ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTE DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO

Facultad de Arte
Carrera Profesional de Artes Visuales

Apreciación de la obra pictórica del artista Adolfo Sardón Abarca y su aporte a la plástica contemporánea

Asesor de Especialidad Mg. César Augusto QUISPE CHOQQUE
Asesor Metodológico Mg. María Eugenia ALVAREZ LOPEZ

Tesis presentado por el bachiller:
Myriam Leiva Alvarez

Para optar al Título Profesional de Licenciando en Artes Visuales, Especialidad de Dibujo y Pintura.

Cusco - 2025

Anexo N° 01

INFORME DE ORIGINALIDAD

EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN TESIS TITULADO			
APRECIACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DEL ARTISTA ADOLFO SARDÓN ABARCA Y SU APORTE A LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA			
Presentado por:	MYRIAM LEIVA ALVAREZ	DNI, N°:	10608641
Para optar el título profesional/grado académico de:	LICENCIADA EN ARTES VISUALES ESPECIALIDAD DIBUJO Y PINTURA		
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por:	(2) veces		
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de:	(17) %		

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 metodológico, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, 09 de abril de 2025

Firma _____

Post firma Alvarez Lopez Maria Eugenia
Apellidos y nombres

DNI, N°: 47029623

ORCID del Asesor 0000-0003-3021-8062

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

Apreciación de la obra pictórica del artista Adolfo Sardón Abarca y su aporte a la plástica contemporánea

INFORME DE ORIGINALIDAD

17%	17%	1%	5%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	renati.sunedu.gob.pe Fuente de Internet	3%
2	dialnet.unirioja.es Fuente de Internet	2%
3	docplayer.es Fuente de Internet	1%
4	dadospdf.com Fuente de Internet	1%
5	accedacris.ulpgc.es Fuente de Internet	1%
6	archivo.mariategui.org Fuente de Internet	1%
7	corredordelasideas.blogspot.com Fuente de Internet	1%
8	Submitted to Universidad Nacional Diego Quispe Tito Trabajo del estudiante	1%
9	ja33.wordpress.com Fuente de Internet	1%
10	bicentenario.gob.pe Fuente de Internet	1%
	literaturaaaa12.blogspot.com	

Dedicatoria

A

Valerya

Con mucho amor

APRECIACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DEL ARTISTA ADOLFO SARDÓN ABARCA Y SU APORTE A LA PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA

Índice

DEDICATORIA

ÍNDICE **I**

Índice de tablas **iv**

Índice de figuras **iv**

RESUMEN **VI**

ABSTRACT **VII**

INTRODUCCIÓN **1**

CAPÍTULO I **3**

Diseño de la investigación **3**

1.1. Planteamiento del problema 3

1.2. Objetivos 4

1.3. Preguntas de Investigación 4

1.4. Justificación 5

1.5. Viabilidad 5

1.6. Deficiencias en el conocimiento del problema 5

1.7. Diseño y Metodología de Investigación 5

CAPÍTULO II **9**

Referentes de la investigación **9**

2.1. Marco Histórico 9

2.2. Marco Teórico 15

2.3. Glosario de términos 29

CAPÍTULO III **34**

Análisis biográfico y trayectoria artística **34**

3.1. Adolfo Sardón Abarca 34

3.2. Técnica pictórica con arcillas o tierras de color 41

3.3. Catálogos y recortes periodísticos 45

CAPÍTULO IV 49

Análisis denotativo y connotativo 49

Proceso de segmentación y categorización 49

4.1. Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones 49

Resumen de la investigación 58

4.2. Valoraciones de Semiótica y estructura artística (Dimensiones estéticas) 58

Obra de pintura N.º 1 58

Discurso crítico 59

Obra de pintura N.º 2 62

Discurso crítico 63

Obra de pintura N.º 3 66

Discurso crítico 66

Obra de pintura N.º 4 70

Discurso crítico 70

Obra de pintura N.º 5 74

Discurso crítico 75

Obra de pintura N.º 6 78

Discurso crítico 79

Obra de pintura N.º 7 82

Discurso crítico 83

Obra de pintura N. 8 86

Discurso crítico 86

Obra de pintura N.º 9 89

Discurso crítico 90

Obra de pintura N.º 10 93

Discurso crítico 94

CAPÍTULO V **98**

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN **98**

5.1. Conclusiones. 98

5.2. Listado de referencias 100

Apéndice A **102**

Índice de tablas

Tabla 1 Valoración pragmática 49
Tabla 2 *Valoración paradigmática* 50
Tabla 3 *Unidades: Arte Contemporáneo* 51
Tabla *4* *Categorización* 53
Tabla *5* *Valoración social y del artista* 57

Índice de figuras

Figura 1 *Vendedora de pan wawa.* 6
Figura 2 *Vendedora de frutas.* 6
Figura 3 *Vendedora de quesos y huevos.* 7
Figura 4 *Vendedoras de huevos y papas.* 7
Figura 5 *Florista.* 7
Figura 6 *Hilandera.* 7
Figura 7 *Niña con pan wawa.* **¡Error! Marcador no definido.**
Figura 8 *Niño con pan caballo.* **¡Error! Marcador no definido.**
Figura 9 *Cruz velacuy.* 8
Figura 10 *Pablitos o Ukukus.* 8
Figura 11 *Santusa.* 25
Figura 12 *Artista Adolfo Sardón Abarca.* 45
Figura 13 *Catálogo digital.* 46
Figura 14 *Publicación periodística.* 47
Figura 15 *Invitación.* 48
Figura 16 *Invitación.* 48
Figura 17 *Vendedora de pan wawa.* 58
Figura 18 *Vendedora de fruta.* 62
Figura 19 *Vendedora de quesos y huevos.* 66
Figura 20 *Vendedoras de huevos y papas.* 701
Figura 21 *Florista.* 745
Figura *22* *Hilandera.* 789
Figura 23 *Niña con de pan wawa.* 823
Figura 24 *Niño con pan caballo.* 867

Figura 25 *Cruz Velacuy.* 89

Figura 26 *Pablitos o Ukukus.* 93

Resumen

El presente trabajo de investigación se desarrolló bajo el título "Apreciación de la obra pictórica del artista Adolfo Sardón Abarca y su aporte a la plástica contemporánea", se han seleccionado diez obras que permitirán analizar y apreciar los valores estéticos y el contenido semiótico de las pinturas y conocer el valor artístico en la plástica contemporánea a través de los vínculos historiográficos con el costumbrismo para establecer una línea de tiempo en la plástica contemporánea peruana. Dicha investigación está planteada desde las artes, en procesos creativos por apreciación con un enfoque cualitativo, considerando los métodos de investigación enmarcados en los niveles descriptivo, interpretativo y explicativo. La conclusión más pertinente de esta investigación es el aporte a la plástica contemporánea cusqueña.

Palabras claves:

Pintura, Costumbrismo y tierras de color.

Abstract

The present research work was developed under the title “Appreciation of the Pictorial Work of the Artist Adolfo Sardón Abarca and His Contribution to Contemporary Plastic Arts.” Ten works have been selected to analyze and appreciate the aesthetic values and semiotic content of the paintings and to comprehend their artistic significance in contemporary plastic arts through historiographical connections with *costumbrismo*, thus establishing a timeline in contemporary Peruvian plastic arts. This research is proposed from the arts, in creative processes through appreciation with a qualitative approach, considering the research methods framed at the descriptive, interpretive, and explanatory levels. The most pertinent conclusion of this research is its contribution to contemporary Cusco plastic arts.

Keywords:

Painting, Costumbrismo, and Colored Lands

Introducción

Las diferentes expresiones artísticas desde siempre ha sido una actividad que el antiguo peruano supo representar con gran maestría, dominio de técnicas y utilización de recursos dejando evidencias culturales importantes como la alfarería, los murales de relieves policromados y el manejo de las tierras de color, representado escenas y temas cotidianos, sus frutos, plantas, animales, costumbres, con un manejo de la forma tan importante que hoy conocemos su grandeza, sus creencias, sus actividades cotidianas y forman parte de un testimonio del desarrollo cultural, la tradición, la identidad y riqueza artística que caracterizó a las culturas prehispánicas.

La llegada de los españoles a América y el virreinato en el Perú, trajo nuevas formas de representar el arte, manejando técnicas y recursos diferentes a las que se desarrollaban antes, como es la pintura al óleo sobre un lienzo preparado o sobre otros soportes como las planchas de metal, maderas preparadas con una temática que obedecía a las exigencias del momento como eran las imágenes religiosas estableciendo un lenguaje visual que facilitara el proceso de evangelización para instaurar una nueva religión.

Siglos más tarde con la independencia, se producen grandes cambios, el arte tendrá un nuevo objetivo, reemplazar la imagen de fe por aquellos héroes que lucharon y fueron parte del cambio, surgirán nuevos temas como el retrato, la técnica seguirá siendo la pintura al óleo y surgirá la academia, donde algunos pintores peruanos de la época viajaran a Europa a conocer y aprender el arte europeo que estaba en esplendor, siendo Francia la meca del arte. El arte en el Perú se instalará en la burguesía Limeña, donde el retrato logrará gran auge.

Ya en el siglo XX, con todos los avances y cambios producidos el arte republicano y los inicios del *costumbrismo*, en el Perú surge un movimiento cultural como el *indigenismo*, sin duda ha sido una época de respuestas al arte europeo implantado por los pintores peruanos que a su vuelta empezaron a producir en el Perú, este movimiento busca revalorar muchos aspectos de la identidad del Perú profundo, donde se da valor al indígena, al hombre del ande, sus costumbres, festividades, personaje e indumentarias, creando espacios de grandes y novedosas exposiciones, formando varias generaciones de artistas

pintores, escritores, poetas, músicos en todas las regiones del país, descentralizando ese interés por la capital.

Como herederos de este gran movimiento, en tiempos contemporáneos no ha perdido vigencia, por el contrario, en el Cusco siempre ha sido una temática recurrente y reinventada con particularidades en cada generación de artistas, es así que surge el artista Adolfo Sardón Abarca, con su pintura tan particular e importante y que ha servido de referente a muchos otros artistas. Apreciar la obra de Adolfo Sardón Abarca, pintor que representa varios géneros, para este trabajo de investigación se han seleccionado diez pinturas que permitirán conocer mejor, entender el contexto y apreciar su valor estético.

Esta investigación consta de cinco capítulos. El Capítulo I, se ocupa del planteamiento del problema de investigación, se fundamenta en la falta de conocimiento e interés por la obra de este artista por las jóvenes generaciones invadidas por las nuevas formas de arte, la tecnología y otros aspectos.

El Capítulo II, contiene el marco teórico considerando como información general la pintura de caballete, desarrollando las bases teóricas del indigenismo, de la pintura contemporánea Cusqueña, los diferentes grupos y colectivos de artistas contemporáneos al artista Adolfo Sardón, sus referentes, su técnica. El interés de la apreciación de la obra del artista busca contribuir y fortalecer el arte plástico en Cusco, fortaleciendo la identidad de nuestra cultura.

El Capítulo III, consta sobre aspectos biográficos, formación y actividad artística del artista.

El Capítulo IV, se ocupa de la apreciación de diez pinturas del artista bajo los títulos de*: Vendedora de pan wawa, Vendedora de frutas, Vendedora de quesos y huevos, Vendedoras de huevos y quesos, Florista, Hilandera, Niña con pan wawa, Niño con caballo de pan, Cruz velacuy, Ukukus o Pablitos* que nos acerca a la obra de este artista tan vigente y querido en nuestro medio.

El Capítulo V, contiene las conclusiones del trabajo de investigación.

Capítulo I

Diseño de la investigación

1.1. Planteamiento del problema

1.1.1. Definición del problema

La falta de conocimiento y apreciación de la obra pictórica del artista Adolfo Sardón Abarca por las jóvenes generaciones de artistas y el público en general en Cusco.

1.1.2. Descripción del problema

En la Historia del arte el desarrollo de las diferentes técnicas artístico-plásticas, han sufrido cambios fundamentalmente en los estilos artísticos que responden a épocas y circunstancias que el tiempo y el espacio así lo han generado por razones de orden social, económico, religioso, político, ha merecido una respuesta en el arte y los artistas, en su pensamiento y su creatividad. No estuvo ajena a estos cambios la incursión de nuevas tendencias y la innovación de nuevos materiales con nuevas presentaciones, proporcionando nuevas ventajas y propiedades de uso, producto del avance tecnológico y desarrollo industrial.

Sin embargo, en un tiempo contemporáneo de arte abstracto, arte conceptual con todos los avances tecnológicos en la plástica principalmente en la pintura, con la presencia de movimientos ambientalistas que cada vez exponen el tema de la contaminación ambiental y la preocupación de crear conciencia sobre la conservación del medio ambiente, encontramos al Artista Adolfo Sardón un pintor nacido en Puno pero asentado casi toda su vida en Cusco, recurre al uso de las tierras de color como ya lo hicieran las culturas ancestrales con gran maestría y arte que la arqueología hoy descubre y conserva los relieves policromados en el norte peruano y las variadas formas de alfarería que a lo largo del Tahuantinsuyo hoy forman parte de colecciones en los museos, puestos en valor para el deleite de propios y extraños, evidenciando el gran desarrollo técnico y artístico de nuestros antecesores.

Considero importante el análisis crítico y el contenido semiótico de la producción pictórica del artista plástico Adolfo Sardón Abarca, recuperando el acervo local del costumbrismo y la tradición con temas vinculados a nuestra realidad en un mundo contemporáneo.

1.1.3. Formulación teórica del problema

Apreciación de la obra pictórica del artista Adolfo Sardón Abarca porque es un representante de la pintura cusqueña y se debe conocer su obra que refleja el acervo local de costumbrismo y tradición cusqueña con temas vinculados a nuestra realidad en un mundo contemporáneo.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo General

Analizar y apreciar los valores estéticos, el contenido semiótico de diez pinturas del artista Adolfo Sardón Abarca para conocer el valor artístico en la plástica contemporánea a través de los vínculos historiográficos con el costumbrismo para establecer una línea de tiempo en la plástica contemporánea peruana.

1.2.2. Objetivos Específicos

1.2.2.1.Objetivo específico 1

Analizar y apreciar los valores estéticos de diez pinturas del artista Adolfo Sardón Abarca y conocer el valor artístico en la plástica contemporánea.

1.2.2.2.Objetivo específico 2

Analizar el contenido semiótico de diez pinturas del artista Adolfo Sardón Abarca.

1.2.2.3.Objetivo específico 3

Conocer los vínculos historiográficos con el costumbrismo y establecer una línea de tiempo en la plástica contemporánea peruana.

1.2.2.4.Objetivo específico 4

Elaborar una ficha técnica de cada una de las obras consignando los datos generales.

1.2.2.5.Objetivo específico 5

Publicar los resultados de la investigación en el repositorio de la institución.

1.3. Preguntas de Investigación

¿Por qué es importante la obra pictórica del artista Adolfo Sardón representante de la plástica cusqueña?

¿Para qué se conocerá a través de su obra el acervo de costumbrismo y tradición en un mundo contemporáneo del Cusco?

1.4. Justificación

1.4.1. Justificación teórica

Este proyecto pretende mostrar la importancia de la obra pictórica del artista Adolfo Sardón Abarca en la plástica contemporánea cusqueña y determinar su aporte en la conservación de la identidad cultural de nuestra región, en un mundo de nuevas tendencias plásticas que se manifiesta por las jóvenes generaciones de artistas.

1.4.2. Justificación Metodológica

Para alcanzar los objetivos planteados, se utilizan los siguientes métodos:

Observación, método que emplea para describir la realidad objetiva.

Introspección, permite interpretar los elementos subjetivos de la realidad.

Explicativo, facilita la organización coherente de la información recogida, haciendo que sea comprensible.

1.5. Viabilidad

Contexto y tiempo. Cusco - 2020

Recursos técnicos. Se dispone de todos los recursos materiales y técnicos, así como el respaldo del artista.

Recursos financieros. Recursos propios, recursos familiares, auspicios. El trabajo de investigación reúne las características y condiciones operativas que aseguran el cumplimiento de los objetivos, porque el tema de investigación de acuerdo con el marco espacial permite ser investigado sin realizar viajes fuera de la ciudad, por otro lado, el acceso a la colección del artista hace posible esta investigación.

1.6. Deficiencias en el conocimiento del problema

Esta investigación pretende apreciar la obra del artista Adolfo Sardón Abarca y mostrarla al público desde la interpretación y análisis semiótico-estético.

1.7. Diseño y Metodología de Investigación

1.7.1. Diseño de Investigación

Procesos creativos por apreciación

1.7.2. Tipo de Investigación

Según su diseño es una investigación sobre las artes, con el siguiente esquema:

I+SA

Dónde:

I = Investigación

S = Sobre

A = las Artes

1.7.3. Metodología

Los métodos para la investigación en procesos creativos son:

En el nivel descriptivo. La observación, la biografía, histórico

En el nivel interpretativo. El análisis introspectivo

En el nivel explicativo. La explicación

1.7.4. Objetos artísticos de investigación

Figura 1
Vendedora de pan wawa.

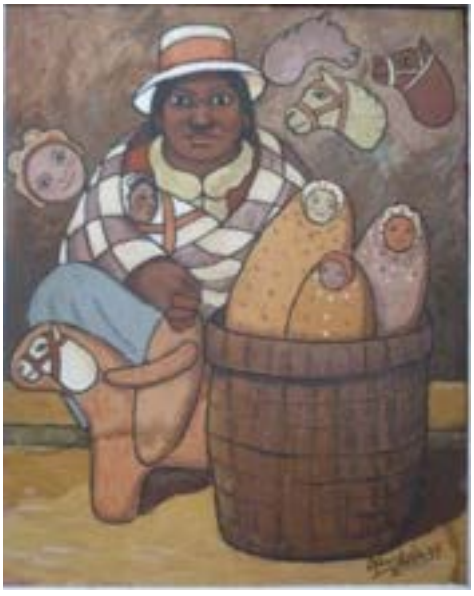


Figura 2
Vendedora de frutas.

Figura 3
Vendedora de quesos y huevos.

Figura 4
Vendedoras de huevos y papas.

Figura 5
Florista.

Figura 6
Hilandera.

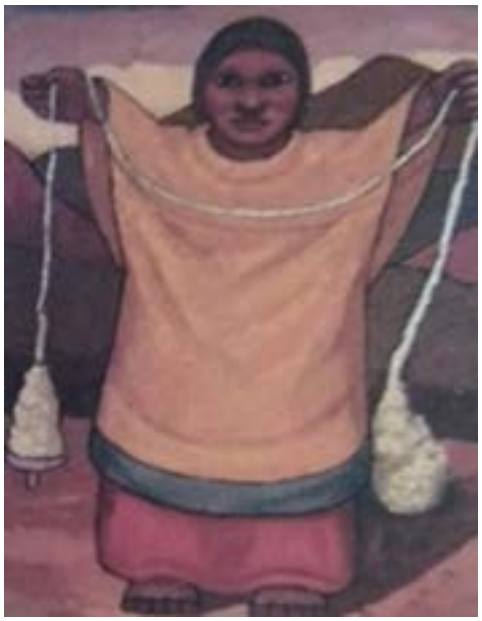


Figura 7
Cruz Velacuy.

Figura 8
Pablitos o Ukukus.

Capítulo II

Referentes de la investigación

2.1. Marco Histórico

2.1.1. Historia del arte peruano contemporáneo

Mirko Lauer, describe claramente ese momento de cambio y menciona tres citas bibliográficas que corroboran los diversos acontecimientos que marcaron pauta en el advenimiento del cambio en el arte de Perú.

La historia de la pintura republicana comienza con la diáspora de nuestros pintores de mediados y finales del siglo XIX, cuya obra conforma el hábeas de fundación de la pintura peruana de este siglo, cuya actitud fue una de las primeras respuestas de los artistas nacionales a las presiones provenientes de su especial inserción dentro de la realidad social y económica del país. En medio de la ruptura formal que se produce de finales del siglo XIX a comienzos del siglo XX -ruptura cuyo rasgo principal es el tránsito de formas académicas e impresionistas tardías hacia la primera manifestación del conjunto de estilos y tendencias que se agrupan bajo el nombre genérico de vanguardia- la emigración a los centros culturales metropolitanos establece una línea de continuidad entre las relaciones entre los pintores y el medio local. (Lauer, 2007, pp. 37 - 38).

Lauer, en su texto menciona a José Flórez Araoz, de quien dice que *realiza un recuento de hechos de la pintura peruana de comienzos del siglo,* Flórez precisa que un factor importante que es el que muchos artistas de esa época se encontraban fuera del país, nutriéndose de nuevas técnicas y aprendiendo el oficio. Lauer, también refiere que el pintor Danto Eguren Larrea en 1924, puntualiza que *"es más fácil que se vayan también los que quedan, que vuelva los que están fuera"*. Puntualiza además que este alejamiento del territorio nacional es casi una necesidad propia del siglo XIX que viene siendo prolongada hasta nuestros días convirtiéndose en el sueño de todo artista. La pintura republicana desarrollada durante el siglo XIX, genera una serie de particularidades nacen los pintores académicos

> quienes compiten y triunfan en los salones de Paris, obteniendo medallas de reconocimiento logrando posicionar el arte peruano con temas de carácter académico universal y con técnica europea, las publicaciones de la época dan cuenta de los triunfos y de todas sus actividades y son considerados como *héroes culturales de su tiempo,* ellos son los grandes pintores -Ignacio Merino, Carlos Baca Flor, Francisco Laso, Daniel Hernández- *viven, trabajan y mueren en la metrópoli, dedicados a una actividad que parece no tener espacio en el Perú*.

2.1.2. Historia del arte cusqueño contemporáneo

Según Ángel Avendaño, en su libro pintura contemporánea en el Cusco, en la sección de antecedentes, señala una fecha como inicio de la pintura contemporánea en Cusco y diferentes acontecimientos importantes para esta investigación. Señala en la pág. 30, que *"Prácticamente la pintura en el Cusco arranca en 1903, con un cuadro de reconcomios modernizantes firmado por Ángel Vega Enríquez"*.

Sin embargo, un fenómeno natural como el terremoto y sus consecuencias será parte de este cambio como a si lo menciona Avendaño en su libro pintura contemporánea en el Cusco, señalando1950, como el fenómeno que no solo trajo destrucción de las casonas, sino que permitió la reapertura y el funcionamiento de la Escuela Regional de Bellas Artes Diego Quispe Tito. Y con este hecho muchos cambios en beneficio de la plástica cusqueña como menciona lo siguiente:

> Debe recordarse que cuando Sabogal llega al Cusco, en noviembre de 1918; pintores como Vega Enríquez, Figueroa, Rivero, Olazo, hace años pintaban lo indio con definidas motivaciones estéticas y propósitos políticos. El mérito de José Sabogal, antes de haber descubierto la temática indígena, está en haberla llevado a la capital de la república introduciéndola en los salones de los señoríos limeños y otorgándole dimensiones nacionales a una preocupación hace tiempo develante en el Cusco.
>
> Actualmente la pintura en el Cusco se orienta por dos vectores: por un lado, un puñado de artistas que aspiran a la eternidad, trabajando con voluntad creadora. Y, por otro: la pequeña industria de la pintura reduciendo los problemas plásticos a esquemas folclóricos neoindios. La batalla es vieja

> y nueva: los resultados serán responsabilidad de todos los pintores en una dramática e incesante fluidez que finalmente vendrá en testimonio de nuestra época. Pintores creadores o artesanos de lo folclórico: Todos hacen historia inventando o reiterando, pero generando replicas en la esencia de lo dialectico, caminando, negándose y volviendo a nacer en la luz y en las luces de los nuevos pintores. (Avendaño, 1987. pp. 32-33).

