles traídos desde España para enseñar a los tejedores a confeccionar nuevos tipos de tejido.

Este proceso fue rápidamente asimilado por los tejedores indígenas que se convirtieron en verdaderos innovadores, fusionando ambas tradiciones textiles. Es así que se crearon originales tejidos de lana de oveja mezclada con pelo de vicuña y algodón. (Salas en Hopkins, 2010, p.26).

En la actualidad muchos pueblos alto andinos mantienen con vida el tejido tradicional, siendo parte de su quehacer diario, reconocidos y valorados en muchos casos por organizaciones que se preocupan por su existencia, como es el caso de la comunidad quechua de Taquile (Puno) conocido por su excelente producción textil, que el año 2005 fue denominada por la UNESCO con el título de Obra Maestra del patrimonio intangible de la humanidad.

Actualmente, el tejido taquileño se distingue no solo por su calidad, sino por llevar consigo un conjunto de saberes asociados a los instrumentos y a las técnicas que se utilizan para su elaboración, por el papel del diseño en la transmisión de una memoria colectiva y por infundir a sus portadores un sentimiento de identidad y continuidad. Razones suficientes para que se reconociera por su valor social y cultural por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO (2005) que declara

el arte textil de Taquile como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. (Ministerio de Cultura, 2014: p.7)

En las comunidades cusqueñas se pueden apreciar con mayor intensidad la producción textil tradicional. Los distritos y comunidades de las provincias alto andinas del Cusco como Quispicanchis, Canchis, Paucartambo, Calca y Urubamba tienen diseños similares en sus tejidos, pero varían en sus colores y motivos denominados como el pallay, que caracteriza singulariza a cada pueblo.

2.1.2.1. La Manta

La manta es un tejido muy importante en la vida cotidiana de los hombres del ande, y con relación a su producción en este periodo, Lucía Castro de Trelles (2005) los clasifica en cinco tipos:

1. Manta como bien utilitario. Usada para actividades cotidianas como la comida y el descanso.
2. Manta como instrumento de estatus social. De acuerdo a los diseños que presentaban, el tipo de pigmentación y fibra utilizada eran confeccionadas y repartidas en los diferentes sectores sociales.
3. Manta para la tributación al estado. Se utilizaba el textil como bien comercial de transacción. No existía la moneda y los intercambios eran entre objetos, de factura y decoración, era su costo y demanda.
4. Manta con representaciones artísticas y mágicas. Utilizadas para ritos y ceremonias, las mantas eran confeccionadas con figuras detalladas de situaciones y relaciones mágico-religiosas, las cuales se diferenciaban según sus motivos.
5. Mantas religiosas, como ofrenda ritual y sagrada. Se confeccionaban en gran cantidad y eran utilizadas para ceremonias mortuorias. Se les ha encontrado en cementerios prehispánicos (huacas), donde se ha hallado gran número de fardos funerarios (p. 114).

Estos cinco ejemplos nos evidencian un panorama de los diversos usos y calidades de la manta en el periodo inca, hoy en día la manta denominada como q'eperina, sigue siendo apreciada y empleada como bien utilitario y ritual, utilizado en ceremonias especiales.

2.1.3. Contexto histórico social de Quiquijana

De acuerdo a las fuentes de los archivos de la Biblioteca departamental de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco y en la Biblioteca Municipal de la misma ciudad, Quiquijana tiene tres épocas importantes que marcan su historia, mucho antes de su creación como distrito en 1825.

La primera, durante el virreinato “Kikijana” (escrito de esta manera) fue mucho antes la capital del corregimiento de Quispicanchi, incluso antes de 1700, teniendo como ventaja su ubicación cercana a la capital del imperio y por su importancia productiva; entre los acontecimientos emblemáticos, guarda aquel 12 de noviembre de 1780 en que Túpac Amaru II, hizo escuchar su grito de libertad en estas tierras, tal como se describe:

“El 12 de noviembre de 1780; José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II, con el apoyo de tres mil combatientes, realizó la ocupación armada al pueblo de QUIQUIJANA, con la expresa intención de tomarlo preso al corregidor Fernando de Cabrera, quien sin embargo logró escapar hacia Urcos. Según declara el cacique de Quiquijana, Antonio Solís Quivimasa del ayllu de Callatiac y Urincusco; esta incursión fue violenta, Túpac Amaru rodeo con sus combatientes la iglesia, la casa del corregidor, donde solamente se hallaron a dos esclavos negros y al presbítero Monjarás. Luego del exhaustivo registro, Túpac Amaru II ordenó incendiar la casa del corregidor Cabrera y dando libertad a los presos, presidio UN MITIN REVOLUCIONARIO en la plaza de Quiquijana, donde arengó a los comuneros de los ayllus de este pueblo para que se plegaran a la causa de la revolución libertaria”.

“Sin embargo, el cura de Quiquijana, José Melquiades Fernández de Córdova, entre el 15 de noviembre de 1780, hizo destruir el puente con la intención de evitar el retorno de Túpac Amaru II; quien a los pocos días regreso, esta vez ya no para capturar al corregidor, sino para rehabilitar el puente que estaba cortado y castigar algunos mestizos que abiertamente se habían opuesto a las decisiones del caudillo de Tungazuka”

“En media plaza de Quiquijana por orden del jefe de la revolución se nombró al cacique Luis Poma Inka como Justicia Mayor de la revolución y como

también se levantó una horca para castigar a los infieles y traidores, muy especialmente al cacique de Quiquijana Antonio Solís Quivimasa, quien no se había definido con la revolución.

Según el historiador Roveló Lewis; el pueblo de Quiquijana, había sido nominado por Túpac Amaru II como PUEBLO DE JUSTICIA MAYOR y fue declarado como primer frente de resistencia patriota en la hoyada del Vilcanota. El 20 de marzo, el tercer ejército realista al mando del coronel Gabriel Avilés, avanzó desde Urcos; es entonces, en el hoy “AMARUPATA” hubo un descomunal enfrentamiento, donde se libró un sangriento combate, allí los valientes Quiquijaneños resistieron el brutal ofensivo de los invasores; pero finalmente los patriotas fueron derrotados y el heroico Cacique LUIS POMA INKA Justicia Mayor de Túpac Amaru II, fue fusilado de espalda; así mismo gran número de prisioneros fueron ahorcados, haciendo colocar sus cabezas en picas y colgadas en el puente. En esta acción, el corregidor de Amaraes José Cavero, perdió 80 soldados y 50 fusiles que los patriotas se llevaron en su retirada hacia las grandes alturas (Recopilado por: Augusto Caña Mamani en Puma, 2018)

La segunda, Quiquijana, es un distrito bolivariano juntamente que Oropesa y Ccatca, este último Anexado de la provincia de Paucartambo en 1920; El distrito fue creado mediante Decreto del 21 de junio de 1825, dado por el Libertador Simón Bolívar (Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar Palacios)

La tercera, el 13 de Agosto de 1835, luego de librarse la batalla de “Yanacocha” (laguna negra) referido a la explanada de “Huathuacocha” situado en las alturas de Pataquehuar, Quiquijana, entre ejército del Presidente José Luís de Orbegoso y Moncada, representado por el General (Boliviano) Andrés de Santa Cruz, contra el ejército del General Felipe Santiago Salaverry, representado por el general Cusqueño Agustín Gamarra, donde triunfaron las Huestes de Orbegoso y juntamente en merito a este triunfo, Orbegoso por decreto Supremo del 04 de Diciembre de 1835, firmado en la ciudad de Ayacucho, Creo la Provincia de Yana Cocha conformada por las Provincias de Acomayo y Quispicanchi, con su capital en Quiquijana, con la designación de “Villa de Yana Cocha”.

En 1834; el presidente José Luís de Orbegoso y Moncada, gobierna al Perú; sin embargo, por ambiciones políticas y militares, con ansias de poder del general Felipe Santiago Salaverry, quien también controlaba el ejército del centro, conformados por Junín, Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, desconoció al gobernante electo (al que he hecho mención) Igualmente, en los departamentos del sur; Arequipa, Puno, con sede militar en Cusco, el Mariscal Agustín de Gamarra hacia lo mismo con su propio ejército: Ante esta situación de anarquía reinante, el presidente Orbegoso pide apoyo militar al Mariscal Andrés de Santa Cruz Villavicencio y Calahumana, presidente de Bolivia; esto, bajo el estigma Binacional de la Confederación Perú-Bolivia.

Así el 15 de junio de 1835, el ejército boliviano con 3,000 soldados cruza la frontera de Desaguadero; luego, el 18 de julio del mismo, fracasa la entrevista acordada entre Andrés de Santa Cruz y Agustín de Gamarra en Sicuani; a raíz de ello, ambos ejércitos buscan ubicarse en una geografía adecuada para librar una batalla y lo escogen la amplia explanada de “Huathuacocha” de PATAQUEHUAR y da lugar la batalla de “Yanacocha” que se produce a horas 12.30 del meridiano, del día 13 de agosto de 1835; aquel infausto episodio se recuerda como un día rojo, un día de la muerte, un día de la gloria: El campo de “Huathuacocha” mal conocida y confundida por los historiadores como de “Yanacocha” donde el Mariscal Andrés de Santa Cruz, derrotó al ejército anarquista del Mariscal Agustín de Gamarra.

Después de dos horas y media, culminada la batalla, cayeron en poder de los bolivianos 915 prisioneros, 04 piezas de artillería, 3 banderas y todo el parque de armas y municiones. De esta manera, el ejército vencedor, bajó a la hoyada de Quiquijana, donde fueron recibidos muy afables por la población del lugar. Así, Andrés de Santa Cruz, en agradecimiento del buen trato y mediante un Decreto Confederado, declara al pueblo como Villa Quiquijana y capital de la Provincia de YANACCOCHA: De aquella Provincia, hoy solo queda un recuerdo lejano y un sueño frustrado, lamentablemente su buen propósito y falta de su prevalencia, quedó desfasada en nada por la inercia de los mismos Quiquijaneños del aquel entonces. (Augusto Caña en Puma, 2011: párr. 3)

En el gobierno del General Ramón Castilla y Marquesado, en su primer periodo de 1839, y su segundo Periodo de 1861, dio dos decretos Supremos, Derogando lo dado por Orbegoso (1835) pero que no entraron en vigencia. Recién en primer gobierno Civil Manuel Pardo y Lavalle el 05 de febrero de 1875, por decreto supremo, derogó lo dado por Orbegoso en 1835; separándose recién Acomayo con su capital Acomayo y Quispicanchi con su capital Urcos. Es así como Quiquijana, en su larga y Admirable Trayectoria ha Ocupado el sitio de haber sido capital de la Provincia de Yanacocha, durante cuarenta (40) Largos Años. (Fuente, entrevista a José Muñoz Huarcaya)

2.1.3.1. Origen del Nombre

En el distrito de Quiquijana existen restos arqueológicos entre los sitios llamados Huañoq calle y Huispacunca, construcciones Pre incas de piedras con barro; por el tipo de arquitectura probablemente Huari, de allí que se cree que procede el nombre de Quiquijana.

La etimología de Quiquijana, de acuerdo a la fuente oral del profesor José Muñoz Huarcaya, corresponde a los inicios de la etapa virreinal, después de la fundación de la ciudad del Cusco, el 23 de marzo de 1534, los españoles invadieron todos estos vastos territorios y los naturales que vivían se preguntaron entre sí, ¿qué hacer?... dice que son barbaros los invasores y dijeron: quiquin jananman-ripusun, (nos vamos a la misma altura) QUIQUIN= Misma, HANA=Altura, de allí procedería el nombre del histórico Pueblo de “QUIQUIJANA “.

2.1.3.2. Puente de Quiquijana

Durante la primera etapa republicana, se dan muchos conflictos políticos y sociales, pero también llega la modernidad y el progreso significativo de las manos del primer gobierno del Mariscal Ramón Castilla y Marquesado (1845 – 1851) con el auge de la exportación del guano de islas, se construyeron iglesias, hospitales, colegios, mercados, aduanas, cuarteles, prefecturas, caminos y puentes en toda la República. Es así que, se construyó una infraestructura vial de gran importancia, como es el Puente Calicanto de tres arcos sobre el río Vilcanota o Willcamayo (figura 8) siendo uno de los dos puentes de tres arcos construidos en

el Perú; en 1848, antes que se construyera este puente, solo existía un puente colgante (figura 7) registrado en un dibujo a lápiz por el viajero romántico alemán Mauricio Rugendas en 1844 por su paso de Puno, Cusco a Lima.

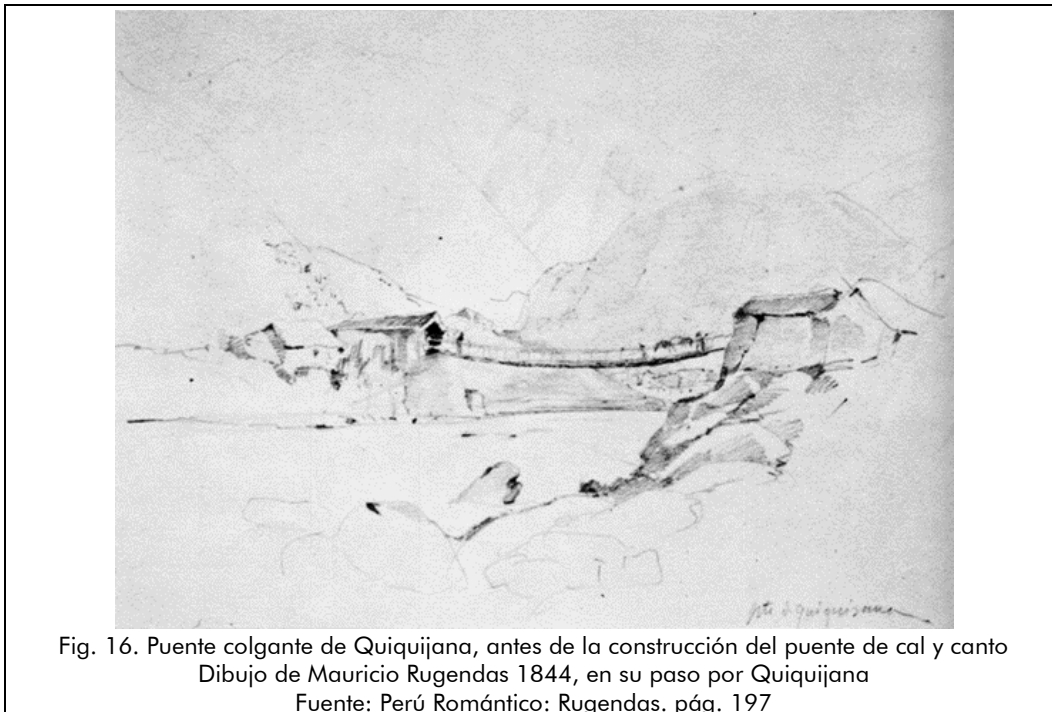


Fig. 16. Puente colgante de Quiquijana, antes de la construcción del puente de cal y canto
Dibujo de Mauricio Rugendas 1844, en su paso por Quiquijana
Fuente: Perú Romántico: Rugendas. pág. 197

Después de 122 años, es derribado por el creciente caudal del río Vilcanota, un 1° de febrero de 1960, durante la temporada de lluvia. De acuerdo a la narración oral de la señora Melchora Vitorino Huillca, una madrugada lluviosa de febrero se escuchó fuertemente el colapsar del puente y al mismo tiempo se ha oído por todo el pueblo un grito lastimero de una mujer, aterrizándola a ella, y allí concluye narrando lo que le contaron sus abuelos; al momento de construir el puente, se enterró a dos personas vivas de sexos opuesto, uno en cada columna con el que se forma tres arcos, todo esto como parte de pago a la tierra, además con ello creía asegurar su resistencia ante las inclemencias y para que pueda perdurar en el tiempo.

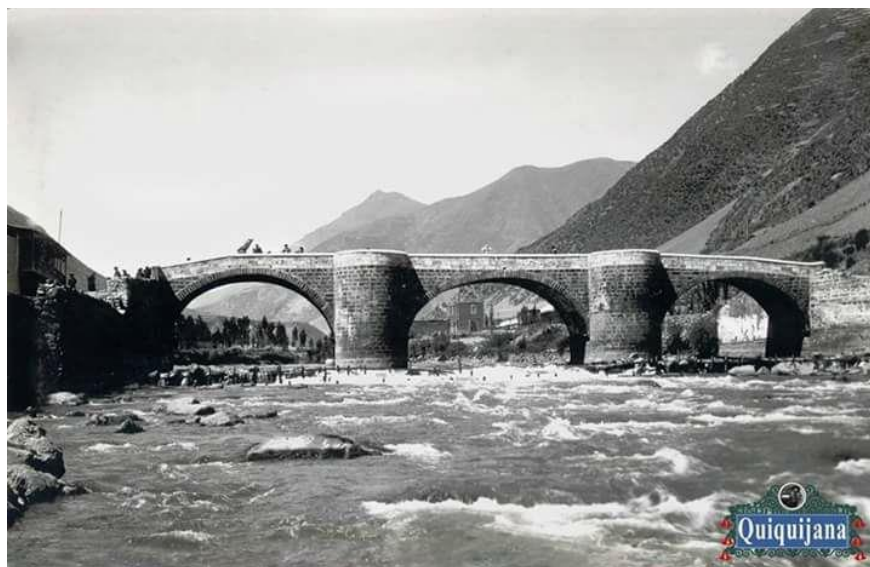


Fig. 17. Fotografía del puente de Quiquijana antes de colapsar, construido en 1848 por mandato del Mariscal Ramón Castilla

Fuente: <https://web.facebook.com/photo.php?fbid=1638596939547761&set>

2.2. Marco Teórico

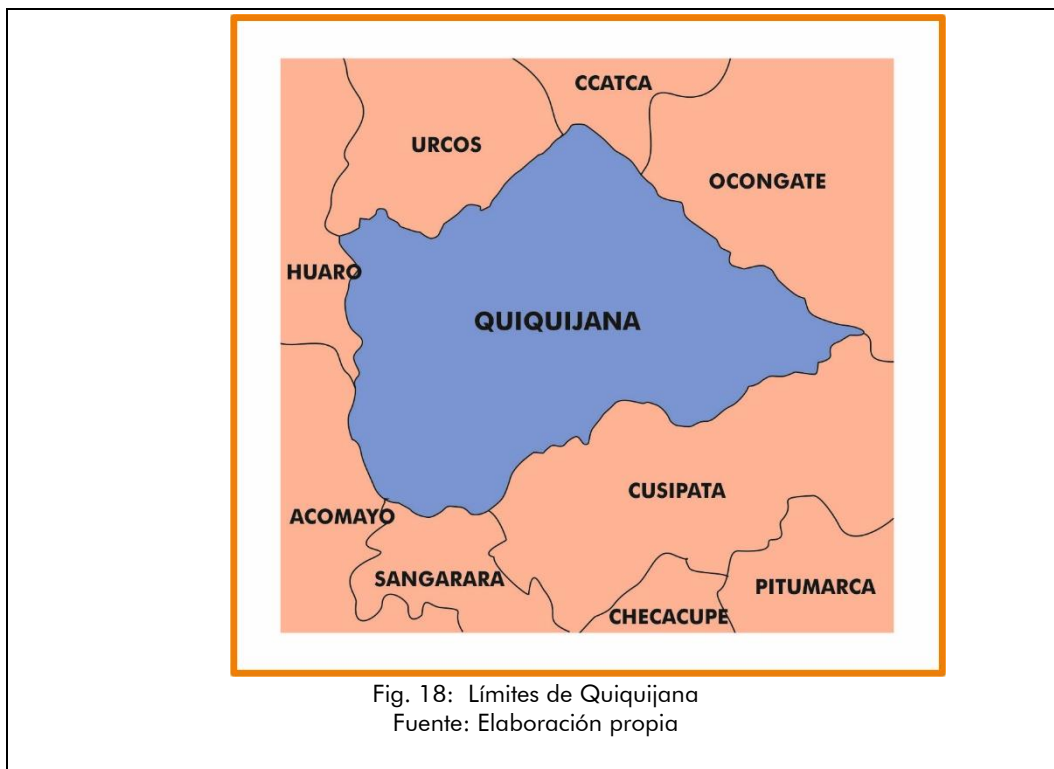
2.2.1. *El Distrito de Quiquijana*

2.2.1.1. Aspectos geográficos

El distrito de Quiquijana, es uno de los doce distritos de la Provincia de Quispicanchi, ubicada a 65 km de la ciudad del Cusco, bajo la administración del Gobierno Regional y cuenta con una población quechua hablante e hispanohablante de aproximadamente 10340 habitantes, según INEI 2007, la población se dedica principalmente a la agricultura y la ganadería; Poseyendo una superficie de 503.8 Km², ubicándose en la zona alto andina a 3,210-3,810 m.s.n.m. comprendido por 18 comunidades y 6 anexos, es el de mayor extensión en la provincia de Quispicanchi. Sus límites son los siguientes: por el norte con el distrito de Urcos, por el sur con el distrito de Cusipata, por el oeste con el distrito de Huaró y la Provincia de Acomayo, por el este con el distrito de Ocongate-Ccatcca (fig. 9)

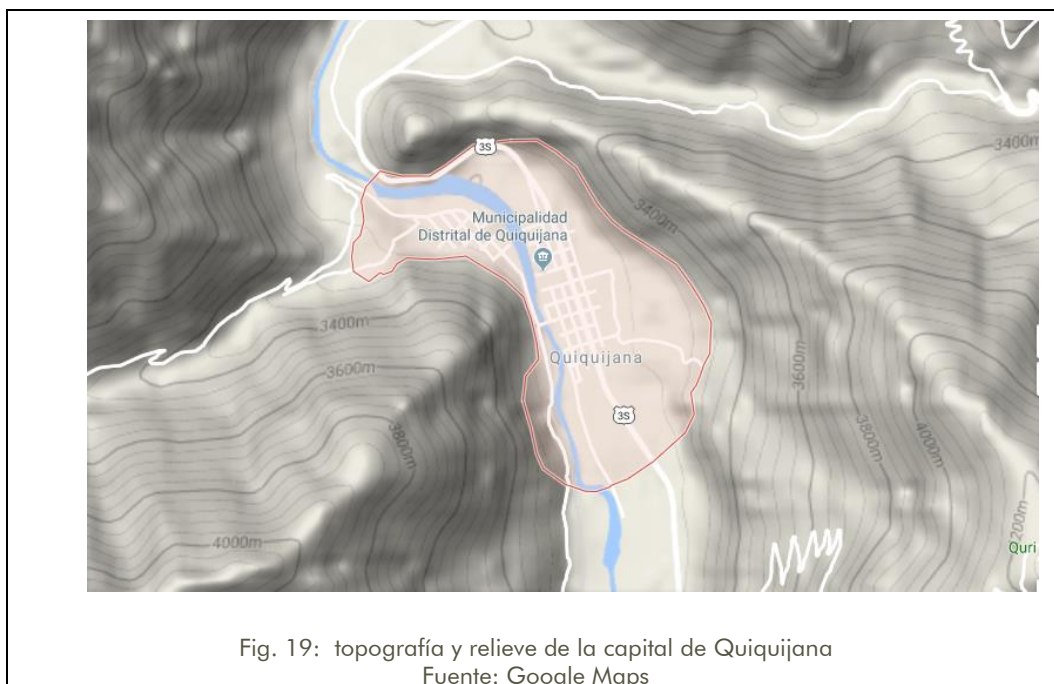
Quiquijana pertenece al valle del Vilcanota, ubicada a las riberas del río Willkamayu o Vilcanota. El piso de valle está a 3210 m.s.n.m. y el piso de puna llega hasta 4,300 m.s.n.m.

CARACTERÍSTICAS ECOLÓGICAS



ZONAS DE VIDA	ALTITUD	SIBOLO
Bosque húmedo montañoso sub. Tropical.	3210 a 4050 m.s.n.m	Bh-Ms
Páramo muy húmedo sub. Alpino sub. Tropical.	4050 a 4505 m.s.n.m.	Pmh-SaS

Fuente: Mapa Ecológico del Perú Memoria Explicativa ONER.



Clima. Las variables climatológicas para esta zona determinan un clima desde el templado-frío hasta muy frío- lluvioso. -Las temperaturas máximas que se producen en esta zona varían entre 14 a 16°C correspondiendo los valores más altos que se da entre los meses de octubre y noviembre, siendo el promedio anual de 15.1 °C, por otro, las temperaturas mínimas fluctúan entre - 3.1 a 3.7 °C presentándose las temperaturas más bajas en los meses de junio y julio con promedio 1.1 °C. (fig. 10 y 11)

Flora. Esta zona de vida se compone de tres estratos, el primero es el arbóreo constituido por especies importantes como el molle, la chachacoma, capulí, aliso, sauco, tara, eucalipto, quiswar, etc.; el segundo por bosquetes de retama, lloq'e, huaranhuay, chilca, muthuy, roqu'e, etc.; de igual manera dentro de los herbáceos el kikuyo, festuca, verbena, argemone mexicana, physalis, etc.

Fauna. Dentro de la fauna se tiene puma, zorro, vizcacha, achocalla, zorrino, huallata, centinela, venado, perdiz, y una variedad y avcillas voladoras.

