

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

**UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO
Vicerrectorado de Investigación
Facultad de Artes Visuales**



**La Herencia Cultural de los Descendientes de Inmigrantes
Japoneses en Cusco como Temática, Expresados a través de la
Creación de Pinturas de Retrato al Óleo**

Asesor de Especialidad : Lic. MARIO CURASI RODRIGUEZ
Asesor Metodológico : Dr. ENRIQUE ALONSO LEÓN MARISTANY

Tesis presentada por la bachiller:

HARUMI ANGELICA SUENAGA GARCIA

Para optar al Título Profesional de Licenciado en Artes
Visuales en la especialidad de: Dibujo y Pintura.

Cusco, 2021



Anexo N° 02

ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES
DIEGO QUISPE TITO

AUTORIZACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS CONDUCENTES A
GRADOS Y TÍTULOS EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA ESABAC

Sr. (a): VICTOR AYLA GIBALDO
PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ORGANIZADORA DE LA UNADQTC:

Yo (nosotros [as]): Harumi Angelica Swanaga con DNI Nro. 70011838
Nombres y apellidos del primer autor

y con DNI Nro.
Nombres y apellidos del segundo autor

autor (a) (es) (as) de la investigación titulada: La herencia Cultural de los descendientes
de inmigrantes japonesas en Cusco como temática

sustentado en fecha: 30/10/2021, aprobado por resolución: R.P.N. para optar el grado
dd /mm / aaaa N° de Resolución de fecha y hora

académico/título profesional de: Licenciada en Artes Visuales
Título profesional, bachillerato, maestría, doctorado (especificar especialidad)

Por medio del presente documento, AUTORIZO a la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco A
PUBLICAR mi trabajo de investigación por un plazo indefinido en el Repositorio Institucional de la ESABAC - UNADQTC, por
tanto, en el Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto, sobre la base de lo establecido en la
Ley Nro. 30035, sus normas reglamentarias, modificatorias, sustitutorias y convexas, y de acuerdo con las políticas de acceso abierto
que la institución aplique en relación con su repositorio institucional. AUTORIZO EXPRESAMENTE TODA CONSULTA Y USO
DE LOS CONTENIDOS por parte de cualquier persona, siempre y cuando se respeten los derechos de autor y sea citado
correctamente.

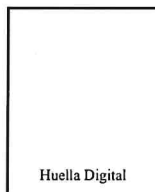
Table with 2 columns: Marcar (X) and TIPO DE ACCESO. Rows include ACCESO ABIERTO, ACCESO RESTRINGIDO, and ACCESO CERRADO.

Afirmo y garantizo que el trabajo de investigación presentado es de mi creación, ser el legítimo titular de todos los derechos de
propiedad intelectual, responsable de todo su contenido y me encuentro facultado para conceder la presente autorización; acogéndome
a lo establecido por la legislación vigente.

Cusco, ___ de ___ del 202...

PRIMER INVESTIGADOR:

Handwritten signature of Harumi Swanaga



SEGUNDO INVESTIGADOR:

Blank area for the second investigator's signature



Harumi S. Swanaga García
Nombres y apellidos

Nombres y apellidos

DA. Kari Grande
Dirección

Dirección

N° Móvil: 96378422

N° Móvil:

E-mail: megche@...

E-mail:

La Herencia Cultural de los Descendientes de Inmigrantes Japoneses en Cusco como Temática, Expresados a través de la Creación de Pinturas de Retrato al Óleo

INFORME DE ORIGINALIDAD

17%

INDICE DE SIMILITUD

17%

FUENTES DE INTERNET

2%

PUBLICACIONES

6%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	renati.sunedu.gob.pe Fuente de Internet	5%
2	Submitted to Universidad Nacional Diego Quispe Tito Trabajo del estudiante	1%
3	issuu.com Fuente de Internet	1%
4	www.scribd.com Fuente de Internet	1%
5	hdl.handle.net Fuente de Internet	<1%
6	www.abertzalekomunista.net Fuente de Internet	<1%
7	silo.tips Fuente de Internet	<1%
8	core.ac.uk Fuente de Internet	<1%

Con todo mi cariño y gratitud a toda mi familia
por su apoyo y motivación incondicional,
a mi hermana por enseñarme a ser perseverante.