2.1.3. Generación Centenario

Muchas generaciones de artistas pasaron por la Escuela de Bellas Artes, Avendaño relata algunos acontecimientos científicos, tecnológicos y socio políticos mundiales sucedidos durante los primeros años del siglo XX, para situar y describir con agudeza como era el transcurrir de los días en la ciudad del Cusco, señalando al primer grupo de pintores bajo la denominación de la Generación Centenario formado por artistas como Ángel Vega Enríquez, Ernesto Corvacho, Agustín Rivero, Francisco Gonzales Gamarra, Manuel Figueroa Aznar, Francisco Olazo, Julio G. Gutiérrez. En ese mismo texto Avendaño señala que para este grupo la representación del indio fue una posibilidad de representación formal-descriptiva, antes que un tema básico o parte esencial de lo cusqueño señalando que:

> En cuanto a su conciencia artística y capacidad de autocrítica, los pintores del centenario trataron de actualizar sus relojes estéticos a la hora de París o Lima –con el natural retraso de meridianos y paralelos-. Con todo, bastoneando o renqueando fijaron las fronteras entre el siglo XX y la centuria de los XXI. También se les debe reconocer los esfuerzos por purificar sus expresiones plásticas dejando de lado alusiones iconográficas medioevales y vocaciones por los tenebrismos de camposanto. (Avendaño, 1987, p. 65).

Considero valioso señalar del texto de Avendaño (1987), el hecho de que este grupo tuvo el “empeño en la transcripción detallista y fotográfica del entorno cusqueño”, donde resalta el valor de la “obra estética por los grados de similitud entre los significados y significantes”.

> Los pintores de la generación Centenario echaron los desafíos, los proyectos, las siembras y las síntesis de un arte que traduciendo lo local tuvieran una significación universal. Arte humano sin escarapelas ni

banderas, sin falsas modestias emergido únicamente de la fuerza emocional que congrega, de su sensibilidad, de esa capacidad deífica y carnal del artista capaz de decretar la alegría con la calidad estética de su obra. (Avendaño, 1987, p. 66).

2.1.4. Generación Terremoto

Avendaño comenta sobre el terremoto que sacudió Cusco: *"A las trece y treinta y nueve minutos de mayo de 1950, el cusco fue remecido por un terremoto que duró siete segundos",* este acontecimiento natural servirá para denominar a un grupo de pintores cusqueños bajo la denominación de Generación Terremoto y referirse a la práctica del arte de esa época. Si bien este acontecimiento telúrico dio pauta para que se reactive la Escuela Regional de Bellas Artes Diego Quispe Tito, encargado de esta tarea al pintor cusqueño Mariano Fuentes Lira. Quien reformulo y replanteo el currículo de estudios; sobre todo pensó en formar y preparar pintores restauradores que podían recuperar las pinturas virreinales de los museos y conventos principalmente pensando en el turismo que llegaba a la ciudad. Un dato por demás importante es el que menciona Avendaño que bien merece ser citado por el contexto en que se desarrollara la reconstrucción del Cusco:

> También con el pretexto de la reconstrucción llego la segunda conquista del Cusco: la del alma del indio: junto a bloqueteadoras, excavadoras, demoledoras, llegaron los métodos estadístico-cibernéticos, las truculencias antropológico-sociológico-etnológicas, no para estudiar el Cusco o lo cusqueño, sino para devastar el espíritu del indio, para programarlo al servicio de las transnacionales del placer. El terremoto término así en parafernalia de los consorcios hoteleros.
>
> En lo pictórico, la reconstrucción del Cusco, lejos de ser un revulsivo manantial de inspiración plástica, devino en analgésico de añoranzas pastoriles. Se retomó el realismo de chafalonías y oropeles virreinales. Al contario de la ofensiva modernizante de las cadenas hoteleras, los pintores cusqueños se enquistaron en reiteraciones pintoresquistas o en remedos decorativos vanguardistas. Con

> frecuencia los plásticos cusqueños del cincuenta graficaron imágenes grandilocuentes, desaforadas, suplantando la creación artística por la multiplicación histriónicas de gritas populacheras.
>
> Ingenuamente los pintores cusqueños del cincuenta creían hacer crítica social, dibujando madres de senos flácidos, indios de rostros irascibles, arrogantes burgueses o lanzándose con ferocidad emotiva a desenterrar los cachorros históricos del Cusco prehispánico. Incluso los pocos pintores que intentaron penetrar en las zonas brumosas del hombre cusqueño terminaron resucitando el llamado neoindigenismo –tediosas secuencias de cholitos de *biscuit*-. En realidad, los pintores del cincuenta se movían entre "la infección nacionalista" del muralismo mexicano, las distorsiones formales y cromáticas del impresionismo-fauvismo y algunos atisbos de redefinición teórica de lo estético, sin entender que en pintura no se trata de ideas ni de transposiciones mecánicas, sino de visiones, de transcripciones y reinterpretaciones del mundo, y a veces –cuando se tiene genio- de invenciones vitales. (Avendaño, 1987, pp. 69, 70).

A este grupo pertenecen los pintores Mariano Fuentes Lira, Teófilo Benavente, Emilio Mendizábal, Nemesio Villasante, Julio Aybar, Juan Bravo Vizcarra. Franz Oroz. Como un subtítulo señala al grupo de transeúntes que no siendo cusqueños realizaron obra en el Cusco como Sérvulo Gutiérrez, Gil Coimbra, Fujii, con estancias temporales y Alfredo Rocha, José Marcelo Uría, Amílcar Salmón asentados durante tiempos más prolongados. Así como cusqueños que realizaron obra en Lima como José Manuel Palomino, Juan Gualberto Medina y Alejandro Martínez.

> También hace una reflexión comparativa y simultanea entre Cusco y Lima, del contexto del arte de esos años, describe con agudeza aspectos que marcaron el momento de la plástica en Lima como la capital del Perú. Se señala 1950, tiempo en el que, en Lima, el lenguaje de las vanguardias parisinas estaba posicionadas sobre todo en la literatura y la pintura. Se menciona al pintor Ricardo Grau como el que introdujo el arte contemporáneo, tirando abajo las concepciones del indigenismo dando

advenimiento a los diferentes ismos contemporáneos como op art, pop art, estructuralista, abstractos, superrealistas, tachistas, etc.

La pintura dejaba definitivamente de ser realismo colorista para tornarse imaginación, necesidad de belleza, arte, o una de las tantas formas de sensibilidad sin utilidades ni rendimientos extra pictóricos.

Finalmente, como conclusión de este texto se señala que la Generación Terremoto representa a la producción de artistas cusqueños durante los años cincuenta los que empezaron con los primeros rasgos contemporáneos a la pintura cusqueña.

2.1.5. Generación Sesenta – Grupo *Illary*

Esta generación sin duda estará enmarcada dentro de dos acontecimientos, uno político latino americanos como la Revolución Cubana, que trajo un despertar en la actividad política de Perú, surgen organizaciones sindicales o movimientos políticos que generaron luchas reivindicativas concluyendo con la revolución del tres de octubre de 1968 encabezada por Juan Velasco Alvarado; por otro lado Cusco despierta con fuerza al auge del turismo convirtiéndose en una ciudad cosmopolita por la afluencia de turistas extranjeros. En este entorno político y socioeconómico surge el grupo *Illary*, conformado por egresados de la escuela de Bellas Artes pintores cusqueños como Justo Béjar, Octavio Mejía, Juan de la Cruz Machicado, Hugo Béjar, José Guerra, Rosa Julia Faccaro, Ronal Peralta, Armando Medina, Hugo Béjar, Emiliano Franco, Alberto Andía, Pablo Cardeñoso, Octavio Mejía, Carmen Vargas, Federico Huamán de los Heros, Julia Chambi, Abel Jiménez, Jesús la Torre, Fernando Olivera, Teófilo Salazar, Darwin Salas.

Dentro de esta generación se considera a Alberto Quintanilla, cusqueño que realizó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Avendaño incluye en esta generación a pintores profesores como Abraham Valencia, Niclaleo Beltrán, Rubén vera Hermoza, Juan Anco Cayo, Edgar Torres Calderón; Grabadores como Miguel Valencia, Emiliano Franco.

Avendaño, hace un resumen de esta generación señalando que:

> La Generación del Sesenta, con todas sus preocupaciones y postulados, son sus logros y frustraciones, inauguro un lenguaje plástico universal e incorporo el Cusco al lenguaje de la plástica nacional y extrajera, audacias vastas y heterodoxas que sin renunciar a sus raíces se acrecentaron en la fecunda intención del arte de buscar lenguajes universales para traducir fidelidades locales. Los pintores del sesenta se acompañaron de sí mismos para ser realmente leales al Cusco. (Avendaño, 1987, pp. 147-148).

2.1.6. Generación Setenta

El arte de esta generación trajo un decline del arte abstracto en el Cusco, donde la naturaleza decorativa, el manejo del color desligados de las formas habían invadido las galerías o las de exposición saturado al público cusqueño. Se incorporan elementos eróticos contraponiéndose al manejo de la imagen durante la edad media donde se ocultaba toda representación relacionada con el sexo. Se experimenta el collage, otros materiales sofisticados de sistemas visuales modernos. Sin embargo, el indigenismo persiste valiéndose de signos que eluden lo cusqueño.

Avendaño en su libro Pintura Contemporánea en el Cusco, 1987 señala: Los setenta emergen postulando una revaloración de la forma en una suerte de retorno a los fundamentos de lo pictórico. Se reivindica el dibujo como conciencia de la pintura y como medio para aprender y transmitir los morfemas estéticos en sus significados y significantes. (p. 152).

A este grupo pertenecen los pintores Adolfo Sardón Abarca, Antonio Huillca Huallpa, Cesar Gavancho, Manuel Gibaja, Jesús Venero.

2.2. Marco Teórico

2.2.1. El Costumbrismo

Si bien es cierto que el costumbrismo no se desarrolló pictóricamente como una corriente o estilo artístico en el Perú, sin embargo, la pintura y el grabado se sirvió de la literatura, la poesía como fuentes costumbristas en un clima de discrepancia cargada de debates ideológicos donde el interés era definir el destino de nuestro país como nación.

Es una corriente literaria, procedente de España, que se expresó en el Perú en la primera etapa de la vida republicana (1828-1852). Es una época de panfletos, de bajo nivel cultural, de actas revolucionarias y de discursos parlamentarios. En estos años existió una confrontación política y social entre liberales y conservadores.

> Sin embargo, culturalmente no significó gran cosa. Se cultivó la poesía, el teatro y el periodismo con lenguaje claro, sencillo y mordaz. A través del tono crítico, burlón, satírico e irónico se manifiestan dos posiciones: la que busca una nueva sociedad democrática y la que añora el pasado, rechazando el cambio.
>
> Los mayores representantes de esta corriente son Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura. El primero es nostálgico, tradicional y conservador porque añora la presencia de España; el segundo, espontáneo y nacional por los temas en que se inspira y por el tratamiento que les da. (Asociación para el Desarrollo Profesional Interdisciplinario - ADEPRIN, 2018)

Entendiendo que Felipe Pardo y Aliaga, seguía una corriente de Anticriollismo con una mirada siempre a España y Manuel Ascencio Segura, por el contario hacía alusión y destacaba el Criollismo con rasgos nacionales.

2.2.2. Características del Costumbrismo

Dentro de las características es necesario señalar el contexto social, económico y político del momento en el que surge el costumbrismo, se desarrolla en un clima de libertad instaurada por la independencia, donde se reconocen algunos rasgos característicos como:

- Expresa amor por lo inmediato, el ambiente local y las costumbres de la época.
- Busca la identidad de la nueva estructura de la sociedad, después de la independencia.
- Afán moralista y pedagógico que se manifiesta preferentemente a través de la sátira y el humor, muy de acuerdo con las épocas de crisis en que estos estilos suelen encontrar terreno fértil.
- Descripción de usos y costumbres, tanto en tono simplemente anecdótico y burlesco, como en afán de satanización y desprestigio.

- Se desarrolla preferentemente a través del periodismo y el teatro.
- Critica los vicios sociales de la época, y se manifiesta como una literatura comprometida con el proceso social.
- Tono satírico, festivo, zumbón y burlesco.
- Se desarrolla en el contexto del primer militarismo y todo el proceso de la confederación Perú – boliviana.
- Adopta 2 vertientes: El Anti-criollismo y el Criollismo. (Asociación para el Desarrollo Profesional Interdisciplinario - ADEPRIN, 2018)

Todas estas características permiten identificar claramente lo que significo en el Perú estos cambios en la forma de expresar y representar la vida en ese momento de grandes cambios sobre todo en el pensamiento.

2.2.3. El costumbrismo ilustrado

El artículo que por título tiene, *El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica*, del historiador Fernando Villegas, en su parte introductoria señala lo siguiente.

> Siempre que se ha analizado un fenómeno como el costumbrismo americano, se ha cometido el error de verlo a través del inicio de los estados nacionales, que se fundan a lo largo del siglo XIX en Latinoamérica. La creación de imaginarios de las nuevas repúblicas, aunadas al espíritu romántico traído por los pintores viajeros del periodo, hace que cada país busque una diferenciación basada en sus peculiaridades. (Villegas, 2011, p. 8)

Este artículo recoge las primeras representaciones en el arte de la pintura, mencionando los primeros retratos de salón o las series de las pinturas de las castas.

> ¿Las pinturas de castas eran simples objetos turísticos o se trataba de una estrategia discursiva llevada a cabo por los españoles para establecer el orden social, jerarquizando y asimilando a los originarios del continente? Esta última opción parece la más cercana a la verdad, ya que muchos de sus dueños eran administradores españoles que buscaron establecer una sociedad virreinal ordenada como rasgo de la estructura estamental (García Saiz, 2008: 360-361). (Villegas, 2011, p. 7)

En el Perú hay pinturas con claras muestras de dominio político, la serie de retratos de las mujeres de alta jerarquía junto a sus esclavos. retratos de virreyes con fondos de las plazas, pinturas con escenas familiares comiendo buñuelos, gente retratada en actividades ocupacionales como, vendedores de fruta, el curtidor, el leñador, el sacamuelas, el aguador. La tapada limeña. La segunda etapa está relacionada a la producción de pintores de la ilustración, los viajeros que visitaban lugares y que conformaban expediciones científicas, contando con la presencia de dibujantes y pintores, donde surgen los registros gráficos de animales, plantas, diferenciándose de los pintores de retrato. En esta etapa se dan las series de indígenas o indios de la selva, Trajes del Perú Se utilizaba tinta china, pintura con pigmentos naturales, temple sobre papel, la acuarela, la litografía y se usa papel verjurado y papel continuo.

A esta época pertenecen los pintores, el obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, Mauricio Rugendas, Francisco Fierro (Pancho Fierro) de este último se dice que:

> El trabajo del pintor peruano de alguna manera prescinde de una enseñanza en taller. Su obra combina el aspecto documental del pintor viajero con la sátira social nacida del rococó francés. Este aspecto es muy común en el desarrollo de la caricatura política para años posteriores, que el propio Fierro practicó (Mujica, 2006). (Villegas, 2011, p. 17).

Esta mirada ilustrada que ve con recelo a la gente urbana de origen indio, negro o a sus castas constituye la característica del primer costumbrismo que se desarrolla en las primeras tres décadas del siglo XIX. Posteriormente, el espíritu romántico haría ver con nuevos ojos la tipología costumbrista basada en lo pintoresco y exótico que se desarrolla entre los años cuarenta y cincuenta. Se buscó caracterizar cada lugar bajo sus tipos, que constituían el elemento diferenciador. (Villegas, 2011, p. 19)

El costumbrismo, liderado por los criollos, se presenta como un aglutinante de ambas miradas. A partir de mediados del siglo XIX, la propuesta costumbrista de tipos limeños urbanos cedería paso a las primeras aproximaciones del indio de las montañas rurales, expresado en

las pascanas de Merino y Laso. Uno no se superpone al otro, ambos coexisten como una dualidad que se construye y, de alguna manera, se legitiman mutuamente como parte del discurso dicotómico criollo de construcción de la identidad peruana. A fin de cuentas, tanto los aguadores como las tapadas y los pobladores indígenas de la sierra son tipos costumbristas. El legado costumbrista mestizo será retomado en la segunda década del siglo XX por José Sabogal y sus discípulos. Este pintor y su grupo realizaron acuarelas de tipos de varias regiones del Perú en el Instituto de Arte Peruano a mediados del XX (Villegas, 2006) (Villegas, 2011, p. 43).

El costumbrismo se presenta como un género formado en la interacción entre Europa (pintores viajeros) y América (pintores locales académicos y autodidactas). Presenta dos etapas: una primera de origen ilustrado y una segunda etapa que coincide con el espíritu romántico. Estas distintas etapas del costumbrismo americano cuestionan la posibilidad de encontrar el horizonte de «una cultura común» de imágenes definido por la convención (Majluf, 2008: 45). Si bien la imagen costumbrista mantiene un diálogo entre artistas europeos y americanos, se puede establecer una primera etapa en que la imagen está condicionada por los ojos foráneos, hasta pasar a una segunda donde se pueden identificar repertorios locales asumidos como propios. No es un diálogo, sino un traspaso de conceptos que, al igual que la imagen, cambia, toma lo que le conviene y construye el repertorio costumbrista. La convención de la imagen que existió en el costumbrismo fue parte del proceso, más que un horizonte común muestra las variantes y las distintas etapas en las que se desarrolló un fenómeno complejo de interacción entre dos formas de percibir a los pobladores americanos. (Villegas, 2011, p. 61).

2.2.4. Indigenismo

Definición y Origen

Dentro de la definición y origen considero importante para esta investigación la publicación de Eugenio Chang-Rodríguez respecto del indigenismo, bajo el título de: El indigenismo peruano y Mariátegui,

> realiza un análisis completo del contexto en el que se origina este movimiento cultural.
>
> Para nosotros, el indigenismo es la etapa superior del indianismo. Ambos son movimientos que tienen como tema central al indio, exponen sus costumbres y aspiraciones, pero aquél se distingue por denunciar la explotación del aborigen, reclamar su plena incorporación a la vida nacional y mostrar la dualidad cultural, la bipolaridad socioeconómica. Ambos tienen su origen en los sermones de fray Antonio de Montesinos en Santo Domingo (1511), en la tesis humanista del jurista dominico Francisco de Vitoria (1486-1546) y en la campaña y escritos del Apóstol de las Indias fray Bartolomé de las Casas (1474-1566). Ambos señalan la escisión dicotómica de la sociedad colonial, amos vs. siervos, e intentan cristianamente resolver el dilema. Frustrada la vía filantrópica cristiana y la legislación indiana promovida por De las Casas y Vitoria, la escritura se convierte en el medio para reclamar e impugnar imaginativamente. Así, tan pronto el amerindio y sus descendientes aprendieron a escribir el castellano, su protesta se extendió al reclamo impreso. Uno de los primeros americanos que pidieron justicia para los suyos fue el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616). Su concepto de la conquista y de la posición de indios, mestizos, criollos y españoles en la sociedad colonial esta magistralmente detallado en sus Comentarios reales[2]. En la introducción a la obra, el mestizo peruano, con concepción neoplatónica, expresa el deseo de rescatar del olvido la cultura tradicional incaica, contrasta la situación de sus antiguos compatriotas con su destino bajo el régimen colonial y propone resolver la disgregada y conflictiva realidad en una síntesis platónica: el mestizaje. (Chang-Rodriguez, 2017).

Otro documento al que hace referencia Chang-Rodríguez y que resulta fundamental para comprender el momento histórico, es los Comentario Reales del Inca Garcilaso de la Vega, del que menciona lo siguiente:

> Los Comentarios reales se convirtieron durante los tres siglos de dominación española en una de las fuentes principales de la historia incaica. Con el pretexto de que en este libro mestizos e indios aprendían

muchas cosas inconvenientes, el gobierno colonial prohibió su circulación después de debelar la revolución de Túpac Amaru II, asiduo lector de los *Comentarios Reales.*

Así como el Inca Garcilaso llegó a ser el más importante escritor mestizo del indigenismo, Felipe Guamán Poma de Ayala (1550-1615) se convirtió en su más destacado cronista indio'. Poco antes de morir terminó de escribir su Primer nueva crónica y buen gobierno[5]. Escribir había devenido con Guamán Poma en un proceso violento, donde, con el nuevo medio de comunicación y de reclamo, forja una escritura transgresora y subversiva. En ella analiza el estado social de sus compatriotas durante las primeras décadas de la colonización, señalando a los opresores. No conforme con protestar por escrito, Guamán Poma pinta más de 400 dibujos para dejar constancia del caos administrativo de Nueva Castilla. Su crónica denuncia abusos y también ofrece soluciones. Entre otras cosas recomienda el retorno a un sistema comunal parecido al incásico y pide la reducción del horario de cada día de trabajo a diez horas. Guamán Poma dirigió su carta-crónica al rey de España, pues tenía la esperanza de que el monarca siguiera sus recomendaciones y pusiera fin a los abusos. El documento del cronista-dibujante ofrece una visión diferente de la Conquista y de las primeras décadas de la Colonia: señala la injusticia y la explotación, cuestiona el sistema vigente y propone que se le reemplace con un <buen gobierno>, basado en el modelo incaico.

Después de Guamán Poma, el interés indigenista continuó en los dos siglos siguientes, pero ningún trabajo tuvo la repercusión de la traducción castellana del drama incaico *Ollantay*, puesto en escena ante el revolucionario Túpac Amaru II, desafiando la prohibición de representaciones teatrales indígenas hecha por el virrey Francisco de Toledo doscientos años antes. Una vez aplastada la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, en 1781, las autoridades virreinales volvieron a prohibir la representación del drama incaico en el vano intento de desalentar cualquier manifestación reivindicatoria indígena. (Chang-Rodríguez, 2017, pp. 368-369).

2.2.4.1.La conversión indigenista de Mariátegui

En contexto histórico el indigenismo como movimiento cultural no solo comprometió a la pintura, sino que tuvo auge y desarrollo también en la literatura, la poesía, razón por que es importante referirse a los actores de ese tiempo porque son participes de este proceso, Chang en su Catedra sobre El indigenismo del Perú y Mariátegui en el subtítulo *La conversión indigenista de Mariátegui*. Nos señala lo siguiente.

Casi dos años después de su retorno al Perú, durante los cuales había escrito sobre Europa mientras recuperaba su salud, el 9 de diciembre de 1924, Mariátegui publicó su primer artículo sobre la causa que defienden sus amigos: Ahí hace suyas las ideas del postrer artículo de Gonzales Prada, "Nuestros indios", cuando repite sus postulados más importantes: 1) El "problema de los indios es el problema de cuarto millones de peruanos…de tres cuartas partes del Perú… de la mayoría de la nacionalidad"; 2) "el virreinato… aparece menos culpable que la Republica… La Republica ha pauperizado al indio, ha agravado su depresión y ha exasperado su miseria"; 3) "La causa de la redención de la redención del indio es una especulación demagógica de algunos caudillos; 4) "El indio es el cimiento de nuestra nacionalidad… Sin el indio no hay peruanidad posible, y 5) "La solución del problema del indio tiene que ser una solución social" 2.

Un año más tarde, a fines de 1925, en sus artículos sobre "Regionalismo y centralismo", nuestro autor ya vincula el problema del indio al problema de la tierra. El no ve en la descentralización como reforma administrativa ningún adelanto para resolver el problema del indio ni el de la tenencia de la tierra, que considera idénticos. Juzga que la descentralización aumentaría el poder del gamonalismo [23.] Según Mariátegui, "el Perú tiene que optar por el poder gamonal o por el indio. Este es su dilema. No existe un tercer camino. Y como los nuevos regionalistas son ante todo indigenistas, no hay que confundirlos con los anticentralistas. Para los regionalistas, como para nuestro escritor, el problema del indio es el problema de la tierra, y su condena del centralismo es también un rechazo del gamonalismo [24]. Es 1926

sumamente importante en el desarrollo del nuevo indigenismo. (Chang-Rodríguez, 2017, pp. 375-376).