Comunidades y Anexos

Quiquijana comprende 18 comunidades y 6 anexos,

COMUNIDADES	ANEXOS
Ttio,	Huahua laguna
Huaraypata	Yananpampa
Pampaquehuar	Callacunca
Accopata	Ñañuran
C. Quiquijana	Huaylla huaylla
Ccolcca	Quello huaylla Anexo de Ttio
Urin Ccoscco	
Callatiaq	
Llampa	
Sachac	
Hayuni	
Quemporay	
Pataquehuar	
Usi	
Antisuyo	
Cera Cera	
Alta Concepción	
Quiquijana, Capital del Distrito	

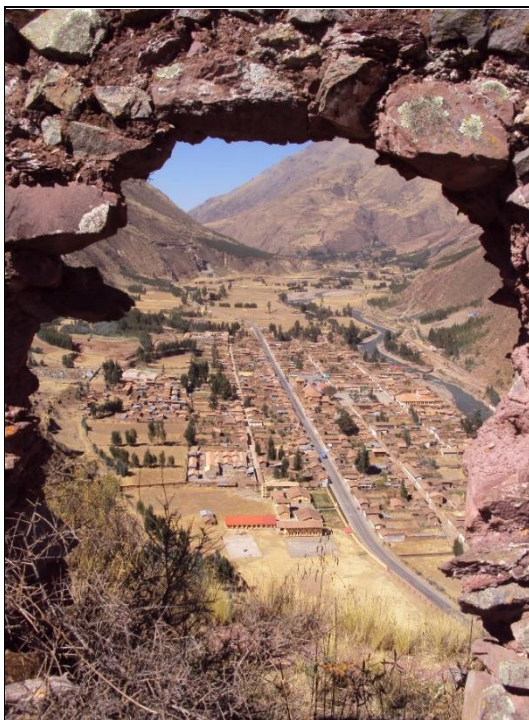


Fig. 20: Quiquijana, en el mes de julio.
Foto: Helberth Mendoza, 2015



Fig. 21: Quiquijana, en el mes de febrero
Foto: Helberth Mendoza, 2015

2.2.1.2. Principales Festividades tradicionales de Quiquijana

2.2.1.2.1. Gayado Q'asuy

La primera festividad tradicional del año en Quiquijana, se da el 7 de enero siendo parte del sincretismo religioso andino, de acuerdo a la narración oral de Melchora Vitorino Willka, pobladora quiquijaneña, se recuerda los primeros pasos del niño Jesús, en el que se puso a patear la pelota. Deporte costumbrista muy antiguo, registrado incluso en las acuarelas del obispo de Trujillo Martínez Compañón durante el virreinato en 1780 – 1790, en el que se aprecia personas jugando con bastones y pelota de madera. Esta costumbre en Quiquijana, más que deporte es un ritual realizada por los pobladores del distrito, aquellos que trabajan la tierra, organizados en dos bandos los de abajo (sur) y los de arriba (norte) vistiendo para este día con su mejor atuendo tradicional conformada por chullo, montera y ponchos. Por otro, brindan con la chicha de maíz sobre la pacha mama, antes de comenzar y también lo hacen ante la iglesia católica. Este evento se realiza en la Plaza de Armas, frente a la capilla; el ganador es aquel equipo que arrastra la pelota por todo el perímetro de la plaza o limite acordado; una vez finalizado el evento, las mujeres se encargan de traer la merienda para agasajar el día de este encuentro trascendental.



Fig. 22: Juego de pelota con bastones.
acuarela de Martínez Compañón, S. XVIII
Fuente: http://www.allposters.es/-sp/Codice-Trujillo-Del-Peru-Posters_i14777738_.htm



Fig. 23: Capitanes de gayado.
Wichay calle vs Uray calle. 2012
Fotografía: Oscar Luis Puma



Fig. 24: Presentación de equipos de gayado. 2011
Fotografía: Oscar Luis Puma

2.2.1.2.2. Martes Carnaval

Es una fiesta tradicional carnavalesca realizada cada segundo martes de febrero de cada año, fiesta que aglomera a toda la población en general, sus diversas comunidades y anexos, en el que muestran sus trajes y atavíos multicolores (en especial jóvenes solteros) que exhiben y exaltan ante la multitud su belleza entre danzas tradicionales locales, fiestas en los que surgen amoríos. Durante esta festividad hay concursos y muestra de la gastronomía local y danzas carnavalescas.



Fig. 25: Presentación de danzas tradicionales carnavalescas en Quiquijana, 2017
Fuente: <http://muniquijana.gob.pe/>

2.2.1.2.3. Virgen del Carmen

Festividad celebrada en todo el Perú cada 16 de julio en conmemoración a la Virgen del Carmen, en Quiquijana es la patrona de la Institución Educativa primaria 50483, donde diversos grupos de danzarinnes irradian fe, encanto, color y júbilo; mostrando su cariño y devoción a la “Mamacha” a cambio de su bendición y protección. La celebración comprende tres días, el día 15 es la serenata, el 16 es el día central, y el 17 de julio, el kacharpari. La danza tradicional que año tras año hace gala con su mejor presentación son los auqqa chillenos, de wichay calle y el uray calle, competencia que lo convierte aún más atractivo; otras danzas que también se presentan son los Tinkus, Mestiza Ccoyacha, los Ccapac Negros y Terala; para el kacharpari “los bailarines tienes que salir por las calles del distrito y visitar a la vivienda de cada bailarín que ha sido Jurkado (invitado a bailar) para que sea el anfitrión en ese momento, ya en la tarde se reúnen para el gran kacharpariy, donde todos los bailarines jurk’ados tiene que traer una docena de platos típicos de la zona, los cuales son degustados por todos los presentes”(Puma, 2011, parr. 7)



Fig. 26: Danza Auqa chillenos de Quiquijana, 2011

Fuente: <http://distritoquiquijana.blogspot.com/2011/07/festividad-del-virgen-del-carmen.html>

2.2.1.2.4. Aniversario de Quiquijana

Esta fecha especial es el día 30 de agosto, con su patrona Santa Rosa de Lima. desde el día 27, se realizan actividades deportivas, culturales, artesanales, comerciales; así mismo, el desfile de todas las comunidades, asociaciones, organizaciones de base y sobre todo el desfile cívico escolar que se da el día 30 con la participación de las instituciones educativas iniciales, primarios y secundarios, además de PRONOEIS; todo este festejo finaliza con la presentación de artistas del folklore peruano. Lo resaltante de esta fecha, es que congrega a todas las comunidades del distrito, quienes saludan en el desfile con su respectiva indumentaria tradicional, de igual manera las instituciones educativas ubicadas en las comunidades se hacen presente con sus atuendos oriundos de sus zonas. Cabe destacar que es en esta fecha que se engalana en presentar una danza ceremonial típica de Quiquijana, de característica surrealista, en el que la protagonista es una dama soltera joven que exhibe su destreza maniobrando una especie de vara o asta de varios metros y completamente decorada, con la mano, los pies, la cabeza, los hombros, etc. Toda esta acción frente a cuatro niñas con pequeñas varas, como guardianas, este evento se lleva a cabo en la Plaza de Armas del distrito. (fig. 18)

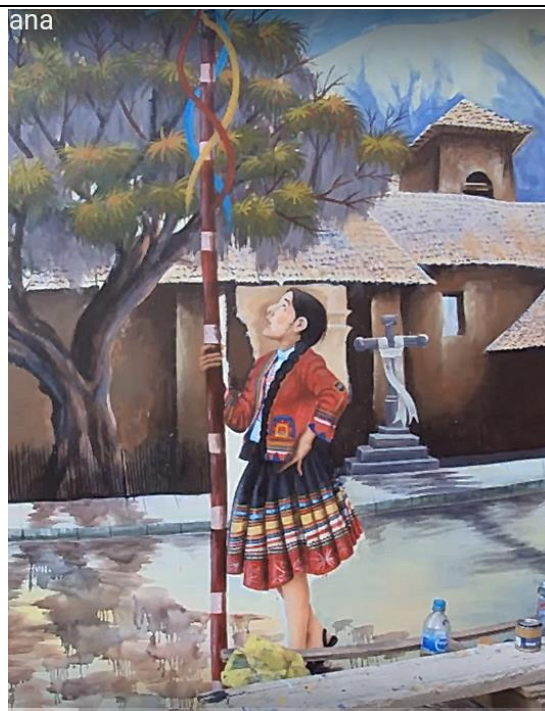


Fig. 27: La Capitana, danza ceremonial típica de Quiquijana. Pintura mural 3x2m.
Mural y fotografía: Helberth Mendoza Laura.

2.2.1.2.5. Todos los Santos

El Día de Todos los Santos es una tradición católica instituida en honor de Todos los Santos, conocidos y desconocidos, según el papa Urbano IV, para compensar cualquier falta a las fiestas de los santos durante el año por parte de los fieles. En ella se venera a todos los santos que no tienen una fiesta propia en el calendario litúrgico. Por tradición es un día festivo, no laborable.

En el distrito de Quiquijana, se da inicio con la tradicional elaboración de panecillos, el t'anta wawa, t'anta caballo, los riquísimos biscochos, maicillos, los mismos que se elaboran días antes de celebrar todo santos, que viene a ser día de los vivos y día de los muertos. El primer día se suele reunir toda la familia y amistades para compartir los riquísimos lechones, panes y tamales, un día en el que se agasajan a todos los vivos; y el día dos de noviembre, reservada especialmente para los muertos, es una tradición de respeto profundo a los muertos, a los seres queridos que yacen en el otro mundo y solo ese día comparten con los vivos, quienes llevan su comida, sus bebidas, su música, etc. En los altares dedicados al difunto se ubica su foto, velas y flores que llevarán al cementerio al siguiente día. Las ofrendas para el fallecido incluyen comidas que el difunto disfrutaba cuando estaba con vida o alguna cosa con importancia para él (fig.19) Narración que recuerda el respeto a los muertos en México, declarada como patrimonio por la UNESCO, costumbre que no dista de nuestra cultura, ya que se arraiga desde el pasado por el respeto a los muertos o mallquis, y de la creencia de la vida después de la muerte.



2.2.1.3. El tejido tradicional de Quiquijana

El tejido quiquijaneño se caracteriza por la presencia y exaltación de colores, dispuestos en franjas, predominando en la capital del distrito el color rojo. en cada zona o comunidad irá variando la cantidad de franjas y colores, así como los pallay, convirtiéndose en detalles característicos en cada zona, siendo el poncho, la q'eperina y la lliklla como prendas de mayor producción. (Fig.20)



Fig. 29: Matrimonio tradicional quiquijaneño, donde se aprecia la lliklla, la q'eperina, el pocho.
Foto: Alex Ángeles, 2017

2.2.1.3.1. Tipos de tejidos en Quiquijana

Telar de cintura (kallwa) En el Cusco, tanto hombres como mujeres emplean la kallwa debido a la versatilidad de su uso, especialmente por la facilidad para trasladarla, la rapidez en su instalación y su menor peso en relación con el telar de estacas. (fig. 21)



Fig. 30: Don Pablo tejiendo (awando) un poncho en telar de cintura, 2015

Foto: Helberth Mendoza

Telar de cuatro estacas. También llamado pampa awana, Su uso está ampliamente difundido en la zona visitada, particularmente en ambientes rurales. Esta herramienta consiste de un conjunto de barras que se clavan en el suelo, de allí su nombre pampa away; y en lengua quechua que significa “tejer en terreno llano” conformado por un conjunto de palillos empleados en la manipulación de los hilos. La tensión de las urdimbres es fija y la medida de la pieza a tejer se puede disponer a voluntad de acuerdo a la distancia establecida entre las estacas. Conforme se avanza con la obra, esta se va envolviendo sobre la barra del telar a la vez que se acercan las estacas para dar mayor comodidad al tejedor (a) El ancho está limitado por el alcance de los brazos.

Telar de estacas. Su estructura básica son las estacas (q. tacarpo) y dos travesaños (q. awak'aspi) Se escoge con la wichuña, que se pasa para ajustar la mini. Sus otras partes son: tocoro (bambú separador en el cruce) el ruki (palito separador) la

illawa (varita) la chuqurcca (barra de inicio) y el polon (hilo que asegura la chuqurcca con el tejido) En quechua, a los cargadores de hueso de llama se les denomina orqollama. (Del Solar, 2017: p. 51)

Tejido a palitos. También conocido como técnica de punto, con el cual se teje el chullo, que es uno de los productos más distinguidos de la cultura andina, que, incluso, tiene una categoría sacra.

Esta forma de tejido se usa para confeccionar los chullos o gorros de lana utilizados por los niños, niñas y adultos varones. Estas herramientas de tejido conocido por ellos con el nombre quechua de rurana, son alambres de unos 5 cm de largo, del grosor de una aguja de crochet. Antiguamente se elaboraban con las espigas de cactus llamado kealla, actualmente se elaboran con alambre o rayos de rueda de bicicleta (Huamán, 2009) Estas prendas las teje el portador, los padres tejen los chullos para sus hijos pequeños. (Tapia, 2012: p. 33)



Fig. 31: Chullo tejido en punto andino

Fuente: <https://www.apulaya.com/es/textileria-tradicional/>

Telar de pedal. Fue introducido por los españoles en América en el siglo XVI, es un instrumento compuesto por pedales que al pisarlos mueven las

urdimbres por donde pasan las tramas, ahorrando así el tiempo de fabricación de las piezas. Es utilizado por los hombres para tejer bayetas (telas) con las que confeccionan polleras, chalecos, pantalones y el chale (Tapia, 2012: p. 36)

Son los varones quienes se dedican a este tipo de tejido. Cada distrito y las comunidades que lo componen, suelen contar con algunos tejedores de pedal con los que se abastece la demanda local de bayeta para confeccionar sacos y polleras, aunque cada vez más, la introducción de tela sintética va desplazando esta producción de vestimenta.

2.2.1.3.2. Pallay de los tejidos en Quiquijana

Pallay en la lengua quechua tiene dos significados, primero remitiendo a la acción de recoger y recolectar con la mano; el segundo, se refiere específicamente al arte textil, a las figuras y motivos de los más diversos modelos, están hechos con hilos que luego de ser tramados son recogidos o soltados. De algún modo, estos dos significados están asociados con la producción agrícola y ganadera; representados en el arte textil, así como lo menciona el profesor Felipe Velazco Paz de Calca en el proyecto de investigación de Amaranta Espinoza Arias 2016:

Pallay en su dualidad remite a la acción de recoger y recolectar con la mano, cosechar los frutos de la naturaleza y los que el hombre -y la mujer- lo cultivó en algún momento.

Pallay es el diseño, el dibujo y las figuras visibles en los textiles multicolores, nos traslada al espacio de la vida del hombre y la mujer, los animales, las plantas y el universo; dos caminos que se unen en el surco de nuestras vidas.” (Espinoza, 2016)

Es de conocimiento general, que no hubo escritura en el antiguo Perú, pero sí sabemos, que hubo muchas formas de transmitir saberes y conocimientos, una de ellas es a través de los tejidos, mediante sus pallay, que son símbolos y motivos que transmiten y representan algo; esta afirmación, es constatada por doña Nicolasa Wisa, pobladora quiquijaneña y tejedora del telar de cuatro estacas, ella nos comenta que en tiempos pasados no sabían leer ni escribir en papeles como actualmente conocemos, pero, sus padres sí les enseñaron a transmitir ideas y

mensajes a través de los tejidos mediante sus pallay, “los pallay para nosotros es la manera de transmitir nuestros saberes de generación en generación, es nuestra manera de escribir a través de los tejidos”. Actualmente doña Nicolasa ya no teje por la visión baja de su avanzada edad.

De acuerdo a las investigaciones de Espinoza Amaranta, 2016. Pallay significa cosecha o recolección, ligándola con la expresión agrícola. “se relaciona al tejido en su estrecha relación con la práctica agrícola y ganadera, no sólo en sus símbolos y distribución espacial, sino también desde la aplicación del lenguaje; conceptualmente, dibujar el tejido es lo mismo que cosechar en la tierra”. Relacionándolo de esta manera con los terrenos de cultivo conocidos como chakras, por su forma rectangular y los surcos de estos respectivamente.

En el tejido, cada Pallay, constituye un símbolo iconográfico ancestral, dibujado originariamente hace cientos de años, pasando de generación en generación, tanto el ícono, es decir, la imagen, su significado asociado a estas acciones. Así, la creación de símbolos visuales para la representación de la realidad (concreta y mítica) proviene incluso de tiempos precolombinos, lo que se puede observar en los textiles Paracas, en la iconografía Huari e incluso en los tocapus o tocapos incas, donde se tejían y repetían íconos de manera modular.

El tocapo es una de las figuras geométricas enmarcadas dentro de cuadros que pueden estar aislados o alineados en fajas de sucesión horizontal o vertical’. Los hay rectangulares, cuadrados o romboidales, al parecer son figuras identificativas del parentesco, linaje u origen. (Gisbert: p. 12)

En la actualidad, en el distrito de Quiquijana hay una producción limitada de los textiles con sus pallay, elaboración encargada a los pobladores mayores, quienes son los que más valoran y usan los textiles, de esta manera la fabricación textil en Quiquijana pervive a los tiempos, pero cada vez es menos su producción; aun así, el empleo en las comunidades y anexos del distrito, todavía sus tejidos se entrelazan en su propia forma de representar el mundo, de esta forma el pallay se convierte en una forma de identificación cultural y social, con sus propias características, además estos detalles son similares en las comunidades vecinas. De este modo, el pallay de Quiquijana conforma una especie de célula vital del

tejido, que se enlaza junto a otros pallay, resistiendo al paso del tiempo y efectos del contexto globalizado.



Fig. 33: Detalle de listas y pallay de una q'eperina de Quiquijana pueblo.
Foto: Helberth Mendoza, 2018

2.2.1.3.3. Tipos de pallay en Quiquijana.

Los pallay son elementos y motivos que caracterizan un determinado contexto, de esta manera los pallay de Quiquijana serán únicos en esta zona, como es el caso del “chili pallay” originario de este lugar, a continuación, mencionamos los tipos de pallay de Quiquijana, información que fue facilitada por Doña Nicolasa Wisa, tejedora oriunda de Quiquijana.

Chili pallay. Es el motivo originario y característico de Quiquijana, todas las prendas la llevan como un motivo principal: los ponchos, q'eperinas, llikllas, y chumpis, puede haber sencillos y complicados. En la imagen (fig. 34) se muestra claramente el chili pallay de complejidad intermedia que corresponde a una q'eperina, y se va complicando en tanto más triángulos posee, pero en cuanto menos triángulos tenga, se llamará peka pallay. Representan cerros con río, tierras de cultivo en cerro, tierras de cultivo en cerro con río.



Fig. 34: Detalle chili pallay de una q'eperina.
Foto: Helberth Mendoza, 2018

Paqay pallay. Referida específicamente a las semillas de la fruta en vaina llamada pacay, en algunos casos también lo llaman trigo pallay, referida a la semilla del trigo. Tienen la forma de rombos repetidos secuencialmente.



Fig. 35: Detalle paqay pallay de un poncho.
Foto: Helberth Mendoza, 2018

Q'enqo pallay. Son los motivos que casi siempre flanquean el chili pallay, dispuestos en zigzag de un solo color dentro de una franja delgada. Ríos en zigzag alrededor de los cultivos.



Fig. 36: Detalle q'enqo pallay de un poncho.
Foto: Helberth Mendoza, 2018

Warray (lista) Son las franjas de colores que complementan los pallay conocidas también como listas, pero en el caso de la q'eperina y del poncho, son franjas delgadas repetidas varias veces, en la lliklla existe una franja media muy ancha en guinda o rojo y se flanquean con los q'enqo pallay y chili pallay.

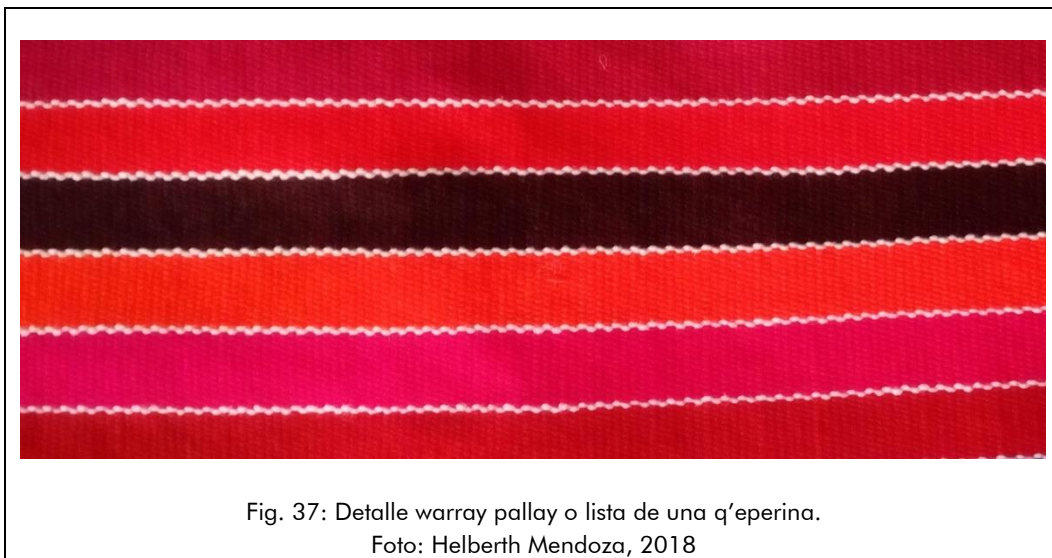


Fig. 37: Detalle warray pallay o lista de una q'eperina.
Foto: Helberth Mendoza, 2018

Pata pallay (peinecillo). Son los motivos a rayas que van al borde de las q'eperinas, solamente va en esta prenda, son franjas medianas acompañadas de líneas intercaladas como peine, naqcha en quechua, a veces se presentan formando rombos. Representan chacras de cultivo alrededor de ríos.



Fig. 38: Detalle Pata pallay de una q'eperina.
Foto: Helberth Mendoza, 2018

Ñawichay. Al culminar el tejido de una q'eperina, se adiciona en los bordes un pequeño tejido dispuestos en pequeños rombos que asemejan ojos, por ello lo denominan ñawichakuna, es decir ojitos en español. Este agregado realza el acabado del textil, y solo es empleado en q'eperinas, chumpis, y wich'ilas (pequeñas mantitas para amarrar coca, dinero, etc.).



Fig. 39: Detalle ñawichakuna de una q'eperina.

Foto: Ysrael Mendoza, 2017

2.2.2. Géneros y categorías estéticas

2.2.2.1. Géneros estéticos

Referido a la clasificación en cuanto a su contenido temático de las obras; En esta sección solo se menciona los géneros estéticos empleados en la investigación como el desnudo, retrato, paisaje y géneros oníricos de acuerdo con la clasificación de Newall, mencionado en el blog spot de Enrique León Maristany 2015.

2.2.2.1.1. Desnudo

Newall tiene mucha claridad para definir este género:

“¿Qué significa el término desnudo? La distinción entre el desnudo como forma humana natural y el desnudo como representación de dicha forma se halla en que el primero consiste en el simple hecho de no llevar ropa; mientras que, en el segundo, el cuerpo humano se muestra para agradar al observador, por lo general masculino.” (Newall, 2009, p. 21).

El desnudo como genero estético consiste en la representación del cuerpo humano desnudo en diversos medios artísticos como la pintura, escultura, grabado, cerámica o más recientemente se presentan en el cine y la fotografía. En

la presente investigación se emplea el desnudo para exaltar la belleza del hombre y la mujer andina expresadas en grabados.

1. Desnudo natural

Aquella representación de desnudo en el que aparece la figura de una manera natural sin poses provocativas, ni elementos que distorsionen la simple idea del cuerpo desnudo.

2. Desnudo idealizado

Es aquel que representa la forma natural del cuerpo, además este cuerpo es acomodado con elementos agregados para darle una connotación añadida a la naturalidad corporal, entre ellos se tiene el:

- a. Desnudo recatado
- b. Desnudo explícito (Provocativo)
- c. Desnudo pecaminoso (Alude los pecados de la humanidad)

2.2.2.1.2. Retrato

“El retrato es quizás el género que mejor expresa los valores sociales y culturales de un contexto determinado. Un retrato es la expresión visual de la percepción de un artista o de las aspiraciones sociales de un mecenas. En otras palabras, el modo que una persona elige para representarse a sí misma, a su familia o sus circunstancias no solo refleja sus valores personales, sino también los de la sociedad de la época.” (Newall, 2009, p. 35)

En los estudios de investigación, el retrato es un tema recurrente que trata de mostrar una diversidad de tipos de hombres, mujeres y niños con rasgos andinos y con distintas expresiones que complementan y enriquecen la serie de obras.

Tipos de Retratos

Hombres,

Mujeres,

Familias,

Niños,

Grupos,
 Autorretratos,
 Animales (añadido en la clasificación de Newall)

2.2.2.1.3. Paisaje

“El paisaje refleja nuestra relación con la tierra, la naturaleza y el espacio. En una pintura de paisaje, la vista que aparece ante nuestros ojos puede esconder una historia o un significado más profundo. En las academias, el paisaje era uno de los géneros menos valorados, y son numerosos los ejemplos de pinturas en las que el paisaje tenía un papel secundario.” (Newall, 2009, p. 117)

La representación del paisaje en el trabajo de investigación está circunscrita geográficamente en el distrito de Quiquijana, en sus apus, su río willkamayu, su puente, sus habitantes, sus costumbres entre otros.

2.2.2.1.4. Géneros oníricos

El género onírico es la idealización de la realidad en su concepción temática, se basa en las reminiscencias de la memoria, que, durante el proceso creativo, toman elementos cognitivos y afectivos, reales e ideales. Por ejemplo, en el cuadro Leda y el Cisne de Salvador Dalí, la mujer y el cisne son elementos reales, pero el espacio que los rodea es irreal, imaginario. No existe diferencia entre la imaginación y la realidad, ambos ocupan un mismo espacio.

A este género pertenecen las tendencias de la pintura metafísica, el dadaísmo y el arte surrealista.

Podemos encontrar tres características principales en este género para la identificación de la obra de arte como una obra de género onírico.

a) Lo no natural

En esta primera categorización los elementos son reales, pero la relación entre ellos no es natural.

b) Lo irreal

En esta segunda categorización existen elementos reales, mezclados con elementos irreales o puros elementos imaginarios.

c) Lo sobrenatural

En esta tercera categorización los elementos son reales, pero muestran una representación en una situación sobrenatural.

Lo onírico se plasma en la representación idealizada del astro sol y la luna complementando paisajes y figuras humanas dentro de los fondos de los grabados.

2.2.2.2. Categorías estéticas

En este apartado solo se menciona las categorías estéticas empleadas en la investigación como lo bello, lo sublime y lo fantástico, de acuerdo con la clasificación de Newall mencionado en el blog spot de Enrique León Maristany

2.2.2.2.1. Bello

La belleza se resume en una experiencia donde el espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción y un sentimiento de goce estético ante el objeto de arte, y de acuerdo con su gusto, juzgue como bello.

La belleza cumple ciertos criterios compositivos como la proporción de una de las partes con el todo, como en el caso de la figura humana y el retrato, pero también a la composición de los elementos, así como el color que hace que sea más agradable a la mirada.

2.2.2.2.2. Lo sublime

Lo sublime como categoría estética es una experiencia en el que un espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de una elevada satisfacción y una mezcla de sentimientos de goce, placer, horror, etc., estéticos ante el objeto de arte y que, de acuerdo con su gusto, juzgue como sublime.