Y al pasado que nos antecede
y al mismo tiempo nos une al conocerlo.

Índice

RESUMEN	1
ABSTRACT	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I	5
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	5
1.1. <i>Planteamiento del Problema</i>	5
1.2. <i>Objetivos</i>	7
1.3. <i>Justificación</i>	7
1.4. <i>Viabilidad</i>	9
1.5. <i>Diseño y Metodología de Investigación</i>	9
CAPÍTULO II	11
REFERENTES DE LA INVESTIGACIÓN	11
2.1. <i>Marco Histórico</i>	11
2.2. <i>Marco Teórico</i>	19
2.3. <i>Marco Conceptual</i>	46
CAPÍTULO III	52
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO	52
PROCESO DE SEGMENTACIÓN Y CATEGORIZACIÓN	52
3.1. <i>Instrumentos Valorativos de Investigación para Procesos Creativos por el</i> <i>Conjunto de Expresiones</i>	52
RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN	62
3.2. <i>Valoraciones de Semiótica y estructura artística (Dimensiones estéticas)</i>	62
3.3. <i>Valoración Social y de la Artista</i>	118
CAPÍTULO IV	120
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	120
4.1. <i>Conclusiones</i>	120
4.2. <i>Recomendaciones</i>	120
REFERENCIAS	121
APÉNDICES	125
APÉNDICE A	125
INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN	125
APÉNDICE B	135

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	135
<i>Informe curatorial</i>	135
APÉNDICE C	151
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN	151
APÉNDICE D	153
IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE	153

RESUMEN

En la actualidad se puede observar el poco conocimiento de la población peruana, en general, sobre los grupos inmigrantes asentados en distintos departamentos y provincias, como fue la inmigración japonesa en el Perú. Asimismo, se desconoce los relatos colectivos, familiares y propios que surgieron partiendo de este hecho histórico y social producto de la inmigración, adaptación y mestizaje. En ese sentido, el objetivo general es dar a conocer la identidad cultural de ascendencia japonesa en el Cusco, la cual suma a la diversidad étnica y cultural del Perú. En adición a ello, el caso de la tesista como descendiente de inmigrantes japoneses. Por consiguiente, esta investigación aborda procesos de representación a través de pinturas al óleo plasmadas desde fotografías en el género artístico del retrato. Empezando por la creación de once imágenes, mediante las representaciones pictóricas de retratos de descendientes de japoneses que llegaron a ser parte del desarrollo de su localidad, la ciudad del Cusco. El método de investigación utilizado es el descriptivo e interpretativo en procesos creativos aplicados a las once obras pictóricas, caracterizadas por la veracidad del estilo realista. Dichas obras de arte fueron llevadas a una exposición individual, consecutivamente fueron analizadas por los instrumentos de valoración semiótica y estética correspondientes. Se concluye que, se logró mostrar la identidad cultura de descendencia japonesa en cusqueños, empleando el género artístico del retrato en la técnica del óleo sobre lienzo, como un compuesto étnico y racial más en Perú.