Los grandes cambios siempre tienen un representante que por diversos aspectos se le acuña un valor o importancia, debido al aporte que este haya generado para el cambio como se le reconoce a Sabogal en un texto de José Carlos Mariátegui.

Con respecto a José Sabogal, el principal representante del Indigenismo Pictórico afirmó que su valor estuvo en haber sido el primero en desarrollar una propuesta auténticamente peruana: “Sabogal es, ante todo, el primer pintor peruano. Antes de él habíamos tenido algunos pintores, pero no habíamos tenido, propiamente ningún pintor peruano” (Mariátegui 1985: 92), y para precisar que se trataba de un artista que estaba enfocado en los valores plásticos dijo que “Sabogal pinta sin la preocupación de la tesis. La pintura en sí misma le basta. Su obra es puramente plástica, pictórica” (Mariátegui 1985:90). Luego, haciendo una lectura desde su postura ideológica, vincula su obra con el espíritu de la época, que como ya se ha señalado, es el Socialismo: “pero esto no impide que, por cierta íntima asonancia con sentimientos y reivindicaciones de la época, trascienda e influya poderosamente en la vida actual del Perú” (Mariátegui 1985:90). (Rodríguez Canales, 2021, pp. 22 - 23).

2.2.4.2. José Arnaldo Sabogal Diéguez

Un aspecto esencial para hablar del indigenismo es remontarnos a la vida y obra de José Sabogal, nacido en Cajabamba departamento de Cajamarca un 19 de marzo de 1888, sus padres Matías Sabogal del castillo y Manuela Diéguez de Florencia, en 1922 se casó con la escritora María Wiesse Romero y tuvo dos hijos José Rodolfo Sabogal Wiesse y Rosa Teresa Sabogal Wiesse

Después de realizar estudios primarios en Trujillo y de trabajar un tiempo en la hacienda Chicama, a los 20 años viajó a Europa (Italia, Francia, España) y al norte de África. Entre 1910 y 1913 estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, y en 1920, Daniel Hernández autorizó la apertura de su taller de pintura en la recién fundada Escuela de Bellas Artes, en Lima. En ese taller nacería una perspectiva

pictórica centrada en los Andes y su poblador originario y separado del canon occidental que tomaría pronto el nombre de indigenismo y se sumaría al diálogo mundial de las vanguardias estéticas mientras prestaba su sentido de identidad a un Perú nuevo. Su papel en la ilustración y la reflexión sobre el arte popular y moderno en Amauta haría que, durante esos años, el indigenismo fuera considerado también en la dimensión política que Mariátegui encabezaba. (Bicentenario del Perú 2021, 2021).

Este pintor emblemático e importante, aporto con su obra y como docente impulso en la formación de muchos artistas, posteriormente desde su cargo como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, fue crítico de la realidad en la que se había sumergido el arte, considerado un intelectual de grandes capacidades de análisis capaz de proponer nuevos rumbos para su desarrollo con más autenticidad y que este más ligada a nuestra historia, a nuestra cultura, a nuestra realidad.

La propuesta de Sabogal tuvo como objetivo claro, la recuperación de las artes populares, el ande, lo autóctono, lo genuino que permita generar todo tipo de esfuerzo para promover las diferentes manifestaciones como valores culturales y difundirlas para revalorar nuestra identidad, lo nuestro, lo que somos y lo que tenemos, ejercer una mirada hacia adentro. Fue un precursor o iniciador de una estética diferente, propia, de revaloración. Fue pintor, grabador, muralista y ensayista.

Figura 9
Título: La Santusa.

Nota: José Sabogal
1928
Óleo sobre tela adherida a *nordex*
65 x 56 cm
Museo de Arte de Lima
Fuente: http://www.archi.pe/index.php/foto/index/2056

2.2.4.3.José Sabogal en el Cusco

De José Sabogal se conoce sus estadías en Europa, Argentina y Cusco, para poder entender la pintura del indigenismo debemos referirnos a su estadía en Cusco, se conoce que fue fundamental en la formación de ideas. Se sabe también que no tuvo contacto con la capital el viajo a Europa sin conocer mucho el Perú.

Se conoce la fecha de llegada a Cusco un 20 de noviembre de 1918, a su regreso de Europa, fue como la puerta de ingreso al país, su estadía duro seis meses, en un momento de mucha actividad intelectual, social y político, también se manifestaban los estudiantes de la universidad San Antonio Abad, como parte de sus luchas estudiantiles.

En el libro catálogo de la retrospectiva de Sabogal, en el ensayo se señala lo siguiente:

Sabogal hizo amistad con varias figuras de esa intelectualidad cusqueña, incluyendo a José Uriel García, Luis E. Valcárcel, Ángel Vega

Enríquez y Luis Velasco Aragón, con quienes desarrollaría estrechos lazos de su vida. El taller que instalo en Cuzco parce haber sido, en efecto, lugar de permanente encuentro y exhibición. Allí trabajó intensamente, hasta incluir cerca de cuarenta obras que conformarían su primera exposición en el reducido ambiente artístico de la ciudad.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el Cuzco estaba empezando a superar el estancamiento que significo la ruptura con la tradición colonial. Se iba configurando lentamente un nuevo campo artístico, sobre todo a través del liderazgo del fotógrafo y pintor Juan Manuel Figueroa Aznar.

En 1913 se había creado el centro de arte e historia, presidido por Ángel Vega Enríquez, con la Sociedad Anónima de Arte, que presento una primera exposición colectiva en enero de 1916.

Estos esfuerzos iniciales, forjados en una red de intercambios más amplios con la literatura, la música y el teatro de tema incaico, crearon un nuevo universo de imágenes cuzqueñas. En efecto, por entonces Uriel García veía asomarse, en las obras de Figueroa, al igual que en la música de Daniel Alomía Robles “la vida indiana, suntuosa y lirica de la sierra del Perú”.

Todo ello contribuyó a que los temas de afirmación regionalista formasen parte del repertorio de la incipiente pintura cusqueña desde inicios del siglo. No fue entonces el interés de sabogal por los tipos y escenarios de la ciudad lo que impactó a los intelectuales del Cuzco, sino el estilo de su pintura, que aportaba un claro aire de renovación. (Majluf, 2013, pp. 19-20).

Una época en que el pintor cusqueño realizaba fotografías iluminada o foto óleos y exponía en Lima en el estudio de Luís S. Ugarte.

2.2.4.4. El indigenismo en torno a la pintura en el Perú

Este movimiento indígena llamado Indigenista duro aproximadamente 20 años de 1920 a 1940.

Significo una afirmación total de lo autóctono frente a lo foráneo. Evadió toda costumbre antes vista y que en tiempos arcaicos se relegaba a una nueva tradición y modo de vida. A tal punto que podemos afirmar que

> esta corriente de pintura entro a una etapa decisiva de a la modernidad del siglo XX con la incursión de la mujer en las artes plásticas peruanas. Julia Codesido (1892 – 1979) y teresa Carvallo (1903 – 1988) fueron excelentes exponentes de la pintura indigenista. En cuanto a Codesido, su pintura pasa por muchas etapas fue alumna de Sabogal y su trazo era muy parecido. En sus años finales como plástica, sin perder lo propio, se relacionó con el expresionismo europeo. Carvallo también aportó al movimiento con su pintura de corte costumbrista vinculada a la costa, de inmenso colorido.
>
> Lastimosamente, el Indigenismo no dejo simpatizantes, ni relaciones con algún otro grupo que no haya establecido, enlazado y graduado en la escuela de Bellas Artes. El fin de esta corriente tuvo lugar en el año de 1943 con la salida definitiva de Sabogal de la escuela de bellas artes por conflictos administrativos. Sin embargo, el movimiento despertó la conciencia del país hacia la revalorización a lo propio. Algunos estudios relatan que tras la salida de Sabogal de la ERBA se generó una corriente *hernandina* con un "gusto afrancesado academicista" y entre estas dos corrientes antagónicas nació el estilo Norperuano. Esta nueva corriente continuó con los temas enseñados en la corriente indigenista, pero con excelencia plástica en lo que concierne a la ejecución pictórica. En otras palabras, en el trazo suave, preciso y con un acentuado paisaje que salta de lo empírico. Es de suma importancia hablar de ella, pues sus seguidores han sido considerados como "Indigenistas independientes".
>
> A modo de conclusión quisiéramos recalcar qué con sabogal, y a partir de él, lo peruano, lo indígena, lo vernácula y lo propio adquieren un nuevo sentido: se inició una recuperación valorativa y caló en los espíritus de todos los hombres quienes cambiaron la vergüenza por el orgullo, el olvido por el rescate, el deprecio por la valoración. Aquellos que llamamos búsqueda de identidad pueden bien tener sus raíces en aquellos años. (Lucas, 2015, p. 1).

Otros representantes de la plástica peruana que intentaron plantear el problema de la identidad y la modernidad, valiéndose de instrumentos y técnicas artísticas modernas, como José Sabogal, Gustavo Enrique Camino Brent, Camilo

Blas, Julia Manuela Codesido Estenós, Carlota Clara Carvallo Wallstein, Jorge Segundo Vinatea Reynoso, José Alfonso Sánchez Urteaga, Elena de Izcue y Martín Chambi Jiménez.

2.2.5. El neoindigenismo

Se da en el Perú como una continuación al indigenismo, va a incluir el arte de la pintura, el grabado, la literatura y otros, en un momento de grandes cambios estructurales, comienza en los años 50 y continúa hasta el presente. Unos diez años antes ya se venía produciendo un fenómeno social como las migraciones desde las provincias a Lima la capital, aproximadamente duro unos 40 años, sin que este proceso se haya detenido aún.

Producido este fenómeno social se van a evidenciar los problemas de integración, por parte se estos grupos de migrantes, de los muchos textos publicados de José María Arguedas conocemos su agudo pensamiento crítico que recoge la realidad del momento, esto se puede comprender en el siguiente texto.

> Estas masas emergentes o insurgentes son calificadas por los antropólogos como una masa de población de cultura amorfa. Pretenden dejar de ser lo que fueron y convertirse en semejantes a quienes los dominaron por siglos. No pueden conseguir ni lo uno ni lo otro. Sin embargo, donde quiera que se establecen, se juntan por ayllus, es decir por comunidades, de acuerdo con su procedencia geográfica. Se organizan en las «barriadas» tomando como patrón o modelo las características, bastante modificadas, pero en líneas generales las mismas, de las comunidades tradicionales. Y así están instituidas las barriadas y, aparte de ellas, los clubes distritales o provinciales; es decir, las asociaciones de individuos oriundos de determinada comunidad o pueblo. Estas instituciones celebran las fiestas de sus pueblos de origen siguiendo el patrón igualmente tradicional, hispano-quechua de tales fiestas. Constituyen no solamente núcleos que funcionan como mecanismos de defensa ante la ciudad y de penetración en ella, de instrumento que les permite adaptarse al complejo medio urbano, temido y apetecido, sino también una continuación, constantemente renovada de la tradición misma, que por la propia renovación queda rediviva; no negada sino

> perviviente como sustrato diferenciante, como ethos (Arguedas, 1967, pp. 10-11).

La denominación es un término acuñado y muy utilizado que conviene saber cómo se dio, en qué contexto, en tiempos diferentes donde el migrante indígena aparece con otros atributos culturales distintos a su origen, el siguiente texto nos permite conocer esta circunstancia

> Según Teresa Smotherman, la necesidad de categorizar aquellas obras que caían fuera de la descripción impuesta por Rodríguez-Luis dio lugar al empleo del término "neoindigenismo" por críticos como Antonio Cornejo Polar. De manera que, habiendo obras indigenistas de función predominante política, otras, también indigenistas, se diferenciarían por presentar una perspectiva más heterogénea o transculturalizado. En realidad, el primero en utilizar el calificativo "neoindigenista" fue Mario Castro Arenas, ya en 1966, con el objeto de diferenciar la narrativa de Arguedas. (Ohanna, 2006, p. 3).

2.3. Glosario de términos

Cartón *nordex*. Es un tablero de fibras de madera prensada a alta temperatura, de espesor delgado y de gran resistencia a la humedad. No contiene aglomerantes, sus características son de alta densidad y gran n dureza superficial, de espesor 3mm., liviano, flexible y homogéneo.

Costumbrismo. El costumbrismo fue un movimiento literario que se desarrolló en el Perú, y que su difusión logro constituirse como un fenómeno social durante el siglo XX.

Catálogo. En la actividad artística se denomina al folleto a todo color, bien diseñado que contienen las fotografías de las obras (pinturas esculturas y otros) en exposición, con los títulos, técnicas y dimensiones de las obras, puede contener una presentación redactada por el artista expositor o por un curador, contiene también datos biográficos del artista y puede tener información de las entidades que auspician o patrocinan el evento.

Criollo (a.) ***D***icho de una persona: Hija o descendiente de europeos, nacida en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente. U. t. c. s. (Real Academia Española, s.f.).

Desleír. tr. Disolver algo, especialmente sólido o pastoso en un líquido. U. t. c. prnl. (Real Academia Española, 2014).

Exposiciones individuales. En el campo del arte y la cultura, son eventos donde se exhiben obras de artes visuales y arte popular de un determinado artista, con el objetivo de mostrar su trabajo reciente, con pocas obras en salas de exposición y galerías de arte. También están las exposiciones individuales denominadas *retrospectivas,* cuando se reúne las obras de distintas épocas y distintas técnicas desarrolladas a lo largo de su vida, estas últimas las puede ser propiciar el mismo artista en vida o por un curador; las retrospectivas postmorten, son aquellas exposiciones individuales que generalmente se realizan para homenajear al artista plástico y artista popular desaparecido y ponderar su aporte a la plástica y la cultura.

Exposiciones colectivas. Son aquellas exhibiciones de artes visuales y arte popular, que congrega la participación de colectivos de artistas o reúne la obra de varios artistas que son convocados a participar con una obra bajo diferentes criterios, *técnica artística,* (exposición de acuarelas, grabados etc.) *temática* (exposición de paisajes, bodegones etc.) *homenajes,* (exposición en homenaje a un aniversario patrio, a una institución, o personaje), o exposiciones colectivas *generacionales***,** etc. Hoy en día son convocados por curadores que desarrollan propuestas interesantes en las exposiciones colectivas, reuniendo todo tipo de técnicas, manejando ideas y conceptos propios del arte contemporáneo.

Figurativo. En artes en artes plásticas se denominado también como figurativismo, se define como la representación de formas identificables, reconocido por todos. Muchas veces son de tipo realista, hiperrealista, cubista, expresionista, hieratista, idealista, etc. Lo contrario al arte abstracto.

Galería de arte. Se denomina a la sala de exposiciones que puede pertenecer a una institucional pública o privada cuyo principal objetivo es fomentar espacios de difusión de arte y cultura para la colectividad. También están las galerías comerciales cuyo principal objetivo es vender, estas cuentan con una cartera de artistas, una colección permanente en venta, manejan un cronograma de exposiciones y lo fundamental es que manejan una cartera de clientes que aseguran la venta. El tiempo de las exposiciones generalmente pueden durar 15 <<<<días algunas un mes.

Género artístico. Para el DRAE es una forma de agrupar las obras de arte ordenándolas en "distintas categorías o clases... según rasgos comunes de forma y de contenido".

El género artístico en artes plásticas se categoriza y se divide en especialidades, esta categorización responde a los criterios formales y temáticos, de ahí surge el desnudo, el retrato, el paisaje entre otros. También pueden existir géneros literarios, así como géneros musicales.

Indigenismo. Fue una corriente pictórica y cultural que se encargó de estudiar, cuestionar, valorar, las diferentes manifestaciones de las culturas indígenas reprimidas y discriminadas en el Perú.

Óleo

Técnica pictórica realizada con colores o pigmentos molidos en un aceite secante generalmente de linaza o nuez e incluso de adormideras. (Calvo, 1997, p. 159)

Pintura de Caballete. Se denomina pintura de caballete a aquella que, por su formato, puede ser ejecutada sobre un caballete*. Suele ser de menor formato y móvil, a diferencia de la pintura mural o los retablos, aunque hay también hay cuadros de caballete de grandes dimensiones. Este género de pintura se desarrolló en el siglo XV en los Países Bajos. Francia e Italia y se popularizó cuando la burguesía comenzó a encargar pinturas para decorar sus casas. Las pinturas de caballete están ejecutadas en gran parte sobre lienzo y madera, pero también se encuentran sobre plancha de cobre o latón, piel, cristal, marfil y otros materiales. (Calvo, 1997, p. 174).

Pintura de género. Denomina a la pintura que representa escenas o actividades cotidianas, como la representación de la vendedora de flores y se le denomina la florista.

Pintura sobre tabla. Llamadas también pinturas tabulares, o tablas pintadas, es frecuente en Europa principalmente como soporte de la pintura medieval, renacentista, y barroca.

Temática Andina. Es una denominación muy usada entre para denominar a las obras de arte con paisajes y figuras que representan la etnografía andina, de la región andina.

Técnica. Técnica en arte se denomina al conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una actividad artística. Lo determinan los materiales y la forma de ejecución del artista durante el proceso operativo creativo.

Tierras de color. Son determinados minerales o tierras que se extraen de forma natural, tienen características particulares, se encuentran en la naturaleza y hay en diferentes colores, se usan como pinturas o pigmentos aglutinados.

Tinya. Instrumento musical de percusión parecido al tambor, se elabora con armazón de madera y piel de animal, su uso se asocia a tiempos legendarios y a la zona andina de los países del sur de América.

Revista Amauta. La Revista Amauta salió a la luz en 1926 hasta 1930.

Dirigida por José Carlos Mariátegui, sirvió como medio de difusión para las ideas de una nueva generación vanguardista.

La revista contó con una impresionante calidad de colaboradores e intelectuales peruanos como: Luis E. Valcárcel, Alejandro Peralta, Miguel Ángel Urquieta, Enrique López Albújar, Alcides Spelucín hasta el fundador del APRA en el Perú, Víctor Raúl Haya de la Torre, quien colaboró con Amauta desde su exilio en Europa.

El alcance de la revista no solo fue de carácter nacional sino que se abrió paso en otros países, de esta forma podemos encontrar a intelectuales y escritores como Marinetti, Borges, Unamuno, Breton y Alberto Hidalgo.

Sirvió como fuente de difusión para nuevas corrientes en el Perú como: el psicoanálisis, el cubismo, la nueva narrativa rusa y en especial, el indigenismo.

Las fechas que se colocan líneas arriba (1924-1930) están relacionada a la concepción de la revista Amauta desde sus inicios, donde tendría como nombre "Vanguardia" y que con el transcurso de los años tomaría el nombre de Amauta. Por lo tanto, se podrán encontrar documentos anteriores a la publicación de la revista para tener un panorama más amplio de lo que fuera el proyecto editorial de José Carlos Mariátegui. (PEAJCM, 2016).

Sincretismo. El término refiere al término que se emplea para referirse a la coexistencia, de dos culturas, o dos religiones, o a la fusión que crea una nueva característica.

Wawapan. O pan wawa, *e*s una palabra quechua que significa pan en forma de niña o muñeca de pan que se elabora en las fiestas de Todos los Santos en cusco y algunas regiones de la sierra sur del Perú.

Zampoña. Es un instrumento musical característico de países del trapecio andino, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina, consta de varios tubos de caña natural que son trabajos es decir abierto en un extremo y cerrados por el otro, afinados para que al soplar emitan sonidos, generalmente van en dos hileras o una, de once a menor cantidad teniendo diferentes dimensiones de pequeña a grande.

Capítulo III

Análisis biográfico y trayectoria artística

3.1. Adolfo Sardón Abarca

3.1.1. Biografía

Existen datos biográficos de Adolfo Sardón Abarca, los que fueron publicados en los numerosos catálogos de sus exposiciones locales, nacionales, sin embargo, en el 2017 la Dirección Desconcentrada de Cultura realiza una exposición de reconocimiento al talento y trayectoria artística a Juan de la Cruz Machicado y Adolfo Sardón bajo el título de "RUNA: Machicado / Sardón – Cambios y tradiciones", este trabajo curatorial investigativo recoge lo más destacado de la biografía oficial del Artista Sardón que considerara para esta investigación.

> Los movimientos migratorios por la condición laboral del padre de Adolfo Sardón Abarca, generan que su lugar de nacimiento sea la ciudad de Puno, exactamente el día 13 del mes de enero de 1944, hijo de Tommy Sardón Vacareza y Luisa Abarca Palacios, ambos de origen arequipeño. Tuvieron cinco hijos: Adolfo será el que se enrumbe por los caminos del arte, indirectamente el gusto del padre por la caricatura y la destreza en el bordado con hilos por parte de la madre, hicieron que aflore su talento, razón por la que comienza a pintar desde muy niño. Al año de haber nacido, su familia se traslada a la ciudad de Cusco, lugar que será muy importante en su desarrollo personal y profesional futuro, en ella estudia toda la educación primaria, siendo la Escuela República de Argentina de Wanchac N° 50029, ubicada en la avenida Garcilaso la que acoge la curiosidad e inquietud de su niñez. Su adolescencia transcurrió en Lima, ya que su familia nuevamente por cuestiones laborales se desplazaría a dicha urbe. El colegio Ernesto Labarthe, es la institución educativa donde realiza sus estudios secundarios, formando y modelando la risueña personalidad del futuro artista. Hay cosas inexplicables respecto a la toma de decisiones, es así que, al terminar sus estudios escolares, decide nuevamente optar por el desplazamiento geográfico, mas, esta vez lo realiza solo y retorna a la ciudad de Cusco. (Dirección Desconcentrada de

> Cultura de Cusco - Área Funcional de Artes y Acceso a la Cultura, 2017, p 40).

Para hacer justicia a la familia, debemos de mencionar que Adolfo Sardón está casado con la artista docente Rosa Silva y tiene una hija llamada Marcela y dos nietos.

Un aspecto fundamental en la vida de Adolfo Sardón es la formación académica en las artes, el texto publicado en la muestra RUNA conlleva datos importantes del contexto y la época en la ciudad del Cusco, de cómo se desarrollaba la formación artística, bajo el título de la academia se menciona lo siguiente.

> Adolfo cuenta que su tío Víctor Manuel Alatrista, comunicador de profesión, era amigo de Mariano Fuentes Lira, dicho familiar al enterarse que su sobrino tenía el gusto por el dibujo y la pintura, toma la decisión de presentarlo con el emblemático director de la ERBA; éste luego de una conversación con el joven Sardón, lo invita a la institución a su cargo a realizar estudios profesionales, encontrando así una puerta al desarrollo de su talento. La entonces Escuela Regional de Bellas Artes de Cusco, cuando aún funcionaba en la calle Teatro, lo recibe en el año 1961. Comienza así los años de formación académica, en ella los maestros que tiene, como Mariano Fuentes Lira, Juan de la Cruz Machicado, Nemesio Villasante y Edgar Torres, le abren las puertas hacia un mundo habitado por colores, en donde el estudio de las formas lo conducen hacia el hallazgo y construcción de un imaginario que, con el cultivo necesario, llevarían a Sardón hacia una obra que denotaba autenticidad. De dicha institución egresa en 1968, siendo anecdóticamente el único egresado de su promoción. En el período estudiantil comienza a ejercer una labor performática que podría considerarse como un aprendizaje paralelo. Desde 1965 fungía de chofer, esta etapa creemos que es vital, ya que le permite el intercambio y transmisión de ideas durante el trayecto, mencionar que dicha labor la hizo para algunos artistas como: Fuentes Lira y Machicado por mencionar algunos. (Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco - Área Funcional de artes y Acceso a la Cultura, 2017, pp. 40 - 41).