2.2.2.2.3. Lo fantástico

Lo fantástico como categoría estética es una experiencia donde cada espectador, durante la contemplación, percibe una sensación de satisfacción estética y una mezcla de sentimientos de placer, susto, ira, temor, alegría, diversión o desconfianza; y el contenido tiene su esencia cuando lo percibe como algo anormal, sobrenatural o irreal, donde la imaginación del artista va más allá de los normal, natural o real.

2.2.3. Grabado

El grabado es el resultado de una técnica de impresión que consiste en transferir una imagen dibujada con instrumentos punzantes, así también mediante procesos químicos en una superficie rígida llamada matriz con la finalidad de alojar tinta, que después se transfiere por presión a otra superficie como papel o tela.

Existen varias definiciones referidas al grabado, así como la relación con el término estampa; Agapito (2005) señala el siguiente concepto:

El grabado es toda matriz incidida, tallada, que puede recibir tinta y que puede trasladar la imagen grabada a un papel mediante la impresión (prensa).

Hay otras definiciones que complementan el panorama, por ejemplo, lo referente a la copia o estampa, que define la imagen obtenida de la matriz, el cual es trasladada al soporte (papel) mediante un vehículo (tinta) y donde la presión de la prensa es la parte final del proceso técnico del grabado (p.6)

Leonardini (2003) considera necesario mencionar al pintor y grabador Miguel Espinoza Salas, para definir el grabado en el ámbito universal, aclarando el empleo de los términos de grabado y estampa, empleados para denominar la técnica:

Llamamos grabado al diseño tallado en un material duro: madera, hueso, metal o piedra. La estampa en cambio, es la transposición que se hace de esa imagen en un papel; esta palabra deriva de *stampare* que significa presionar o prensar, concepto que señala claramente cómo se obtiene una imagen estampada. Sin embargo, para designar a este resultado en el uso diario se utiliza indistintamente cualquiera de los dos términos: “grabado o estampa”, a pesar de que la segunda es la correcta, cada vez se emplea más la primera, probablemente para evitar referencias religiosas (Espinoza, citado p. 14)

Sistemas de impresión procedimientos y variantes

El grabado tradicional comprende cuatro técnicas o procedimientos tradicionales denominados: en relieve (xilografía, linóleo, gofrado, colografía) en hueco o calcográfico (el intaglio), planográfico (la litografía) y por tamiz (la

serigrafía) Su clasificación y diversas denominaciones varían en las escuelas de arte, de acuerdo a la bibliografía que emplean.

En esta investigación se emplea la clasificación de la especialidad de grabado de la Universidad Nacional “Diego Quispe Tito”, donde es considerado como una de las técnicas de las Artes Plásticas, que se divide *en sistemas de impresión, procedimientos y variantes respectivas*.

2.2.3.1. Serigrafía

La serigrafía es un procedimiento del grabado, por lo que existe la multiejemplaridad e impresión, se emplea como producción comercial y publicitaria, como también en el arte con edición limitada. La Escuela Municipal de Artes y Oficios de Madrid, EMAO sobre la serigrafía artística (2014) conceptualiza acertadamente de la siguiente manera:

La serigrafía es un procedimiento de impresión que consiste en el paso de la tinta a través de una plantilla, una cola impermeabilizadora o barniz que sirven de enmascaramiento, unida a una trama tensada en un bastidor. Desde este planteamiento, siempre se ha pensado que el origen de la serigrafía es el estarcido, es decir, la impresión de dibujos o imágenes, elementos decorativos, letras, etc., dibujados previamente sobre una plantilla que, colocada sobre una superficie, permite el paso de la pintura o tinta a través de las partes vaciadas, pasando por encima una brocha, rodillo o racleta. (párr. 1)

El procedimiento permite reproducir e imprimir sobre cualquier material: papel, metal, madera, porcelana, tela, etc. Con el desarrollo actual de la serigrafía, se puede imprimir de diferentes formas o modalidades/variantes entre las principales son:

- *Emulsión foto sensible
- *Recorte o plantillas
- *Obturado directo/bloqueo
- *Pantalla directa y otros.

2.2.3.1.1. *Campos de aplicación de la serigrafía*

Actualmente los campos en los que se puede desarrollar la serigrafía son diversos, especialmente en el campo artístico y publicitario. Pixie Dust (2014) en su blogspot menciona sus aplicaciones:

Artística. Para la producción numerada y firmada en cortos tirajes de obras originales en papeles de calidad.

Artesanal. En la decoración de cerámicas o en la impresión posterior en el grabado ácido de metales para objetos decorativos

Educativa. Como actividad manual, el cual es posible observar y modificar directamente los resultados impresos, utilizando un equipamiento simple.

Industrial. En la marcación de piezas, envases y placas de metal, plástico, madera o cerámica.

Electrónica. En la impresión y posterior grabado de placas para circuitos impresos, asimismo se observa en la impresión de paneles de aparatos electrónicos.

Publicitaria. En la personalización con una imagen de marca de elementos de uso común (jarros, ceniceros, encendedores, llaveros. etc.) o en la impresión de soportes de vía pública (letreros y paneles) o de punto de venta (displays, autoadhesivos, afiches. etc.)

Textil. En la decoración y estampado de telas ya sea en piezas, como en remeras, camisetas, toallas o por metraje (cortinas)

2.2.3.1.2. *Tintas para Serigrafía*

En el ámbito de la serigrafía, la tinta es la más empleada con mayor consumo y variedad que existe en el mercado, y se emplea bastante en la publicidad, comercio, decoración y en el arte mismo. La tinta utilizada tiene que tener la viscosidad idónea como para que pase a través de la malla soporte cuando la racleta presiona sobre ella.

- **Tintas acuosas**, conocidas como tintas textiles tienen agua como base de su composición entre otros elementos, y están aptas para la aplicación en prendas

textiles de algodón y sus mezclas, una de sus cualidades comunes es que puede secar a la intemperie.

- **Tintas plastisoles**, están hechas de finísimas partículas de resina de PVC. Las tintas plastisol son las tintas más usadas en serigrafía textil, sobre todo por su facilidad de uso. Presenta resultados excelentes en algodones, lino y sintéticos. No secan al aire libre, necesitan secar al calor.
- **Tintas de base solvente**, las tintas de base solvente para serigrafía, son tintas que sus pigmentos están disueltos en disolventes orgánicos no polares como las bencinas. Estas tintas serigráficas presentan gran resistencia a la decoloración por efecto de la luz solar y las inclemencias meteorológicas, por lo que es muy adecuado su uso en serigrafías de larga duración y en trabajos en que las superficies impresas quedan expuestas a la intemperie, por ejemplo: las vallas publicitarias, lonas de exterior, piezas exteriores de vehículos, etc.

Este tipo de tintas, son los más usados para la impresión en papel y las que usan en los talleres de grabado, en especial para la producción y reproducciones de obras de arte. Estas tintas pueden producir un olor intenso cuando se están secando, su particularidad es secarse por evaporación de su base solvente, para el cual se requieren talleres con adecuada ventilación.

Las tintas más usuales y recomendables para producción artística en Lima son de la línea Sericol, y para la producción comercial y publicitaria es de la línea Printop.

2.3. Marco Conceptual

Conceptos relacionados al grabado

Armonía cromática. En todas las armonías cromáticas se pueden observar tres colores:

- Uno dominante: que es el más neutro y de mayor extensión, sirve para destacar los otros colores que conforman nuestra composición gráfica, especialmente al opuesto.

- El tónico: es el complementario del color de dominio, el más potente en color y valor, y el que se utiliza como nota de animación o audacia en cualquier elemento (alfombra, cortina, etc.)
- El de mediación: que actúa como conciliador y modo de transición entre cada uno de los dos anteriores, suele tener una situación en el círculo cromático cercano al color tónico.

Estampa. Proceso de reproducción de una imagen a partir de una matriz (metal, madera, plástico, etc.) con cualquiera de los métodos de impresión.

Emulsión. Es una sustancia sensible a la luz que se aplica directamente a la malla, nos ayuda a transportar el positivo a la malla, capturando todos los detalles, obteniendo impresiones con buen recorte en figuras y letras.

Equilibrio. Para ser agradable el material de un cuadro necesita equilibrio. El equilibrio está trastocado cuando experimentamos la sensación de que los límites del cuadro quedarían mejor si los cambiáramos, si añadiéramos o quitáramos espacio... En la composición el balanceamiento es la sensación de equilibrio entre las masas de luz y sombra que se presenta entre las áreas y pesos de dos objetos, uno de ellos equilibra al otro. Cuanto más pesada es la masa, está más cerca del centro; cuanto más pequeña, está más cerca del borde.

Grabado. Es uno de los métodos de reproducción artística. (Relieve, calcografía, impresión plana) La etimología de la palabra grabar parece ser de la voz griega que significa yo escribo, o en latín cavare; que traduce como cavar.

Gramaje. Es el peso en gramos de un metro cuadrado de papel.

Insolación. Es la exposición de la malla emulsionada hacia la luz en un determinado tiempo. Este contacto con el positivo nos ayuda a transportar la imagen a la malla, formando la imagen que se va a reproducir.

Matiz. Unión de diversos colores mezclados con proporción. Es cada una de las gradaciones que puede recibir un color sin perder el nombre que lo distingue de los demás.

Polaridad. Las polaridades cromáticas están referidas primero al claro-oscuro, ligero-pesado; y segundo, el contraste de temperaturas cálido-frío.

Racleta / Rasqueta. Es una espátula formada por una tira de goma insertada en madera o metal que la asegura. Su función es arrastrar y presionar la tinta a través de la malla para que se deposite sobre el soporte, para que luego quede el impreso.

Ritmo expresivo estético. El ritmo es la combinación y la sucesión armoniosa de formas siguiendo un orden preestablecido que contempla tanto los espacios vacíos como los ocupados., entre ellos se conoce:

Ritmo asonante: Paso, inclinación, unidad.

Ritmo alternante: Sucesión de dos objetos

Ritmo disonante: Sucesión en largo y ancho en una orientación diferente.

Temperatura. Está referida específicamente a la calidez del color (colores cálidos del círculo cromático) o frialdad de las mismas (colores fríos del círculo cromático)

Tirada o Tiraje. Se denomina tirada al juego de estampas idénticas procedentes de la misma lámina, piedra, plantilla u otra superficie. Es el número de ejemplares impresos de una misma matriz.

Conceptos relacionados al tejido

Allwiy. v. tej. Acción de urdir. Colocar los hilos ordenados para tejer. Pe.Anc: aulliy. Pe.Aya: auliy. Pe.Jun: alwiy. || Ec: aulli (maraña, enredo).

Gayado Q'asuy. Festividad tradicional de Quiquijana que consiste en arrastrar una pelota de madera con unos bastones también de madera entre dos bandos o equipos, los de wichay calle con los de Uray calle (los de arriba y los de abajo) resultando vencedor el que lleve a su lado.

Lizo. Es un término utilizado entre los tejedores y otros operarios que trabajan con lanzadera. Significa cuerdecilla delgada o bramantes, de los cuales cada uno tiene su pequeño gafete (broche de metal)

Lliklla. Manta tejida de hilos de lana y colores vivos, usada como mantilla por las campesinas del ande peruano. Presenta decoraciones características de acuerdo a su pueblo de procedencia. Bol: llijlla.

Loraypa. s. tej. Variedad de pallay en los tejidos, principalmente en las provincias altas del Qosqo. El diseño usado en los ponchos y llikllas, tiene la forma de un rombo extendido, con muchas figuras.

Pallay. v. Recoger, recolectar con la mano o máquina. || Cosechar frutos en general. Pe. Aya: huñuy. Pe.Jun: kallchay. Pe.S. Mar: apiy. Ec: siprana. || s. tej. Tejido inkaico, con figuras y motivos de los más diversos, hechos con hilos que luego de ser tramados son recogidos o soltados. En la actualidad son muy utilizados en el mundo andino quechua. Sinónimo: chichilla.

Phullu. s. Mantilla hecha de lana de llama, vicuña o alpaca que cubre solamente los hombros y la espalda. En la actualidad los campesinos lo fabrican de lana de ovino.

Pushka. s. tej. Hilado, huso, rueca, instrumento compuesto de un cuerpo central (madera, arcilla, etc.) de forma cuadrangular, sin aristas o circular, atravesada por un palillo.

Punchu. s. Poncho. Indumentaria creada por los españoles y adoptada por los habitantes del Ande en la época del coloniaje y que subsiste actualmente en los poblados de la sierra.

Q'epirina. s. Manta o cargador tejido o de tela corriente, para transportar bultos a la espalda. SINÓN: q'eperina, q'epina.

Tejido. Material que resulta de tejer o entrelazar hilos, especialmente el hecho con fibras textiles que se emplea para confeccionar ropa de cualquier clase.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO

PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN

3.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones

3.1.1. Valoración Pragmática

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

Resumen: la muestra estuvo dirigida para todo público, sin distinción de género ni edad, así como sus creencias, siendo su objetivo apreciar y valorar su belleza en todo contexto, sin restricción alguna.

3.1.2. Valoración Paradigmática

		CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA			
PARADIGMA		IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES			
DIFERENCIAS	1ra. categoría Retrato de familia con manta				
					
	2da. Categoría Escena alegórica				
Sin categoría					
Helberth Mendoza Laura					

Tabla de Unidades







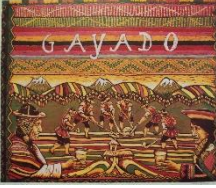



<p>Cuadro 1 <i>Pallay I</i></p> 	<p>Cuadro 2 <i>Pallay II</i></p> 	<p>Cuadro 3 <i>Samy Qorianka</i></p> 	<p>Cuadro 4 <i>Mama Kata</i></p> 	<p>Cuadro 5 <i>Melchorita</i></p> 
<p>Cuadro 6 <i>Q'eperina</i></p> 	<p>Cuadro 7 <i>Gayado Q'asuy</i></p> 	<p>Cuadro 8 <i>Quiquijana Chakapata</i></p> 		
<p>Cuadro 9 <i>Aqha Raymi</i></p> 				
<p>Cuadro 10 <i>Pallay Ñawi</i></p> 				

Tabla de categorización

DIFERENCIAS	Categorización	SIMILITUDES					
	1ra. categoría Retrato de la familia	Pallay I	Pallay II	Samy Qorianka	Mama Cata	Melchorita	Q'eperina
	2da. Categoría Escena alegórica en paisaje onírico	Gayado Q'asuy	Quiquijana Chakapata	Ajha Raymi			
	Sin categoría	Pallay Ñawi					

3.1.2.1. Primer nivel de investigación: Categorización (similitudes)

a) Primera categoría: Retratos familia con manta

La producción gráfica de esta categoría está relacionada por la representación del entorno familiar del artista, exaltando la forma en un fondo oscuro, además de contener como parte de su composición la manta colorida.

Cuadro 1. “Pallay I”

El cuerpo cobrizo semidesnudo dentro de un raki y una q'eperina es la representación de autorretrato del artista resguardado por el Inti. El cuadro expresa la plena identificación del artista con los tejidos y su cultura popular.

Cuadro 2. “Pallay II”

La mujer retratada es la esposa del artista, el cuerpo desnudo de piel cobrizo cubierto por una hermosa q'eperina, es la exaltación de la belleza de la mujer andina resguardada por la mama Killa o la luna.

Cuadro 3. “*Samy Qorianka*”

El delicado rostro de una bebé recién nacida que duerme plácidamente bajo el cobijo de una q’eperina, es Samy Qorianka la hija del artista, fruto de un profundo amor, donde también Samy graba sus primeras huellas.

Cuadro 4. “*Mama Kata*”

El retrato sonriente de una mujer cargando una bebé en su q’eperina, es doña Catalina Laura Halanocca, dueña de una chichería tradicional de Quiquijana y madre del artista, quien lleva cargado a su espalda a su nieta Samy Qorianka.

Cuadro 5. “*Melchorita*”

El retrato de una mujer mayor de mirada firme y expresión dura, quien teje el borde de una q’eperina es doña Melchora Vitorino Willka, pobladora quiquijaneña, cultivadora del tejido tradicional y abuela del artista. Mujer de carácter fuerte, pero de corazón frágil quien permanece presente en la memoria de sus familiares.

Cuadro 6. *Q’eperina*

La manta, quizá el elemento más importante de toda la serie, representada en todas las obras es la q’eperina, una manta rectangular empleada por la mujer en los andes peruanos, de características particulares en el pueblo de Quiquijana de abundantes franjas con predominio de colores rojos, es la manta que lleva la vida, aquella donde se transcribe las vivencias de un pueblo.

b) Segunda categoría: Escena alegórica en paisaje onírico

En esta categoría existe la relación de similitud por la representación de escenas dentro de un paisaje onírico de Quiquijana.

Cuadro 7. “*Gayado Q’asuy*”

Es la representación gráfica de un juego deportivo tradicional de carácter ritual, organizada los primeros días de enero solo entre comuneros cultivadores de terrenos con riego. Escena que muestra elementos resaltantes del pueblo en su composición, enmarcada dentro del tejido de una q’eperina, con lo que se da a entender que el tejido expresa la vida misma del pueblo, sus costumbres, sus tradiciones, etc.

Cuadro 8. “*Quiquijana Chakapata*”

El paisaje representado, es la alegoría a sus expresiones más resaltantes del distrito de Quiquijana: el puente republicano de cal y canto de tres arcos, mandado a construir por Ramón Castilla en 1948 que resalta imponente dentro del paisaje real fantástico por los entes que la acompañan y que se enmarca como parte de un textil, la q’eperina, otra de sus expresiones bellas que subsiste en la actualidad.

Cuadro 9. “*Aqha Raymi*”

Es la alegoría al proceso de la chicha, desde el cultivo, cosecha y preparación de esta bebida sagrada, cumpliendo un ciclo y una perfecta simbiosis con el poblador quiquijaneño, en el trabajo, en sus fiestas, en sus ceremonias, no sin antes brindar y saludar con el Inti sagrado quien todo lo ve, y a quien se le debe un profundo respeto, todo ello al iniciar actividades de tipo agrícola y ceremonial.

c) **Sin categoría**

Cuadro 10 *Pallay Ñawi*

Es la representación gráfica simbólica de un detalle del tejido quiquijaneño, detalle de un pallay característico de esta zona que en la obra tiende a mutar hasta convertirse en un ojo, que es uno de los orígenes de este pallay.

3.1.2.2. Segundo nivel de investigación: Categorización (diferencias)

Codificación selectiva

a) **Primera categoría:** Retratos familia con manta

¿A qué se refiere la categoría?

Esta categoría se refiere a la representación de la familia del artista de diversas generaciones complementadas con una manta, los grabados muestran hasta cuatro generaciones relacionados por el tejido tradicional.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

Su naturaleza se determina por el parentesco familiar entre la abuela, la mama, la esposa, el artista y la hija de ambos; su esencia radica en la tradición de heredar una prenda como la q'eperina y el poncho de generación en generación.

¿Qué nos dice la categoría?

Que las prendas tradicionales tejidas como el poncho, la q'eperina, la Iliklla y otros, no son simples objetos, tienen un inmenso valor sentimental y cultural que perdura de generación en generación.

¿Cuál es su significado?

Un pueblo fortalece su cultura siempre en cuando sus habitantes tengan buena educación en el que se enseñe a valorar y apreciar lo nuestro. Caso contrario seremos absorbidos por la globalización, como ocurre en la

actualidad en muchas zonas de nuestro Cusco en la que peligran esta hermosa tradición textil.

Segunda categoría: Escena alegórica en paisaje onírico ¿A qué se refiere la categoría?

Esta categoría se refiere a la representación de las expresiones y tradiciones más reconocidas del distrito de Quiquijana representadas como paisajes, como el puente de Quiquijana, el juego tradicional gayado, la alegoría a la chicha y el textil característico.

¿Cuál es su naturaleza y su esencia?

Expresan la belleza de sus manifestaciones, lo colorido de sus tradiciones y la armoniosa convivencia de creencias que enriquecen su cultura popular.

¿Qué nos dice la categoría?

La categoría nos dice que Quiquijana es un pueblo lleno de tradiciones y costumbres, con hermosas manifestaciones coloridas que esperan ser atendidas por sus autoridades y pueblo en común para un mejor porvenir y progreso local.

¿Cuál es su significado?

Es un claro grito, un reclamo desde el arte, mostrando lo bello de sus representaciones, para retomar y dirigir la mirada a esas manifestaciones que permanecen en un completo descuido como es el caso del puente esperando ser restaurado y el respectivo embellecimiento de su paisaje, así como dar la debida importancia al estudio de los textiles de Quiquijana y su tradicional chicha de jora para su respectiva puesta en valor y así trascender en el tiempo.

Codificación axial

Las categorías se relacionan entre sí por contexto, todos corresponden al mismo lugar. Pero también se relacionan de la siguiente forma: la primera categoría que representa el entorno familiar del artista como el autorretrato, la esposa, la hija, la madre y la abuela del artista, tienen en común la representación de la manta o q'eperina (completo o detalle) como parte de su

composición, de igual manera la segunda categoría que representan escenas como paisajes como el puente de Quiquijana y el deporte tradicional gayado, están compuestos como parte del textil; otra relación clara es por analogía de colores, priman los colores claros que tienden al rojo que es el color dominante en la manta y también el predominio de un elemento en fondo oscuro en la mayoría de los cuadros. En conclusión, todos los grabados tienen relación por llevar como parte de su composición el pallay típico de Quiquijana.

3.2. Instrumento de valoración social y del artista

HELBERTH MENDOZA LAURA		
Exposición: “los pallay del distrito de Quiquijana en el Lenguaje textil andino”		
	TIPO	DESCRIPCIÓN
Componentes Personales		
<i>Tiempo y contexto</i>		Soy natural de Quiquijana y mi infancia esta nutrida de campos verdes, trabajo en los terrenos de cultivo, el pastoreo de toros entre las faldas y lomas de los cerros conocidos como Apu Kury, Apu Kuntur Tullu, Apu Pukara, y mi vínculo con el arte, es por mi hermano mayor Ysrael con quien desde pequeños en los diversos quehaceres jugábamos modelando en barro, esculpiendo tronquitos y rocas madre, dibujando sobre piedras planas y todo soporte donde se pueda realizar un trazado; terminando la secundaria nos enteramos que existía un lugar donde estudiar arte, mi hermano estudia en Checacupe y posteriormente yo sigo la carrera del arte en la ciudad del Cusco, donde cada uno se encamino con lo suyo, mi hermano a la docencia en arte y yo a las artes plásticas como grabador, siempre siguiendo y creyendo en mi vocación de artista del cual nunca me he arrepentido, los caminos se me abrieron a medida que avanzaba.
<i>Psicológicos (Personalidad)</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Temperamento 2. Carácter, actitud 	<p>Soy Flemático, en algunos casos melancólicos: tranquilo confiable, eficaz – organizado, práctico, calmado, abnegado y auto disciplinado.</p> <p>De carácter apasionado dispuesto a lograr el proyecto establecido, de actitud</p>

		optimista y paciente, siempre estoy seguro de que todo estará bien.
<i>Académicos</i>	<input type="checkbox"/> Académico	Estudie en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco, entre el 2005 y 2009 Universidad Nacional Mayor de San Marcos entre el 2011 y 2014 Universidad Nacional Diego Quispe Tito entre el 2016 y 2017
Componentes Sociales		
<i>Ideológicos</i>		Soy católico, pero también creo en mi Inti, Huacas, Apus, Pachamama y otros. Solo con decir que me case tres veces: matrimonio civil, religioso y andino.
<i>Políticos</i>		No me interesa mucho la política, pero soy consciente de que somos parte como ciudadanos, en lo posible trato de alejarme.
<i>Otro:</i>		Soy amante de la naturaleza y defensor de mi cultura, de mis orígenes, me hace sentir bien y vivir en tranquilidad conmigo mismo.

Fuente de referencia para la construcción del instrumento: Huerto Wong, J. E. (2009). *Apreciación Artística Crítico: Enfoque Cognitivo - Estético*. Lima: Editor el Autor.

RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

3.3. Valoraciones de Semiótica o estructura artística (Dimensiones estéticas)

Obra de Grabado N° 1

Gayado Q'asuy



Discurso Crítico

En el primer plano del cuadro, se observa entre los extremos inferiores a un hombre y una mujer de perfil, mirándose frente a frente con indumentarias coloridas; el hombre está ataviado con un sombrero turbante y traje de color, sosteniendo entre las manos un vaso con un contenido amarillo; al extremo derecho, se encuentra la mujer de trenzas negras, ataviada con sombrero, manta y traje de colores sosteniendo también un vaso con contenido amarillo; Interpretando se trata de un hombre y una mujer que son pobladores del distrito de Quiquijana, ataviados con indumentaria típica entre monteras, poncho, lliklla y

otras prendas sosteniendo entre sus manos vaso caporal que contiene la chicha de maíz amarillo, los personajes se miran entre sí a manera de saludo o brindis. En el segundo plano al medio de la composición se aprecia seis hombres ataviados con indumentaria colorida, sosteniendo objetos en forma de ganchos moviéndose alrededor de un objeto esférico, todos en acción de jalar de un lado al otro y el piso de esta escena está conformado por franjas horizontales de color rojo, amarillo y verde; Se trata de seis campesinos agricultores de Quiquijana, vestidos con trajes típicos sosteniendo un cayado en forma de bastón cada uno, con el cual practican un juego ceremonial denominado el *gayado q'asuy* que consiste en jalar la pelota de madera de un lado al otro, el vencedor es el que lleva la pelota alrededor de la plaza, este juego se lleva a cabo el mes de enero. Al fondo entre los cerros se aprecia una manta con diversas franjas de colores y formas geométricas entre triángulos y rombos organizados rítmicamente entre verdes amarillos y rojos enmarcando la escena y el paisaje como parte del textil, teniendo un texto blanco de tamaño considerable en la parte superior media donde se lee *gayado*; Es la *q'eperina*, manta de la mujer andina confeccionada por los *awaq makis* que sirve para portar al niño en sus primeros años de vida a la espalda, también para llevar objetos y en algunos casos empleado como abrigo, esta manta lleva escrito en la parte superior media en blanco el nombre del juego tradicional *gayado*, que viene a ser la escena que se muestra en la parte inferior; todas estas afirmaciones son de interpretación real. Al medio, entre los dos personajes se observa una pequeña edificación horizontal en gama de amarillos, con tejado, una torre y una campana entre franjas de colores; es la representación simbólica de la iglesia de San Pedro del distrito de Quiquijana, ubicada en la plaza de armas, muestra la religión católica que profesa el pueblo. En el fondo, detrás de los seis hombres se aprecia cuatro montículos ovalados con franjas diagonales de color y tres cerros puntiagudos con textos escritos entre ellas Kuri, Kuntur Tullu, Pukara; interpretación que corresponde a la representación simbólica de los cerros o Apus protectores de Quiquijana con sus respectivos nombres, todo ello a partir de una interpretación onírica.

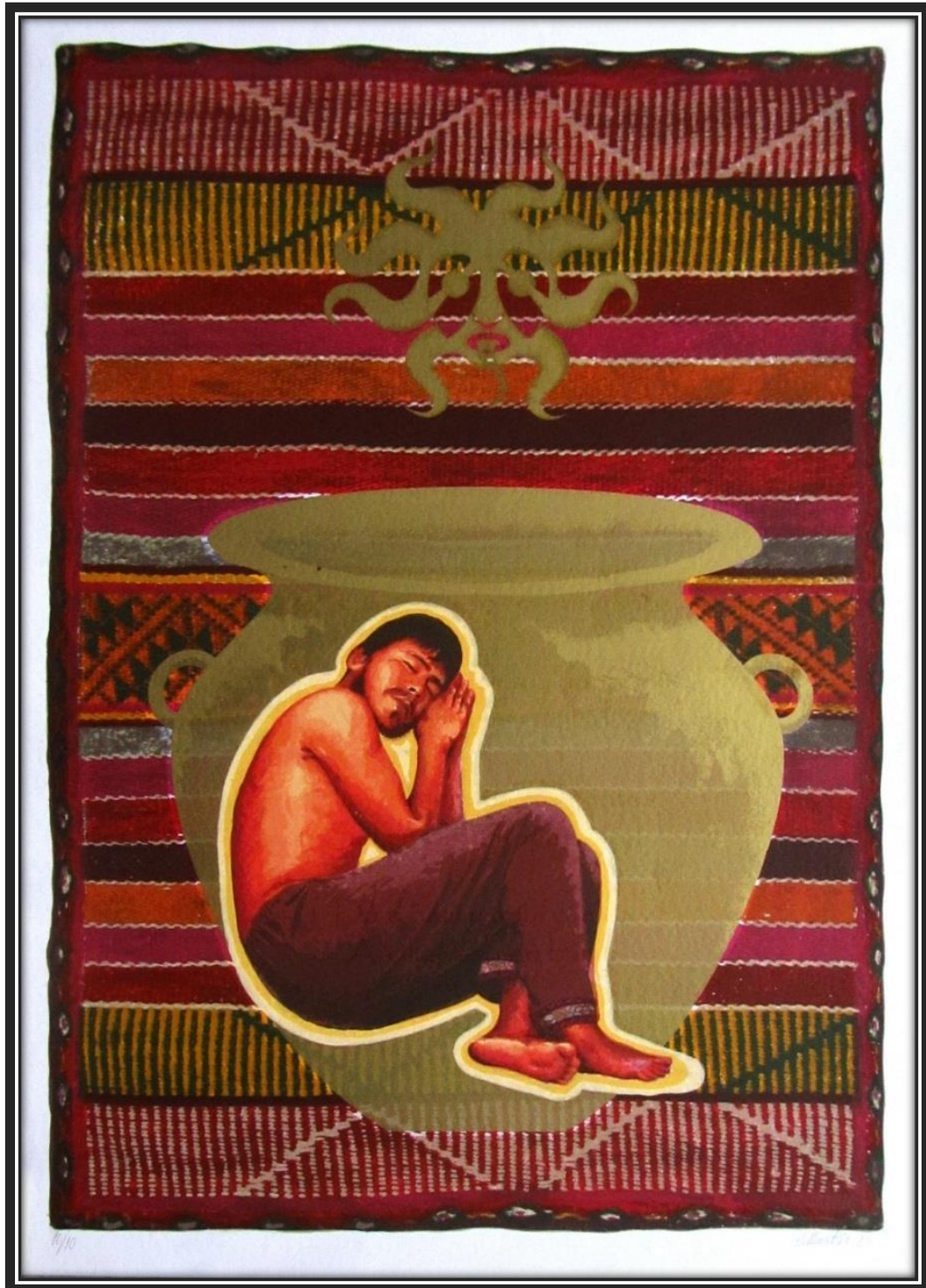
Las figuras están relacionadas de la siguiente manera: los cerros y la edificación mantienen una relación onírica con los personajes, la creencia

sincrética que profesa el pueblo; hombre, mujer, vasos, hombres en movimiento mantienen la relación de colores con el manto y son parte de la escena que encierra la manta.

El hombre y la mujer sosteniendo los vasos; los seis hombres en acción y el gran manto que enmarca la escena, expresa la vida misma del pueblo; es decir, sus costumbres y tradiciones, tejidos en la q'eperina. Los cerros y la edificación representan las creencias mostrando la prevalencia de sus creencias ancestrales y católicas, coexistiendo sincréticamente en el pueblo de Quiquijana. Los Apus o cerros tutelares considerados como sagrados por la población, son entidades materiales que resguardan el pueblo, y la iglesia católica se encuentra en la población acogiendo la fe y adoración de sus creyentes, enriqueciendo su cultura popular.

Obra de grabado N° 2

Pallay I



Discurso Crítico

En la obra gráfica, en el primer plano se observa a un hombre en posición fetal con el torso desnudo y un tono de piel cobrizo, cabello negro corto, con la cabeza recostada sobre las manos y los ojos cerrados, las extremidades inferiores están cubiertas de una prenda color vino oscuro, donde los pies se hallan entrecruzados y descalzos; La figura humana está contorneada con unas franjas de color amarillo y blanco que realzan la imagen; la interpretación de esta imagen es la representación del autorretrato del artista que se encuentra recostado y durmiendo. En el segundo plano, se observa una vasija grande de color amarillo dorado con base y boca ensanchada y con dos asas a los extremos; este recipiente tiene la particularidad de ser ligeramente transparente, que permite ver los colores y franjas del fondo; esta vasija o raki de cerámica dorada sirve para el depósito de la chicha de maíz, y en la época prehispánica se empleaba como ofrenda para enterrar a sus muertos. En el tercer plano se observa una manta de franjas coloridas y tonos oscuros, con diseños geométricos organizados rítmicamente, para lo cual emplearon colores entre verde y naranja oscuro; esta representación corresponde a la q'eperina como indumentaria de la mujer andina, que le ayuda a portar diversas cargas; asimismo, ayuda a proteger la vida; es decir, a los niños en sus primeros años. Estas afirmaciones constituyen la interpretación real, y en la parte superior se aprecia una cabeza ovalada y estilizada, de ojos y boca circular de color amarillo dorado, con ocho apéndices o tentáculos flotando sobre la vasija y el hombre, esta representación simbólica considera al sol como divinidad dentro de la cosmovisión andina y en la interpretación onírica.

En la lectura sintáctica de la obra se puede apreciar que la manta y vasija dorada tiene una relación de protección, tranquilidad con el hombre; mientras que la cabeza con apéndices tiene una relación mitológica, de creencia con el hombre.

De acuerdo a la valoración sintagmática la representación del autorretrato del artista denota descanso, tranquilidad y protección; la manta es parte de su vida y cultura que le brinda seguridad, y en el raki se deposita la bebida sagrada del sol y del hombre andino; la representación de la vasija en la obra, es un medio para llegar hacia la divinidad del sol y gozar de su protección. El Inti o sol, es la

divinidad andina que todo lo ve, cuida y protege a sus hijos y al final en el encontramos el descanso eterno. Por todo lo mencionado, el cuadro expresa la plena identificación del artista con los tejidos y su cultura.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

El género de la obra gráfica, es un retrato en el que se representa a un joven de cuerpo completo recostado sobre una vasija dorada que se sostiene en una manta, esto denota el origen andino de la localidad de Quiquijana por los detalles de su textil y el color de su piel, además muestra una fuerte identidad con su contexto.

La obra se ajusta a la categoría de lo bello y natural, porque muestra la belleza del hombre andino expresando una actitud de reposo, como si durmiera profundamente, generando en el espectador la sensación de serenidad y tranquilidad, además de un encanto por el realismo de la manta y el hombre.

La técnica empleada en esta obra gráfica es la serigrafía lograda por varios procesos que permiten la impresión de hasta 15 colores, empleando el proceso de revelado fotográfico y bloqueo de malla, impreso sobre papel de algodón Shoeller Hammer de 300gms con tintas vinílicas, su dimensión es 70 x 100cm y el año de edición corresponde al 2015.

Los instrumentos y materiales empleados en esta estampa son bastidores de aluminio con mallas nylon número 90 y 100, rasquetas de diversos tamaños: 30cm, 50cm y 70cm. Mesas de luz para revelado, garras de sujeción acoplados a una mesa de 250 cm de largo por 150cm de ancho, pinceles pelo de cerda y acuarela de varios números, tinta china, estilógrafo y lápiz litográfico para los dibujos sobre los acetatos que vienen a ser los negativos, empleo de la hidrolavadora para el lavado de las mallas, guantes y mascarilla con filtros para la manipulación de solventes y tintas para evitar inhalar los insumos tóxicos, asimismo se usa una faja para el cuidado de la columna.

El estilo y tendencia de la pieza es realista, porque muestra el retrato de un hombre joven proporcional y armoniosamente logrado, con buen dibujo y pigmentación que realza su realismo, y de la misma calidad se representa a la manta como fondo.

En cuanto a su dimensión compositiva:

La figura humana está representada proporcionalmente de acuerdo con el canon estético del hombre andino, así como sus elementos naturales o artificiales como la vasija dorada y la manta del fondo.

El equilibrio de masas en la composición es casi simétrica, donde el fondo, la cabeza flotante y la vasija dorada están centradas perfectamente; excepto la figura humana, que tiene mayor masa hacia la izquierda por la ubicación del torso, lo que genera un ligero desequilibrio de masas, pero que se compensa con la intensidad de luz en la vasija, cromáticamente está equilibrado y que se termina de compensar la calidez del torso ubicado en el lado izquierdo con el brillo del dorado de la vasija, ubicado en el lado derecho.

La perspectiva está lograda por la superposición de planos, existiendo tres planos claramente marcados que se superponen, el primero conformado por la figura humana y resaltado por un contorno claro; el segundo plano, por la vasija dorada y la cabeza flotante en dorado; y el tercer plano, por el fondo que es una manta más oscura que genera una profundidad.

En cuanto a la morfología o forma tiene iluminación natural, siendo cenital en la figura humana y proviene de la parte superior media, alumbrando con claridad en la cara, en el hombro, las piernas y los pies del hombre; en el caso de la vasija la iluminación proviene de la parte superior izquierda generando mayor iluminación en el lado derecho de la vasija; la textura en la obra se percibe y se siente táctilmente al palpar el relieve que se generó por la impresión de diversas capas de tinta; también existe textura visual generada por abundantes formas y colores.

La línea es evidente en los contornos de la figura humana, que está muy marcado y claro, lo que ayuda a exaltar sobre las demás formas; la vasija, la cabeza flotante y la manta del fondo también tienen contornos que dibujan sus formas, pero en intensidades más suaves y sutiles a comparación de la figura humana. El diseño es formal, por sus características simétricas de su composición, basada en formas geométricas, como el triángulo, cuadrado, rectángulo dispuesto verticalmente y un círculo.

En cuanto al color, tiene temperatura cálida en todo el cuadro, contrastándose por niveles de intensidad cromática que viene a ser la polaridad, siendo la figura humana el de mayor intensidad y saturación, la vasija y la cabeza flotante son claras y tenues, porque traslucen las formas y colores del fondo que son coloridos pero oscuros. Existe en el cuadro armonía cromática entre colores cálidos relacionados por la analogía del color crema, amarillo, naranja, rojo violeta y verde. Tiene un ritmo morfológico, formado por la secuencia armónica asonante de tamaño entre la figura humana, la vasija y la manta presenta alternancia en la sucesión de franjas; y en el ritmo cromático solo se aprecia la manta, siendo asonante por la sucesión de sus colores, el resto de los elementos son disonantes.

De acuerdo con la dimensión del contenido sígnico:

La representación del hombre es real, representa el autorretrato del artista que refleja su mundo y cultura al que pertenece. Existiendo en el cuadro elementos conceptuales como los pallay, que son motivos simbólicos con diversos significados, como las figuras geométricas dispuestas en zigzag que representan los ríos, y las franjas de color son el surco de las chacras, todos están relacionados con la productividad, siendo también decorativos y característicos del distrito de Quiquijana.

Obra de Serigrafía N° 3

Pallay II



Discurso Crítico

Se observa en el primer plano a una mujer semidesnuda con el tono de piel cobrizo rosado, sentada y ligeramente inclinada al lado derecho, soportando el peso de su cuerpo con la mano izquierda, tiene la trenza negra y una flor en el cabello y con la mirada al frente derecho, la mano izquierda sostiene una manta que cubre sutilmente parte del pecho y piernas, permitiendo ver los pies descalzos entrecruzados; interpretando es la esposa del artista. La manta cubre parte del cuerpo de la mujer amoldándose a ella, con diversas franjas de colores y abundantes diseños geométricos; es la q'eperina, manta de la mujer andina que protege y lleva a los recién nacidos, estas son aseveraciones en la interpretación real. En la parte superior se observa dos cabezas estilizadas plateadas que son similares y están de perfil, yendo en dirección izquierda con cuatro apéndices o tentáculos que nacen de la cabeza, tiene nariz arqueada y ojos grandes, la cara contiene lacrimales con figuras geométricas; es la representación simbólica de la luna de color plateado, símbolo de divinidad de la cosmovisión andina, relacionada con la feminidad como parte de la interpretación onírica. Finalmente, la imagen principal se complementa con el fondo de color azul plateado oscuro, cubierto de líneas y formas geométricas entre triángulos, cuadrados, rombos, etc.

De acuerdo a la lectura, sintácticamente la manta tiene relación de protección, con la mujer, mientras que la cabeza voladora con apéndices tiene una relación mitológica en la cosmovisión del hombre andino.

En cuanto a la lectura sintagmática, la mujer cubierta por una manta, es la exaltación de belleza de la mujer andina que se encuentra desnuda, protegiéndose con una hermosa q'eperina quiquijaneña llena de colores y abundante pallay, iluminada entre la oscuridad y resguardada por la killa o luna, una divinidad femenina y complemento del sol, quien la protege siempre viéndola desde arriba.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

El género de la obra es retrato de una mujer joven de cabello negro y tez trigueña, con la mirada en tres cuartos de perfil ligeramente sonriente que expresa

tranquilidad, cubriéndose casi todo su cuerpo con una manta, que nos permite ver apenas los pies y el torso desnudo.

Su categoría estética es bello natural, mostrando en toda su plenitud la belleza natural de la mujer andina con delicadeza y mucho detalle en su acabado, siendo un placer y disfrute el observar esta obra de agradable composición, generando en el observador serenidad y tranquilidad por la expresión de su rostro y por su realismo logrado.

La técnica empleada en esta estampa es la serigrafía, lograda por varios procesos que permitieron la impresión de hasta 15 colores con el revelado fotográfico y por bloqueo de malla, para ser impreso sobre papel artesanal de algodón Don Bosco de 300gm y está impreso con tintas vinílicas, la dimensión de la obra es de 50 x 70cm, el año de ejecución corresponde al 2016.

Los instrumentos y materiales usados son los mismos que se mencionan en la pág. 74 (ítem: *instrumentos y materiales*).

El estilo y tendencia de la obra es realista, mostrando el retrato de una mujer joven con gran realismo, así como la manta, los pasajes de un color con otro son casi imperceptibles y tiene un calce casi perfecto, lo que aumenta en el acabado de tipo fotográfico, este logro es posible por el dominio de la serigrafía.

En cuanto a su dimensión compositiva:

La proporción de los elementos naturales como la figura humana está representado adecuadamente, cumpliendo con las medidas antropométricas del canon estético de la mujer andina, y entre los elementos artificiales como la manta es proporcional a la mujer.

En el equilibrio de masas, la posición corporal de la mujer está apoyada en una mano que atrae el peso visual a la derecha, pero las dos cabezas flotantes que salen del cuadro en el extremo izquierdo, y que se equilibran por el peso de masas, y con relación al equilibrio cromático la figura principal está plasmado en colores cálidos, inclinados ligeramente hacia la derecha, pero los colores fríos del fondo y las cabezas flotantes plateadas en la parte superior izquierda, contrarrestan el color cálido equilibrando el peso cromático.

La perspectiva en el cuadro está establecida por profundidad y efectos de espacio interpuesto, las formas del primer plano conformado por la mujer y cabezas flotantes se aprecia con claridad por la buena iluminación, color y cercanía, las formas del fondo pierden luz y claridad por ser fríos y oscuros; por lo tanto, la perspectiva se denota al haberse creado colores cálidos en los primeros planos y fríos en el fondo.

En cuanto a su morfología tiene iluminación natural y es cenital que proviene de la parte superior media, iluminando con claridad en la cara de la mujer, parte de los senos, parte de las extremidades y donde la manta que arroja su sombra. Así mismo las cabezas flotantes tienen una iluminación en la parte superior, pero con menor intensidad, en el plano del fondo pierde nitidez de sus formas por la poca iluminación generando profundidad. La obra presenta textura en la rugosidad del papel artesanal, generado por la superposición de impresiones que hacen perceptibles las capas de tinta, notorias al tacto, también existe textura visual generada por abundantes formas y colores dispuestos en la figura y fondo.

Las líneas en el cuadro están presentes en los bordes de las figuras, en la mujer delinea sutilmente sus contornos denotando los cabellos, la cara, parte de las extremidades y la manta en el que se aprecia detalladamente las formas geométricas y las franjas respectivamente; así mismo, las cabezas flotantes plateadas tienen contornos más suaves y claras, lo que ayuda a resaltar en el fondo oscuro, en tonos suaves y difusos. También se aprecia diversas líneas rectas y curvas que se entrecruzan, sugiriendo formas en el fondo.

El diseño de la composición es informal porque no se ajusta a las divisiones exactas o simétricas, y su base de la composición es la línea en sí misma, ya que su estructura compositiva no se rige a ningún esquema establecido, por esto es libre en su estructura.

En cuanto al color, tiene temperatura cálida en la figura de la mujer, mientras en la manta, es fría; en el fondo las cabezas flotantes están en contraste de temperatura que exalta la calidez de la mujer, así mismo existe polaridad cromática, en la mujer con su manta y las dos cabezas flotantes el color está más clara frente a un fondo oscuro que contrasta con la figura del primer plano, exaltando también la figura de la mujer. Se aprecia armonía cromática de colores

análogos entre la manta y la mujer, así mismo existe armonía de colores complementarios entre la figura cálida y fondo frío. También se aprecia ritmo morfológico asonante en la secuencia de sus franjas, pero son disonantes los demás elementos, en cuanto al ritmo cromático, la manta es el único elemento asonante por la sucesión de sus colores, el resto de los elementos son disonantes.

De acuerdo a la dimensión de contenido:

Es sígnico, la joven representada es real, el retrato corresponde al entorno familiar del artista y representa la belleza de la mujer andina. El parergon en la obra viene a ser el fondo que solo complementa la figura principal mas no tiene un contenido relevante, donde se presencia figuras abstractas construido aleatoriamente con diversas formas geométricas, que reunidas parecen tener algunas formas, pero no son nada. En la relación conceptual se aprecia formas y motivos simbólicos en la manta, son los pallay y tienen un significado como ríos, el surco de las chacras, lagos, todos relacionado con la productividad, siendo también decorativos y muy característico de Quiquijana.

Obra de Serigrafía N° 4

Quiquijana Chakapata



Discurso Crítico

Es un paisaje compuesto principalmente por un puente de tres arcos y con una cruz clara al medio, en gama de color blanco y azules agrisados, sobre el puente y al extremo derecho se aprecia dos llamas en sientas; al extremo izquierdo, tres burros pastando entre pampa y arbustos, el borde del río es azul verdoso con poco caudal, en la ribera del río hacia el fondo del paisaje se aprecia arbustos entre gamas de verdes fríos y cálidos, contrastando con la vivienda blanca con balcón verde; al extremo izquierdo y hacia el fondo se percibe los cerros con picos elevados que se complementan con el cielo en gama de azul ultramar y nubes blancas agrisadas; el paisaje es la representación alegórica del puente de Quiquijana, construida por el gobierno de Ramón Castilla en 1948, hoy existe un solo arco, el resto fue derribado por los caudales del río Vilcanota; esta afirmación corresponde a una interpretación real apoyada en una foto antigua. La parte

superior del cuadro está ocupada por una manta que enmarca y engloba el paisaje, que está dispuesta en siete franjas horizontales de colores y dos grandes franjas con diseños geométrico; el primero, en la parte inferior es un zigzag en verde y amarillo, el segundo son rombos repetitivos en rojo y amarillo ubicada en la parte superior; entre las franjas de colores se contrasta un texto en el que se lee Quiquijana Chakapata; estas representaciones de franjas con listas y con dos franjas grandes y diseños geométricos que son los pallay, conforman la q'eperina que corresponden a una interpretación real. A los laterales del paisaje se observa parte de dos cabezas estilizadas con tentáculos como ingresando a la escena, de esas cabezas nacen tentáculos o apéndices con dirección hacia el interior del paisaje y de sus fauces arrojan formas amarillas como vómitos. El del lado izquierdo, presenta una gama de azules; y el del lado derecho, una gama de amarillos; estas cabezas flotantes con apéndices, vienen a ser la representación simbólica de la luna en azul y el sol en amarillo, entes que interceden en el paisaje del pueblo quiquijaneño, esto corresponde a una interpretación onírica.

De acuerdo a la lectura sintáctica de la obra se puede apreciar que la q'eperina tiene la relación cultural con el pueblo de Quiquijana, ambos son expresiones resaltantes del distrito, mientras que el sol y la luna como entes presentes en la cosmovisión andina, tienen la relación de ser protectores del pueblo.

El puente de Quiquijana y la q'eperina son las expresiones más bellas que aún perviven en el distrito, están presentes en las costumbres tradicionales, canciones, historias, etc. El puente de cal y canto, por más de un siglo fue escena y testigo de grandiosas fiestas que se dieron sobre él; en la imagen se exalta y alegoriza la grandiosidad del puente que permanece presente entre las aguas del río willkamayu y el valle del Vilcanota, custodiado por dos entes sagrados para el pueblo como son el Tayta Inti y la Mama Killa, eternos testigos proveedores de la vida. Toda esta escena se enmarca en el away q'eperina, que es el elemento que soporta la escena, y en la q'eperina se resume toda la vida de un pueblo.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

El género de la estampa es el paisaje, en el que se muestra la representación de un textil colorido, donde se lee Quiquijana Chakapata, que enmarca a un pueblo

idealizado y donde se destaca la imagen de un puente sobre un río calmado, con un entorno verde lleno de árboles, cerros y en el fondo un cielo azul; a esta escena acompañan dos seres oníricos que ingresan al cuadro; el paisaje expresa intensos colores lo que indica la intención del artista de impactar en el espectador y el paisaje con su puente que alguna vez existió y que motiva una constante nostalgia.

La categoría de la estampa es bello natural, por que exalta la belleza natural del paisaje quiquijaneño con colores vivos e intensos como sus textiles, siendo un placer y agrado observarla, pero también nostálgico al imaginar el puente completo que hace más de 60 años se desplomo, llenando la esperanza de verlo restaurado como lo imagina el autor.

La técnica empleada en esta estampa es la serigrafía, lograda por varios procesos que permitieron la impresión de hasta 30 colores con procesos como el revelado fotográfico y bloqueo de malla para ser impreso sobre un papel artesanal Don Bosco 300gm, para ello se ha empleado como pigmento tintas vinílicas en un formato de 50x60cm en el año 2017.

Los instrumentos y materiales usados son los mismos que se mencionan en la pág. 74 (ítem: *instrumentos y materiales*).

El estilo y tendencia es realista con intervención onírica, y la representación textil es real en su forma y color, el paisaje también está basado en una fotografía de Martín Chambi, tomada en blanco y negro, donde se aprecia aún el puente completo, el resto del paisaje es actual, los dos seres oníricos que se aproximan en el paisaje son el complemento adicionado por la imaginación del artista.

En cuanto a su dimensión compositiva:

En la proporción compositiva existen elementos naturales y artificiales, el puente como figura principal, está representado equitativamente frente a las casas, animales, vegetación y cerros que se encuentran en su entorno; así mismo, el paisaje es parte de la manta que está representado proporcionalmente.

El equilibrio de masas en la parte superior del cuadro muestra que la correspondencia textil es simétrica, pero en el paisaje no, siendo esta compensada proporcionalmente con la distribución de los elementos como es el caso del puente que está ligeramente centrada, pero la masa de los cerros que se

incrementa con el ser onírico amarillo atrae el peso visual hacia la derecha, pero, el lado izquierdo se compensa con el camino, la casa, algunos animales y el río que se extiende en la parte inferior incrementando su masa; cromáticamente está equilibrado por el predominio de colores fríos en el lado izquierdo y en la base complementan la calidez del lado derecho, compensando el peso visual.

En cuanto a la perspectiva existe profundidad por efectos de espacio interpuesto, donde el primer plano del cuadro está dominado con claridad por la presencia de la manta que encierra el paisaje, dentro de ello se muestra a cierta distancia el puente, el agua, al fondo los árboles, en la profundidad los cerros y el cielo azul.

En cuanto a la morfología, tiene iluminación natural y proviene del lateral derecho, mostrándose los elementos con claridad y generando una sombra que arroja hacia la parte izquierda de uno de los arcos del puente y de los árboles, la casa, los animales generando mayor iluminación; en el lado derecho, en los elementos de la textura de la obra se percibe y se siente táctilmente al palpar el relieve que se generó por la impresión de diversas capas de tinta; también existe la textura visual que está generada por abundantes formas y colores.

En la línea se aprecia sutilmente los contornos que enmarca el tejido textil y el paisaje, definiendo las franjas y los diseños, en el paisaje también se definen los bordes de los elementos, especialmente en los primeros planos como el puente los animales, la casa y los seres que ingresan. El diseño de la composición es mixto, siendo formal en el tejido por sus características simétricas de su composición, en cambio el paisaje tiene un diseño informal porque tiene divisiones desiguales; siendo la base de la composición del paisaje, la línea en sí misma.