Para Sardón la docencia va a significar una etapa nueva, pero a la vez simultánea con su producción artística, esta labor docente va a representar más de dos décadas como se refiere en el siguiente.

> El año 1975, Hugo Béjar Navarro, quien postularía a una plaza docente en la UNSAAC, le pide que lo reemplace por el lapso de un mes como profesor en la ERBA. Sardón accede. Semanas después le propone quedarse por unos meses más, comunicándole el haber logrado una plaza de catedrático en la Universidad San Antonio Abad de Cusco. Mariano Fuentes Lira, intercede para que él tome la decisión de ser parte del staff de profesores de su alma máter, lo que deviene en una respuesta afirmativa, comenzando así una labor prolongada que se extendería hasta el año 2002. Durante ese transcurso ha compartido su sapiencia con las nuevas generaciones de estudiantes de arte, generando la solidificación del cordón umbilical de ellos hacia la pasión y disciplina que involucra la investigación artística. Asumió el cargo de director general en el periodo de 1999 al 2002, cuando la institución ya era denominada ESABAC (Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes de Cusco). Se jubila de la misma al terminar dicho periodo, tomando desde entonces a la producción artística como su campo de acción cotidiano. (Dirección Desconcentrada de Cultura de cusco - Área Funcional de artes y Acceso a la Cultura, 2017, p. 41).

3.1.2. Producción artística

La vasta producción artística de Sardón se va a evidenciar anualmente en exposiciones individuales y colectivas, tanto locales como nacionales, invitado a exponer por instituciones académicas artísticas, entidades culturales a nivel local y nacional, su actividad académica para dar conferencia, talleres, jurado de concursos de pintura, etc., son aspectos que describen al artista, maestro de gran prestigio. *Plataformas de desarrollo*, este texto precisa datos, fechas, acontecimientos de su actividad y producción artística, como sigue:

> El premio obtenido en el concurso organizado por COPESCO en la ciudad de Cusco en 1974, le brinda un escenario acorde para el lanzamiento y conocimiento de su arte. Ivonne Briceño, quien dirigía una galería de arte en la capital peruana, fue miembro del jurado calificador,

> quien luego del consenso de este se produjo al apreciar y dar lectura a las obras presentadas a tal evento, tuvo la oportunidad de conocer al joven Sardón, a quien luego de una entrevista lo invita a exponer en su galería, hecho que acontece en el transcurso del año 1978. Cabe la pena recordar que la Galería de Arte Ivonne Briceño tenía en su local dos espacios expositivos, en las cuales exponían. Sardón y en la otra Martha Vertiz, (artista formada en la facultad de arte de la Universidad Católica de Lima). El compromiso de la galerista fue brindarle el transporte de sus obras y el viaje de él para la inauguración y realización del montaje de la exposición, por vía aérea desde la ciudad de Cusco hacia la localidad de Lima. La Bienal Internacional de Arte Pucara, realizada en el país de Bolivia, tuvo tres ediciones. La segunda realizada el año 1983, contó con la participación de 302 obras de 110 artistas provenientes de Argentina, Brasil, Chile, España, Perú, Uruguay y Venezuela. La participación peruana en dicho evento contó con la presencia de diecinueve investigadores visuales, entre ellos Sardón, él se presentó con "Carguyoc" que es una obra de 50 x 40 cm. realizada al óleo, donde es posible apreciar en un primer plano a dos personajes que inquieren al observador. Esta genera la atención del jurado, quien decide otorgarle una Mención Honrosa. Sardón nos comenta que, en el mes de diciembre 1983, Juan de la Cruz Machicado inauguraba una exposición en la Galería de Arte "Varayoc" y que en pleno discurso inaugural le dedica la muestra a él debido al reciente logro obtenido. En este hecho Observamos la nobleza, él desprendimiento y profesionalismo de Machicado, ya que él también había participado en dicha Bienal, quizá era el orgullo de aquel que había sido profesor, mas, lo tangible es que el tiempo Construiría y confluirían sus caminos. (Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco - Área Funcional de artes y Acceso a la Cultura, 2017, p. 41).

La arcilla como materia prima, este texto de la exposición RUNA, se refiere a una etapa muy importante, renovadora y novedosa en la producción artística de Sardón, la incursión de las tierras de color o arcillas como él las denomina fue sin duda un alcance y un aporte importante a la plástica cusqueña, por su deseo de recuperar la técnica artística tradicional y ancestral con grandes

presentes en la historia prehispánica del Perú. Este texto recoge información de primera mano de testimonios del artista, convirtiéndose en una fuente oficial gracias a la investigación propia del trabajo curatorial del artista curador- Víctor Zúñiga Aedo.

> Trajinar y visitar las comunidades que su inquietud genera, deriva hacia una autentica necesidad por la acción indagatoria, esta lo conduce a conmoverse con muchos de los acontecimientos que aprecia en ese genuino escenario. En el transcurso de 1982 comienza a trabajar con tierras de colores, contribuyendo de este modo al rescate de los materiales de uso ancestral de la zona andina; esta materia prima la obtiene en las ciudades del sur peruano (Arequipa, Cusco y Puno), aquellas que lo vieron y ven andar, las que le brindan y brindaron por naturales razones, los motivos necesarios que cultivan una sensibilidad que metaforiza al hombre que construye su casa con adobe; al que la pinta aun con aquella tradicional técnica llamada ch'aqlapeo (acción de pintar artesanalmente, las paredes de las casas del sur andino con fragmentos de cueros con pelaje de oveja). En definitiva, esta es una acción que se mueve en el hecho de revalorar la cultura; esta parece ser, la base rítmica de aquella canción que luego se traduce a un espacio bidimensional sólido, el que acoge un imaginario personal y una materia prima que se amalgaman con la necesidad del hecho comunicativo; ello por la elección de Sardón, que busca la permanencia de aquel color natural elaborado mediante una técnica que es heredera de una tradición. Aquí la acción alquimista decide brindarle una serie de elementos e insumos necesarios que profesionalizan lo producido, vemos por ejemplo como el zumo del cactus actúa como un catalizador adherente de sus tierras de colores. Este accionar nos muestra a alguien que tiene conciencia y ética por lo producido. Sardón al respecto menciona: ...es un material que cuesta mucho procesarlo, pero se siente una especial y gran satisfacción trabajar con ella (...) toda esa fuerza y vivencia del hombre del campo ha influenciado mucho en mí, tanto es así que para tener que manejar la arcilla he tenido que participar en el techado que realizan los campesinos en el campo y también ver como la arcilla funciona en todo,

> allí descubrí el proceso de maceración de la arcilla, esto frente a la propia naturaleza. Con la arcilla es más fácil lograr el rostro andino, el cual es tostadito, quemadito; porque es más difícil lograrlo con el óleo. Alguna vez me dijeron que la Pachamama ha hecho que tú nazcas aquí en el Cusco y producto de la tierra es que ahora con el producto que te brinda ella tienes que realizar tu obra y eso es verdad. (Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco - Área Funcional de Artes y Acceso a la Cultura, 2017, pp. 42 - 43).

Finalmente creo que la obra de Sardón se sustenta en una entrañable mirada a lo nuestro, la herencia pictórica del costumbrismo y el indigenismo desarrollado en el Perú crea ese espacio vigente de registrar gráficamente las escenas cotidianas de la vida diaria, costumbres, tradiciones, en este caso él se encargará de ese registro artístico del Cusco y sus costumbres. La exposición RUNA de la DDC en la propuesta curatorial se menciona en la *Mirada hacia las costumbres y las tradiciones,* este texto lo sitúa como un represéntate y referente de este nuevo costumbrismo cusqueño.

> En Sardón se encuentra latente la necesidad de desarrollar pinturas donde cohabitan las costumbres, las tradiciones y las vivencias esencialmente cusqueñas, ellas se regocijan en la contemplación del hombre sencillo de a pie, el que recorre aquellos recovecos que albergan personajes como lo son las bellas mestizas, las que con sus trenzas y ataviadas con largas faldas esbozan una inocente sonrisa al hecho de vivir. A decir de Mario Carrión Astete: "El cusqueño que ve un cuadro de Sardón, se reconoce a sí mismo e inicia al mismo tiempo, un viaje hacia sus orígenes étnicos". Los mercados pueden ser escenarios de acontecimientos donde el goce y admiración hacia la herencia cultural, rescata algo que hoy uno muy poco ve. Sardón atesora sentimientos hacia lo fraterno, traduciéndose en un sincero cariño por las manifestaciones populares de su hábitat, esto modela y forma su imaginario, objetivándolo sobre lienzos y soportes rígidos de pequeño y mediano formatos, ahí aparecen su perro *ch'aku* (raza no oficial de perros que habitan en el sur del Perú, de pequeño tamaño y cuya característica es su rizado pelaje.); aquel amigo que jamás lo abandona y que se convierte en una suerte de

fetiche de su producto cultural; sus sombreros y los elementos semióticos de las tradiciones que pertenecen a su entorno geográfico.

El modo de pensar, comportarse o hacer algo en el transcurso del tiempo, dentro de una sociedad, y cuando esta la asume como propia brindándola de herencia de una generación a otra, constituye y define el concepto de tradición, constantemente en su regocijo, Sardón recurre e investiga acuciosamente a ella, su hecho le permite asumir con objetividad necesaria el acontecer cotidiano, traduciendo entonces a lienzos esta narrativa visual que está cargada de intensos y peculiares colores, ello cuando de pintura al óleo se trata, acto seguido aparecen imágenes de festividades y productos elaborados para la ocasión, específicamente panes en formas de *wawas* y caballos. Estos y otros elementos se funden con alegre energía de quien disfruta lo que construye, quien primero piensa en el construir. Entendamos que Sardón estudia la composición a usar, lo azaroso no está en la elaboración de la obra, más, si creemos que ella se encuentra en su placer por vivir, el caminar, involucrarse y disfrutar de uno de sus leitmotiv (tema central de un discurso, obra, conversación, etc.) de su obra, las tradiciones populares, aquellas que sirven de alimento para su ser sencillo y creativo, tal como nos lo menciona Enrique Cerrillo:

"Muy pocos pintores como Adolfo Sardón viven el Cusco tan intensamente, emanando una pintura llena de color y luz; sus formas y figuras revaloran el mundo andino con una simplicidad y sinceridad que conmueve" La aparente simplicidad de los personajes que conmueven y habitan su imaginario se presentan tal si estuviesen quietos; hieráticos en su ser; dispuestos a congelar aquel segundo en que decidieron ser perennizados. Esto lo sabe muy bien Sardón. Sus personajes conjeturan e invitan a los que entran en contacto con lo producido, ellos lo catapultan al disfrute de la tradición en donde es latente el espíritu creador e investigador como lo es él. (Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco - Área Funcional de Artes y Acceso a la Cultura, 2017, pp. 43 - 44).

3.2. Técnica pictórica con arcillas o tierras de color

Un aspecto fundamental en la obra de Adolfo Sardón Abarca, es sin duda el uso de la arcilla de diferentes colores o tierras de color; él, manifiesta sobre el valor de las culturas prehispánicas y la herencia respecto al uso de las arcillas con la presencia utilitaria de la cerámica en el diario vivir de la gente del campo rural y urbano, el barro en la elaboración del adobe en las construcciones principalmente en la región andina como se sustenta:

> Otro de los usos que el hombre le da a las arcillas, es la valoración por la forma, textura y los diferentes colores que presentan de acuerdo a su composición química y mineralógica, los mismos que se plasman en las obras de arte, desde las pinturas rupestres con temas pastoriles, hasta las obras maestras que se realizaron a través de las generaciones, esto nos pinta el rostro del hombre andino con color bronceado y sobrio como la tierra después de haber recibido al astro Rey, para comunicarnos con la *Pachamama*, los *Auquis, Apus y Wacas* que nos guía a una meditación que de la tierra también se hace arte, lo que nos da fuerza para utilizar y rescatar nuestra identidad ancestral.
>
> Dentro de un análisis crítico, de que andinidad se habla; es por esta razón que se empieza a escarbar en las entrañas de la Madre Tierra, la materia prima, que sirve para realizar la obra de arte dentro del mundo mágico andino, plasmado en el lienzo, donde por la propia naturaleza, logra realizar con mucha calidad plástica el paisaje andino, que perdurará y como muestra grande tenemos las líneas de Nazca, grabadas en la topografía con grandes cantidades de arcilla en donde persiste como prueba de solidez, conservando su forma a través del tiempo, abriendo una página más de nuestra filosofía e historia. (Sardón Abarca, 1994, pp. 9-10)

Bajo el título de *Ubicación y accesibilidad*, Sardón recoge y comparte la información de cómo y de donde extrae las diferentes arcillas que fundamentalmente pertenecen a la región del Cusco como se sustenta en la siguiente cita:

> Por ser la Región Inca, una parte del territorio peruano, muy rica en yacimientos no metálicos como son las arcillas distribuidas en los departamentos, donde existen gran cantidad de yacimiento polimetálicos

entre los óxidos, carbonatos y sulfuros que cristalizados dan una gama variada de colores, que en algunos casos los conocemos con el nombre de ocres y cuando es más homogéneos con el de pigmentos, desde los de gran calidad que son extraídos de yacimientos mineros, hasta las tierras de color con muchas impurezas.

Todos estos yacimientos se encuentran ubicados, en zonas de naturaleza sedimentaria generalmente cerca de lecho de fuentes aluviales, otros se generan por la meteorización de rocas por acción de fenómenos climáticos a los que llamaremos productos residuales de color.

Para acceder, a los yacimientos de todos estos recursos naturales existen una variedad de medios de transporte desde caminos de herradura hasta vías carrozables, en donde puede encontrarse movilidad cada vez que uno quiera transportarse para la extracción de los materiales que necesite.

Muchos de los yacimientos se encuentran a media hora de la ciudad del Cusco, entre ellos podemos mencionar, los yacimientos de las salineras, Pumamarca, La Rinconada en Larapa, Muyo orqo de San Jerónimo, pero las más importantes se hallan en el distrito de Colquepata, provincia de Paucartambo. (Sardón Abarca, 1994, p. 11).

3.2.1. El tratamiento cromático con las tierras de color

Debemos partir por el manejo técnico del óleo como un aprendizaje previo para el artista, tuvo que pasar por procesos de experimentación y pruebas, de preparación de los insumos y materiales necesarios para contar con una materia aplicable, diferentes gamas y colores, y conseguir introducir una técnica artística nueva y poder tener tan buenos resultados. Como se menciona en la tesis del artista Sardón bajo el título de *Aplicación de los colores y planteamiento,* donde se explica la forma de aplicar las tierras de color en las obras que sustenta su tesis como podemos conocer:

El tratamiento cromático en las obras de arte que se han desarrollado con tierras provenientes de los recursos naturales con que cuenta la región. Están en base a tonalidades grises con las que se busca una sobriedad que caracterice la intencionalidad de esta nueva técnica, en la que los planos y gamas están reforzados, por trazos de líneas, rectas y curvas, según la exigencia planteada por cada una de las obras trabajadas.

> Los primeros trabajos realizados con este tipo de técnicas están fechados el año de 1975 hasta la actualidad; los materiales utilizados son provenientes de la zona de San Sebastián, donde existen plegamientos geológicos, de la formación de San Sebastián, que consiste en tierras sedimentarias con una estratigrafía multicolor de tierras naturales.
>
> Por lo mismo del material, que no ha sido técnicamente procesado, al ser empleadas en las obras de arte, presentan una textura rústica en sus acabados, que luego se va perfilando a la complementación de la tonalidad cromática, con acopio de la mayor variedad de pigmentos, conocidos con el nombre de ocres que se encuentran codificados en la escala de la carta Mussel.
>
> En cuanto se obtenga una mayor variedad de colores de tierras naturales, se le dará a la obra una amplitud y planeamiento del enriquecimiento cromático y la sutileza en el manejo de la paleta. (Sardón Abarca, 1994, p. 22).
>
> La capa cromática, o policroma se basa en el uso de la gama de colores que existen dentro de las arcillas, después de la recolección de los materiales del campo, se sometió al control de calidad que consiste en la selección de los diferentes colores de acuerdo a su intensidad y las diferentes texturas que se presentan las variedades de tierras de acuerdo al lugar de origen y formación. (Sardón Abarca, 1994, p. 24).

Dentro del tratamiento cromático y la forma de aplicación de las tierras de color, Sardón Abarca (1994), menciona que: *se realizaron en planos y los pigmentos, aplicados con espátula, le proporcionan mucha textura simplificando con varias formas naturales en ejecución a un concepto plástico*. (p. 22).

3.2.2. De los diluyentes y aglutinantes necesarios para las tierras de color.

Siguiendo el criterio técnico de las diferentes técnicas pictóricas algunos materiales requieren de un diluyente y aglutinante, en el caso de las tierras por su gran calidad granulométrica requiere de una previa molienda o proceso de pulverización en un mortero de piedra, para luego ser tamizada una malla número 200 como lo informa el propio artista.

> Los aglutinantes, cumplen el papel de unir las partículas de los materiales que poseen color sin transformar la gama cromática, los mismos que le darán una cohesión moderada al conjunto pictórico.
>
> La mayor o menor cohesión de los aglutinantes está en función a varios factores tales como: la molienda, granulometría, textura de los materiales, los mismos que serán combinados, con productos gelatinosos de origen vegetal, como son las pencas (hoja carnosa de los tunales) los cactus, especie nativa del ande americano, que se les conoce con el nombre de espinas, en primavera se ven decorado de flores multicolores, que inspiran vida de estar junto a ellos.
>
> Todos los insumos anteriormente mencionados son mezclados y utilizados con un médium o adelgazadores, la manipulación de todo el material preparado está en relación directa con los índices de solubilidad del mucilago, en este caso la manipulación adquiere niveles de ductilidad y de fácil manejabilidad, por estas razones es que la obra adquiere mayor consistencia y solidez en el comportamiento frente a los cambios climáticos del medio en donde se ubique la obra de arte. (Sardón Abarca, 1994, p. 23).

3.2.3. El soporte y la capa de imprimación

Este aspecto es fundamental en la obra de Sardón, porque utiliza como soporte la tela de fibra animal y fibra vegetal como el lino, el cáñamo, el yute, el algodón, placas de metal como el zinc, bronce y el latón, así como el cartón y madera. En el caso de las telas, maderas y cartones requiere de una capa de preparación antes de ser utilizada como soporte para pintura.

En el caso específico del cartón es el tipo *Nordex*, un lado es liso y el otro es texturizado como imitando un tejido, las pinturas motivo de esta investigación están pintadas en este tipo de cartón, el artista señala que utiliza insumo como la cola animal o cola de carpintero, mucilagos, tiza molida y la siguiente forma de imprimar:

> Se realizó sobre una base ligueramente pulida de un cartón *nordex*, con una brocha número cuatro al producto: Primero se le pasó una solución de cola de carpintero diluida en agua (baño maría) al 15% y luego se pasó sobre el cartón con una brocha en un solo sentido, en seguida se

espera que seque, para pasarle la segunda capa de material preparado con tiza molida, cola animal y mucilago. (Sardón Abarca, 1994, p. 30).

3.3. Catálogos y recortes periodísticos

Figura 10
Artista Adolfo Sardón Abarca.

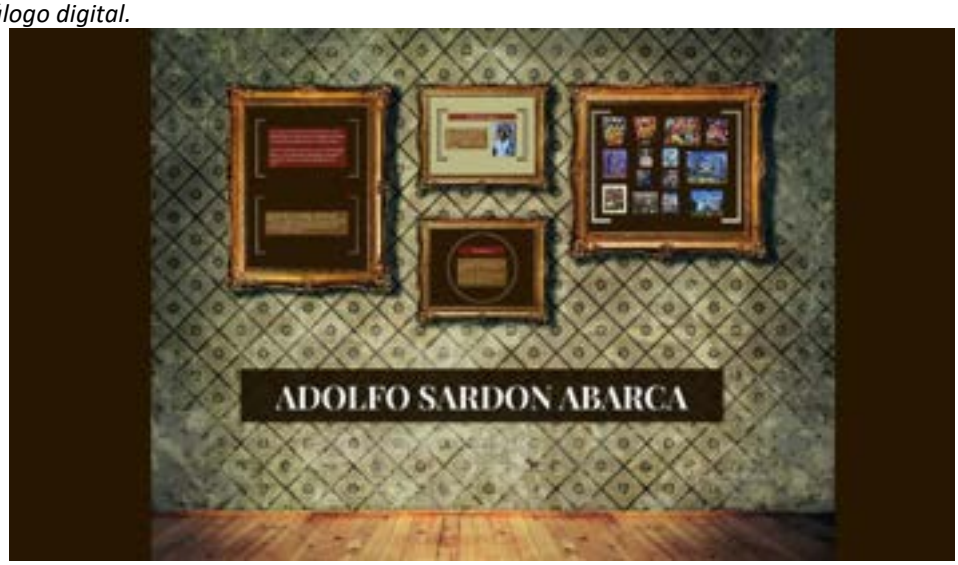
Figura 12

El ángel salvador/Novela de costumbres cusqueñas.

Nota: Narciso Aréstegui Publicado por el Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.
https://issuu.com/icpnacusco/docs/cat__logo_de_barro_imprenta

Figura 11

Catálogo digital.



Nota: https://prezi.com/2c-cj81oxzm7/adolfo-sardon-abarca/

Figura 12

Publicación periodística.

ESCENARIOS 15

"LA QUE NO FUE"

OBRA DE TEATRO DE GRUPO COLOMBIANO UMBRAL

LA QUE NO FUE

CONCIERTO DE VIOLENCELLO Y PIANO

EXPOSICIÓN POR LA PACHAMAMA

Profanaciones

El quechua como cáncer

Los recomendados de FRANCISCO ÁNGELES

Estética de la emergencia

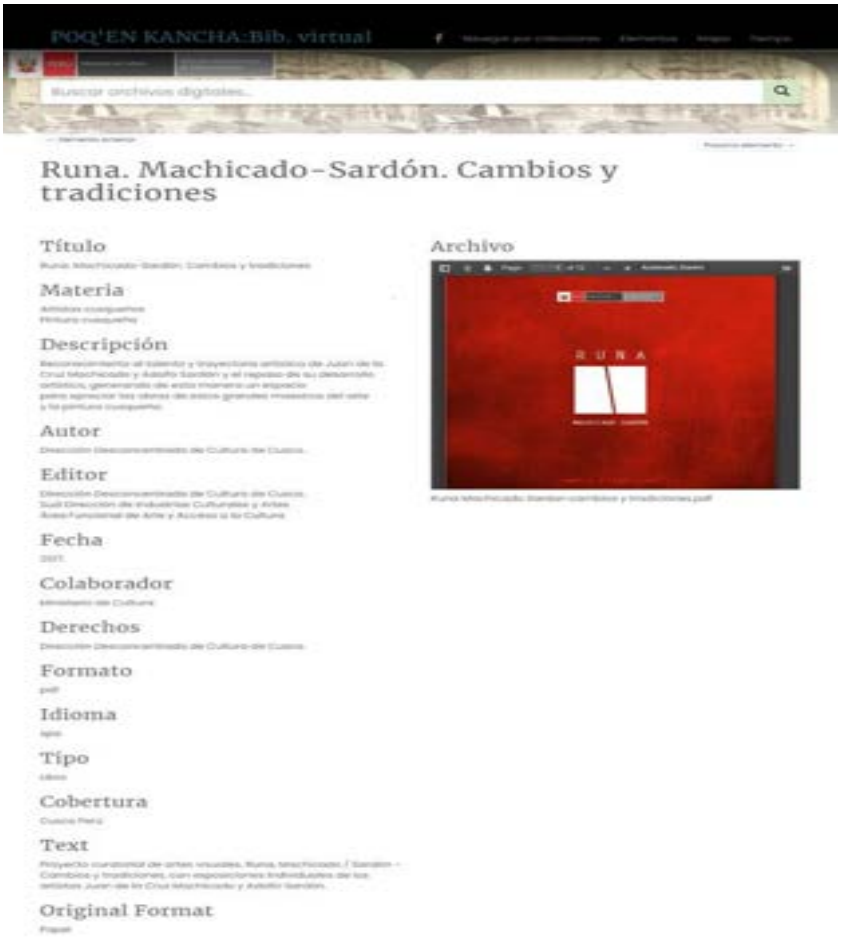
Nota: fuente: https://n9.cl/dz0ctm

Figura 13

Invitación.