En cuanto al color es policroma teniendo temperatura y polaridad, se muestra zonas cálidas y frías: el textil que enmarca el paisaje tiene predominio de colores cálidos mientras que en el paisaje, el cielo y el agua tiene predominio de fríos; en los cerros, casas, caminos y animales predomina los colores cálidos, siendo el puente neutral, con referencia a la polaridad se presenta en forma clara los elementos del primer plano y con una oscuridad en el fondo, que ayudan a realzar las figuras. La obra gráfica presenta armonía cromática de colores cálidos en los textiles, y en el paisaje la armonía de colores complementarios está entre cálidos y

fríos. Con referencia al ritmo morfológico, está presente en la estampa de la parte de los textiles como secuencia asonante y alternante a través de líneas y franjas; y el ritmo cromático solo está presente en la manta, existiendo alternancia en la sucesión de colores y formas, el resto de los elementos del paisaje son disonantes.

De acuerdo con la dimensión del contenido:

En cuanto a lo sígnico la representación del paisaje quiquijaneño es real y está basado en una fotografía de Martin Chambi, pero también el artista incorpora algunos elementos oníricos que vienen a ser los seres protectores como el sol y la luna, que realzan la belleza del paisaje en el cuadro; también existen elementos conceptuales como los pallay que son motivos simbólicos con diversos significados, como las figuras geométricas dispuestas en zigzag que representan los ríos, y las franjas de color que constituyen el surco de las chacras, todos relacionado con la productividad.

Obra de Serigrafía N° 5**Samy Qorianka**

En la obra gráfica se muestra como figura principal una pequeña niña recostada y cubierta en una manta que se desvanece, la bebé se encuentra en posición fetal con los ojos cerrados y las manitos empuñadas, una en el pecho y la otra en la cabeza, el cual lleva una pulsera roja; interpretando ese delicado retrato

dormido de una bebé recién nacida que expresa tranquilidad e inocencia, como el tiempo atrapado en el espacio, es hija del autor llamada Samy Qorianka quien duerme plácidamente bajo el cobijo de una q'eperina, llevando en la mano izquierda una pulsera de huayruro, esta descripción es una interpretación real. En la parte inferior se observa la huella de una mano y dos pies pequeños impresos en dorado, donde la mano es más clara que los pies; interpretando esta muestra, da a conocer la impresión de las huellas de la mano y los pies de Sami Qorianka, a quien se le tomó el registro mientras dormía en un papel transparente para preparar el negativo y su posterior matriz e impresión en serigrafía, siendo su primer grabado donde interviene Samy, esta interpretación es real. En el primer plano sobre la imagen de la bebé se aprecia el trazo de una línea oblicua de color dorado intenso, representa la iluminación sagrada del sol, el tayta Inti, y en la cosmovisión andina es una interpretación onírica. Finalmente, todas las formas están representadas en un fondo rojo violáceo en varias tonalidades, donde también se aprecia diversas líneas curvas en rosa claro y oscuro, así como formas geométricas en zigzag; que interpretando vienen a ser la estilización de una q'eperina en líneas blancas y las líneas oscuras con motivos simbólicos llamados pallay.

De acuerdo a la lectura sintáctica, la línea oblicua dorada viene a ser la iluminación y el fondo violáceo conformado por una q'eperina estilizada con dos pallay que tienen la relación de creación de la vida y protección con la niña, las huellas están relacionados con la niña por el registro directo que demuestra su existencia en este mundo.

En la lectura sintagmática el trazo intenso de la línea oblicua es la iluminación sagrada del sol que cae sobre la bebé recién nacida, así como la concepción divina que va dando vida a Sami Qorianka, quien viene a ser el Águila Dorada, quien está protegida y resguardada por una q'eperina que la abraza delicadamente. Así mismo, las huellas de su mano y sus pies evidencian su existencia en este mundo, una existencia marcada con huellas doradas y un nombre glorioso portadora de una gran tradición de la cultura ancestral. En resumen, representa el origen de la vida y su respectiva protección de Samy Qorianka.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

El género de la estampa es un retrato intervenido donde destaca el rostro dormido de una bebé, acurrucado entre sus manos sobre una manta, en un fondo de color guinda, compuesto con diversos trazos, líneas y formas geométricas.

La categoría correspondiente es bello natural, porque dentro de sus cualidades muestra una inocente expresión dormida con profunda serenidad, y la belleza natural de una bebé recién nacida, generando en el espectador placer y agrado al apreciar la obra.

La técnica empleada en esta obra es la serigrafía artística de complejidad, con procesos de bloqueo y emulsión fotográfica, impreso sobre papel artesanal con tintas vinílicas, la dimensión de la obra es 33x50 y el año de edición es del 2019.

Los instrumentos y materiales usados son los mismos que se mencionan en la pág. 74 (ítem: *instrumentos y materiales*).

El estilo y la tendencia son realista, porque muestra el retrato de la bebé en escala de grises, con características proporcionales y armoniosas por el buen logro del dibujo e impresión.

De acuerdo a su dimensión compositiva:

La obra presenta entre sus elementos naturales un retrato proporcionado, siendo los módulos de la cara y manos armónicos los ojos, nariz y boca es proporcional con el cabeza, así como las manitas; obedeciendo a las reglas antropométricas de un retrato de una bebé planteados por Andrew Loomis.

El equilibrio de masas en la composición es casi simétrica, existiendo figuras geométricas del lado izquierdo que generan mayor peso visual, rompiendo la simetría, pero que se compensa con la línea diagonal dorada ubicada en el lado derecho; con respecto al equilibrio cromático es simétrico, que está distribuido en el color guinda, en ambos lados y en iguales proporciones, la intensidad de la línea diagonal dorada atrae el peso ligeramente hacia el lado derecho, pero se compensa con la franja dorada del lado izquierdo, que se muestra con intensidad baja.

En cuanto a la perspectiva, la obra está logrado por la superposición de planos, las líneas y franjas de color rosa claro están superpuestos en el retrato de

la figura principal, así mismo, el color guinda esta superpuesto sobre el retrato y líneas con franjas en varios planos del color claro y oscuro en sus extremos; la manita, los pies y la línea dorada se superponen sobre el fondo guinda, generando profundidad.

En cuanto a la morfología tiene iluminación natural que proviene de la parte superior media, siendo cenital, iluminando con intensidad una parte del rostro como la nariz, manos, y parte de la ropa. La textura en la obra es perceptible a través de la rugosidad del papel y el relieve generado por la superposición de impresiones, el cual se puede percibir táctilmente las diversas capas de tinta; también existe textura visual en las formas y colores propuestos.

En cuanto a la línea, el retrato de la bebé esta logrado por contornos oscuros bastante definidos que incluso traslucen a través de las capas del color guinda, las franjas, líneas y formas geométricas que se superponen a la imagen, permiten apreciar también formas y contornos definidos en diversas intensidades y colores superpuestos. El diseño de la composición es informal, existiendo cuadrados, triángulos y líneas superpuestas, que generan una aparente simetría, pero tiene divisiones desiguales y su base de composición está basada en formas geométricas cuadrangulares.

En cuanto al color es policromo, dominado por el color guinda en diversas intensidades, teniendo una temperatura ligeramente cálida por la presencia de amarillos agrisados y dorados, así mismo, existe polaridad por la superposición de capas, lo que genera oscuridad en los extremos y claridad en el retrato. En cuanto la armonía cromática lo establece el color guinda como dominante superpuesto sobre el blanco y negro, generando diversas intensidades de luces y sombras, esta se complementa armónicamente con el dorado que viene a ser el color tónico. De acuerdo con el ritmo morfológico hay disonancia, porque la sucesión en largo y ancho de la composición, tiene una orientación diferente, y en cuanto al ritmo cromático existe asonancia porque hay paso y unidad en el color.

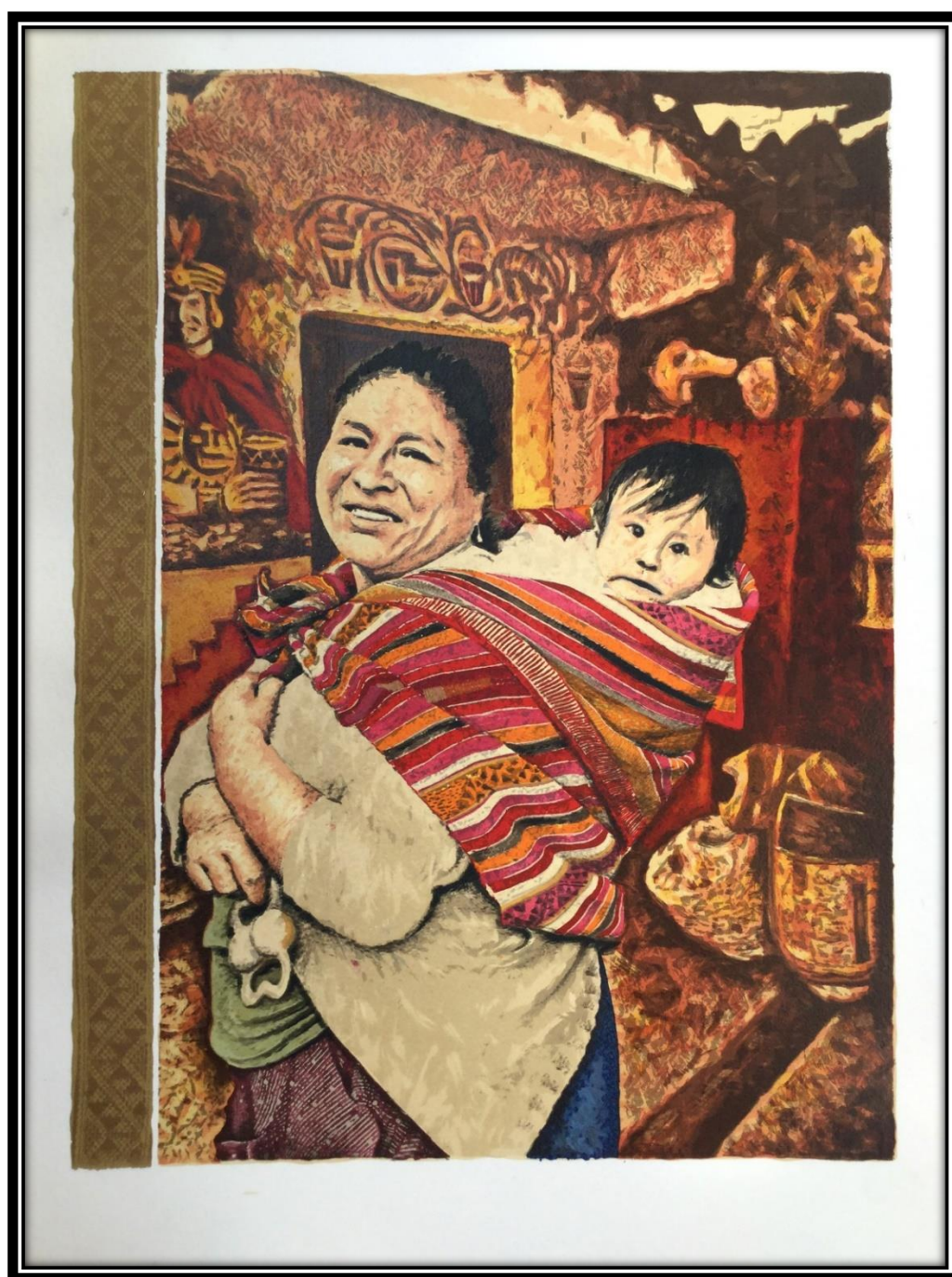
De acuerdo con la dimensión del contenido:

En lo sígnico la representación del retrato es real, siendo Samy Qorianka hija del artista, en lo conceptual los pallay vienen a ser la sucesión de triángulos repetidos armónicamente en zigzag que representan los surcos de la chacra, así

como el recorrido de los ríos, la mano y los pies son el registro de la existencia de Samy en este mundo, mientras el rayo de luz representado por una línea oblicua dorada es la iluminación y protección a su existencia en este mundo.

Obra de Serigrafía N° 6

Mama Kata



En la obra resalta el retrato sonriente de una mujer con algunos años de edad por la presencia de pliegues marcados en su rostro, tiene la mirada al frente de cabello negro, chompa crema claro, polo verde, falda azul y mandil morado; tiene los brazos en el pecho sosteniendo con la izquierda una manta colorida con el cual porta un bebé; la mujer retratada es la señora Catalina Laura Alanocca, madre del artista quien mira fijamente al frente con una sonrisa que denota felicidad pura y verdadera, llena de amor, llevando en su q'eperina a su nieta mientras atiende su chichería; la niña de mirada frontal con el cabello negro acomodada en la espalda de la mujer, sostenido con una manta colorida que le cubre todo el cuerpo, permitiendo ver solo la cabeza, es la mirada pausada y tranquila de Samy Qorianka, hija de artista y nieta de la señora Catalina quien la lleva en la espalda. La manta en la mujer y la niña es colorida, con predominio de la gama de rojos, tiene varias franjas de colores análogos entre blanco, magenta, rojo, naranja, guinda y negro con diversos diseños que se pierden entre los pliegues; es la q'eperina de la señora Catalina Laura, manta que llevo en algún momento a sus hijos, ahora a su nieta Samy; es una manta típica de la localidad de Quiquijana con su colorido y pallay característico. El fondo está dispuesto en tonos cálidos oscuros, permitiendo identificar formas humanas, cajas rojas y bolsas; además se presenta una puerta detrás del retrato que viene a ser el escenario del ajha wasi (*Donde paran los machos*) o chichería de la señora Catalina Laura el cual está cubierto de muchos murales decorativos con temas de costumbres y tradiciones locales, además en este espacio se ven cajas rojas de cerveza y bolsas amarillas de wiñapu o jora; todas estas afirmaciones corresponden a una interpretación real. Al lado izquierdo de la composición se aprecia una delgada franja dorada separada por una línea blanca con formas geométricas zigzagueantes, es el detalle de la q'eperina, el típico pallay que se encuentra en los tejidos de esta zona que representa el recorrido del río willkamayu, en una interpretación onírica.

En la lectura sintáctica, la niña que viene a ser Samy Qorianka que está relacionada con la mujer doña Catalina Laura, que ella lo cobija con profundo amor y ternura que le tiene a su nieta; la manta que es la q'eperina, guarda relación con Catalina Laura por la protección que brinda a ella y su nieta; el fondo que viene a ser la casa parte de su propiedad, la chichería es el mundo construido

por la señora Catalina Laura; y la franja dorada del pallay está relacionada con la tradición y herencia cultural que fortalece su identidad.

De acuerdo a la lectura sintagmática, la señora Catalina Laura, expresa su felicidad al llevar en su espalda a su nieta Samy Qorianka, cargándola con mucho orgullo en su q'eperina, donde también llevó a sus hijos tiempo atrás, posa sonriente en su Ajha Wasi “donde paran los machos” mientras atiende a sus clientes que beben la riquísima chicha tradicional y característico de Quiquijana por el sabor amargo agradable de concentrado de maíz y de buena fermentación; ella es una pobladora muy identificada con sus costumbres y tradiciones, donde los pallay también son parte de su vida, ella se refleja en estos símbolos que es su mundo y lo viste feliz.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

El género es retrato, porque destaca la mirada sonriente de una mujer adulta que lleva entre su espalda una manta colorida y sobre ella una bebé que mira también hacia el frente.

La categoría estética de la obra gráfica es bello natural, el retrato muestra la belleza de una mujer adulta sonriente y feliz, frente a la mirada inocente y serena de una bebé, lo que denota en el espectador una sensación de regocijo, placer y ternura.

La técnica empleada es el grabado impreso en el procedimiento de la serigrafía sobre papel artesanal Don Bosco 300gm con barbas en los bordes, donde se empleó como pigmento tintas vinílicas, en formato de 50x70cm y el año de edición corresponde al 2019.

Se emplearon como instrumentos y materiales los mismos que se mencionan en la pág. 74 (ítem: *instrumentos y materiales*).

El estilo y tendencia de la obra es realista, porque muestra gran calidad en la definición de la figura y el color, la obra está resuelto con mucho detalle, y proporción que realza su realismo.

De acuerdo a su dimensión compositiva:

La proporción tiene elementos naturales como la imagen de la mujer y la bebé resueltos proporcionalmente, obedeciendo el canon andino normal, así mismo la casa y el patio en el fondo son proporcionales con la figura de la mujer.

En tanto, el equilibrio de masas en la composición se inclina ligeramente al lado derecho, pero la presencia de la bebé compensa en alguna medida hacia la izquierda, en cuanto al equilibrio cromático su peso está equilibrado, los tonos suaves de la piel de la mujer están compensados con el retrato de la bebé que son tonos más claros, así mismo el rojo del fondo compensa en alguna medida el cuerpo de la mujer.

En la obra hay perspectiva y corresponde a la profundidad por efectos de espacio interpuesto, donde el primer plano del cuadro, está dominado con claridad por la presencia de la mujer con su manta y la bebé, mientras que en el segundo plano y en tonos más opacos a cierta distancia y en la profundidad, se muestra el patio y casa de la mujer.

Respecto a la morfología, la iluminación es natural, siendo cenital porque proviene de la parte superior media, la iluminación se proyecta con claridad en el retrato de la mujer y la bebé, así mismo sus brazos en el cual proyectan una sombra muy marcada. La obra tiene textura visual y táctil, presente en todas las manchas, líneas, colores siendo el resultado de varias impresiones que va generando relieves.

Con referencia a la línea, se aprecia contornos, el retrato de la mujer y la bebé tienen un trazo definido que realza en el primer plano, detallando el rostro, la manta, la ropa y brazos de la mujer, el fondo también está resuelto con contornos opacos que definen formas estilizadas. El diseño de la composición es informal, existiendo rectángulos y líneas onduladas superpuestas que tienen divisiones desiguales, la base de su composición son formas geométricas.

En cuanto al color, es policromo dominado por la gama de rojos, teniendo el predominio de temperatura cálida entre amarillos, ocre, naranjas, rojos y guindas, asimismo existe polaridad por la superposición de capas, la figura de la mujer y la bebé con mayor claridad y el fondo con mayor oscuridad. En tanto, la armonía cromática lo establece el color amarillo anaranjado que es dominante, pero el rojo

es de mediación que armoniza el vínculo con los sienas, y el azul que viene a ser el tónico. En el cuadro existe ritmo morfológico y cromático, y de acuerdo con el ritmo morfológico hay alternancia solo en las franjas de la manta, en tanto la figura de la mujer y la bebé, así como el fondo son disonantes porque la sucesión en largo y ancho tiene una orientación diferente, en cuanto al ritmo cromático existe alternancia en el retrato de la bebé, la mujer y los brazos, también en la manta porque hay paso y unidad en el color.

De acuerdo con la dimensión del contenido:

En cuanto a lo sígnico el retrato es real, siendo la mujer la madre del artista con su nieta Samy Qorianka una beba recién nacida hija del artista, el patio y la casa también son reales siendo la chichería “donde paran los machos” local de la señora Catalina, quien aparece en la imagen. En cuanto al contenido conceptual, los pallay en el cuadro vienen a ser la sucesión de triángulos repetidos armónicamente en zigzag, que representan los surcos de la chacra y el recorrido de los ríos.

Obra de Serigrafía N° 7

Melchorita Awaq Maki



En la obra gráfica de borde irregular se observa una mujer sentada con la mirada al frente de cabello agrisado, lo que indica su avanzada edad, se muestra con sombrero marrón, chompa verde, manta rojizo y falda ocre, sosteniendo entre sus manos hilos de lana, y al borde de su cuerpo una línea dorada, es doña Melchora Vitorino Willka, mujer de mirada firme y dura, ataviada con sombrero, mantón para el frío y su pollera, hilando hebras de lana para confeccionar el conocido ñawinchay; y en la parte inferior se aprecia dos textos: uno en dorado donde se lee Melchora Vitorino Willka y otro texto en letras blanca y más grande que dice: awaqmaki; entre sus manos se observa hebras de lana que se desprenden de un borde tejido entre varios colores: blanco, naranja, rojo, rojo oscuro, amarillo y verde, que terminan de formar en el borde inferior formando zigzag; estos elementos representan la actividad de doña Melchora Vitorino Willka, quien solía embellecer las q'eperinas dándole un acabado al borde, técnica que lo llamaba ñawinchay, que quiere decir acabado con motivos de ojos, un hermoso relieve donde se observa la formación de varios ojos divididos por una línea que serpentea; finalmente, el fondo está comprendido por colores fríos que varían de claro al oscuro en sus lados y contiene delicadas franjas con símbolos geométricos, y al lado una pequeña casita sobre un andamio, lo que nos ayuda a entender que el fondo de colores fríos ayuda a exaltar la figura de doña Melchora, conteniendo en su fondo las franjas de un poncho quiquijaneño con sus respectivos pallay, y al lado un pequeño castillo con una tasa sobre una repisa que fueron hechas por Ysrael Mendoza Laura, su nieto quien le obsequio, todo ello en una interpretación real.

De acuerdo a lectura sintáctica el texto está relacionado con la mujer por su identificación de su nombre que viene a ser Melchora Vitorino Willka, y las hebras de lana se relaciona con su quehacer de la mujer, es decir el tejido, y el fondo está relacionado con la mujer, y la función que cumple el poncho es de resguardarla y protegerla.

De acuerdo a la lectura sintagmática, Doña Melchora Vitorino Willka mujer quechua hablante, fue pobladora quiquijaneña, fuerte y de corazón noble, cultivadora del tejido tradicional, protectora y dueña de innumerables historias, canciones, medicinas tradicionales, tejidos y fiel creyente del catolicismo como en

sus Apus, Enqas, Pachamama, etc. Mujer de carácter fuerte, pero sensible, que permanece presente en la memoria de sus seres queridos, además de ser la inspiración del artista.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

El género de la obra es retrato de mujer, el rostro muestra palidez y muchas rugosidades que denota una mujer envejecida por los años, su postura expresa el carácter autoritario mirando al frente en actitud de reposo, su indumentaria y la posición de las manos sosteniendo las hebras de lana muestra que es una mujer tejedora de las zonas andinas de Cusco y el rostro pálido con el contorno dorado nos da a entender que la anciana mujer existió.

La categoría de la estampa es bella, mostrando la beldad estética de una mujer de avanzada edad, que reposa en profunda serenidad, expresado en colores intensos y armónicos que generan placer en el observador por la agradable y bella composición.

La técnica empleada en esta obra es el grabado siendo impresa en el procedimiento de la serigrafía sobre papel artesanal su dimensión es 50 x 70 cm y el año de edición 2019.

En cuanto a los instrumentos y materiales usados son los mismos que se mencionan en la pág. 74 (ítem: *instrumentos y materiales*).

El estilo y tendencia es realista, la estampa representa a una mujer quiquijaneña real que existió, técnicamente esta logrado proporcional y armoniosamente con el mayor parecido posible.

De acuerdo a su dimensión compositiva:

La proporción establecida en la figura humana, es de una mujer anciana, el cual cumple con las medidas de la proporción femenina andina, el cuadro contiene también elementos artificiales como un pequeño andamio sobre el que se muestra un castillo en miniatura, junto a una taza que son proporcionales frente a la anciana, por su condición decorativa.

Con respecto al equilibrio la maza correspondiente al cuerpo de la mujer es mayor y su posición en el lado izquierdo genera un ligero desequilibrio, pero, la presencia del andamio con una casita reestablece el peso visual en alguna medida,

en lo cromático los colores cálidos de la mujer se compensan con los colores fríos del fondo teniendo el equilibrado.

En cuanto a la perspectiva existe profundidad por efectos de espacio interpuesto, donde el primer plano del cuadro está dominado con claridad y calidez de la mujer que sostiene hilos de color, y el segundo plano en tonos oscuros y fríos que genera cierta distancia frente a la figura.

La morfología del cuadro está compuesta por una iluminación natural que cae en el rostro, hombros y manos de la figura humana, permitiendo afirmar que la luz proviene de la parte superior media siendo cenital. La textura en la obra es visual y táctil, se siente la textura del papel, así como el relieve que se generó por la impresión de diversas capas de tinta y se aprecia las formas y colores propuestos.

En cuanto a la línea existe contorno, el retrato de la anciana muestra un contorno dorado que ayuda a resaltar del fondo, observando detalladamente las rugosidades de la cara y manos, los pliegues de su indumentaria están resueltos con finísimos trazos lineales que son bordes o contornos. El diseño de la composición es informal, porque sus divisiones son desiguales y la base de su composición se establece a partir de formas geométricas.

En cuanto al color es policromo, presentando temperatura cálida en la figura humana y el andamio, en el fondo presenta temperatura fría, también se muestra polaridad en el predominio de colores claros en el primer plano y azules oscuros en el fondo. La armonía cromática en el cuadro lo establece el color rojo, siendo dominante y el azul es de mediación entre fondo y figura; el verde, viene a ser el tónico. El ritmo morfológico es disonante, las formas del cuadro no siguen ningún orden ni patrón, existe sucesión, pero en diferentes orientaciones, en el ritmo cromático también es disonante, existiendo armonía de colores, pero que están presentados en diferentes orientaciones.

De acuerdo a la dimensión del contenido:

Respecto a lo signico el retrato representado es real, es doña Melchora Vitorino Willca, abuela del artista que se dedicaba al acabado de los textiles como las q'eperinas, llikllas y ponchos; encontrándose siempre en esa posición por su discapacidad de sus extremidades inferiores, en el contenido conceptual hay ñawis que son ojos, ñawinchay es la acción de marcar los límites de un terreno, pero

también de realizar los bordes de un tejido en forma de ojo, que se repiten como un patrón por todo el borde.

Obra de Serigrafía N° 8

Q'eperina



A primera impresión impacta la figura de una manta sostenida desde la parte superior, formando una caída con varios pliegues, esta manta tiene franjas de varios colores análogos, entre blanco, amarillo, ocre, naranja, rosa claro, magenta, guinda y verde; algunos de ellos tienen diseños geométricos dispuestas en zigzag; esta es la q'eperina, manta típica de Quiquijana. Delante del fondo oscuro se aprecia diversas líneas curvas de colores análogos representados en el textil, que nacen de la manta, perdiéndose en el fondo; son hilos o hebras de lana de variados colores, seleccionados cuidadosamente para matizar y obtener el color característico en la confección de la q'eperina quiquijaneña. El fondo está construido en gamas de azul oscuro verdoso, que va en degrade del claro en la parte central y oscuro hacia los bordes, permitiendo ver formas espectrales de franjas y formas geométricas; este fondo en matices de azules fríos está dispuesto para exaltar la q'eperina, todas estas aseveraciones corresponden a una interpretación real.

De acuerdo a lectura sintáctica, las líneas de color tienen la relación de fabricación con la manta, es decir en la elaboración de la q'eperina se requiere diversos hilos de lana debidamente curtidos; y la relación del fondo con la manta, exalta su belleza por contraste entre cálido y frío.

En cuanto a la lectura sintagmática, la q'eperina es una hermosa manta que exalta su belleza por la disposición cromática de sus colores, así como sus pallay que muy aparte de la connotación de sus significados, embellece y armoniza la manta; su proceso de confección es toda una obra de arte, desde la elección de los colores, el torcido del hilo y la disposición de las mismas, como pintar un paisaje o una poesía armoniosa, que finalmente al vestir se complementa con el color frío de otras prendas.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

El género de la obra es de naturaleza muerta donde se representa un elemento, una manta colorida, siendo esta una imagen bidimensional producto de la exploración.

Su categoría tiene carácter de bello estético, mostrando buena composición que exalta el color y detalle minucioso de los motivos y símbolos geométricos de una manta, siendo un placer contemplarla.

La técnica es el grabado, impreso en serigrafía, empleando los procedimientos del bloqueo y emulsión fotográfica, la dimensión es 50 x 70cm., y el año de edición corresponde al 2019.

Los instrumentos y materiales usados son los mismos que se mencionan en la pág. 74 (ítem: *instrumentos y materiales*) El estilo y tendencia es realista, y es la representación gráfica de una manta (qèperina) de la zona de Quiquijana, donde se imita la realidad por medio del grabado.

De acuerdo a su dimensión compositiva:

La manta es el elemento principal siendo proporcional con el espacio compositivo.

Con respecto al equilibrio el cuadro es simétrico, compartiéndose proporcionalmente las masas de la figura principal en ambos lados, de igual manera el fondo, cromáticamente también esta equilibrada, donde el peso visual se comparte en ambos lados, entre los colores cálidos en la figura principal, y los colores fríos, en el fondo.

La perspectiva en la estampa corresponde a la profundidad por efecto de espacio interpuesto, donde la figura principal está en el primer plano en colores cálidos (la manta) y en el segundo plano el fondo en colores fríos degradados, dando una sensación de distancia y profundidad.

En referencia a la morfología, el objeto tiene iluminación natural, y proviene de la parte superior central del cuadro, siendo su forma cenital. En la obra se aprecia textura compuesto por el graneado de puntos, pinceladas, y manchas que corresponden a la textura visual y también táctil, porque se puede sentir pequeños relieves y rugosidades por la yuxtaposición de capas impresas.

El cuadro evidencia líneas y contornos como protagonistas de la obra, las líneas y curvas de color se desprenden de la manta, que está definido por los contornos que atrapan cada color, integrándose perfectamente. El diseño de la composición es informal porque sus divisiones son desiguales e inexactas y la base de su composición está conformado por formas geométricas triangulares.

En cuanto al color es policromo, siendo la temperatura cálida en la figura principal; y fría, en el fondo, en cuanto a la polaridad hay predominio de colores claros, y en el primer plano se visualiza los colores azules oscuros del fondo. La armonía cromática lo establece la gama de colores cálidos; y en la figura principal, se halla la gama de colores fríos y en el fondo el verde es el color tónico de la composición. El ritmo está presente en el movimiento de los hilos y el estatismo de la figura, en lo morfológico, existe alternancia y asonancia por la secuencia lineal de las franjas, y también presenta ritmo cromático y es asonante-alternante por la secuencia de los colores análogos.

En cuanto a la dimensión de contenido:

En concerniente a lo sónico, la manta es real, conocida como la q'eperina de la localidad de Quiquijana, y pertenece a Katherine Aymachoque, como parte de un obsequio de matrimonio, por lo que tiene un valor sentimental significativo. El fondo en gama de colores azules viene a ser el parangón que complementa a la figura principal. En lo conceptual, la q'eperina contiene una serie de motivos geométricos que tienen significados simbólicos relacionados con el río, los surcos del terreno de cultivo y otros, siendo la manta el libro donde se transcribe la vida del pueblo.

Obra de Serigrafía N° 9

Ajha Raymy



En el cuadro como elemento principal se aprecia la vasija ubicado al centro de la composición, su acabado muestra un dorado intenso y negro, de forma ovoide, con el cuerpo ensanchado, el cuello estrecho y la boca ensanchada, del cual emana formas algodonadas blancas, además fluye el contenido dorado como líquido hacia arriba y luego a los extremos, alimentando a dos seres voladores que se van perdiendo en el fondo; de acuerdo a su significado, es la representación del raki, contenedor de la bebida sagrada, la *chicha*; su base se encuentra incrustada a la pachamama del cual germinan granos de maíz amarillo; la chicha fermenta creando abundante espuma que rebalsa del raki, liberando su contenido a las fauces de las deidades como el sol y la luna, generadoras de vida; la chicha está presente en toda actividad del poblador quiquijaneño, sobre todo en los rituales y ceremonias, en el que existe un contacto entre las deidades y el hombre andino, todo fruto del esfuerzo del hombre es ofrecido a sus deidades antes de ser bebido o comido; esta es una interpretación onírica. En el segundo plano en casi todo el formato se observa el dibujo lineal en blanco de seres y objetos: de izquierda a derecha, se aprecia un personaje masculino descalzo cargando una vasija, y un animal cuadrúpedo de varias cabezas con cuernos que arrastra un objeto, una gran mazorca de maíz que lleva pegado al mismo, otras tres pequeñas que por su base se soportan entre dos manos de palma, un hombre en cuclillas levantando una mano y mirando hacia arriba, otro hombre portando un instrumento musical de viento y llevando en su espalda muchas plantas iguales mientras camina, otro hombre también porta un instrumento musical de percusión y a su espalda varias plantas al ritmo del primero, y el último hombre lleva una vasija en la espalda; Esta escena es una alegoría sobre el proceso de conversión del maíz a la chicha, desde el cultivo hasta la cosecha del maíz y la preparación de esta bebida, cumpliendo un ciclo en una perfecta simbiosis con el poblador quiquijaneño que se emplea en el trabajo, en su fiesta, en sus ceremonias; pero, antes siempre se brinda y saluda con el Inti sagrado, quien todo lo ve; es así, que están presentes el labrador de la chacra con sus dos yuntas de toros que aran la tierra, y en el centro el resultado de la cosecha con una gran mazorca conocido como *taqe (almacén)* acompañada de varias mazorcas pequeñas, solo se halla cuando hay buena producción, la cosecha del maíz es una completa fiesta a la luz de la luna por la

madrugada, donde se oye canticos y música entre los caminos y trochas, en la obra, donde se aprecia cinco personas a trote cargando decenas de maíz con sus chalas, a una sola voz y al compás de sus pasos; En la base del cuadro se aprecia varias mazorcas de maíz en dorado y dibujo lineal está en negro repetido 34 veces; son las mazorcas de maíz amarillo o dorado conocido como el maíz oro, el cual pesa más que cualquier variedad y tiene el dulzor concentrado, son ideales para elaborar la chicha amarilla y estas acciones son una interpretación real. En el fondo se aprecia varias gamas de colores entre rojos, amarillos, naranjas, verdes y el azul tenue que es el predominante, también se muestran formas no reconocibles como líneas, manchas, franjas y tallos de maíz reconocibles mazorcas, textiles, rostros y otros dispuestas en veladuras, transparencias y líneas opacadas que están presentadas sutilmente en el fondo, teniendo vínculo con el tema, enriqueciendo y complementando a las figuras principales de la obra.

De acuerdo a la lectura sintáctica, el dibujo lineal en blanco es la escena que está relacionado por la producción y vida constituidos por la vasija o raki, la escena muestra la producción del maíz y agradecimiento a las deidades por el fruto, quien les corresponde dándoles la vida; y las mazorcas de maíz están relacionadas con la vasija por que servirán para su elaboración de la chicha, y el fondo colorido está relacionado con la vasija por el complemento y contraste que genera para realzar las imágenes principales.

En cuanto a la lectura sintagmática, el Ajha Raymi, tiene como elemento principal a la chicha, bebida importante que calma la sed, el tónico que reconstituye las energías, el líquido sagrado que conforta a las deidades, de color amarillo intenso como el oro, porque está elaborada del maíz amarillo, de su grano dorado. Único en su variedad y exquisitez, del cual se obtiene la jora más dulce y por ende una fermentación que estremece el cuerpo, chicha característica de esta zona de Quiquijana. Su elaboración es todo un ritual donde los protagonistas son: el fuego, el agua, el maíz, el raki, la mujer quien se encarga de la preparación y el hombre en los rituales hacia las deidades. Finalmente, este proceso conlleva al disfrute de su población.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

Dentro de los géneros del arte, la obra encaja como genero contemporáneo figurativo y no figurativo, porque presenta materia, textura, forma y color que carece de contenido en el fondo una escena mágico ritual del mundo andino donde interactúan el hombre, los toros, el maíz y deidades que expresan las vivencias y el sentimiento del artista en el proceso de cultivo, cosecha y preparación de la chicha.

La categoría de la obra gráfica corresponde a lo bello estético mostrando una riqueza de gamas de colores logradas por la yuxtaposición de impresiones que permiten ver otros colores debajo, siendo armonioso su tratamiento, ello genera una sensación de satisfacción, placer y un sentimiento de goce estético, lo que permite señalar como bella composición.

En cuanto a la técnica es grabado, la obra es copia única y está impresa en serigrafía sobre tela lino, donde se empleó el proceso de recorte de plantillas, el bloqueo de malla y emulsión fotográfica; el tamaño de la obra es 290x80cm. Y el año de edición es 2019.

Dentro de los instrumentos y materiales empleados en la obra de aproximadamente 3 metros, el soporte de impresión es tela lino, y el pigmento tintas vinílicas, polvo dorado y plateado, serifil, emulsión fotográfica, emulsionador, rociador, tinta china, pinceles pelo de cerda y acuarela de varios números, estilógrafo, lápiz litográfico para los dibujos sobre los acetatos, bastidores de aluminio de 105x 85cm con mallas nylon número 90 y 100, rasquetas de diversos tamaños (30cm, 50cm y 70cm.) Mesa de luz para revelado, garras de sujeción acoplados a una mesa de melamina de 250 cm de largo por 150cm de ancho, hidro lavadora para el lavado de las mallas, guantes y mascarilla con filtros para la manipulación de solventes y tintas además de evitar inhalar estos insumos, fajas para proteger la columna.

El estilo y tendencia del cuadro puede considerarse como expresionista por incluir la característica de la deformación o exageración de la forma como del color específicamente en el dibujo de sus personajes y Pop Art por que incluye la manifestación de una cultura popular donde se toma imágenes de la vida real, además aporta el uso de la fotomecánica y collage de imágenes en serigrafía.

De acuerdo a su dimensión compositiva:

La proporción en el cuadro son de elementos naturales y artificiales, los elementos figurativos son proporcionales, excepto la gran mazorca de maíz que supera en tamaño a los personajes, tomando una dimensión alegórica.

En cuanto al equilibrio la distribución de las masas en la obra está dispuestos de manera equitativa, la masa principal una mazorca grande se encuentra al centro, y al lado derecho e izquierdo se ubican seis figuras lineales que se dirigen al medio, distribuyéndose el peso proporcional en ambos lados; el peso cromático presentado en el fondo también está distribuido equilibradamente, los colores predominantes están diseminados en todo el cuadro, apreciándose el conjunto de colores visualmente equilibrado y armonioso.

La obra presenta perspectiva donde se muestra profundidad por efecto de espacio interpuesto, donde la figura principal del primer plano es el trazo lineal en blanco y el segundo plano conformado por colores cálidos y fríos entre claros y oscuros el fondo, dando una sensación de distancia y profundidad.

Dentro de la morfología la iluminación es artificial y no tiene una dirección específica por que los elementos son lineales y planas, pero existen algunos elementos como las mazorcas de maíz que tiene luz y su iluminación proviene del lado superior derecho generando claridad. También la obra presenta variedad de textura visual y táctil, una riqueza de tramas, líneas, manchas, puntos que se sobrepone entre sí.

En cuanto a la línea y contorno las figuras principales de la obra están construidos con trazos expresivos en color blanco, contornos que lo realzan del fondo, donde también se muestran diversas formas figurativas y no figurativas conformadas solo por trazos lineales en diversas intensidades.

El diseño de la composición es informal, la construcción de sus espacios es desiguales, construidos a partir de arcos, líneas entrelazados y líneas onduladas superpuestas. Siendo la base de la composición formas geométricas.

En cuanto al color la obra presenta policromía entre gama de magentas, cerúleos y ocres que se entrelazan entre si a través de veladuras y transparencias, generando pasajes de temperatura cálida y fría, en tanto la polaridad está presente en el contraste intenso entre la figura principal en trazos blancos y el fondo

policromo tenue. La armonía cromática se establece con la presencia de colores cálidos y fríos que se amalgaman entre sí por la superposición de colores que traslucen los de abajo, generando una riqueza de innumerables gamas dispuestos armónicamente. El ritmo la forma y color es disonante, se repiten colores y formas, pero en diferentes orientaciones no hay una secuencia ordenada.

En cuanto a la dimensión de contenido:

En lo sígnico la escena presentada es ideal, no son reales, son una representación onírica desde los ojos del artista a partir de narraciones y recuerdos de la infancia en los campos de cultivo de Quiquijana. En lo conceptual el sol y la luna como representaciones oníricas son entes que atestiguan y protegen el pueblo. También el cuadro presenta elementos abstractos en el fondo que se manifiestan a través del color y trazos lineales complementando la composición.

Obra de Serigrafía N° 10

Pallay Ñawi



En el cuadro se muestra una contraposición cromática de la parte central del cuadro, donde surge con intensidad la representación lineal de un ojo dorado y sobre el mismo en negro, con un fondo azul claro; en esta representación simbólica surge a partir de un ojo como estilización del pallay de una q'eperina; el ojo al igual que el río, viene a ser uno de los orígenes del pallay que se muestra en la parte central de la composición, donde se aprecian líneas en forma diagonal y en dorado que acompañan al ojo, que van formando un rombo; estos estilos provienen de las características del pallay que se aprecia en cada lado y que aparecen ordenadamente en zigzag hasta juntarse en la parte media que llegan a convertirse en un ojo; a los extremos del cuadro, se aprecian franjas oscuras con formas geométricas triangulares organizados por un zigzag, que permite ver el fondo colorido en la parte media del pallay de una q'eperina, acompañado por listas o franjas representados sin modificación o alteración alguna; este pallay representa el recorrido de los ríos y en algunos casos los ojos, todos ellos como una interpretación onírica; en el fondo se observa una gran variedad de colores entre manchas, franjas, líneas que se entrecruzan, en este estallido de colores se encuentran atrapados por la transparencia de un color cálido y un negro transparente; estas franjas con manchas, líneas y formas corresponde a los detalles de la q'eperina, el maíz y la figura humana de Melchorita corresponden a una interpretación real.

De acuerdo a lectura sintáctica a líneas doradas están relacionadas con el ojo, por la transformación que sufren, líneas diagonales, rombos y finalmente en un ojo; las franjas con formas geométricas están relacionadas con el ojo, por ser la estilización del mismo; el fondo está relacionado con el ojo por la armonía de contraste de temperatura entre cálido y frío, lo que complementa la imagen.

El cuadro muestra y representa los diversos cambios que sufre algunos motivos en la temporalidad y contexto como el caso del pallay de la q'eperina que para llegar hasta lo que hoy conocemos, sufrió mutaciones a partir de un ojo, un río como es el willkamayu que con el paso de los años ha ido cambiando.

En cuanto a la valoración de su estructura artística:

La obra que se aprecia corresponde al género contemporáneo no figurativo, siendo casi abstracta (excepto el ojo), donde se muestra formas geométricas y no geométricas en gama de colores cálidos y en contraste intenso.

La categoría de la obra gráfica es bello estético, donde se muestra abundante materia y textura; sus formas son regulares e irregulares y hay variedad de color, ello genera una sensación de satisfacción, placer y un sentimiento de goce estético, lo que permite señalar como una composición agradable y armoniosa.

En cuanto a la técnica es grabado (serigrafía) donde la obra es copia única impreso sobre tela tocuyo americano, la serigrafía permitió la impresión espontánea de varios colores y manchas con pocas plantillas, para ello se empleó el proceso de recorte de plantillas, el bloqueo de malla y emulsión fotográfica. Las dimensiones de la obra son 193 x 52 cm y la edición corresponde al año 2019.

Los instrumentos y materiales empleados en esta obra de formato rectangular alargado, se empleó como soporte de impresión tela tocuyo, como pigmento tintas vinílicas, polvo dorado y plateado, serifil (goma especial), emulsión fotográfica, emulsionador, rociador, tinta china, estilógrafo, lápiz litográfico para los dibujos sobre los acetatos, bastidores de aluminio de 105x 85cm con mallas nylon número 90 y 100, rasquetas de diversos tamaños (30cm, 50cm y 70cm.) Mesa de luz para revelado, garras de sujeción acoplados a una mesa de melamina de 250 cm de largo por 150cm de ancho, hidro lavadora para el lavado de las mallas, guantes y mascarilla con filtros para la manipulación de solventes y tintas además de evitar inhalar estos, fajas para proteger la columna.

El estilo y la tendencia corresponde al expresionismo abstracto y Pop art considerado como expresionista por incluir la característica de la espontaneidad de los colores y formas en el fondo y Pop Art por que incluye la manifestación de una cultura popular, donde se toma sus imágenes de la vida real, además aporta el uso de la fotomecánica y collage de imágenes en serigrafía.

De acuerdo a su dimensión compositiva:

En cuanto al equilibrio el peso visual de las masas en el cuadro está equilibrado: las tres franjas horizontales mantienen el peso uniforme, así mismo las tres franjas verticales están compensadas por los extremos oscuros; en tanto los colores están distribuidos por todo el cuadro sin ningún orden, pero estas obedecen a las masas negras, el cual los organiza y permite apreciar equilibradamente el cuadro.

Perspectiva, se observa profundidad por efectos de espacio interpuesto, donde es evidente la superposición de planos, la salpicadura de colores al fondo y los detalles del textil en el segundo plano, y en el primer plano las líneas doradas que centran un ojo.

En cuanto a la morfología, la iluminación es artificial, pero no tiene dirección específica por que los elementos son lineales y planos.

La obra presenta una gran variedad de textura táctil y visual como manchas de colores, líneas, trama de textil, puntos, formas geométricas, etc. También es posible percibir la textura rugosa del tejido.

En lo referente a la línea los elementos centrales de la obra son trazos, son líneas curvas ordenadas y desordenadas, así como líneas rectas que se entrecruzan formando rombos y formas geométricas.

El diseño de la composición es formal, su construcción de sus espacios es casi iguales, obedeciendo por lo tanto a un diseño formal que se rigen en base a líneas horizontales, verticales y diagonales, siendo el punto central el ojo.

La base de la composición de la estampa obedece a formas geométricas

En cuanto al color, el cuadro es policromo existiendo una gran variedad de colores entre fríos y cálidos, pero siendo dominantes los cálidos, estas se encienden y apagan por la intensidad del negro que equilibra, presentando una fuerte polaridad entre el claro y oscuro.

El cuadro presenta armonía de cálidos, que destacan en la parte central y estas encierran un pequeño ojo azul que viene a ser el color tónico entre los cálidos, el fondo colorido está controlado por la intensidad del negro que se muestran en los extremos, lo que permite apreciar armónicamente el cuadro

El ritmo en cuanto a su forma es alternante ya que la franja del tejido se repite ordenadamente y en cuanto al color es disonante, porque se repiten colores y formas, pero en diferentes orientaciones, no hay una secuencia ordenada en la composición.

En cuanto a la dimensión de contenido:

La obra gráfica es ideal, muchos de los elementos mostrados no tienen un significado, excepto el textil que representa el cauce y recorrido de los ríos, así como el surco de los campos de cultivo que van cambiando hasta convertirse en un ojo o ñawi, ñawinchay significa marcar los límites de un terreno, pero también realizar los bordes de un tejido en forma de ojo que se repiten como un patrón por todo el borde. El cuadro está compuesto por muchos elementos abstractos en el fondo

CAPITULO IV

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1.Conclusiones.

Se logró producir y exponer quince obras, siendo catorce estampas en serigrafía de ocho ediciones y uno en xilografía, para el estudio respectivo se tomó en cuenta diez obras, previamente fueron seleccionadas y luego se efectuó el análisis semiótico y estético.

Para el trabajo de investigación se realizó la indagación pertinente sobre los pallay de textiles del distrito de Quiquijana, en el que se entrevistó a algunas mujeres tejedoras, donde se rastreó el significado y origen de los pallay y su proceso de fabricación que son toda una obra de arte, además, se registró las prendas más usuales de los tipos de tejido, las técnicas de elaboración que aún pervive en la población; asimismo, se refleja el problema que en la actualidad tienen que afrontar los tejidos por la poca demanda comercial.

La producción se tituló “LOS PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO” que se exhibió para el público en dos espacios, el primero en la Sala Nacional de cultura Mariano Fuentes Lira de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, que se llevó a cabo el 22 de abril del 2019, siendo la inauguración a las 7:00 de la noche, donde la muestra tuvo gran afluencia de público cusqueño y

quiquijaneño, la muestra estuvo abierta al público durante un mes; la segunda muestra tuvo lugar la localidad del distrito de Quiquijana, inaugurándose el jueves 23 de mayo en la plaza de armas a las 10 de la mañana, donde el público quiquijaneño pudo interactuar con las obras fuera de las cuatro paredes, y el 24 se mostró en el auditorio de la municipalidad del distrito, recibiendo la visita de estudiantes de nivel secundario del colegio José Carlos Mariátegui de Quiquijana. Gracias a la importancia del tema, tuvo acogida y realce, siendo publicadas con orgullo por medios quispicanchinos y algunos periódicos como el periódico Sol del Cusco en su espacio cultural Forma, central informativa Quispicanchi y radio Inti de Quiquijana.

La muestra concientizó al público cusqueño y quiquijaneño sobre el valor cultural de los pallay en los textiles de Quiquijana, su belleza, el contenido que carga, la amenaza a su producción y valoración de los mismos, resultados fundamentados por la encuesta escrita y las opiniones vertidas en el cuaderno que se les ofreció a los visitantes en el transcurso de la exposición de las obras, donde se recogen las emociones y sentimientos como nostalgia y alegría que el público experimentó al verse reflejado con los grabados expuestos. Además, se obtuvo como resultados respuestas positivas a las interrogantes planteadas; acerca de su opinión sobre la muestra respondieron como muy interesante un 75%; y a la interrogante si se entendía el mensaje, un 72% respondió que entendió claramente; y a la interrogante de que si le gustaba la exposición y el tema, un 87% respondió que le gustaba mucho; y sobre la interrogante, que le parecía la galería, un 57% respondió que es muy buena, lo que implica realizar algunas mejoras sobre la Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira. Todos estos resultados determinan una conclusión, de que la muestra si generó un impacto positivo en el espectador, concientizando y revalorando el textil quiquijaneño.

Uno de los aportes de esta investigación, es mostrar el desarrollo de las posibilidades del uso de la serigrafía artística, y en la actualidad tomando como base mi experiencia personal de estar a cargo de la

dirección de un taller de grabado, me comprometo dedicarme a la producción y reproducción de obras de arte de grandes maestros consagrados.

4.2.Sugerencias y recomendaciones

Se sugiere que:

- ❖ La Universidad Nacional Diego Quispe Tito, realice estudios culturales y artísticos en base a los orígenes tradicionales de todas las comunidades del departamento del Cusco, con la finalidad de no perder el legado cultural los pueblos ancestrales.
- ❖ Los estudiantes interesados en ampliar el estudio, deben tener el compromiso de ir consolidando y enlazando más aportes culturales, no solo con el arte textil andino, sino también poner en valor sus costumbres, mitos, danzas y su música que permita generar mayor conocimiento en las nuevas generaciones del distrito de Quiquijana.
- ❖ Promocionar e incentivar en los estudiantes a realizar trabajos de investigación, aplicando la técnica de la serigrafía en toda su dimensión para su conocimiento respectivo, actualmente son pocos los que emplean este procedimiento.
- ❖ La Universidad Nacional Diego Quispe Tito, debe implementar y equipar los talleres de grabado, en el cual se desarrolle ampliamente esta técnica; ya que, por su costo, falta de materiales y espacios amplios y adecuados para promover y desarrollar el arte de la serigrafía.