Figura 14

Invitación.



Nota: http://bvirtual.culturacusco.gob.pe/items/show/29

Capítulo IV

Análisis denotativo y connotativo
Proceso de segmentación y categorización

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

Tabla 1

Valoración pragmática

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

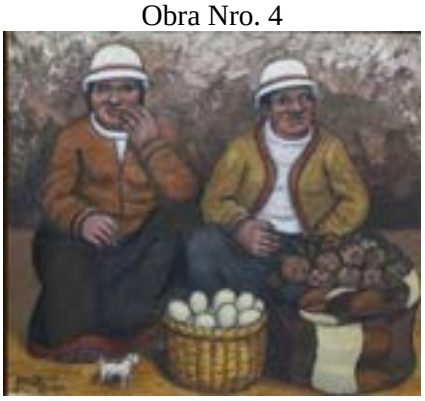
Interpretación: Está dirigido a ambos sexos, sin restricción de edad, libre de creencias y para todo tipo de contexto académico

Tabla 2

Valoración paradigmática

CATEGORIZACIÓN SIMILITUDES					
PARADIGMA		IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN **SIMILITUDES**			
DIFERENCIAS	1ra Categoría Mujeres Vendedora	 Vendedora de pan	 Vendedora de fruta	 Vendedora de queso y huevos	 Vendedoras de huevos y papas
	2da Categoría Mujeres en otras actividades	 Hilandera	 Florista		
	3ra. Categoría Niños	 Niña con pan Wawa	 Niño con pan caballo		
	4ta Categoría Religiosidad	 Cruz Velacuy	 Pablitos/ Ukukus		
Autor: Adolfo Sardón Abarca					

Tabla 3 *Unidades: Arte Contemporáneo.*
Unidades: Arte Contemporáneo

<table>
<tr><td colspan="2">Arte Contemporáneo</td></tr>
<tr><td>Título:
Vendedora de pan wawa
Obra Nro.1
 </td><td>Título:
Vendedora de frutas
Obra Nro. 2
 </td></tr>
<tr><td>Título:
Vendedora de quesos y huevos
Obra Nro. 3
 </td><td>Título:
Vendedora de huevos y papas
Obra Nro. 4
  </td></tr>
</table>

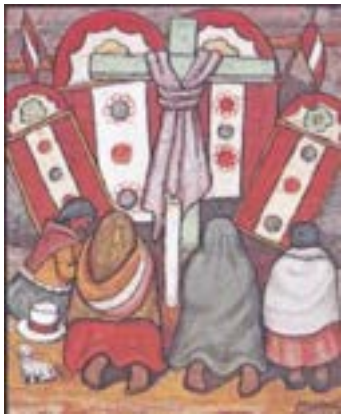
Título: **Florista** Obra Nro.5 	Título: **Hilandera** Obra Nro. 6
Título: **Niña con wawa pan** Obra Nro. 7 	Título: **Niño con pan caballo** Obra Nro. 8
Título: **Cruz velacuy** Obra Nro. 9 	Título: **Pablitos o Ukukus** Obra Nro. 10

Tabla 4

Categorización

CATEGORIZACIÓN SIMILITUDES			
DIFERENCIAS	1ra Categoría "Mujeres Vendedoras"	Vendedora de pan Vendedora queso y huevos	Vendedora de frutas Vendedoras de huevos y papas
	2da Categoría "Otras Actividades"	Hilandera	Florista
	3era Categoría "Niños"	Niña con pan wawa	Niño con pan caballo
	4ta Categoría "Religiosidad"	Cruz Velacuy	Pablitos o Ukukus

4.1.1. Primer nivel de investigación: categorización (similitudes)

Primera Categoría: Vendedoras. El discurso de la primera categoría "**Vendedoras"**, en el arte contemporáneo. Corresponden a esta categoría 4 obras:

Vendedora de pan. Trata de una mujer que sostiene un niño en su regazo, vendiendo panes wawa y pan caballo dispuestos en una canasta, colocadas en el suelo, que le permita obtener algún tipo de ganancia económica.

Vendedora de frutas. Trata de una mujer que sostiene un niño en su regazo, vendiendo frutas como manzanas y naranjas dispuestas cada grupo en canastas colocadas en el suelo, que le permita obtener algún tipo de ganancia económica.

Vendedora de queso y huevos. Trata de una mujer vendiendo quesos y huevos dispuestos en unas mantas colocadas en el suelo, que le permita obtener algún tipo de ganancia económica.

Vendedora de huevos y papas. Trata de una mujer vendiendo huevos en una canasta y papas dispuestos en saco tejido, colocadas en el suelo, que le permita obtener algún tipo de ganancia económica.

Segunda Categoría: Mujeres en otras actividades. El discurso de la segunda categoría en el arte contemporáneo. Corresponden a esta categoría 2 obras:

***Florista*.** Trata de una actividad muy común para la mujer mestiza el llevar las flores para una actividad religiosa u ofrecer en venta las flores que le permita obtener algún tipo de ganancia económica.

***Hilandera*.** Trata de una actividad muy común para la mujer campesina el hilar la lana de camélidos para poder realizar a futuro tejidos que le permita obtener algún tipo de ganancia económica.

Tercera Categoría: Niños. El discurso de la tercera categoría en el arte contemporáneo. Corresponden a esta categoría 2 obras:

Niña con pan wawa. Trata acerca de la fiesta de Todos los Santos donde se regala a las niñas un pan *wawa* con caretas decorativas.

Niño con pan caballo. Trata acerca de la fiesta de Todos los Santos donde se regala a los niños un pan caballo con caretas decorativas.

Cuarta Categoría: Religiosidad. El discurso de la cuarta categoría en el arte contemporáneo. Corresponden a esta categoría 2 obras:

Cruz velacuy. Trata acerca de una costumbre religiosa donde se vela la cruz y se decora un alatar donde penden dos banderas peruanas, hay una cirio o vela, donde hay mujeres de rodillas orando.

Pablitos o Ukukos. Trata acerca una costumbre religiosa donde estos personajes rinden su fe al Señor de K'oyllorit'y, ataviados con indumentaria de osos donde tiene una cruz en el pecho y llevan la vela como símbolo de su fe, así mismo portan una bandera peruana.

4.1.2. Segundo nivel de investigación: categorización (diferencias)

Codificación axial

Categorías 1 y 2. La relación que existe entre la primera categoría *"Mujeres Vendedoras",* y la segunda categoría *"Mujeres en otras actividades",* es única y exclusivamente por la costumbre cusqueña de vender en el suelo por parte de las mujeres como vender panes, frutas, huevos, quesos y papas, siendo una actividad lucrativa que les permite obtener una ganancia económica así como otras actividades que por costumbre desarrollan las mujeres la segunda categoría como hilar o portar flores en venta o como acto de fe y es a través del arte contemporáneo que lo expreso.

Categoría 3. La relación con la tercera categoría *"Niños"* con las obras *Niña con pan wawa* y *Niño con pan caballo* trata de la costumbre cusqueña de la fiesta de Todos los Santos de regalar a las niñas pan *wawa* y a los niños pan caballo adornados con caretas muy decorativas.

Categoría 4. La cuarta categoría *"Religiosidad"* con las obras *Cruz velacuy, Pablitos o Ukukos,* se relacionan con las anteriores categorías por ser costumbres cusqueñas en actos de fe y religiosidad, ya que se trata de la fiesta religiosa de la velación de la cruz donde la obra *Cruz Velacuy* prepara un altar decorado entre otras cosa con banderas peruanas para colocar una cruz, encender una vela grande o cirio y las personas van a orar de rodillas como acto de fe, lo mismo sucede con los personajes Pablitos /Ukukos que están ataviados con disfraces de osos con un Cruz grande en el pecho y rinde culto al Sr. de K'oyllurity portando vela grande o cirio y una bandera peruana.

Todas las categorías se relacionan entre si por que representan una costumbre cusqueña.

Codificación selectiva

Categoría 1: Mujeres vendedoras

¿A qué se refiere esta categoría? Esta categoría se refiere a la actividad que realizan las mujeres para vender pan *wawa* y pan caballo en la fiesta de Todos los Santos, o vendedoras de fruta, de quesos y huevos y/o huevos y papas, captado desde el arte contemporáneo.

¿Cuál es su naturaleza y esencia? Su naturaleza es contemporánea, su esencia está en la costumbre cusqueña de las mujeres de salir a vender panes en la fiesta de todos los Santos o vendedoras de fruta, de quesos y huevos, huevos y papas, captado desde el arte contemporáneo.

¿Qué nos dice la categoría? Que la actividad de las mujeres de salir a vender panes *wawa* y pan caballo, o vendedoras de fruta, de quesos y huevos, huevos y papas, captado desde el arte contemporáneo retrata una costumbre cusqueña, advertidas desde el lenguaje contemporáneo del arte.

¿Cuál es su significado? Trata acerca de la mujer que vende panes de pan *wawa* y pan caballo o vendedoras de fruta, de quesos y huevos, huevos y papas, captado desde el arte contemporáneo, ataviada como una mestiza cusqueña con un niño en brazos, esta actividad está todo abordado desde el arte contemporáneo.

Categoría 2: Mujeres en otras actividades

¿A qué se refiere esta categoría? Esta categoría se refiere a otras actividades que realizan las mujeres para cubrir algunas necesidades en el hogar como hilar la

lana para obtener hilos y tejer, así como portar flores para alguna actividad festiva como parte de la costumbre propuesto desde el lenguaje contemporáneo del arte.

Categoría 3: Niños

¿A qué se refiere esta categoría? Esta categoría se refiere a la actividad que realizan las mujeres para vender pan *wawa* y pan caballo en la fiesta de Todos los Santos, o vendedoras de fruta, de quesos y huevos y/o huevos y papas, captado desde el arte contemporáneo.

¿Cuál es su naturaleza y esencia? Su naturaleza es contemporánea, su esencia está en la costumbre cusqueña de las mujeres de salir a vender panes en la fiesta de todos los Santos o vendedoras de fruta, de quesos y huevos, huevos y papas, captado desde el arte contemporáneo.

¿Qué nos dice la categoría? Que la actividad de las mujeres de salir a vender panes *wawa* y pan caballo, o vendedoras de fruta, de quesos y huevos, huevos y papas, captado desde el arte contemporáneo retrata una costumbre cusqueña, advertidas desde el lenguaje contemporáneo del arte.

¿Cuál es su significado? Trata acerca de la mujer que vende panes de pan *wawa* y pan caballo o vendedoras de fruta, de quesos y huevos, huevos y papas, captada desde el arte contemporáneo y ataviada como una mestiza cusqueña con un niño en brazos, esta actividad está todo abordado desde el arte contemporáneo.

Categoría 4: Religiosidad

¿A qué se refiere esta categoría? Esta categoría se refiere a la actividad religiosa que conlleva a costumbres cusqueñas de cómo se realizan las velaciones a la Cruz en la fiesta del 2 de mayo y como surgen los personajes Pablitos o Ukukus en la fiesta del Sr. de K'oyllurity, captado desde el arte contemporáneo.

¿Cuál es su naturaleza y esencia? Su naturaleza es contemporánea, su esencia está en la costumbre cusqueña de fe y devoción a la Cruz y al Sr de Kóyllurity, captado desde el arte contemporáneo.

¿Qué nos dice la categoría? Que la actividad religiosa amerita algunas costumbres de fe que los habitantes del Cusco han practicado durante mucho tiempo como la presencia de la Cruz, el encendido de las velas grandes o sirios y la presencia de la bandera peruana advertidas desde el lenguaje contemporáneo del arte.

¿Cuál es su significado? Trata del culto o devoción a la cruz y al Sr. de Koyllurity y que requiere de algunos elementos de uso que describen la escena, como la cruz, la vela grande, el altar, personas orando, así como la presencia de Pablitos que acuden al santuario caracterizados de osos y llevan el símbolo de la cruz en el pecho, llevan una vela grande y portan la bandera peruana, todo abordado desde el arte contemporáneo.

Tabla 5

Valoración social y del artista

Adolfo Sardón Abarca		
Componentes Personales		
Tiempo y contexto	Adolfo Sardón Abarca, artista Cusqueño, Puneño de nacimiento, egresado de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes "Diego Quispe Tito" en la que fue profesor y director. Ejerce la profesión desde 1967.	
Psicológicos (Personalidad)	1. Temperamento 2. Carácter, actitud	Como persona Adolfo es un artista disciplinado, cordial, apacible, respetuoso, tranquilo y diplomático y muy activo en exposiciones individuales y colectivas a nivel local, nacional e internacional.
Académicos	Académico	Tiene formación académica Egresado de la Escuela Superior Autónoma de Bellas artes "Diego Quispe tito".
Componentes Sociales		
Ideológicos	Le interesa representar escenas cotidianas de festividades y costumbres que identifican y caracterizan al Cusco.	
Políticos	Ausente	
Otro:	Desarrolla una fuerte influencia del Indigenismo y Costumbrismo que caracterizo una buena época en Perú.	

Resumen de la investigación

4.2. Valoraciones de Semiótica y estructura artística (Dimensiones estéticas)

Obra de pintura N.º 1

Figura 15

Título: Vendedora de pan wawa.

Nota:
Técnica: Arcillas o tierras de color.
Dimensiones: 60 x 50 cm.
Autor: Adolfo Sardón Abarca.

Discurso crítico

Valoración Ícono – Simbólica. La obra "Vendedora de pan *wawa*" contiene los siguientes signos, el ícono mujer representada con una edad madura con sombrero blanco y cubierta con una manta, sostiene un niño y está sentada en el suelo, con los panes en venta, cuyo significado es de una mestiza cuzqueña vendedora de panes en la fiesta de *Todos los Santos*, es una interpretación convencionada porque a si están ataviadas las mestizas, vendedoras de pan en los mercados donde se venden los panes en forma de *wawa* y caballo; el hijo (a) de la mujer, envuelto y fajado a la usanza del ande, niño envuelto (walthado) es una interpretación convencionada porque a si se cría a los niños recién nacidos en el ande.

El pan *wawa* o *wawa* pan, con forma de niño envuelto, elaborado con insumos especiales, decorada con dulces y chocolates de vivos colores, con una máscara de pasta policromada, es un pan que se prepara para regalar a las niñas en la fiesta religiosa de *Todos los Santos*, tiene una connotación lúdica, es una interpretación convencionada, es una imagen creada a partir de la realidad, idealizando a los niños y niñas en sus primeros meses de vida, envueltos (*walthados* o fajados) a la usanza andina, para después comerlo.

El pan caballo elaborado con insumos especiales para la fecha la que va decorada con dulces y chocolates de vivos colores, con una máscara de pasta policromada con dos jinetes, se regala a los niños en la fiesta religiosa de *Todos los Santos*, tiene una connotación lúdica; es una interpretación convencionada creada a partir de la realidad, idealizando al caballo, como elemento de juego para los niños, para después comerlo; la canasta es un depósito tejido de carrizo de gran formato que sirve para depositar y exhibir el pan a vender en los mercados, deposito que se usa en los mercados depositar y exhibirlas; las caretas elaboradas con pasta de yeso con engrudo de harina y policromados, no comestible de diversos colores.

Valoración Sintáctica. En cuanto a la relación entre la vendedora y el pan *wawa* y el pan caballo, es una relación comercial propia de la fiesta de *Todos los Santos, s*iendo una relación costumbrista.

Valoración Sintagmática. Los sintagmas construidos en la obra se denotan una mujer vendedora, panes *wawa* y pan caballo, caretas y panes que juntos significan las vendedoras de pan *wawa* se sitúan cerca a los mercados y venden sus panes wawa y caballo en forma ambulante en ferias y mercados.

Lectura Estética. A nivel estético la "Vendedora de pan *wawa*", tiene como género el retrato, colores cálidos, línea gruesa del dibujo, y se refiere a la vendedora de panes *wawa* o caballo propio de la fiesta de Todos los Santos; de categoría, grotesco de formas caricaturescas; esta obra está ejecutada con la técnica artística en base a tierras de color y aglutinantes sobre un soporte como el cartón *nordex*, utilizando instrumentos, pinceles, morteros, paleta, caballete las mismas que se recogen las tierras de color de diferentes zonas, se limpia, muele en un mortero y se tamiza para luego aglutinar en una paleta y se aplica con pinceles como se procede con el óleo, es un estilo y tendencia costumbrista, representa una escena de la fiesta costumbrista de *Todos los Santos*, 1 y 2 de noviembre en el Cusco.

Dimensión compositiva. La proporción de la mujer es creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos desproporcionados, como características plásticas del artista, el equilibrio de masas donde el personaje principal ocupa el primer plano de toda el área de la pintura centrada, como fondo la pared, la perspectiva es por superposición de planos y el primer plano está conformado por la canasta de panes y la vendedora con un niño en brazos, al fondo se observan la pared con pinturas en el lado izquierdo tres de caretas de caballos de los panes y en el lado derecho una caretas de pan *wawa*.

Dentro de la morfología, la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme al personaje y el fondo, con una valoración tonal pareja marcada por las líneas del dibujo de las formas, delimitando los diferentes colores, los elementos del primer plano presentan sombras arrojadas en la base de las canasta y el pan caballo y los demás elementos son planos carentes de sombras, sin embargo, la estructura es técnica y formal con una textura que está presente por la composición física de las tierras de color proporciona una textura sutil en la superficie del plano en cada color.

La línea y el contorno delimita de manera clara los bordes de la canasta, los panes el tejido de la manta y en general el delineado está presente demarcando todos

los elementos, las formas y los planos están bien definidos, en todos los elementos compositivos con respecto del fondo.

La base de la composición es la línea en sí misma, el color presenta temperatura y polaridad con un dominio del color blanco, amarillo relacionado con los colores tierras ocres del piso y fondo, existe polaridad del color blanco con los tonos tierras, creando grades campos de contrastes, el fondo presenta una gama análoga de tierras contrastados con el ocre amarillo.

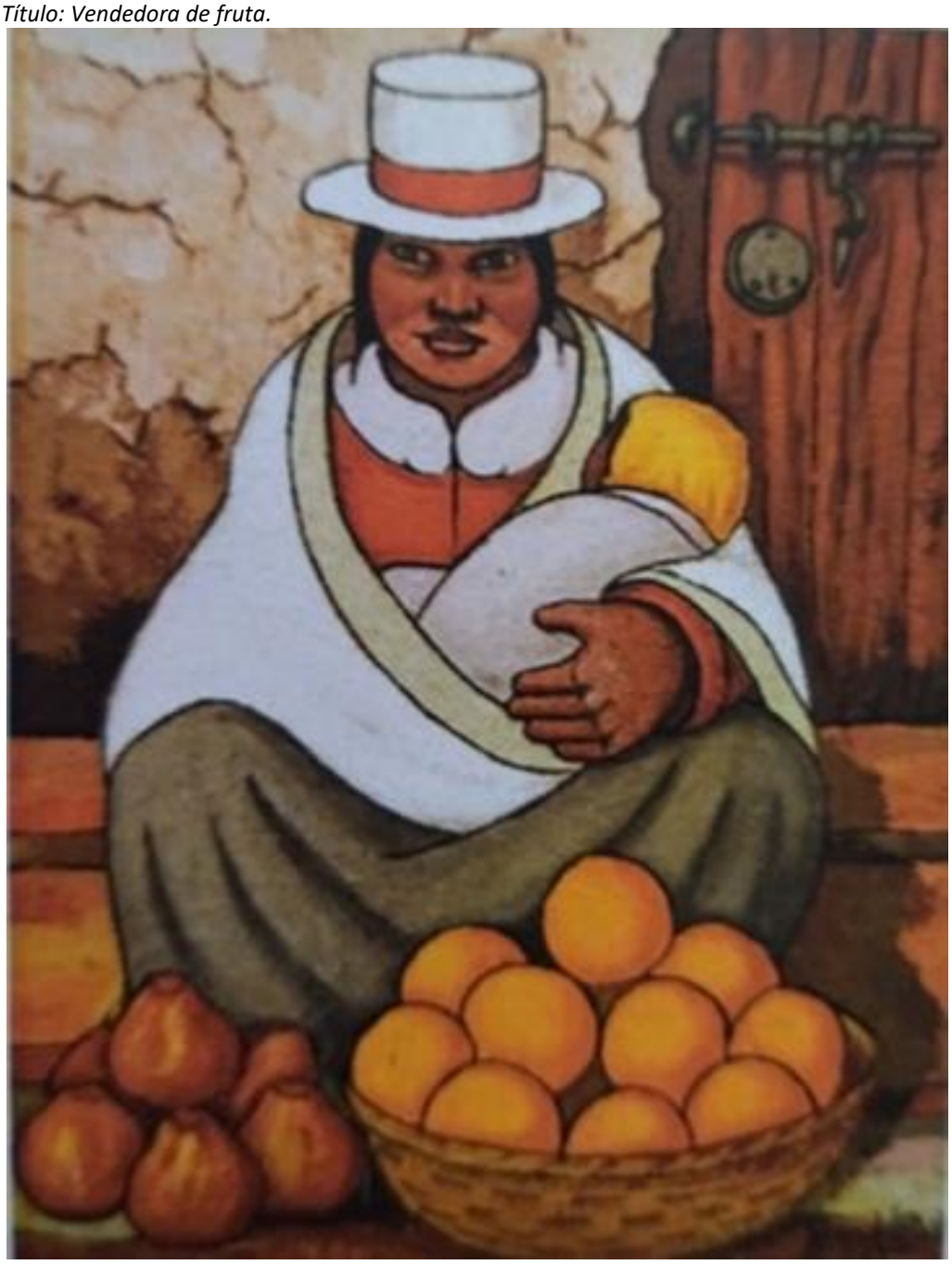
La luminosidad tiene relación de la luz con todos los colores por ser una iluminación artificial creada por el artista., el brillo está presente en el color el blanco como punto de luz en la pintura, la armonía por contraste debido a la polaridad cromática opuesta que se da entre el fondo y la figura, el ritmo existe por la una línea curva, con círculos geométricos o y algunos otros elementos alternantes.

Dimensión de contenido. Esta obra está, comprendida dentro de lo ideal, representa a una vendedora de pan wawa, el parergon es la pared del fondo con caretas de wawas y caballos en la pared.

Obra de pintura N.º 2

Figura 16

Título: Vendedora de fruta.



Nota:

Técnica: Arcillas o tierras de color.

Dimensiones: 60 x 50 cm.

Discurso crítico

Valoración Ícono – Simbólica. Interpretación: La obra "Vendedora de frutas" contiene los siguientes signos, el icono de mujer representada de edad madura, ataviada como una mestiza cusqueña, con sombrero blanco, sostiene un niño en sus brazos, sentada en el piso con una canasta de naranjas y peras amontonadas en el piso en actitud de vender, es una imagen convencionada, porque así se les identifica a las vendedoras que no tiene puestos en los mercados y ofrecen sus productos en las calles aledañas a los mercados; el niño de meses de nacido, envuelto en mantas con un gorro amarillo en la cabeza, hijo (a) de la vendedora, es una imagen convencionada.