4.3. Listado de referencias

- Agapito A. (2005) *Huellas del Grabado peruano*. Tesis PUC. Lima
- Amaru TV (2017) “*Lliklla*”, *la manta que sostiene la vida* [aguayo en el sur peruano y en la zona andina boliviana]. Lima, video subido el 14 abril.
- Cereceda Victoria (1991) «*A partir de los colores de un pájaro*». Boletín Museo Chileno de Arte Precolombino, publicado en el semanario Viento Quebradeño, n.º 15, 1991.
- Castro de Trelles (2005) Barcelona: H. Blume Ediciones.
- Del Solar D. (2017) LA MEMORIA DEL TEJIDO Arte textil e identidad cultural de las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno). Lima. Soluciones Prácticas
- Espinoza Arias A. (2016) “*PALLAY – Transmisión de saberes a través de la práctica textil*” en la comunidad Cuper, distrito de Chinchero. Recuperado el lunes 26 de noviembre del 2018 de:
<http://www.apulaya.com/blog/es/proyecto-de-investigacion-en-chinchero-cusco>
- García, R. (2012) *Manual de Grabado*. Recuperado el sábado 30 de abril del 2016 de https://issuu.com/rogapo/docs/manual_de_grabado/1
- Gobierno Regional Cusco (2005), *Diccionario quechua - español – quechua*, SIMI TAQE. Academia Mayor de la Lengua Quechua, Cusco - Perú.
- Hopkins Barriga A. M. (2010) *Tradición e innovación en los diseños de mantas textiles en el Perú: el caso de los Tejidos Maranganí*. Recuperado el 25 de marzo del 2017 de:
http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/2285/1/Hopkins_ba.pdf
- León Maristany, E. A. (07 de Setiembre de 2015). *Filosofía del arte en las artes plásticas*. Recuperado el 30 de junio de 2016, de
<http://esteticamar.blogspot.pe/>

- Leonardini, N. (2003). *El grabado en el Perú Republicano (diccionario histórico)*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- López, Miguel (2014) *Arte Nuevo: comentarios, notas, textos, artículos, entrevistas y colaboraciones sobre arte contemporáneo*. Recuperado el 25 de marzo del 2018 de: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2014/04/encerar-y-pulir-la-apertura-de-kurare.html>
- Museo de arte Latinoamericano de Buenos Aires (2016) *Jesús Ruiz Durand, sobre su serie de afiches "Reforma Agraria"* Recuperado el 15 de mayo del 2018 de <http://www.malba.org.ar/jesus-ruiz-durand-sobre-su-serie-de-afiches-reforma-agraria/?v=diario>
- Mariotti F. (2018) Contacto. Recuperado el 18 de junio del 2018 de: <http://www.mariotti.ch/es/contact/>
- Munive M (2002) *Apuntes para una historia de la serigrafía artística en Lima*, en catálogo de la exposición *Mesa de Luz*. Lima, Perú
- Pixie Dust (7 de Julio del 2016) *Serigrafía, proceso de impresión*. Recuperado el 01 de marzo del 2017 de <http://espirograffo.blogspot.pe/>
- Tapia D. (2012) *Los chullos de la comunidad de Taquile en Puno y su reconocimiento internacional por UNESCO*. Tesis de grado. UNMSM. Lima.
- Taya N. (2013) *"Aplicación de procesos creativos de diseño textil para estampación en tejidos de punto dirigidos a la industria de la moda"* trabajo de grado. Universidad Tecnológica Equinoccial Facultad De Arquitectura, Artes Y Diseño. Quito Ecuador.
- Vega Juan J. (2002) *La lliclla*. Recuperado el 03 de marzo del 2017, de <http://larepublica.pe/09-09-2002/la-lliclla>
- 3 Bienal Internacional de grabado (2010) Catálogo Libro. Lima. IPCNA
- 4 Bienal Internacional de grabado (2013) Catálogo Libro. Lima. IPCNA
- 5 Bienal Internacional de grabado (2016) Catálogo Libro. Lima. IPCN

APÉNDICES

APÉNDICE A

INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN

A) Instrumentos de Valoración Semiótica

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: "Quiquijana Chakapata"

TÉCNICA: Serigrafía

DIMENSIONES: 60x70cm

Valoración Icono—Simbólica

Quiquijana Chacapata				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) Método: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) Método: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓNADA Y NO CONVENCIÓNADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Paisaje	Paisaje compuesto principalmente por un puente de tres arcos en color siena y azules agrisados, un río, edificaciones, animales, arboles verdes, cerros en gamas de verdes y cielo azul con nubes blancas.	El puente de Quiquijana	En una interpretación real
	Manta	Manta de colores y diseños geométricos que enmarca el paisaje	Es la q'eperina, manta de la mujer andina	En una interpretación real
ÍCONO (Semejanza) SIMBÓLICO (significado)	Cabezas voladoras	Dos cabezas estilizadas de perfil, el de la izquierda en tonos azulados y el de la derecha en tonos amarillos ambos tienen apéndices o tentáculos que nacen de su cabeza y vomitan formas amarillas	Es la representación simbólica de la luna y el sol	Interpretación onírica
SÍMBOLO (No semejanza)				
SEÑAL				

Interpretación Gráfica				
Referente Simbólico				

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Manta	Cultural (Quiquijana)	Paisaje
	Cabezas voladoras con apéndices		

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Puente de Quiquijana Q'eperina	El puente de Quiquijana y la q'eperina son las expresiones más bellas que aún existen, pero se encuentran en peligro
	Quilla Inti	La luna y el sol protegen y resguardan el pueblo de Quiquijana

A) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA Quiquijana Chakapata		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Paisaje idealizado	Destaca la representación de un paisaje en el que resalta la imagen de un puente sobre un río calmado y entorno verde lleno de árboles cerros y cielo azul acompañado de dos seres que ingresan al cuadro, y en la parte superior se observa detalles y franjas de varios colores vibrantes en el que se lee Quiquijana chakapata; el artista desea exaltar el bello paisaje con el puente que alguna vez existió, inspirado por la nostalgia de verlo restaurado para embellecer el pueblo quiquijaneño
Categoría	Bello Natural	El cuadro muestra un grabado en el que se aprecia la belleza natural del paisaje quiquijaneño expresado con la fuerza del color que es característico de esta zona siendo un placer y agrado, pero al mismo tiempo también nostálgico imaginarla de esta manera especialmente para el espectador local.
Técnica	Grabado (serigrafía)	La estampa está impresa en el procedimiento de la serigrafía sobre papel artesanal Don Bosco 300gms. Empleando como pigmento tintas vinílicas.
Instrumentos	Bastidores con mallas nylon, rasquetas, mesa serigrafía, garra de sujeción, pinceles, tinta china, estilógrafo, lápiz litográfico, acetato, hidro lavadora, guantes, mascarilla, faja.	Se emplearon bastidores de aluminio con mallas nylon número 90 y 100, rasquetas de diversos tamaños: 30cm, 50cm y 70cm. Mesas de luz para revelado, garras de sujeción acoplados a una mesa de 250 cm de largo por 150cm de ancho, pinceles pelo de cerda y acuarela de varios números, tinta china, estilógrafo y lápiz litográfico para los dibujos sobre los acetatos que vienen a ser los negativos, hidro lavadora para el lavado de las mallas, guantes y mascarilla con filtros para la manipulación de solventes y tintas además de evitar inhalar estos insumos, fajas para proteger la columna.
Estilo y tendencia	Realista con intervención onírica	El paisaje representado es realista y está basado en una fotografía de Martín Chambi en el que se aprecia aun el puente completo y el resto del paisaje es actual; y los dos seres que se aproximan es el complemento onírico, parte de la imaginación del artista; y el textil de la parte superior es la representación real de una q'eperina.

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción		
	Elementos naturales o artificiales	El puente la figura principal está representado proporcionalmente frente a las casas, animales, vegetación y cerros que se encuentran en su entorno, así mismo el paisaje es parte del manta representado proporcionalmente.
Equilibrio	Masas	La composición no es simétrica pero esta compensada proporcionalmente con los elementos que lo constituyen; el puente está centrada pero la masa de los cerros aumentado con el ser amarillo atrae el peso visual hacia la derecha, pero el lado izquierdo se compensa con la masa del camino en el que se encuentra la casa y algunos animales
	Cromático	Cromáticamente también está equilibrado, el predominio de colores cálidos en la parte superior derecha se compensa con el predominio de colores fríos en el lado izquierdo, equilibrando el peso visual y el textil de la parte superior es completamente simétrica.
Perspectiva	Profundidad por efectos de espacio interpuesto.	El primer plano del cuadro está dominado con claridad por la presencia de la manta que encierra el paisaje, y dentro de ello se muestra a cierta distancia el puente y el agua, más atrás los árboles y en la profundidad los cerros y el cielo azul.
Morfología (Forma)	Iluminación natural	La iluminación en el paisaje proviene de la parte derecha superior con el que se genera una sombra que se arroja hacia la izquierda en el arco del puente los árboles, la casa, los animales y la sombra de los cerros, y opuestamente proyecta mayor iluminación en el lado derecho de los elementos.
	Estructura	La estampa se soporta en un marco de madera de 100x70cm, sobre tablero de MDF o trupan pintado de gris claro y la estampa está impresa en soporte papel artesanal de algodón Don Bosco de 300g.
	Textura	En la obra se percibe y se siente la textura del papel, así como el relieve que se generó por la impresión de diversas capas de tinta; también existe textura visual generada por abundantes formas y colores.
Línea	Contorno	El textil que enmarca el paisaje está conformado por muchas líneas que contornean las franjas, así como los diseños del textil, y el paisaje también contiene contornos que definen los elementos, especialmente en los primeros planos como el puente los animales, la casa y los seres que ingresan.
	Diseño	El diseño de la composición referido al textil es formal, por sus características simétricas de su composición, en cambio el paisaje tiene un diseño informal porque tiene divisiones desiguales.
	Base de la composición	La base de la composición del paisaje es la línea en sí misma.

Color	Temperatura, Polaridad	La estampa es policroma, en el que la temperatura por zonas es cálidas y también frías, el textil que enmarca el paisaje tiene predominio de colores cálidos mientras que en el paisaje el cielo y el agua tiene predominio de fríos, y los cerros, casas, caminos y animales predomina los cálidos, siendo el puente neutral; con referencia a la polaridad existe claridad en los elementos del primer plano y oscuridad en el fondo que ayudan a realzar las figuras.
	Armonía	En el cuadro existe la armonía cromática de colores cálidos en los textiles, pero también armonía de complementarios entre cálidos y fríos en el paisaje.
	Ritmo	Existe secuencia morfológica asonante y alternante en la manta a través de sus líneas y franjas. Cromático, de acuerdo con el color, la manta es el único elemento alternante por la sucesión de sus colores y formas el resto de los elementos del paisaje son disonantes.

DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	paisaje (real)	La representación del paisaje es real porque está basado en una fotografía, pero también el artista incorpora algunos elementos oníricos que realzan el paisaje quiquijaneño.
Parergon		
Abstracto		
Conceptual	Los pallay	Motivos simbólicos con diversos significados como las figuras geométricas dispuestas en zigzag representan los ríos, y las franjas de color el surco de las chacras, todos relacionado con la productividad, siendo también decorativos y característico de Quiquijana.

Instrumento de Valoración Social y del Artista

NOMBRE DEL ARTISTA		
Obra(s) de Arte:		
	TIPO	DESCRIPCIÓN
Componentes Personales		
Tiempo y contexto		

<i>Psicológicos (Personalidad)</i>	3. Temperamento 4. Carácter, actitud	
<i>Académicos</i>	<input type="checkbox"/> Autodidacta (Innato) <input type="checkbox"/> Académico	
Componentes Sociales		
<i>Ideológicos</i>		
<i>Políticos</i>		
<i>Otro:</i>		

Fuente de referencia para la construcción del instrumento: Huerto Wong, J. E. (2009). *Apreciación Artística Crítica: Enfoque Cognitivo - Estético*. Lima: Editor el Autor

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

Valoración Pragmática

	ESPECTADOR			
	GENERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO
PRAGMÁTICA	<input type="checkbox"/> Ambos <input type="checkbox"/> Masculino <input type="checkbox"/> Femenino	<input type="checkbox"/> Sin restricción <input type="checkbox"/> Adultos <input type="checkbox"/> Adolescentes <input type="checkbox"/> Niños	<input type="checkbox"/> Todo contexto <input type="checkbox"/> Religioso <input type="checkbox"/> Agnóstico <input type="checkbox"/> Otro	<input type="checkbox"/> Todo contexto <input type="checkbox"/> Ed. Superior <input type="checkbox"/> Ed. Media <input type="checkbox"/> Ed. Básica

Valoración Paradigmática

CATEGORIZACIÓN PARADIGMATICA				
PARADIGMA		IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES		
DIFERENCIAS				
AUTOR				

APÉNDICE B**RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN
INFORME CURATORIAL*****Identificación del Proyecto*****Título**

“LOS PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE
TEXTIL ANDINO”

Serigrafías

Exposición plástica individual por Helberth Mendoza Laura

Respaldado por la Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco.

Definición del Proyecto

Se presentó una muestra de grabado (serigrafía) en la Sala Mariano
Fuentes Lira de la UNDQT del Cusco, con la temática referida a los pallay del

tejido andino de Quiquijana; realizado por el artista Helberth Mendoza Laura con el fin de obtener la licenciatura; la dirección, curaduría, asistencia de dirección, Investigación, gestión, relaciones públicas, contabilidad y manejo de recursos, administración de la página web, asistencia general, diseño, equipo de producción para realización de obras montaje desmontaje y devolución de obras, aseo y alimentación, transporte, etc. estuvo a cargo también del graduando.

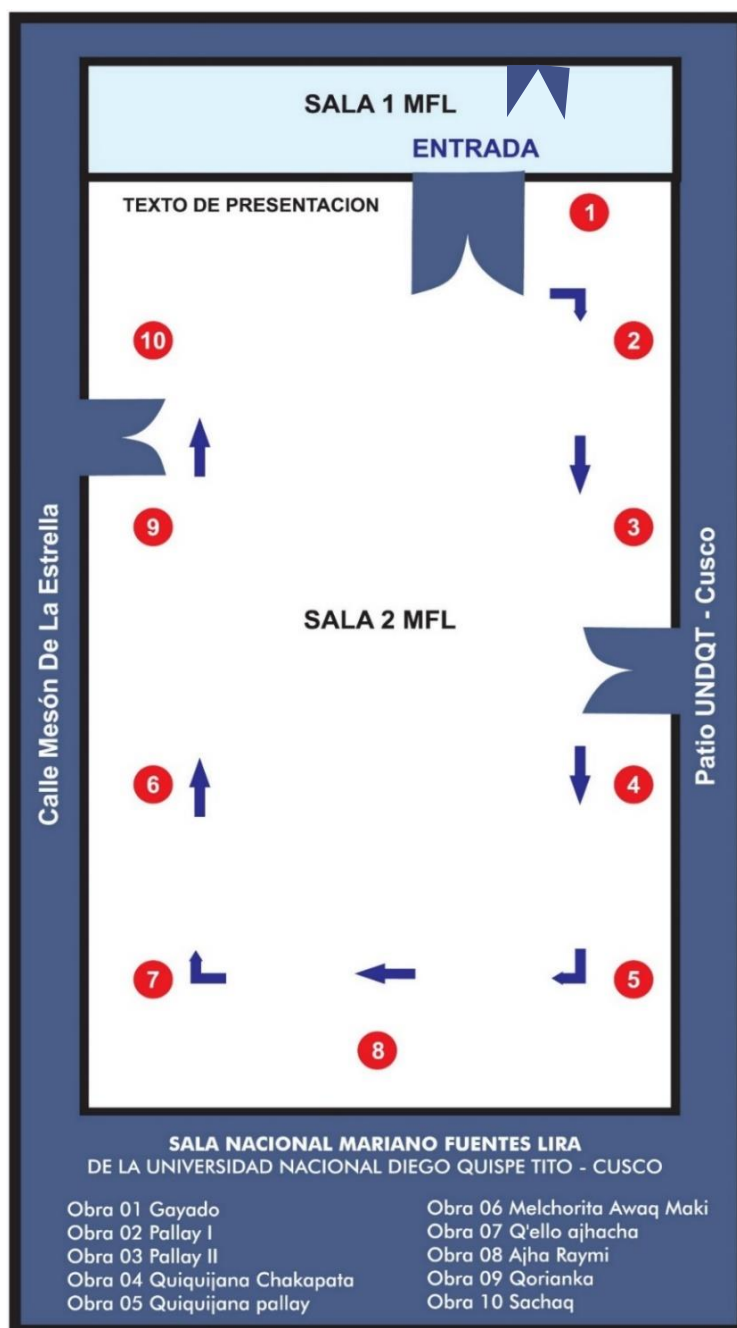
Justificación del Proyecto

La actividad del tejedor andino es admirable, obtiene maravillosos tejidos con sencillos instrumentos con una admirable creatividad para disponer los diseños (pallay) y colores que armonizan su acabado, siendo estas prendas una verdadera obra de arte y sus hacedores (awaq) un artista; además el proyecto refleja el entorno familiar y el contexto del artista todo ello relacionadas con el textil; estas prendas con sus respectivos pallay merecen ser apreciadas y valoradas por el público, y es lo que se hará desde el grabado, a través de la imagen visual (serigrafías), y así el público vuelva su mirada y revalore la tradición cultural de los tejidos andinos de Quiquijana.

Cumplimiento de Objetivos

El proyecto “LOS PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO” tuvo como objetivo fomentar y revalorar la cultura popular tradicional de los tejidos andinos del distrito de Quiquijana en el público, a través de exposiciones plásticas artístico culturales desde el grabado en los procedimientos de la serigrafía, muestra que se realizó en la sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira del Cusco.

Tabla de Distribución de obras (plano de la sala de exposición con la disposición de las obras)



Cumplimiento de metas

- la exposición comprendió 13 grabados enmarcados y 02 grabados sobre tela de dos y tres metros de formato rectangular que rompió todo esquema tradicional de la serigrafía y además se acompañó de un video realizado por Ariel Guerchicof, que mostro didácticamente el proceso de una pieza serigráfica, así como sonidos (música tradicional andina que canta a los

textiles y sus pallay) y materiales documentales (indumentaria como ponchos, q'eperinas y llikllas), también se contó con la presentación hecha por Mijail Mitrovic, un importante crítico y ensayista del arte peruano contemporáneo proveniente de la PUCP

- La exposición fue parte del examen de grado, el cual fue aprobado por el vicepresidente de investigación de la comisión organizadora de la UNDQT Lic. José Luis Fernández Salcedo.
- Se contó con la asistencia masiva del publico espectador, entre visitantes extranjeros, publico cusqueño y publico quiquijaneño, aproximado de 1500 personas, con el cual se cumplió los objetivos esperados.

Sobre el número de obras

El objetivo fue producir diez obras, pero se llegó a producir quince obras catorce serigrafías y una xilografía, superando la meta para la muestra. de los cuales se seleccionó diez obras para su respectivo análisis semiótico y estético.

Sobre el proceso de realización de las obras

Los trabajos en serigrafía se realizaron en el taller de grabado “Taller AA”, para lo cual se realizó el siguiente procedimiento:

1. Se prepararon diez bocetos a color con intervención digital, al cual se le dio un formato en escala de grises para ser impreso en plóter tamaño real (50 x 70cm aprox.).
2. Se realizaron los negativos (trabajos pre-prensa) dibujos con lápiz litográfico y tinta china sobre acetato (transparencia de vinilo con textura) para cada color, a medida que se iba construyendo la imagen a través de las impresiones.
3. Se habilitaron los bastidores de aluminio 1.10m x 0.90m con mallas de nylon número 90 y 100, los cuales fueron preparados con emulsión fotográfica 32 de marca SERICOL, para ser utilizados en el respectivo revelado fotográfico de los acetatos (negativos) a medida que se iba avanzando.

4. Se procedió a insolar los diseños en acetato para transferir las imágenes a las mallas mediante una mesa de luz, donde fue expuesto por 10 minutos; una vez insolados se reveló con agua de caño a presión normal.
5. Se imprimió sobre papel artesanal Don Bosco 60x75cm (12 obras) en una edición de 8 copias empleando tintas vinílicas de marca Sericol y como solvente el retardador, con rasquetas o raseros de diversos tamaños (30cm, 50cm y 70cm) de acuerdo al área de impresión, sobre una mesa de trabajo de 200x107cm. La primera impresión fue en negro agrisado para todas las obras en el cual se mostró toda la imagen, que sirvió como guía para disponer las demás impresiones en color. El calce exacto se manejó a través de tres topes en las esquinas del papel, ayudado de una mica transparente. El mismo procedimiento se realizó para la impresión de cada uno de los colores en las obras. También se utilizó el sistema de bloqueo de malla con seristrip (goma para bloqueo) para generar degradado de colores, obteniendo de esta manera varias gamas de color en una sola imagen revelada (mascara).
6. En el proceso de limpieza de las mallas se utilizaron los productos como removedor para limpieza de la tinta, detergente para desengrasar y eliminar los restos del vinílico y removedor de malla para retirar la emulsión, todo ello ayudado de la presión de agua generada por la hidro lavadora.
7. En todo el proceso de producción de las obras se empleó equipo de protección personal (mandil, guantes, mascarilla con filtros) para evitar la contaminación de ingesta, inhalación y contacto, además de faja para el cuidado de la columna.

Se puede revisar sobre el proceso, para su mejor comprensión en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=MIc92oQINJk>

Sobre el taller de sensibilización

No se realizó ningún taller de sensibilización, pero si se les brindo la respectiva guía y explicación a los visitantes sobre las obras durante la muestra.

Sobre la sustentación de grado

La exposición de grado se inauguró el 22 de abril del 2019 a horas 19:00 pm en la Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira y se contó con la presencia de las autoridades docentes y estudiantes de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, así como público de a pie. Las palabras de presentación los dio el Mg. Lucio Vita Gutiérrez Mendoza, la sustentación de expo grado el graduando Helberth Mendoza Laura y la APROBACIÓN de expo grado el Lic. José Luis Fernández Salcedo (vicepresidente de investigación de la comisión organizadora UNDQT) y el acto de inauguración lo realizo el Lic. Carlos H. Aguilar Carrasco (presidente de la comisión organizadora UNDQT) y finalmente el brindis lo realizo el Art. Samuel Núñez Trujillo.

Cumplimiento del cronograma

El cronograma se cumplió en lo posible como se tenía planteado, la única variante fue, la fecha de inauguración que se postergo una semana, siendo la muestra el 22 de abril y no el 15 como se tenía planeado, por factores internos de la galería, además la galería solicitada para atención al público fue de 15 días, pero favorablemente se extendió hasta 25 días. A continuación, se muestra el cronograma modificado.

Plan de producción: La primera actividad engloba el desarrollo de la producción en serigrafía se realizará en el taller de grabado de Alex Ángeles “Taller AA” – Calca. Enero, febrero y marzo del 2019.

Plan de montaje: La segunda actividad comprende la preparación y montaje de las estampas en la galería Mariano Fuentes Lira de la UNDQT el lunes 22 de abril y auditorio de Quiquijana el 23 y 24 de mayo del 2019

Plan de promoción: En cuanto a la difusión, la exposición conto con publicidad y promoción de medios de comunicación (prensa y radio). Web (publicidad en

portales afines y Facebook). También se contó con la difusión en materiales informativos (invitaciones, catálogos, carteles, etc.).

Plan de desmontaje de las obras: El desmontaje se realizará un día después de finalizar la muestra.

Actividades	Duración	Del	Al
Montaje	01 día	22 de abril	22 de abril
Inauguración Exposición	25 días	22 de abril	17 de mayo
Desmontaje	01 día	17 de mayo	17 de mayo

Cumplimiento del presupuesto

Se logró abaratar algunos costos, con apoyos y auspicios del Taller AA.

PRESUPUESTO

Presupuesto producción artística: Dibujo y Grabado

Elemento	Unid	Cant	Pr. Unit.	Pr. Total	Acumulado
A. COSTOS DE PRODUCCIÓN					
A.1. Costos de materia prima					
Tintas serigráficas (Sericol)	Unidad kg	6	60.00	360.00	
Mallas en bastidores	unidad	4	70.00	350.00	
Emulsión 32 (sericol)	unidad	1	60.00	60.00	
Papel artesanal	unidad	40	12.00	480.00	
Espátulas	juego	1	18.00	18.00	
Películas (ploter)	unidad	7	8.00	56.00	
Tinta china negra	Pote	1	15.00	15.00	
Papel seda, cansón	pliegos	20	1.00	20.00	
Rasquetas o racletas con jebe	unidad	3	40.00	120.00	
Tinher acrílico	galón	2	15.00	30.00	
Aguarrás	1 galón	1	15.00	15.00	
Base Seristar	1 kilo	1	60.00	60.00	847.00

A.2. Costos de mano de obra

Honorarios Ayudantes	Contrato	1	900.00	900.00	900.00
----------------------	----------	---	---------------	--------	--------

A.3. Costos indirectos de fabricación

Materiales Indirectos

Pinceles	juego	1	15.00	15.00	
Mesa de luz	Unidad	-	-	-	
Lápices litográficos	Unidad	3	3.00	9.00	
Plumas metálicas	Unidad	3	15.00	45.00	69.00

B. COSTOS DE EXPOSICIÓN O VENTA

Catálogos	1/2Millar	500	800.00	800.00	
Invitaciones	Ciento	100	150.00	150.00	
Gigantografías	Unidad	2	55.00	110.00	
Vinos	botellas	10	25.00	250.00	
Bocaditos	Ciento	3	15.00	45.00	
Afiches	unidad	10	3.00	30.00	
Alquiler de Galería (reglamento)		30	30.00	30.00	
Publicidad, radio, televisión	Contratos	-	-	-	
Fotografía y Filmación.	Contratos	-	-	-	1415.00

TOTAL					3231.00
--------------	--	--	--	--	----------------

Identificación de deficiencias y aciertos**Deficiencias:**

Apoyo nulo de la Municipalidad distrital de Quiquijana para la difusión, promoción de la muestra.

Aciertos:

La muestra se llevó a cabo en dos lugares: en la Sala Nacional de cultura Mariano Fuentes Lira de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito y en la plaza de armas y auditorio de la municipalidad del Distrito de Quiquijana.

Ejecución de guion museográfico

GUIÓN MUSEOGRÁFICO

Componentes del proyecto:

Componente 1:

- Tipo de exposición:

La exposición fue **temporal** por un lapso de 25 días.

- Contenedor

El espacio donde se realizó la exposición fue la **Sala Nacional Mariano Fuentes Lira** de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco.

- Recorrido

El recorrido de la exposición fue lineal.

- Iluminación

La iluminación que se utilizó en la galería fue con focos dicróicos.

Dispositivos, color y apoyos museográficos

Color (Sala de exposición)

El color de los muros de la galería fue blanco, para una mejor apreciación de las obras.

Como apoyos se tuvo: Taller AA de Alex Ángeles, Universidad nacional Diego Quispe Tito y ACUPARI

Pendón exterior. Donde se leía el nombre de la exposición “LOS PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO” Serigrafía, exposición de grado, con su respectiva imagen y datos correspondientes al artista, lugar, fecha y auspiciadores, texto o panel de presentación. Se contó con un texto de presentación ploteado y adherido en la pared.

























PRESENTACIÓN

Desde cierto ángulo, la obra aquí presentada por Helberth Mendoza Laura es *transparente*: nos revela el entorno familiar del artista, el paisaje de Quiquijana, el juego de pelota que practican cada enero, etc. Lo familiar se inscribe dentro de un espacio comunal que ubica a Helberth como cronista de ciertas tradiciones que desea preservar y ofrecer a la mirada del público. En ese sentido, al recorrer la muestra podríamos esperar obtener un relato sin desvíos sobre qué significa cada obra (y Helberth tiene mucho que contar al respecto). Pero estas imágenes también plantean una interrogante, y ella está depositada en la presencia indiscutible del *pallay* –el diseño textil– en el conjunto de las obras. Mejor dicho, el soporte de este conjunto de actividades colectivas, relaciones afectivas y figuraciones de la protección que el artista encuentra en el tejido, que aparece a la vez como base o fondo de las imágenes y como elemento transversal a ellas. Las imágenes parecen sugerir que las personas, los paisajes e inclusive las deidades solo pueden tomar forma propia si comparten un fondo común, aquí figurado a través del tejido. Para que la imagen exista requiere de algo que le permita sobresalir, tomar forma. Como lo sugiere esa Q'eperina que flota en un espacio definido por el trazo de las hebras, el tejido aquí nos ubica en un *espacio social* donde *pallay* no es solo el nombre de un estilo de diseño textil, sino un verbo que significa cosechar. La metáfora, sin embargo, nos lleva algo más lejos que a pensar en los frutos de la tierra. Se trata de cosechar el fruto del trabajo y disponerlo al placer colectivo de la fiesta, por un lado; se trata de cosechar el fruto del amor que trae nuevas personas para sostenerlas en un tejido social que nutre y protege, por el otro. Estamos muy lejos de las formas señoriales que la plástica andina asumió desde los tiempos de la colonia hasta bien entrado el siglo XX. En ellas los sujetos aparecían únicamente como tipos, al igual que en los costumbrismos que, por lo general, ofrecieron carne a una mirada extranjera ávida de exotismo. Estos grabados construyen una historia a la vez personal y colectiva, empleando tanto el recurso al retrato como la abstracción propia del diseño textil, alejada ésta de la lógica del motivo ornamental –como acostumbra tanta pintura andinista–. Contra el (auto)exotismo tan caro a la historia de la plástica andina, y contra la estéril representación de la otredad propia del mundo del arte contemporáneo, la obra de Helberth Mendoza Laura apuesta por un arte movilizad por el deseo de afirmarse y reconocerse en primer lugar al interior de la colectividad de la que emerge, pero dejando en claro que esos mantos también podrán cobijar a quienes sepamos ver en ellos una celebración de una vida *realmente* compartida, aquella que hoy brilla lejos, detrás del horizonte, como una incandescente utopía.

Mijail Mitrovic (PUCP)

- Se adiciono texto en formato a4 por cada obra, para su mejor comprensión y lectura adecuada de las series y secuencias de las estampas.

Ficha técnica de la obra. Todas las obras tuvieron una ficha técnica donde se indica el título de la obra, técnica, autor, medidas y año.

 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“MAMA CATA”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 75x65 cm. CUSCO - 2019</p>	 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“MELCHORITA”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 75x65 cm. CUSCO - 2019</p>
 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“PALLAY I”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 100x70 cm. CUSCO - 2016</p>	 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“PALLAY II”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 75x65 cm. CUSCO - 2016</p>
 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“GAYADO Q’ASUY”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Xilografía Medidas: 75x65 cm. CUSCO - 2015</p>	 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“SAMY QORIANKA”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 58x38 cm. CUSCO - 2019</p>
 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“QUIQUIJANA CHAKAPATA”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 60x75 cm. CUSCO - 2018</p>	 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“AJHA RAYMI”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 290x60 cm. CUSCO - 2019</p>
 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“MAMA CATA”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 75x65 cm. CUSCO - 2019</p>	 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“MALLA N° 90”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 60x75 cm. CUSCO - 2019</p>
 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“PALLAY ÑAWI”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 193x52 cm. CUSCO - 2019</p>	 Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira  Taller de Ediciones Alex Angeles	<p>“SAMY QORIANKA”</p> <p>Autor: Helberth Mendoza Laura Técnica: Serigrafía Medidas: 58x38 cm. CUSCO - 2019</p>

- Tipo de espacio de la exposición

El espacio de exposición fue abierto como se muestra en el plano museográfico.

Componente 2:

Catálogo.

El catálogo comprendió 12 páginas, 6 hojas en papel cuche de 250 gramos de 20x20 cm. Con tapas enmicadas.

La caratula, mostró el título de la exposición “los pallay del Distrito de Quiquijana en el lenguaje textil Andino”. De Helberth Mendoza Laura. Exposición de grado y una imagen de caratula (q’eperina).

Presentación, en la segunda cara.

El cuerpo, que contiene la fotografía de 10 obras con su respectiva descripción.

La contratapa, que contiene el logotipo de la sala de exposición con su respectiva hora y fecha de inauguración, así mismo los créditos, agradecimientos y auspicios que hicieron realidad la muestra.

Análisis de la encuesta

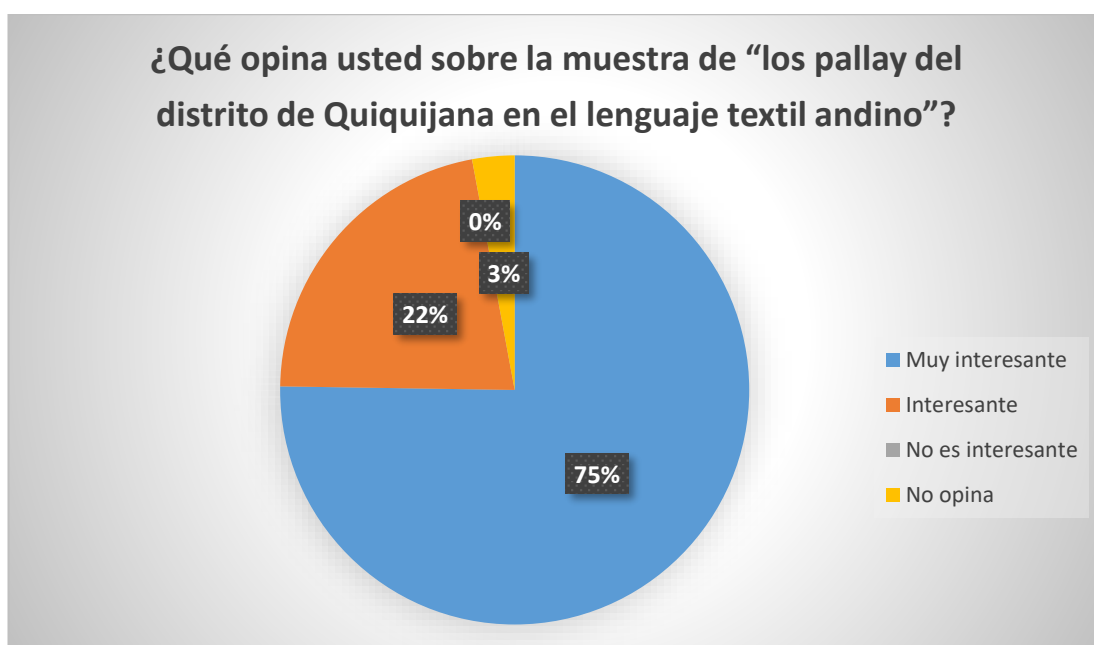
Para concretar la encuesta, se formuló cuatro interrogantes, con los cuales se pudo recoger opiniones respecto a la muestra y así obtener resultados y finalizar los objetivos planteados. A continuación, se muestra los interrogantes:

ENCUESTA AL PÚBLICO SOBRE LA EXPOSICIÓN

Durante la muestra que comprendió 25 días, se realizó una encuesta a 40 espectadores escogidos indistintamente al azar, para obtener opiniones sobre la muestra los cuales dieron los siguientes resultados:

1.

<i>¿Qué opina usted sobre la muestra de “los pallay del distrito de Quiquijana en el lenguaje textil andino”?</i>	
Muy interesante	31
Interesante	09
No es interesante	-
No opina	-
Total	40

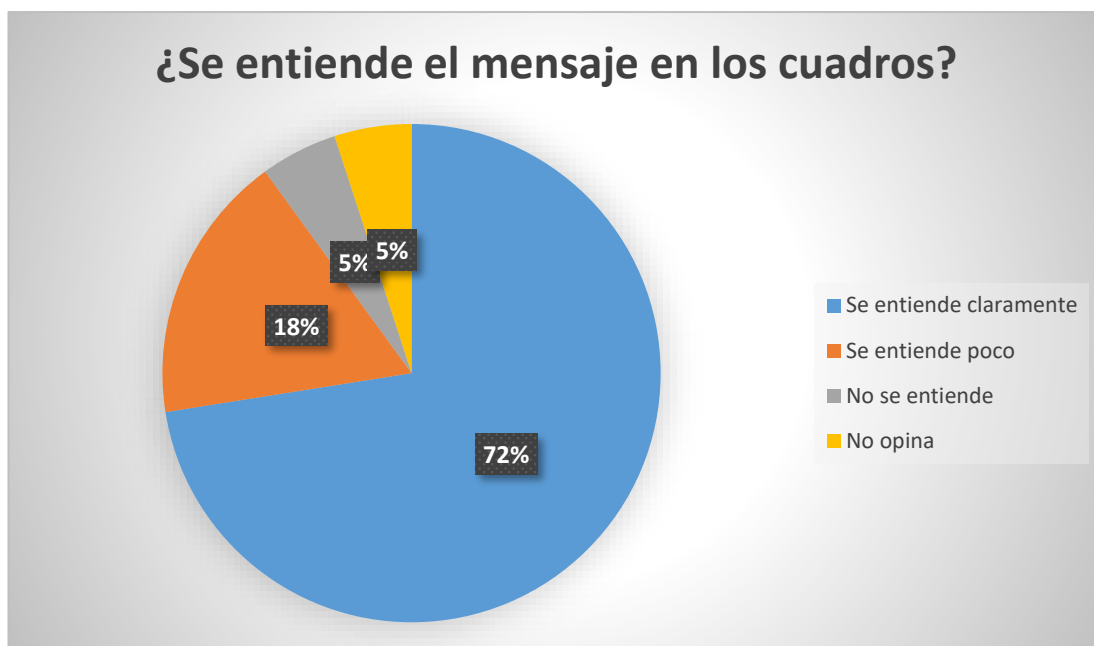


Interpretación:

Después de encuestar a 40 espectadores, sobre qué opinión tenía de la muestra, el 75% considera como muy interesante, el 22% interesante y un 3% no opina, lo que indica un gran interés por el tema de los textiles y su respectiva valoración.

2.

<i>¿Se entiende el mensaje en los cuadros?</i>	
Se entiende claramente	29
Se entiende poco	7
No se entiende	2
No opina	2
Total	40



Interpretación:

Frente a la pregunta si se entendía el mensaje en los cuadros: el 72%, respondió que si se entendió claramente; el 18%, que se entendía poco; el 5% no se entiende; y el otro 5% no opina. Para su mejor comprensión todos los cuadros tenían su rotulo, además un pequeño discurso sobre el tema en formato A4 para evitar su no entendimiento, este resultado demuestra que estos materiales de apoyo aportaron enormemente en su comprensión del mensaje, y es lo que nos interesa como parte de nuestro objetivo.

3.

<i>¿Le gusta la exposición y el tema?</i>	
Mucho	35
Poco	05
Nada	-
No opina	-
Total	40

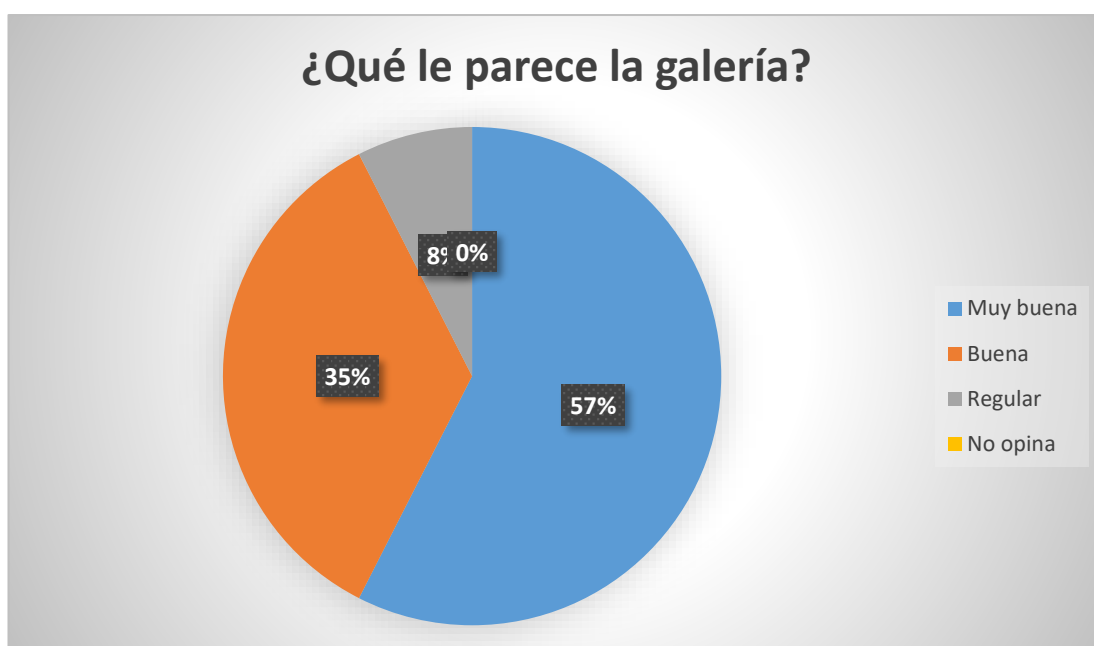


Interpretación:

Frente a la interrogante si le gustaba la exposición y el tema, un 87% respondió que le gustaba mucho; y un 13%, le gustaba poco. Este resultado demuestra que el espectador disfrutó en su mayoría de la muestra y el tema de los textiles, lo que concuerda con los mensajes escritos en el cuaderno de opiniones, donde indican haberse sentido reflejados en estas obras que se percibe sentimientos de nostalgia y alegría.

4.

<i>¿Qué le parece la galería?</i>	
Muy buena	23
Buena	14
Regular	3
No opina	-
Total	40

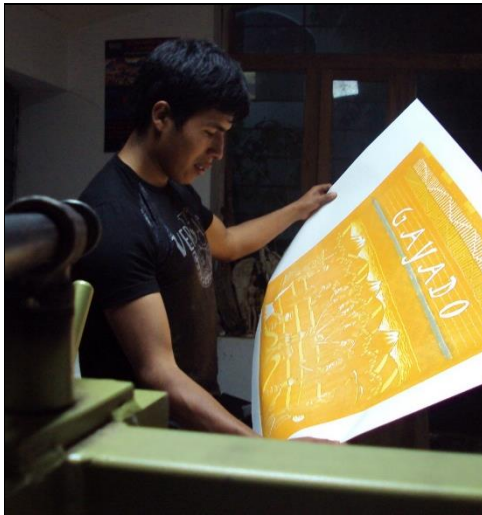


Interpretación:

En cuanto a la interrogante sobre que le parecía la galería, un 57% menciona que la galería es muy buena; un 35%, que es buena; y un 8%, que es regular. Claramente el resultado demuestra que hay un gran porcentaje de espectadores que no están contentos con la Sala Nacional de Cultura Mariano fuentes Lira, quizá por el mantenimiento, el tamaño o los horarios, lo que demuestra que hace falta realizar mejoras.

APÉNDICE C

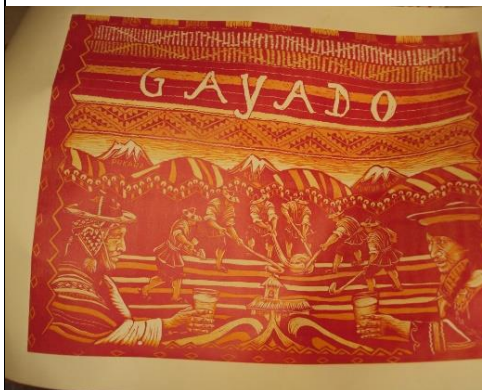
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN



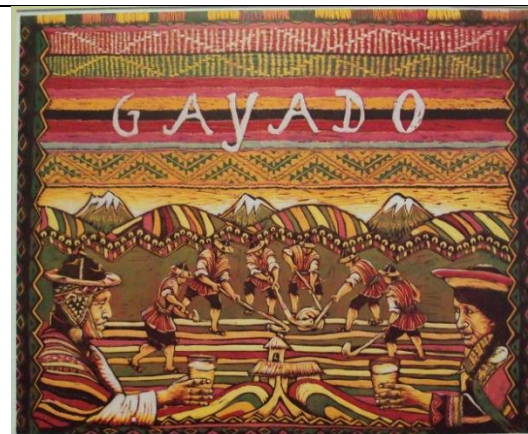
estampa con las primeras impresiones: amarillo, naranja y gris



Proceso de impresión en el taller del artista Lucio Vita Gutiérrez Mendoza




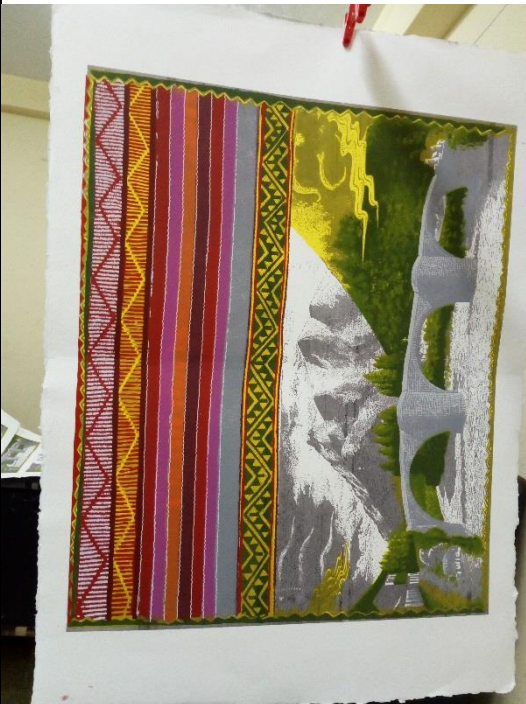



Estampa impresa con cuatro colores



Estampa concluida empleando siete colores

Obra Nº 1. "Gayado Q'asuy"
Proceso de impresión en xilográfica (taco perdido)

		
<p>primera impresión con tinta vinílica negra sobre papel artesanal</p>	<p>aplicación de los primeros colores comenzando con el área de la manta.</p>	<p>Estampa concluida donde el proceso de impresión fue el siguiente: manta, piel, fondo y seres voladores</p>
<p>Obra Nº 3. "Pallay II" Proceso de impresión en serigrafía por emulsión fotográfica y bloqueo.</p>		
		
<p>Impresión de los primeros colores (manta) sobre el negro agrisado.</p>	<p>construcción de los colores sobre el paisaje.</p>	



estampa concluida sobre papel artesanal Don Bosco con barbas o borde irregular, la edición comprende nueve copias.

Obra Nº 4. "Quiquijana Chakapata"

Proceso de impresión en serigrafía por emulsión fotográfica y bloqueo.



Primeras impresiones empleando la placa offset

intervención de la serigrafía sobre impresión en offset

Obra gráfica concluida con impresiones en dorado.

Obra Nº 5. "Samy Qorianka"

Proceso de impresión de obra gráfica mixta en offset y serigrafía

		
<p>Aplicación de los primeros colores, comenzando con tonos de piel</p>	<p>Estampa en proceso donde se imprimio: piel, manta, chompa, polo, mandil y falda.</p>	<p>Preparacion del negativo en asetato para el color negro azulado rebajado con base trasparente.</p>
		
<p>impresión del borde izquierdo con dorados sobre la estampa casi concluida</p>	<p>dibujo final sobre acetato con lápiz litográfico</p>	<p>estampa concluida de nueve ediciones, donde la última copia tiene la intervención de un ojo.</p>
<p>Obra Nº 6. "Mama Kata" Proceso de impresión en serigrafía por emulsión fotográfica y bloqueo.</p>		



Impresión del blanco en la parte inferior, donde se muestra el trabajo en la malla por sectores






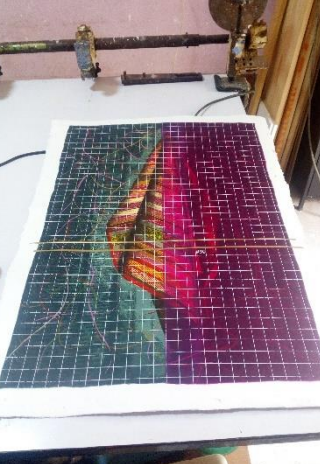
Estampa calzado para recibir la impresión de la tinta vinílica blanca

Impresión casi concluida donde se verifica las temperaturas de los colores.



Impresión de un fondo general que equilibra las temperaturas sobre estampa casi concluida

Obra Nº 07. "Melchorita Awaq Maki"
Proceso de impresión en serigrafía por emulsión fotográfica y bloqueo.

		
<p>Impresión de los primeros colores comenzando por el fondo</p>	<p>Construcción del fondo del claro al oscuro en gama de azules.</p>	<p>impresión de colores en el área de la manta</p>
		
<p>estampa concluida donde se obtuvo nueve copias.</p>	<p>intervención de una de las copias empleando morados y dorados.</p>	<p>secuencia de intervención donde se aplica tramas en blanco.</p>
<p>Obra Nº 08. "Pallay Q'eperina" Proceso de impresión Proceso de impresión en serigrafía por emulsión fotográfica y bloqueo.</p>		

<p>Proceso de impresión experimental sobre tela tocuyo</p>	<p>Construcción de la imagen sobre fondo experimental</p>	<p>Conclusion de impresión experimental en tela</p>
<p>Obra Nº 09. "Pallay Ñawi" Proceso de impresión experimental en serigrafía por emulsión fotográfica y bloqueo (copia única)</p>		

<p>Preparacion de os negativos con tinta china sobre acetato</p>	<p>Impresión de los colores con el proceso del bloqueo.</p>



Construcción de la composición sobre tela lino de tres metros, resultado logrado a través de impresión por sectores.

Obra N° 10. "Aija Raymi"

Proceso de impresión experimental en serigrafía por emulsión fotográfica y bloqueo (copia única)

APENDICE D

IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE



Montaje de las obras en la Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira.



Montaje de las obras en el Auditorio de la Municipalidad Distrital de Quiquijana.



Inauguración de la muestra

<p>EXPOSICIÓN DE GRADO SERIGRAFÍAS</p>  <p>“LOS PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO” Helberth Mendoza Laura</p> <p>DEL 22 AL 26 DE ABRIL-2019 Inauguración Lunes 22 de abril - Hora 7:00 pm. SALA NACIONAL DE CULTURA “MARIANO FUENTE LIRA” Universidad Nacional Diego Quispe Tito</p> 	<p>EXPOSICIÓN DE GRADO SERIGRAFÍAS</p>  <p>“LOS PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO” Helberth Mendoza Laura</p> <p>DEL 22 AL 26 DE ABRIL-2019 Inauguración Lunes 22 de abril - Hora 7:00 pm. SALA NACIONAL DE CULTURA “MARIANO FUENTE LIRA” Universidad Nacional Diego Quispe Tito</p> 
<p>Afiche sobre papel opalina en formato A-3</p>	<p>Banner gigantografía 100x200cm</p>



“LOS PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO”

EXPOSICIÓN DE GRADO
SERIGRAFÍAS



Tengo el agrado de invitar a Ud. a la ceremonia de apertura de la muestra individual de grado **LOS PALLAY DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO**, la misma que se realizará el día Lunes 22 de abril, a las 7:00 pm en la Sala Nacional de Cultura Mariano Fuentes Lira de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito Ubicada en la Calle Marquez 271- Cusco.

Seguro de contar con su valiosa participación, me despido cordialmente.
Att. Helberth Mendoza Laura

Tarjeta de invitación para la muestra



Tapa y contratapa del catálogo de exposición grado.



Diseño de rótulos para muestra

APENDICE E

IMÁGENES DE DIFUSION EN MEDIOS PUBLICITARIOS

10 **DIARIO** el diario del cusco, sábado 27 de abril de 2019 ACTUALIDAD

claroscuro

María Guzmán

"LOS PALLARES DEL DISTRITO DE QUIQUIJANA EN EL LENGUAJE TEXTIL ANDINO"
Helberth Mendoza Laura
SALA MARIANO FUENTE LIRA

Desde cierto ángulo la obra de Helberth Mendoza Laura es transparente nos invita al entorno familiar del artista, el paisaje de Quiquijana, el juego de pelota que practican cada semana. Lo familiar se inscribe dentro de un espacio consuetudinario que abarca a Helberth como cronista de ciertas tradiciones que desea preservar y ofrecer a la mirada del público. En ese sentido, al recorrer la muestra podremos esperar obtener un relato sin demasiada sorna que algunos celebren como. Pero sobre Helberth también podemos ver un momento y una vida depositada en la presencia melancólica del pallay (cariño suizo) en el conjunto de las obras. Mejor dicho el soporte de estas conflagra de actividades colectivas, relaciones afectivas y figuraciones de la proyección que el artista encuentra en el tejido, que aparece a la vez como base a Fondo de las Hojuelas y como elemento transversal a ellas.

Las Hojuelas parecen surgir de tres personas, los paisajes e inclusive las diademas solo pueden tomar forma propia si acompañan un fondo consuetudinario aquí figura el tejido del tejido. Para que la imagen exista realmente algo que le permita sobrevivir, como forma como la sugiere una apertura que flota en un espacio infinito por el estado de las Hojuelas, el tejido aquí nos invita en un espacio social donde pallay no es solo el nombre de un estilo de tejido textil, sino un verbo que significa cosechar. La milicaria, sin embargo nos lleva algo más lejos que a pensar en los frutos de la tierra.

La muestra de Helberth estará abierta hasta fines de mes en la Sala Mariano Fuentes Lira de la Universidad de Bolívar Artes del Cusco.

Difusión en el Diario del Cusco en su sección claroscuro

CIQ Central Informativa Quispicanchi
3 de abril · 🌐

#Arte
JÓVEN QUISPICANCHINO PRESENTARÁ EXPOSICIÓN DE GRADO CON EL PALLAY DE QUIQUIJANA.

El estudiante de la Universidad Diego Quispe Titto del Cusco, Helberth Mendoza Laura, presentará su exposición de grado denominada " Los pallay del distrito de Quiquijana lenguaje textil andino", exposición que estará a la muestra del 22 al 26 de abril en la sala nacional de cultura Mariano Fuentes Lira de la ciudad del Cusco.

Publicidad en Facebook y radio por: CIQ Central Informativa Quispicanchi