Las mujeres madres llevan a sus hijos con ellas mientras venden la fruta; el sombrero es un objeto que se lleva en la cabeza para protegerse del sol, es blanco de copa alta y ala agosta, con cinta roja, el sombrero de mestiza cusqueña es parte de la indumentaria y es una imagen convencionada porque es un objeto que se lleva en la cabeza de uso cotidiano, festivo, característica de la mestiza cusqueña.

La canasta es un contenedor elaborado con fibra vegetal, se caracteriza por su dureza y forma cilíndrica se tejen las fibras dándole una forma de plato, es un contenedor para almacenar o exponer alimentos y es una imagen convencionada, se usan en los mercados y en las casas como un contenedor de alimentos.

Las peras son una variedad de fruta que tiene una cascara de color ocre amarillo cuando está madura, colocada a manera de torre, cinco en la base y una encima de todas es una fruta comestible y es una imagen convencionada, es una fruta que crece en árboles en la región del Cusco, se compra en los mercados y es de consumo masivo popular.

Las naranjas son una variedad de fruta que tiene una cascara de color amarilla, colocada a manera de torre en una canasta, es una fruta comestible, imagen convencionada, es una fruta que crece en árboles en la región del Cusco, se compra en los mercados, y es de consumo masivo popular.

Valoración Sintáctica. La relación entre la mujer y la indumentaria es propia de la mestiza cusqueña que vende frutas en las calles cerca al mercado, mestiza cusqueña vendedora de naranjas y peras se venden en los mercados y sitios aledaños en canastas.

Valoración Sintagmática. En la obra se denota a una mujer mestiza con sobrero blanco con su hijo en brazos suele ofrecer en venta frutas en una canasta sentada en el suelo de manera ambulante e informal, las frutas son peras y naranjas con cascara amarilla, dulces.

Discurso Estético. Esta obra esta categorizada como pintura de género, representa a una mujer vendedora de frutas en la calle, es una madre con su hijo en brazos, ataviada como una mestiza cusqueña con sombrero blanco, sentada en el piso, vendiendo naranjas y manzanas.

Los colores son planos del mismo modo exagerado dándole una representación muy animada, la línea del dibujo muy marcada. Esta dentro de la categoría de lo grotesco, la obra presenta la ingenuidad grotesca en el rostro y la mano grande.

La técnica desarrollada es tierras de color, se utilizan tierras de color, aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente en la superficie, dando un acabado uniforme y plano del color, los instrumentos utilizados como el morteros, pinceles planos, espátulas, el mortero sirve para pulverizar las tierras, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante y el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón nordex) previamente preparado.

El estilo y tendencia es tipo expresionista, se aprecia la exageración en la forma que se concibe como una deformación intencionada para lograr el aspecto casi caricaturesco, grotesco y expresivo que le da una expresión especial que caracteriza al artista como parte de esta tendencia o estilo.

Dimensión compositiva. La proporción de la mujer es creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos desproporcionados, como características plásticas del artista, el equilibrio de masas donde el personaje principal ocupa el primer plano de toda el área de la pintura centrada, como fondo la pared.

La perspectiva es por superposición de planos y el primer plano está conformado por las frutas y la vendedora con un niño en brazos, al fondo se observan la pared con una parte de la puerta con cerrojo.

Dentro de la morfología, la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme al personaje y el fondo, con una valoración tonal

pareja marcada por las líneas del dibujo de las formas, delimitando los diferentes colores, los demás elementos son planos carentes de sombras, sin embargo, existe una sombra arrojada en la base de las frutas y en la base del personaje al lado izquierdo, la estructura es técnica y formal con una textura que está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura sutil en la superficie del plano en cada color.

La línea y el contorno delimita de manera clara los bordes en la manzana, en la tela del manto, los pliegues de la falda, el diseño de todos los elementos de la figura esta delimitados por una línea muy marcada, las formas y los planos están bien definidos, en todos los elementos compositivos con respecto del fondo.

La base de la composición es la línea en sí misma, el color presenta temperatura y polaridad con un dominio del color blanco, amarillo relacionado con los colores tierras ocres del piso y fondo. Existe polaridad del color blanco con el gris creando grades campos de contrastes, el fondo presenta una gama análoga de tierras contrastados con el ocre amarillo.

La luminosidad tiene relación de la luz con en todos los colores por ser una iluminación artificial creada por el artista, el brillo está presente en el color el blanco como punto de luz en la pintura.

La armonía por contraste debido a la polaridad cromática opuesta que se da entre el fondo y la figura, el ritmo existe por la una línea curva, con círculos geométricos o y algunos otros elementos alternantes.

Dimensión de contenido. Esta obra está, comprendida dentro de lo ideal, representa a una vendedora de frutas, el parergon es la pared del fondo con parte de una puerta con cerrojo de metal.

Obra de pintura N.º 3

Figura 17

Título: Vendedora de quesos y huevos.

Nota:
Técnica: Arcillas o tierras de color.
Dimensiones: 50 x 60 cm.

Discurso crítico

Valoración Ícono – Simbólica. La obra "Vendedora de quesos y huevos" representa a una mujer mestiza de edad madura, sentada en el piso ataviada con una manta blanca con diseños bordados en los bordes con colores rojos y amarillos, de pollera gris que cubre todas sus piernas y deja ver sus pies descalzos, su sombrero blanco de mestiza con una cinta roja cubre parte de su cara como protegiéndose del sol.

Es una representación convencionada porque así están ataviadas las mestizas y la forma de sentarse y ofrecer sus productos en un espacio abierto con gran cantidad de productos representa a los días de expendio que duran las ferias; el sombrero blanco de copa alta con una cinta de color rojo es propio de las mujeres mestizas cusqueñas y es una imagen convencionada la forma y el color del sombrero es típico de las mestizas cusqueñas.

Los sacos de papas o *chuño* son tejidos gruesos y resistentes para usar como bolsa de carga y contener papa o chuño, productos que son vendidos en las ferias, son contenedores o bolsas de carga típico en la sierra y es una imagen convencionada porque está representado por bolsas tejidas con lana de ovejas o llamas, grandes con franjas de diferentes colores, de uso cotidiano por las vendedoras en las ferias.

Los quesos y los huevos son productos de pan llevar que se comercializa en las ferias producto de la elaboración casera y crianza de animales por la gente que vive en el campo, son muy valorados por elaboración natural y crianza al natural de gallinas, es una imagen convencionada; existen en todos los mercados y ferias y es de consumo masivo.

El Tomín o vasija de cerámica propio del transporte y venta de la chica, esta imagen está consensuado por ser una vasija elaborada de cerámica cocinada y sirve para transportar la chicha, bebida hecha de maíz y consumida de forma popular.

Los perros son animales domésticos de color blanco muy característicos de los pueblos, acompañan a sus dueños a todas sus actividades, los *Ch'akus*, son perros pequeños blancos y reconocidos por todos son animalitos domesticados y las familias crían en sus casas y también están sueltos en las calles.

Valoración Sintáctica. La relación entre la vendedora es la mujer que vende sus productos en lugares donde se hacen ferias comerciales y con los quesos, huevos, chicha, y otros productos en sacos, se vende en ferias comerciales, se muestran, se ofrecen o exponen en venta; los perros siempre acompañan a sus dueños cuando viajan a otros lugares de feria, los perros siempre están a lado de sus dueños.

Valoración Sintagmática. Mujer mestiza vendedora de feria esta ataviada con ropas y sombrero típico de Cusco, ofrece en venta los quesos, huevos, chicha son productos que se venden en las ferias comerciales y los sacos con papas y/o chuño se transportan en sacos tejidos y se comercializan en las ferias.

Valoración de Estructura Artística. La obra "Vendedora de quesos y huevos" es una pintura de género, la pintura muestra a una mujer cubierta con un manto blanco con cintas bordadas en los bordes, con un sombrero de mestiza blanco con cinta roja que le tapa parte de la cara, sentada en el piso con una

pollera azul gris que le cubre las piernas dejando ver los dedos de los pies descalzos.

Cerca de ella están los productos que vende como quesos, huevos, chicha, y sacos llenos aun cerrados, acompañada de sus dos perritos blancos, todos los elementos esta delineados; dentro de la categoría de la ingenuidad grotesca de la mujer principalmente los dedos del pie; la técnica es a base de tierras de color aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente en la superficie dando un acabado uniforme y plano del color.

Los instrumentos que utilizaron son el mortero sirve para pulverizar las tierras, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante y el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón *nordex* parte texturizada) previamente preparado.

El estilo y tendencia expresionista, se aprecia la exageración en la forma que se concibe como una deformación intencionada para lograr el aspecto casi caricaturesco, grotesco y expresivo marcado por la línea gruesa del dibujo que le da una expresión especial que caracteriza al artista; los colores están planos marcados por líneas como sombras de los pliegues, con ligeras sombras arrojadas, como parte de esta tendencia o estilo.

Dimensión de contenido. Lo Sígnico es ideal, es una mujer mestiza cusqueña vendedora en feria, el parergon es un paisaje poco definido al fondo, abstracto ausente, conceptual ausente.

Dimensión compositiva. La proporción de la mujer es creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos características plásticas del artista; el equilibrio de masas ocupa el primer plano y toda el área de la pintura centrada y equilibrada entre el personaje y los demás elementos compositivos.

La perspectiva es una superposición de planos, el personaje ocupa el primer plano junto a los otros elementos compositivos con un fondo que produce una profundidad dejando ver que el espacio es libre con un paisaje lejano, no definido.

La morfología (forma) la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme desde el extremo derecho, pro las sombras arrojadas, sin embargo, el personaje principal tiene una iluminación frontal carente de sombras, todos los demás colores son planos carentes de valoración de sombras,

La estructura es inexistente y la textura está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura en la superficie del plano en cada color y por la superficie textura del soporte; en lo cromático presenta una gama de tierras de color variada, la presencia del blanco es importante y el color azul gris creando un equilibrio cromatismo.

La línea del contorno de todos los elementos de la figura esta delimitados por una línea muy marcada, las formas y los planos están bien definidos y claros, en todos los elementos compositivos con respecto del fondo; el diseño es formal.

La base de composición es de línea en sí misma; en el color la temperatura y la polaridad muestra una relación de colores tierras ocres por analogía, con presencia de colores oscuros y claros que crean el contraste en la pintura, existe polaridad del color gris y colores tierras con importante presencia del color blanco.

En la luminosidad y el brillo la luz tiene relación en todos los colores por ser una iluminación artificial creada por el artista, el brillo está presente en todos los colores, el blanco como punto de luz en la pintura refleja una escena a plena luz del día.

En lo cromático la variedad de color crea un manejo cromático contrastado, con una presencia de líneas continuas de ritmo asonante entre verticales y horizontales de los sacos de productos cerrados; la armonía se muestra por los contrastes debido a la polaridad cromática opuesta que se da entre el fondo y la figura, el ritmo presenta un manejo de la forma a través de la línea vertical continua del dibujo, creando movimiento y ritmo con las formas.

Obra de pintura N.º 4

Figura 18

Título: Vendedoras de huevos y papas.

Nota:
Técnica: Arcillas o tierras de color.
Dimensiones: 50 x 60 cm.

Discurso crítico

Valoración Ícono-Simbólica. Interpretación: La obra "Vendedoras de huevos y papas", contiene los siguientes signos, el ícono mujeres que por la indumentaria son mujeres campesinas maduras ataviadas con ropas y sombreros blancos de la zona de Canas, están sentadas en el piso, delante de ellas tienen canasta de huevos y un saco de tela rayada, la imagen de las vendedoras de huevos y papas es una interpretación convencionada por que se da en los días de mercado o feria las mujeres campesinas salen a vender sus productos, la indumentaria diferencia al lugar de donde proceden.

El sombrero blanco de copa tipo gorro con alas pequeñas con una cinta roja muy delgada lo usan las mujeres campesinas de la zona de Canas; la canasta es

elaborada manualmente con fibra vegetal, de boca ancha que sirve para portar los huevos, es un contenedor típico para colocar productos y vender en los mercados y ferias, es una imagen convencionada que está representada por un objeto de uso cotidiano por las vendedoras en los mercados.

El saco o saquillo tejido con lana de oveja o llama con franjas grandes en marrón y blanco sirve para cargar papas, facilita el transporte y la venta principalmente en ferias y mercados, es una gran bolsa tejida, es una imagen convencionada, porque este tipo de sacos se tejen con fibras de ovejas y llamas, son gruesos y resistentes especiales para el transporte de productos; el perro blanco, es un animal doméstico que suele integrarse en las actividades cotidianas, se cría en la casa como mascota y anda por las calles, mercados etc., forma parte de las familias y es una imagen convencionada, el perro acompaña a sus dueños a las diferentes actividades, son animales domesticados, alertan la presencia de personas extrañas, y se dice que también cuidan las casas.

Valoración Sintáctica. La relación entre las vendedoras y las mujeres sentadas en la calle con productos es el comercio ambulatorio y con los huevos y papas son productos que se venden en los mercados, se muestran, se ofrecen en venta.

Valoración Sintagmática. En la obra se denotan mujeres campesinas vendedora, huevos, papas que juntos significan las mujeres campesinas ataviadas con ropas y sombrero típico de la zona de Canas, ofrece en venta huevos en una canasta y papa en un saco rayado en el suelo de manera ambulante e informal, los huevos son obtenidos de la crianza de gallinas, son muy preciados por las amas de casa y las papas son tubérculos propios de la sierra y se transporta en sacos tejidos y venden en mercados.

Valoración de Estructura Artística. La obra "Vendedoras de huevos y papas", es pintura de género, la pintura muestra a dos mujeres ataviadas con ropas y sombreros de la mujer campesina típico de la zona de Canas con colores tierras y ocres, la canasta de huevos como alimentos indispensables de los hogares y muy preciado por las amas de casa; el saco de papas representa a los alimentos que vienen del cultivo de la tierra, actividad propia de los campesinos de la sierra, existe un valor importante del color blanco.

La línea está presente en todos los elementos compositivos; considerada dentro de la categoría ingenuidad grotesca de las dos mujeres; la técnica es tierras de color sobre cartón de *nordex,* las pinturas utilizadas son tierras de color, aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente en la superficie; los instrumentos que se utilizan son los morteros sirven para pulverizar las tierras, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante, el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón *nordex*) previamente preparado.

El estilo y tendencia es expresionista, se aprecia la exageración en la forma que se concibe como una deformación intencionada para lograr el aspecto expresivo que caracteriza al artista.

Dimensión compositiva. La proporción de las mujeres es creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos características plásticas del artista; el equilibrio de masas ocupa el primer plano y toda el área de la pintura centrada junto a los demás elementos compositivos.

Los personajes principales presentan actitudes diferentes; la perspectiva es en superposición de planos, los personajes ocupan el primer plano dejando poco espacio para el fondo, equilibran con movimientos casuales y distraídos como observando los que acontece en su entorno; en la morfología.

La iluminación es artificial creada por el artista, iluminación artificial y frontal en forma uniforme a los personajes sin valores tonales; la estructura es técnica y formal, la textura está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura en la superficie del plano en cada color.

Los personajes principales presentan actitudes diferentes, con movimientos casuales y distraídos como observando los que acontece en su entorno; en lo cromático presenta una gama de tierras de color variada, para las carnaciones utiliza tres gamas de tierras, y colores como el negro, blanco, rojo ocre y amarillo ocre, azul, marrón; los colores están con ligeras sombras, del mismo modo exagerados dándole una representación muy animada como parte de esta tendencia o estilo.

La línea está representada en los contornos de las formas, todos los elementos de la figura están delimitados por una línea muy marcada, las formas y los planos

están bien definidos y claros, en todos los elementos compositivos con respecto del fondo; el diseño es formal, la base de la composición es de línea en sí misma.

El color presenta una temperatura y polaridad donde existe una relación de colores tierras ocres por contraste, existe polaridad de los colores grises oscuros con la presencia del color blanco.

La luminosidad y brillo donde la luz tiene relación en todos los colores por ser una iluminación artificial creada por el artista; el brillo está presente en los colores claros y principalmente el color el blanco como punto de luz en la pintura.

La armonía por contrastes debido a la polaridad cromática opuesta que se da entre el fondo y la figura; en lo cromático la armonía cromática de las tierras de color, crean una atmosfera de un atardecer y un día frio.

El ritmo presenta líneas curvas, que marcan los contornos que forman un movimiento rítmico alternante, las líneas en la canasta denotan un ritmo asonante, continuo al igual que las papas y los huevos por las formas repetidas.

Dimensión de contenido. Lo Sígnico es ideal, son mujeres campesinas vendedoras, el parergon de fondo es la pared del fondo con el piso genera una sensación ligera de profundidad que encuadra la escena. Abstracto ausente, conceptual ausente.

Obra de pintura N.º 5

Figura 19

Título: Florista.

Nota:

Técnica: Arcillas o tierras de color.

Dimensiones: 60 x 50 cm.

Discurso crítico

Valoración Ícono-simbólica. La obra “Florista” representa a una mujer madura retratada de medio cuerpo, ataviada con una manta negra de castilla decorada en los bordes, sujeta con la mano izquierda su sombrero blanco con cinta roja y a la vez sostiene una canasta de flores variadas; significa una mestiza cuzqueña vendedora de flores es una interpretación consensuada porque así están ataviadas y esa es la forma de vender flores siempre se llevan en canasta.

El sombrero blanco de copa alta con una cinta de color rojo es propio de las mujeres mestizas cusqueñas, el sombrero de mujer mestiza en el Cusco es una imagen convencionada por la forma y color del sombrero es típico de las mestizas cusqueñas.

La canasta elaborada manualmente con fibra vegetal porta un asa que facilita su manipulación y transporte, típico de |la región del Cusco es una imagen convencionada porque es un objeto de uso cotidiano por las amas de casa en los mercados para colocar compras en el marcado o para llevar y ofrecer al paso y vender.

Manta de castilla lo usan las mujeres mestizas mayores principalmente en festividades, es una prenda de vestir abrigadora y está decorada con cintas de diseños coloridos y hermosos, es una imagen convencionada, este manto se confecciona de telas especiales “castilla” en diferentes colores lo usaban las antiguas mestizas.

Las flores como las calas blancas y otras rosadas y rojas sirven para arreglo de una mesa de comedor en las casas o al pie de un santo como símbolo de devoción, es una imagen convencionada, están las calas que son flores blancas, grandes y vistosas, las flores rojas y rosadas no se reconocen como convencionada porque están creando una variedad de flores que no existen en la realidad.

Valoración Sintáctica. La relación entre la florista y el comercio ambulatorio es que la mujer que vende flores en una canasta calas blancas, flores rosadas y rojas caminando por las calles cerca a los mercados y templos.

Valoración Sintagmática. La florista es una mujer mestiza vendedora de flores esta ataviada con manta de castilla sombrero típico de Cusco y lleva una canasta de flores. Las flores son plantas de vistosos colores y formas que se suelen

usar como decoración en las mesas de las casas o se ofrecen como acto de religiosidad a algún santo de devoción en la casa y en los templos.

Valoración de Estructura Artística. La obra "La florista" es una pintura de Género, la pintura muestra a una mujer cubierta de un mantón gris oscuro con bordes adornados con flores, sujeta un sombrero blanco con cinta roja, así como la canasta con seis flores, tres calas y tres flores de cinco pétalos en actitud de llevar flores, típica mestiza cusqueña vendedora de flores, dentro de la categoría de lo grotesco, la obra presenta la ingenuidad grotesca en la representación del rostro de la mujer; la técnica es con tierras de color, aglutinadas con el zumo del cactus.

Presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente en la superficie dando un acabado uniforme y plano del color, los instrumentos utilizados son el mortero sirve para pulverizar las tierras, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante y el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón nordex) previamente preparado.

El estilo y tendencia es expresionista porque se aprecia la exageración en la forma que se concibe como una deformación intencionada para lograr el aspecto casi caricaturesco, grotesco y expresivo que le da una expresión especial que caracteriza al artista; los colores están planos del mismo modo exagerados dándole una representación muy animada como parte de esta tendencia o estilo.

Dimensión compositiva. La proporción de la figura de la mujer es creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos características plásticas del artista; el equilibrio es de masas y ocupa el primer plano y toda el área de la pintura centrada y equilibrada.

La composición es de forma triangular; la perspectiva es en superposición de planos, el personaje ocupa el primer plano dejando poco espacio para el fondo; en la descripción morfológica, la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme y el rostro del personaje presenta una valoración tonal marcada por las líneas que crea colores diferentes y todos los demás elementos son planos carentes de sombras.

La estructura es inexistente, la textura está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura en la superficie del plano en cada color; la línea y el contorno donde todos los elementos de la figura esta delimitados por una línea muy marcada, las formas y los planos están bien definidos y claros, en

todos los elementos compositivos con respecto del fondo; el diseño es formal y la base de composición es de línea en sí misma.

En el color la temperatura existe una relación de colores tierras ocres por analogía, con presencia de colores oscuros y claros que crean el contraste en la pintura y en la polaridad del color gris oscuro con la presencia del color blanco; la luminosidad tiene relación en todos los colores por ser una iluminación artificial creada por el artista, el brillo está presente en el color claro, el blanco como punto de luz en la pintura.

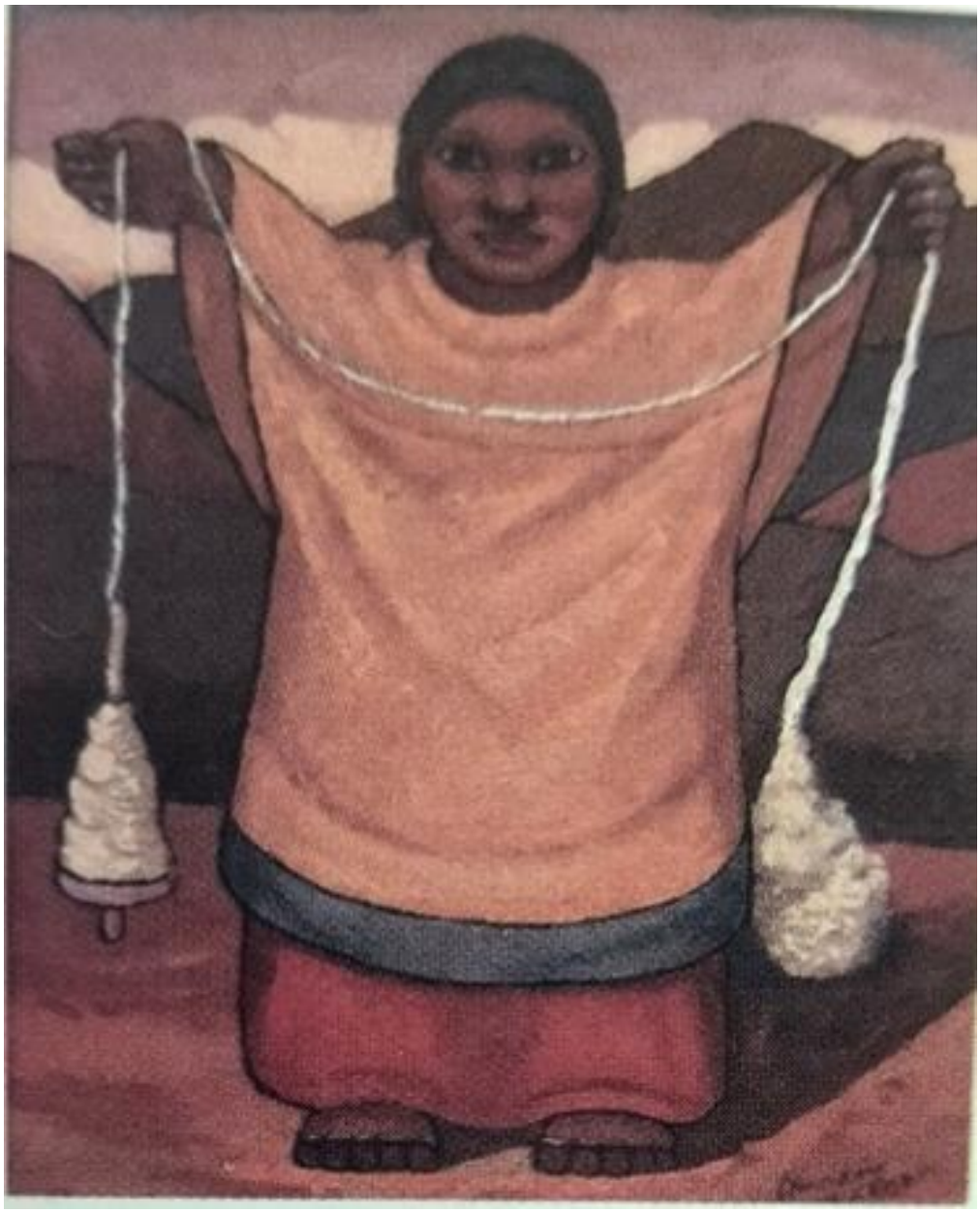
En el aspecto cromático presenta una gama de tierras de color variada, para las carnaciones utiliza cuatro gamas de tierras, además los colores negro, rojo, blanco, naranja.

La armonía por contrastes debido a la polaridad cromática opuesta que se da entre el fondo y la figura; en el ritmo existe una línea geométrica o recta en todo el esquema de la figura o personaje principal sin embargo queda moderada con la aplicación del color creando movimiento y ritmo, principalmente en el área de las flores, las líneas en la canasta denotan un ritmo asonante, continuo al igual que los bordados del manto.

Dimensión de contenido. Lo sígnico es ideal, la florista es una mujer mestiza cusqueña y el parergon es el fondo que encuadra la pintura.

Obra de pintura N.º 6

Figura *20*
Hilandera.



Nota:
Técnica: Arcillas o tierras de color
Dimensiones: 60 x 50 cm

Discurso crítico

Valoración Ícono – Simbólica. La obra "Hilandera" representa a una mujer madura ataviada con ropas de abrigo cubriendo todo su cuerpo a la usanza del ande peruano, sostiene con la mano derecha la rueca o *phushka* y con la otra estira la lana en actitud de hilar o torcer la lana blanca y convertirla en hilo, se dice hilandera a la mujer que hila la lana de oveja o camélido, esta convencionada porque es una actividad propia del ande peruano; la rueca o *phushka* es un instrumento de madera compuesto por dos elementos, un palo largo que sirve de eje y una base plan circular que sostiene el cono de hilo torcido en el ande peruano por eso es una interpretación convencionada.

La lana es la fibra de color blanco que puede ser de oveja o llama, que se trasquila para hilar de forma mecánica y manual especialmente por las mujeres, es una imagen convencionada se conoce que la lana se extrae de la trasquila de las ovejas y camélidos para obtener fibras que se hilan, se tejen y se elaboran ponchos, frazadas y telas para indumentaria para la gente del ande por ser de clima frio.

Valoración Sintáctica. La relación entre la hilandera y la acción de hilar lana es que la mujer en el ande hila la lana de oveja o camélido, el hilo que servirá para realizar tejidos y la relación de la hilandera con la lana torcida preparada para tejer es que la lana que se tuerce en una rueca o *pushka* sirve para elaborar tejidos, con diferentes técnicas y generar una fuente de ingreso económico.

Valoración Sintagmática. Hilandera es la mujer que se dedica a hilar o torcer la lana de oveja o camélido en el ande peruano, el hilo torcido en cono se obtiene del movimiento de la rueca y queda torcida lista para ser tejida.

Valoración de Estructura Artística. La hilandera es una pintura de género, muestra a una mujer en actitud de hilar, sosteniendo con la mano derecha la rueca o *phushka* y con la otra mano levanta y estira la lana para facilitar el movimiento de la rueca. Actividad propia de las mujeres en el ande peruano.

La categoría está comprendida dentro de lo grotesco, muestra con ingenuidad la figura de la mujer con rasgos faciales grotescos, las manos y los pies grandes desproporcionados; la técnica es tierras de color aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente

en la superficie. Dando un acabado uniforme y plano del color; los instrumentos utilizados son el mortero que sirve para pulverizar las tierras, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante y el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón nordex) previamente preparado.

El estilo y tendencia es expresionista, se aprecia la exageración en la forma que se concibe a la figura humana, con una deformación intencionada para lograr el aspecto casi caricaturesco, grotesco y expresivo que le da una expresión especial que caracteriza al artista; los colores son casi planos, marcados por una línea gruesa que contornea las formas. Como parte de esta tendencia o estilo.

Dimensión compositiva. La proporción de la mujer es creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos desproporcionados son características plásticas del artista; el equilibrio es de masas, el personaje principal ocupa el primer plano de toda el área de la pintura, centrada, dejándose ver el paisaje de fondo; la perspectiva se da por la superposición de planos, la figura principal ocupa el primer plano y todo el espacio compositivo de del paisaje del fondo es el segundo plano.

En la morfología la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme al personaje presenta una valoración tonal que transmite la luz de un atardecer tenue poco iluminado, con líneas de color que marcan algunos pliegues en la indumentaria de color casi plano exento de sombras.

La estructura es inexistente; la textura está presente por la composición física de las tierras de color y proporciona textura la superficie del soporte; la línea y el contorno de todos los elementos de la figura esta delimitados por una línea de color negro muy marcada, las formas y los planos están bien definidos en todos los elementos compositivos con respecto del fondo; el diseño es formal; la base de composición es de línea en sí misma; en el color la temperatura.

Se da por la relación de colores tierras por analogía, con una presencia importante del color ocre amarillo y el blanco dando luminosidad y contrates cromático; existe polaridad entre los colores tierra y el ocre amarillo, generando un punto de luz en el color blanco.

La luminosidad de da por la luz y está presente solo en el personaje principal dejando casi en penumbra el fondo, el brillo está presente en el color ocre amarillo y el blanco.

La armonía existe una línea que define la figura del personaje principal, bien volumétrica, escasa de detalles y colores planos casi sin sombras ni pliegues, el personaje principal tiene toda la fuerza del color en la pintura quedando un fondo inexistente por la intensidad de los colores del primer plano.

Lo cromático presenta una gama de tierras de color variada, como sienas y ocres para las carnaciones y fondo contrastando con el ocre amarillo predominante de la indumentaria y el blanco de la lana, rompe ese contraste la presencia del rojo y azul el ritmo existe un manejo de la forma a través de la línea ondulante continua del dibujo, creando movimiento y ritmo con las formas.

Dimensión de contenido. Dentro de lo sígnico la dimensión de contenido de la hilandera es ideal y el parergon es el fondo un paisaje del ande por la presencia de cerros, abstracto ausente y conceptual ausente.

Obra de pintura N.º 7

Figura 21

Título: Niña con pan wawa.

Nota:

Técnica: Arcillas o tierras de color.

Dimensiones: 60 x 50 cm.

Discurso crítico

Valoración Ícono – Simbólica. La obra "Niña con pan *wawa*", representa a una niña del ande representada de medio cuerpo, vestida con falda amplia de color blanco y una manta rosada, sostiene con sus dos manos un pan wawa o t'anta *wawa*, rodeada de caretas de caballo y de otra *t'anta wawa,* la niña con pan wawa, es una costumbre de la fiesta de Todos los Santos, se regala a las niñas pan wawa en la región de Cusco; el pan *wawa* o *t'anta wawa* es una muñeca de pan decorada de dulces con una careta de pasta.

Representa a una niña bebe envuelta, es una interpretación convencionada porque en el Cusco se elabora pan *wawa* para la fiesta de todos los santos en noviembre y se regala a las niñas.

Valoración Sintáctica. La relación entre la niña y la fiesta de *todos los santos* es la costumbre de regalar a las niñas pan *wawa* en la región de Cusco y la relación de la niña con el pan *wawa* es que el pan es elaborado en masa de pan decorado con dulces que se regala a las niñas en la fiesta de *Todos los Santos*

Valoración Sintagmática. En la obra *Niña con pan wawa*, en la región del cusco se acostumbra a regalar un pan *wawa* o *t'anta wawa* a las niñas en la fiesta de Todos los Santos, el pan *wawa*, son panes en forma de niñas bebes envueltas y están decoradas con una careta y dulces, las cuidan, cargan, abrigan los primeros días luego se las comen.

Valoración de Estructura Artística. La obra "Niña con pan *wawa*" es una pintura que muestra a una niña de cabellos negros, con una sonrisa, sosteniendo una muñeca de pan o pan *wawa*, es una costumbre que se celebra en la fiesta de *Todos los Santos*, se elaboran panes con forma de niñas bebes envueltas y se regala a las niñas.

La categoría está dentro de lo grotesco, presenta la ingenuidad grotesca en el rostro de facciones y manos con cierta ingenuidad.

La técnica de color es a base de tierras de color, aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente en la superficie, dando un acabado uniforme y plano del color.

Los instrumentos utilizados son el mortero que sirve para pulverizar las tierras, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante y el pincel para

aplicar el color sobre el soporte (cartón *nordex*) previamente preparado por el lado de la textura del cartón.

El estilo y tendencia es expresionista, se aprecia la exageración en la forma que se concibe como una deformación intencionada para lograr el aspecto casi caricaturesco, grotesco y expresivo, especial característica del artista.

Dimensión de contenido. Esta obra esta ideal comprendida dentro de lo ideal, representa a una niña con pan *wawa*, el parergon es el fondo de la pared que contrasta con las formas y colores del personaje principal, abstracto ausente, conceptual ausente.

Dimensión compositiva. La proporción de la niña es creada, no se ciñe a ningún canon anatómico de rasgos grotescos, desproporcionados que se ajustan al estilo y características plásticas del artista.

El equilibrio de masas del personaje principal es la niña de medio cuerpo ocupa el primer plano y toda el área de la pintura centrada, dejándose ver el fondo como una pared con caretas de caballo y de otra *t'anta wawa*.

La perspectiva, no existe superposición de planos es el personaje y la pared del fondo; en la morfología la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme al personaje principal, los pliegues del manto y la falda ligeramente valorados; la estructura es formal.

La textura está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura en la superficie del plano en cada color y también aporta la superficie texturizada del cartón como soporte.

En la línea el contorno delimita de manera clara los bordes en el personaje principal y los diferentes elementos compositivos.

El diseño de la figura principal y los elementos compositivos presentan una delimitación muy marcada.

Las formas y los planos están bien definidos y claros, en todos los elementos compositivos con respecto del fondo.

La base de la composición es a base de la línea en sí misma.

En el color la temperatura tiene una relación de colores tierras ocres por analogía, con una presencia importante de colores tierras cálidos como el rojo, ocre amarillo y la polaridad de color puro y limpio rojo, amarillo y blanco con los colores tierras del fondo ocres, agrisados.

La luminosidad de la luz tiene relación en todos los colores por ser una iluminación artificial creada por el artista y el brillo está presente en el color rojo, amarillo y blanco, como un plano más iluminado en la pintura.

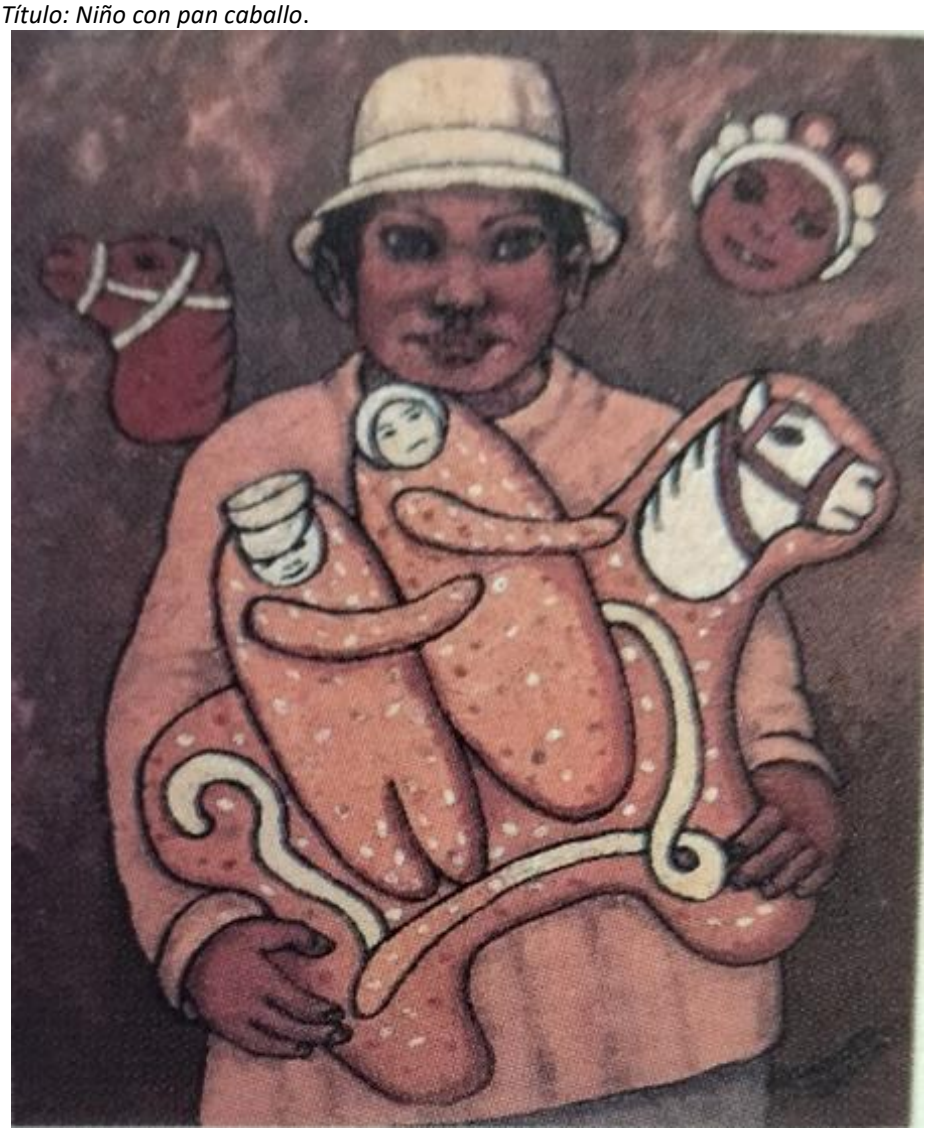
La armonía existe por una línea negra que dibuja las formas representadas del personaje principal y los otros elementos compositivos.

El ritmo queda moderada la aplicación del color plano creando movimiento y ritmo tenue pero presente, principalmente en las arrugas y pliegues de la vestimenta y la presencia alternante de la decoración del pan *wawa*.

Obra de pintura N. 8

Figura 22

Título: Niño con pan caballo.



Nota:
Técnica: Arcillas o tierras de color.
Dimensiones: 60 x 50 cm.

Discurso crítico

Valoración Ícono-Simbólica. La obra "Niño con pan caballo", existen iconos como el niño del ande, representado de medio cuerpo con sombrero blanco con una ligera sonrisa, sostiene con las dos manos, un pan caballo con dos jinetes, decorado con caretas y dulces, el pan caballo es una costumbre regalar a los niños en las fiestas de Todos los Santos; el pan caballo es un pan con dos jinetes, decorada con caretas de pasta y dulces, es una interpretación convencionada, en el

Cusco se elaboran panes con forma de caballos para regalar a los niños en la fiesta de Todos los Santos.

Valoración Sintáctica. La relación entre el niño y fiesta de Todos los Santos es la costumbre de la región de Cusco y la relación del niño con el pan caballo, es que el pan elaborado en masa de pan decorado con dulces que se regala a los niños en la fiesta de Todos los Santos

Valoración Sintagmática. En la obra "Niño con pan caballo", los niños, en la región del cusco reciben un pan caballo de regalo en la fiesta de todos los santos, el pan caballo es un pan caballo, es un pan con forma de caballo con o sin jinetes, están decorados con caretas de pasta y dulces, juegan los primeros días luego se las comen.

Valoración de Estructura Artística. La obra "Niño con pan caballo" es una pintura de género que muestra a un niño con sombrero blanco de piel cobriza, con una ligera sonrisa, sosteniendo un caballo de pan, costumbre que se celebra en la fiesta de Todos los Santos, se elaboran panes con esta forma y se regala a los niños.

La categoría está dentro de lo grotesco, la obra presenta la ingenuidad grotesca en el rostro y manos con cierta ingenuidad; la técnica es a base de tierras de color, aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente en la superficie, dando un acabado uniforme y plano del color.

Los instrumentos que se utilizan para pintar la obra son el mortero que sirve para pulverizar las tierras, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante y el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón *nordex*) previamente preparado por el lado de la textura del cartón.

El estilo y tendencia es expresionista, se aprecia la exageración en la forma que se concibe como una deformación intencionada para lograr el aspecto casi caricaturesco, grotesco y expresivo, especial característica del artista.

Dimensión compositiva. La proporción del niño es creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos desproporcionados son características plásticas del artista.

El equilibrio de masas del personaje principal es el niño de medio cuerpo ocupa el primer plano y toda el área de la pintura centrada, dejándose ver el fondo como una pared con caretas de caballo y careta de *wawa* pan.

En la perspectiva no existe superposición de planos es el personaje y la pared del fondo; en la morfología la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme al personaje principal, el rostro está algo oscuro ligeramente valorado.

La textura está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura en la superficie del plano en cada color.

La línea y el contorno delimita de manera clara los bordes en el personaje principal y los diferentes elementos compositivos.

El diseño de todos los elementos de la figura está delimitado por una línea muy marcada, las formas y los planos están bien definidos y claros, en todos los elementos compositivos con respecto del fondo. La base de la composición es de línea en sí misma.

En el color la temperatura existe por una relación de colores tierras ocres por analogía, con una presencia importante del color rosa, colores en planos menores de intensidad de tierras en grises y la polaridad del color rosa con el blanco son colores puros o limpios con los colores tierras del fondo ocre agrisado; la luminosidad de la luz tiene relación en todos los colores por ser una iluminación artificial creada por el artista, el brillo está presente en el color rosa y blanco, como un plano más iluminado en la pintura.

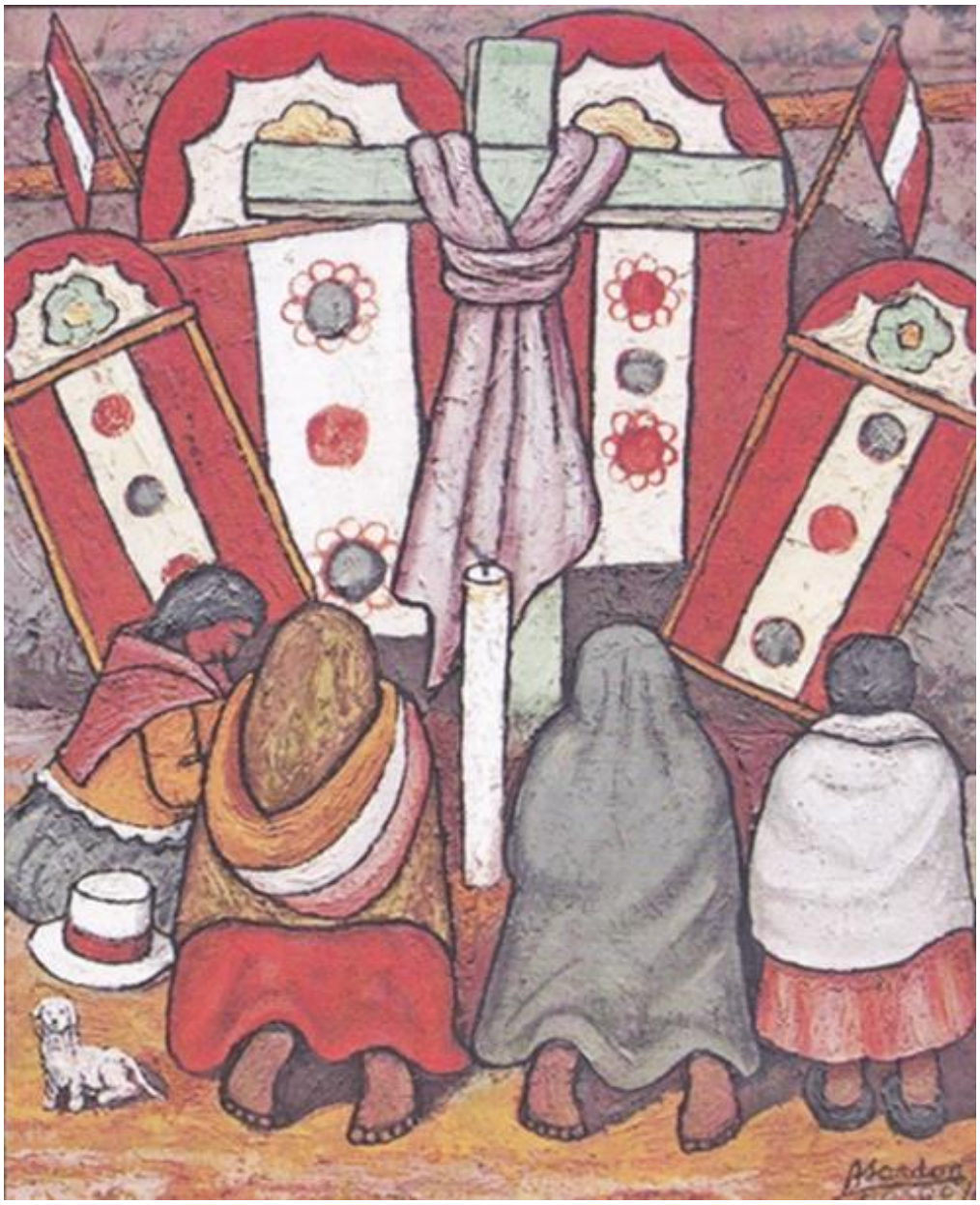
La armonía existe por una línea negra que dibuja las formas representadas del personaje principal y los otros elementos compositivos; el ritmo existe por una línea negra que dibuja las formas representadas en el pan caballo que generar ritmo.

Dimensión de contenido. Esta obra está comprendida dentro de lo ideal, niño con pan caballo, el parergon es el fondo de la pared que contrasta con las formas y colores del personaje principal, abstracto ausente, conceptual ausente.

Obra de pintura N.º 9

Figura 23

Título: Cruz Velacuy.



Nota:

Técnica: Arcillas o tierras de color.

Dimensiones: 60 x 50 cm.

Discurso crítico

Valoración Icono-simbólica. La obra “Cruz velacuy”, presenta iconos como las *Mujeres,* son tres mujeres andinas, una sentada con el sombrero en el suelo, dos de rodillas ante una cruz y una niña parada de espaldas al espectador, ataviadas con mantas de diversos colores. significa que las mujeres en posición de oración, velando la cruz, es la postura de los fieles que acuden a la fiesta de la Cruz, primero rezan y de rodillas y se sientan junto a ella en una acción de acompañamiento o velación a la cruz el 2 de mayo en una visión convencionada en el ande.

La cruz de madera ataviado con paños, detrás de unos arcos como decoración de la fiesta, el máximo símbolos del cristianismo, es una fiesta de la Cruz se celebra el 3 de mayo y en la víspera se celebra la velación de la cruz, constituyendo una costumbre cusqueña en las puertas de las iglesias, casas particulares.

Altares festivos son estructuras grandes que se arman en las fiestas religiosas populares, siempre están decoradas con flores, espejos y llevan los colores de la bandera de Perú, significa una representación a los altares de las iglesias, en el Cusco es una representación que se acostumbra a armar en las fiestas religiosas más importantes como en la fiesta del Copus Cristy, Cruz Velacuy y otras.

El perro es un animal domesticado que siempre está presente en los hogares o en las calles y está presente en las pinturas del artista Sardón, significa que es una mascota, perrito que es parte de la familia, una mascota que socializa en todas las actividades des ser humano.

La vela grande o cirión es un objeto cilíndrico fabricado de grasa y parafina con una mecha de hilo grueso donde se enciende para alumbrar o iluminar, en la Iglesia católica se usa como símbolo de devoción, este objeto de ofrecimiento y gratitud para pedir un favor o milagro o como agradecimiento a un santo de devoción

Valoración Sintáctica. La Cruz tiene una relación con la fiesta religiosa del 3 de mayo, es una costumbre de la región de Cusco de velar a la cruz en la víspera del día de la cruz al que se le denomina *Fiesta de la Cruz o Cruz Velacuy;* y la

relación de la Cruz con las mujeres es la fe y la devoción a la cruz en la iglesia católica.

Valoración Sintagmática. La Cruz y las mujeres de rodillas tiene una connotación con la fiesta de la *Cruz o Cruz Velacuy* que se celebra en la víspera del 3 de mayo, se arman altares, se viste a la cruz y son visitados y velados por la gente allegada a la casa donde se vela o hay cruces que están en las puertas de las diferentes iglesias donde por acto de fe y devoción la gente acude con flores, cirios a velar con oraciones que termina compartiendo comida, bebida y fiesta.

Valoración de Estructura Artística. La obra *Cruz velacuy o fiesta de la cruz*, el género es pintura de género, la pintura muestra personajes femeninos en diferentes posturas frente a una Cruz en señal de oración y acompañando o velando a la Cruz en la víspera del día central.

La categoría es lo grotesco, la obra presenta la ingenuidad grotesca de la anatomía femenina no guardan proporción donde se observan los pies grandes y descalzos.

La técnica es a base de tierras de color, las pinturas utilizadas son tierras de color, aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente en la superficie, dando un acabado uniforme y plano del color.

Los instrumentos que se utilizan para pintar son el mortero sirve para pulverizar las tierras, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante y el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón *nordex*) previamente preparado.

El estilo y tendencia es expresionista, se aprecia la exageración en la forma que se concibe como una deformación intencionada para lograr el aspecto casi caricaturesco, grotesco y expresivo que le da una expresión especial que caracteriza al artista.

Los colores están planos con ligeras pinceladas de sombras del mismo modo exagerados dándole una representación muy animada como parte de esta tendencia o estilo.

Dimensión compositiva. En la proporción las mujeres tienen una proporción creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos desproporcionados características plásticas del artista; el equilibrio de masas

donde los personajes de espaldas ocupan el primer plano de toda el área de la pintura centrada, dejándose ver al fondo la cruz y los altares como símbolo de la festividad.

La perspectiva presenta una superposición de planos, existe cuatro planos, en primer plano las mujeres, el cirio grande blanco delante de la Cruz hacen el segundo y tercer plano, dejando el altar en cuarto plano.

En la morfología la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme, presenta una valoración tonal marcada por las líneas que crean colores diferentes.

Todos los demás elementos son planos carentes de sombras; la estructura es inexistente, la textura está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura en la superficie del plano en cada color producto del empaste.

En la línea, el contorno de todos los elementos de la figura está delimitado por una línea de color negro muy marcada, dibujando las formas y los planos están bien.

En el diseño todos los elementos de la figura están delimitados por una línea muy marcada, las formas y los planos están bien definidos, en todos los elementos compositivos con respecto del fondo.

La base de la composición es la base de línea en si misma; en el color, en la temperatura existe un dominio visual de colores cálidos creando un contraste con el color blanco y algunos grises y tierras ocres por analogía en planos menores; existe polaridad del color rojo con el color blanco y los colores tierra ocres, con algunos grises.

En la luminosidad la luz tiene relación en todos los colores por ser una iluminación artificial creada por el artista; el brillo está presente en el color el blanco como punto de luz en la pintura.

En la armonía se presenta el uso de líneas curvas y líneas rectas que marcan los espacios o campos de color bien definidos, el dibujo está muy presente en la pintura; el ritmo el planteamiento de las líneas y la aplicación del color crean una escena estática, pero con movimiento y ritmo compositivo con elementos alternantes.

Dimensión de contenido. Es real, las mujeres en actitud de oración y tiene parergon como fondo un altar festivo propio de las fiestas religiosas populares, abstracto ausente, conceptual ausente.

Obra de pintura N.º 10

Figura 24
Título: Pablitos o Ukukus.

Nota:
Técnica: Arcillas o tierras de color.
Dimensiones: 60 x 50 cm.

Discurso crítico

Valoración Ícono-Simbólica. La obra “Pablitos o Ukukus” son dos hombres de edad madura, ataviados con el disfraz propio de los *Pablitos o Ukukus,* que representan al oso andino, siempre en color negro con el símbolo de la cruz en el pecho y los colores de la bandera peruana con un gorro mascara tejida que cubre todo el rostro.

Los *Ukukus* son personajes míticos de la cosmovisión andina se encargan de cuidar el orden y disciplina durante el peregrinaje y caminata de los visitantes en los lugares sagrados del nevado y en toda la festividad tradicional, del Señor de *Qoylluritty*.

El vestido o *uncu* es un vestido de lana negra con grandes flecos, adornado con una cruz blanca o roja en el pecho, calzan botines de fútbol, es una imagen convencionada porque es un personaje propio de la festividad del Señor de *Qoylluritty* en la región del Cusco.

El *waqollo* es un gorro máscara tejida de color blanco y/o negro, cubre toda la cabeza y la cara dejando agujeros libres para los ojos, los orificios nasales y dejan ver los labios, que les facilita comer y hablar, cubre la cara para convertirse en un personaje mítico andino, este gorro está convencionado, se venden en los mercados y en muchas danzas del folklore cusqueño, son personajes que cumplen la función de mediadores entre los campesinos y el mundo sacralizado de las altas cumbres.

El cirio o vela grande es un objeto cilíndrico fabricado de grasa y parafina con una mecha de hilo grueso donde se enciende para alumbrar o iluminar, decorados con adornos de colores, en la Iglesia católica se usa como símbolo de devoción y se ofrecen en gratitud o para pedir un favor a un santo de devoción.

Las campanillas, instrumento metálico con un badajo en su interior que emite sonidos o ruidos que anuncian la presencia del personaje o llaman la atención y se llevan atados en el vestido en diferentes lugares, este instrumento musical que anuncia su presencia es una imagen convencionada, por que sirven para emitir sonidos con el movimiento del cuerpo.

Propio de la indumentaria del Pablito o Ukuku y reconocido por todos; el látigo o zurriago es un objeto que consiste en una tira larga de cuero tejido o

trenzado es flexible, unida por un extremo a una vara por donde se sujeta; se hace instrumento de defensa o castigo, se usa para acarrear animales para hacer obedecer o se lanza y se recoge a gran velocidad para castigarlos hiriéndolos con la punta.

El detente es un recordatorio de devoción confeccionado de cartones y telas con imágenes de santos, se lleva como devoción a un santo prendido en el pecho durante la festividad; la bandera es una pieza de tela de dos colores rojo a los costados y blanco al medio, sujetado en un palo el *Ukuku* lo lleva batiendo y flameando es símbolo patrio o emblema del Perú y está presente en los eventos religiosos como representación de nuestra identidad o nacionalidad.

Valoración Sintáctica. La relación de los Pablitos o Ukukus con la fiesta del Qoylluritty, que son hombres con disfraz de oso que suben a los nevados en peregrinaje, y la relación con los vigilantes que poner orden y disciplina en el santuario es por el disfraz que cubren todo el cuerpo y la cabeza para imitar al oso y por el frio del nevado.

Valoración Sintagmática. Los Hombres que por fe y devoción al Señor de *Qoylluritty*, pertenecen a la nación de Pablitos o Ukukus, estos son personajes que disfrazados de osos hacen peregrinaje al nevado de *Sinaq'ara* en la fiesta del Sr. De *Qoylluritty*, son personajes que ponen orden y disciplina a los visitantes del santuario.

Valoración de Estructura Artística. La obra "Pablitos o *Ukukus*" es una pintura de genero muestra a dos hombres ataviados con disfraz de Pablito o Ukuko donde cubre sus cuerpos y su rostro representando al oso, asumen un personaje que pone orden y disciplina y sirven de mediadores entre los campesinos y la festividad religiosa.

La categoría es de formas ingenuas y grotescas; la técnica es tierras de color aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes dando un efecto rugoso y cubriente en la superficie, dando un acabado uniforme y plano del color en la mayor parte de la obra.

Los instrumentos utilizados para pintar el cuadro son el mortero sirve para pulverizar la tierra, la espátula para mezclar las tierras de color y el aglutinante y el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón *nordex*) previamente preparado.

El estilo y la tendencia es expresionista, se aprecia la deformación intencionada para lograr el aspecto casi caricaturesco y expresivo que caracteriza al artista; los colores se muestran y del mismo modo exagerados, dándole una representación muy animada como parte de esta tendencia o estilo.

Dimensión compositiva. La proporción de los hombres es creada no se ciñe a ningún canon anatómico de rasgos grotescos desproporcionados, se aprecia como una característica en la plástica del artista.

El equilibrio es de masas: los personajes ocupan el primer plano de toda el área de la pintura centrada, dejándose ver al fondo los nevados del lugar donde se hace el peregrinaje.

La perspectiva es en superposición de planos, el primer Ukuko está de frente al espectador llevando una campanilla en el pecho y sostiene un cirio y una bandera peruana, el segundo *Ukuko* con un detente en el pecho y una campanilla, está mirando a la derecha en actitud vigilante con el látigo en la mano. Al fondo se observan los nevados propios del santuario del Señor de Qoylluritty.

En la forma la iluminación es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme a los personajes y el fondo, con una valoración tonal pareja marcada por las líneas del dibujo de las formas, delimitando los diferentes colores, todos los demás elementos son planos carentes de sombras, sin embargo, existe una sombra arrojada en el medio y base de los personajes.

La estructura es inexistente, la textura está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura sutil en la superficie del plano en cada color.

En la línea el contorno de todos los elementos de la figura esta delimitados por una línea muy marcada, las formas y los planos están bien definidos, en todos los elementos compositivos con respecto del fondo. El diseño es formal y la base de composición es de la línea en sí misma.

En el color la temperatura se da por el dominio del color rojo negro y blanco, relacionados con los colores tierras ocres del piso y fondo.

La polaridad existe por los colores rojo, negro y blanco creando grades campos de contrastes polares.

El fondo presenta una gama análoga de grises contrastados con los ocres del piso; la luminosidad tiene relación en todos los colores por ser una iluminación

artificial creada por el artista. El brillo está presente en el color el blanco como punto de luz en la pintura, presenta predominio del color negro y rojo con presencia de ocres en el fondo una gama de tierras y ocres.

En la armonía existe una línea curva en las figuras de los Ukukus, con líneas geométricas o rectas en el fondo y algunos otros elementos creando movimiento.

El ritmo está presente, principalmente en la línea de los brazos de los dos personajes centrales.

Dimensión de contenido. La obra Pablitos o *Ukukus*, tiene una dimensión ideal y el parergon como fondo es el paisaje que sitúa a los personajes en las alturas del nevado *Sinaq'ara*, lugar del peregrinaje. Abstracto ausente, conceptual ausente.

Capítulo V

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

5.1. Conclusiones.

Primera:

Las diez pinturas seleccionadas para esta investigación se fundamentan en los valores estéticos, donde la dimensión creativa, la taxonomía, los valores y las características, se logró establecer que: son pinturas de género. La categoría se presenta como una categoría grotesca, con una profunda ingenuidad en la figura humana, con rasgos faciales grotescos, manos y pies grandes desproporcionados. La técnica se fundamenta en tierras de color aglutinadas con zumo del cactus, y presenta texturas como empastes, lo que produce un efecto rugoso y cubriente en la superficie. El acabado del color se caracteriza por un acabado uniforme y plano; instrumentos como mortero, pinceles planos, espátulas sobre el soporte (cartón *nordex*) previamente preparados.

El estilo y la tendencia son expresionistas. Se aprecia la exageración en la forma en que se concibe a la figura humana, mediante una deformación intencionada para alcanzar el aspecto casi caricaturesco, grotesco y expresivo que le proporciona una expresión singular que caracteriza al artista. Los colores son casi planos, marcados por una gruesa línea que contornea las formas. En consonancia con esta tendencia, o estilo.

Segunda:

Se logró determinar que las diez pinturas, analizadas semióticamente, representan a mujeres y varones retratados de cuerpo entero, sentados y de medio cuerpo, ataviados con vestimenta de personajes muy típicos como las mestizas cusqueñas, los *Ukukus*, las vendedoras o escena del Cruz *Velacuy* en la zona del Cusco. Con elementos que describen el lugar y la conexión con las costumbres de nuestra región.

Tercera:

Los vínculos históricos con el costumbrismo han permitido establecer una línea temporal en el arte de la pintura peruana, en la cual la obra del artista pintor Adolfo Sardón Abarca se encuentra completamente identificada. Su producción se

basa en una época o tiempo en la que la pintura registra esta temática, con características estéticas muy concurrentes. La aplicación del color con tierras de color es la única y diferente característica de esta producción pictórica que hace de esta producción pictórica especial y relevante en la plástica contemporánea cusqueña.

Cuarta:

La ficha técnica de cada una de las obras permite identificar los datos de identificación general, tales como el título, autor, fecha, técnica, dimensiones, firma. Ubicación y fotografía.

Título de la obra: Vendedora de T'anta wawa.
Técnica: Pintura con tierras de color sobre cartón *nordex* chileno.
Dimensiones: 60 x 50 Cm.
Época: 1999.
Firmado: A. Sardón/Q'osqo 99 (Ángulo inferior izquierdo).

Quinta:

Una vez concluido este estudio de investigación, hemos logrado obtener los resultados en formato físico y digital, con el fin de que puedan ser publicados en el repositorio institucional y la biblioteca de la sede central y las filiales de Calca y Checacupe.

5.2. Listado de referencias

Arguedas, J. M. (1967). El indigenismo en el Perú. *Clásicos y contemporáneos en Antropologia: CIESAS-UAM-UIA*, 12. Recuperado el 08 de Setiembre de 2021, de https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/00_CCA/Articulos_CCA/CCA_PDF/032_ARGUEDAS_El%20indigenismo_en_el_Peru.pdf

Asociación para el Desarrollo Profesional Interdisciplinario - ADEPRIN. (18 de Diciembre de 2018). *El costumbrismo, caracteristicas y representantes*. Recuperado el 05 de Setiembre de 2021, de https://www.adeprin.org/el-costumbrismo-caracteristicas-y-representantes/

Avendaño, Á. (1987). *Pintura contemporanea en el Cusco.* Lima: Antarki Editores.

Calvo, A. (1997). *Conservación y Restauarción - Materiales, tecncias y procediemientos de la A a la Z* (Priemra ed.). Barcelona: Edicones del Serbal.

Chang-Rodriguez, E. (2017). *El Indigenismo Peruano y Mariategui.* Queens College of the City University of New York. Recuperado el 30 de Octubre de 2020, de http://www.catedramariategui.com/anteriores/2017/3_3_Indigenismo_Chang.pdf

Dirección Desconacentrada de Cultura de cusco - Area Funcional de artes y Acceso a la Cultura. (Setiembre de 2017). *Poq'en Kancha: Bib. Virtual.* (D. D. Cusco., Ed.) Obtenido de http://bvirtual.culturacusco.gob.pe/items/show/29

Lucas, F. (2015). *Club Ensayos*. Obtenido de https://www.clubensayos.com/Temas-Variados/El-Indigenismo-Pictorico-Del-Peru/2629549.html

Majluf, N. y. (2013). *Sabogal* (Primera ed.). Lima, Perú: Asociación Museo de Arte de Lima - MALI.

Ohanna, N. (2006). *Biblioteca Virtual universal*. (E. d. cardo, Editor) Obtenido de https://biblioteca.org.ar/libros/134657.pdf

PEAJCM. (08 de 2016). Obtenido de http://archivo.mariategui.org/index.php/revista-amauta

Real Academia Española. (2014). *Diccionario* (23 Edición ed.). Madrid, España. Recuperado el 10 de Setiembre de 2021, de https://dle.rae.es/desle%C3%ADr?m=form

Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua español*. Obtenido de https://dle.rae.es/criollo

Rodriguez Canales, J. F. (2021). *La integración entre el indigenismo y lo moderno en xilogtafia de julio Camino Sanchez.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Obtenido de file:///D:/Descargas/Rodriguez_cj.pdf

Sardón Abarca, A. (1994). *Los recursos naturales en la obra pictorica.* Tesis para optar al titulo de Artista Profesioanl, Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes "Diego Quispe Tito" del Qosqo, Cusco, Cusco. Recuperado el 30 de Octubre de 2021

Villegas, F. (2011). El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales. *Anales del Museo de América 19*, 7 - 67. Recuperado el 05 de Setiembre de 2021, de file:///D:/Descargas/Dialnet-ElCostumbrismoAmericanoIlustradoElCasoPeruanoImage-4149969.pdf

Apéndice A

Instrumentos de análisis semiótico y estético

Figura A1

Título de la obra: vendedora de t'anta wawa.

Nota:
Técnica: Pintura con tierras de color sobre cartón nordex chileno.
Dimensiones: 60 x 50 cm.
Época: 1999.
Firmado: A. Sardón/Q'osqo 99 (ángulo inferior izquierdo).

Tabla A1

Valoración Ícono—Simbólica

Vendedora de pan *wawa*				
SIGNOS	**DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) Método: OBSERVACIÓN**		**DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) Método: INTROSPECCIÓN**	
	SIGNIFICANTE	**DESCRIPCIÓN**	**SIGNIFICADO**	**INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)**
ÍCONOS (Semejanza)	Mujer	Mujer madura con sombrero blanco y cubierta con una manta, sostiene un niño y está sentada en el suelo, con los panes en venta.	Mestiza cuzqueña vendedora de panes en la fiesta de Todos los Santos.	Interpretación convencionada porque a si están ataviadas las mestizas, vendedoras de pan.
	Hijo o Niño/a	Hijo de la mujer, envuelto y fajado a la usanza del ande.	Niño envuelto (*walthado*).	Interpretación convencionada porque a si se cría a los niños recién nacidos en el ande.
	Wawa	Pan elaborado con insumos especiales para la fecha la que va decorada con dulces y chocolates de vivos colores, con una máscara de pasta policromada.	Pan *wawa* que se prepara para regalar a las niñas en la fiesta Religiosa de Todos los Santos, tiene una connotación lúdica.	Es una imagen creada a partir de la realidad, idealizando a los niños en sus primeros meses de vida, envueltos (*walthados* y fajados) a la usanza andina, para después comerlo.
	Caballo	Pan elaborado en forma de caballo con jinete, elaborado con insumos especiales para la fecha la que va decorada con dulces y chocolates de vivos colores, con una máscara de pasta policromada.	Pan caballo con jinete que se regala a los niños en la fiesta Religiosa de Todos los Santos el primero de noviembre de todos los años, tiene una connotación lúdica.	Es una imagen creada a partir de la realidad, idealizando al caballo, como elemento de juego para los niños para después comerlo.
	Canasta	Deposito tejido de carrizo de gran formato.	Sirve para depositar y exhibir el pan a vender en los mercados.	Deposito que se usa en los mercados depositar y exhibir.
Interpretaciones gráficas				
Referentes simbólicos	Máscaras	Elaboradas con pasta y policromados, no comestible.		Pasta de harina con engrudo.
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Mujer	En edad adulta, sostiene a un niño envuelto y fajado.	Madre con un menor hijo/a al que se le lleva a todos los lugares	En una intervención convencionada.

			por, que son amamantados.	Mestiza, vendedora de los mercados cusqueños de panes (*wawa* y caballo).
	Pan *wawa* Pan caballo	Pan elaborado con insumos especiales para la fecha la que va decorada con dulces y chocolates de vivos colores, con una máscara de pasta policromada.	Pan *wawa* que se prepara para regalar a las niñas en la fiesta Religiosa de Todos los Santos, tiene una connotación lúdica. Pan caballo para los niños.	
SEÑALES				

Tabla A2

Valoración Sintáctica

	SIGNO	**RELACIÓN**	**SIGNO**
SINTÁCTICA	Pan Wawa	Costumbrismo	Fiesta de todos Santos
	Pan Caballo		
	Cesta	Decorativa	
	Caretas	Decorativa	

Tabla A3

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	**CONNOTACIÓN**
SINTAGMÁTICA **Unidades Sintagmáticas**	Caretas	Las caretas son representaciones de niñas bebes, graciosamente ataviados con gorros en vistosos colores a manera de encajes. También están las caretas de los caballos y los jinetes policromados vistosamente. No son comestibles porque están hechos con pasta de engrudo y yeso.
	Panes	Los panes son especiales para esta fiesta, la masa semi dulce tipo biscocho en forma de bebe envuelto, el que es decorado con la misma masa dándole relieves con formas ondulantes y colocando caramelos y chocolates con envolturas de papel de diversos colores, alfeñiques que son dulces con forma de bolitas en distintos colores y tamaños esparcidos por toda la superficie.

Tabla A4

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
DIMENSIÓN CREATIVA	**TAXONOMÍA VALORES**	**CARACTERÍSTICAS VALORES**
Género	Retrato de mujer	La pintura muestra el retrato de una madre cobijando a un niño envuelto y en actitud de vender panes con una cesta de panes *wawa* y caballo, típicos de la festividad de Semana Santa.
Categoría	Lo grotesco	La obra presenta la ingenuidad grotesca de la mujer y el hijo del ande.
Técnica	Tierras de color	Las pinturas utilizadas son tierras de color, aglutinadas con el zumo del cactus, presenta texturas a manera de empastes.
Instrumentos	Pinceles planos, espátulas	La espátula para mezclar las tierras y el aglutinante y el pincel para aplicar el color sobre el soporte (cartón *nordex*) previamente preparado.
Estilo y tendencia	Pintura de Genero	Costumbrismo, por que relata las costumbres de nuestro pueblo, en este caso recoger la costumbre y tradición de la fiesta de Todos los Santos.
DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Mujer sentada	La proporción es creada no se ciñe a ningún canon anatómico, de rasgos grotescos características plásticas del artista.
Equilibrio	Morfológico	Ocupa el primer plano y toda el área de la pintura centrada junto a los demás elementos compositivos, es de forma triangular la composición.
	Cromático	
Perspectiva	Superposición de planos	Presencia sutil con respecto a la pared que hace de fondo y crea dos planos.
Morfología (Forma)	Iluminación	Es artificial creada por el artista, ilumina en forma uniforme al personaje sin valores tonales. Existe al sombre arrojada muy sutil reflejadas en el piso.
	Estructura	Inexistente.
	Textura	Está presente por la composición física de las tierras de color proporciona textura en la superficie del plano en cada color.
Línea – Contorno	Líneas Informales	Contorno delimita las formas y los planos están bien definidos y claros, en todos los elementos compositivos del primer plano con respecto del fondo.
Armonía	Color dominante Color tónico Color de mediación	Como color dominante las tierras Color tónico los ocres Y como color de mediación el blanco y el azul.
Color		Existe una relación de colores ocres por analogía, con presencia de colores y cálidos agrisados que predominan en la pintura.

		Existe polaridad del color con la presencia del color blanco. La variedad de colores que guardan relación con la sombra.
Ritmo		En el manto encontramos formas geométricas que forman un movimiento rítmico alternante, las líneas en la canasta denotan un ritmo asonante, continuo al igual que las decoraciones en los panes *wawa*.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	Mujer mestiza cusqueña	Ideal.
Parergon	Fondo	La pared del fondo encuadra la obra de arte de manera decorativa.
Abstracto	Ausente	
Conceptual	Ausente	