Palabras clave: *Retratos, pintura al óleo, realismo, fotografía, social, representación, migración, nikkei.*

ABSTRACT

At the present, it is possible to observe the little knowledge of the population in general about the immigrant groups settled in different departments and provinces, such as the Japanese immigration in Peru. Likewise, the collective, family and personal stories that emerged from this historical and social fact, product of migration, adaptation, miscegenation are unknown. In this sense, the general objective is to introduce the cultural identity of Japanese descent in Cusco, which adds to the ethnic and cultural diversity of Peru. In addition to these, the case of the researcher as a descendant of Japanese immigrants. Consequently, this research addresses processes of representation through oil painting captured from photographs in the artistic genre of portraiture. Starting with the creation of eleven images, through the pictorial representation of Japanese descendant who became part of the development of their town, the city of Cusco. The research method used is descriptive and interpretive in creative processes applied to the eleven pictorial works of art were taken to an individual exhibition consecutively analyzed by the corresponding semiotic and the aesthetic assessment instrument. It is concluded that it was possible to show the cultural identity of Japanese descent in Cusco, using the artistic genre of portraiture in the oil on canvas technique as another ethnic and racial compound in Peru.

Key words: Portraits, oil painting, realism, photography, social, representation, migration, nikkei.

INTRODUCCIÓN

Las migraciones datan desde los primeros registros de la historia de la humanidad y continúan hasta el día de hoy, se pueden visualizar sus repercusiones en diversos ámbitos de la sociedad contemporánea, por lo que, la convierte en un tema de gran importancia.

El objeto del presente trabajo de investigación consiste en la comprensión de la identidad cultural procedente de la inmigración japonesa al Perú desde finales del siglo XIX, que arribó hasta la ciudad del Cusco. El tema es estudiado desde los métodos introspectivo, iconográfico e iconológico y biográfico, de esa forma la artista busca reafirmar lo que percibe de su propia identidad cultural, es decir, como descendiente de los inmigrantes japoneses en Cusco.

A lo largo de la historia del Perú el componente étnico y racial ha variado continuamente, se sabe que el país no posee un segmento poblacional absoluto, sino una variedad de conjuntos raciales y étnicos. Siendo una cualidad en la sociedad peruana que, lamentablemente, en muchos casos, por el desconocimiento se degenera en discriminación racial. Por ello, la presente investigación artística intenta transmitir el distintivo e importancia del valor en las diferentes procedencias comunitarias.

Por esa razón, se tiene el propósito de dar a conocer a la población cusqueña, la existencia de un grupo de cusqueños que, por lado materno, paterno o ambos lados, heredaron el origen japonés procedente de la Inmigración japonesa al Perú; estos expresados a través de obras pictóricas en el género del retrato representados desde fotografías. De ese modo, se trata de esbozar las historias familiares que pasaron de generación en generación.

La presente tesis consta de cuatro capítulos: El primer capítulo corresponde al diseño de investigación compuesto por el planteamiento del problema, los objetivos, las justificaciones, la viabilidad y el diseño y metodología de la investigación basado en procesos creativos por apreciación. El segundo capítulo abarca al marco de referencia a nivel histórico, teórico y conceptual; en este capítulo, se toma de referencia la vida y obra de los maestros: Carlos Baca Flor, Mariano Fuentes Lira y Martín Chambi Jiménez. Dentro del marco teórico

se repasa los procesos de representación de la imagen mediante la fotografía y pintura artística en la técnica del óleo sobre lienzo. Se considera también el aspecto histórico-social que incumbe a la temática repasando la teoría de la migración, en particular el de la japonesa en el Perú y su desarrollo. En el tercer capítulo se desarrolla el análisis denotativo y connotativo de las obras presentadas, el proceso de segmentación y categorización en el que se encuentran los instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por el conjunto de expresiones. Y, el resumen de la investigación, donde se hallan las valoraciones: Semiótica y la estructura artística de cada obra pictórica, así como la valoración social y del artista. El capítulo cuarto, expone los resultados de la investigación, las conclusiones y listado de referentes bibliográficos.

Finalmente, se encuentran los apéndices, el apéndice A contiene los instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por cada expresión, estos comprenden la valoración semiótica: ícono simbólica, sintáctica, sintagmática, la valoración estética por su estructura artística de dimensión compositiva y de contenido. En el apéndice B están los resultados de la investigación de la tesis, que comprende el informe curatorial. Por último, el apéndice C presenta las fotografías del proceso de la investigación, y el apéndice D las imágenes de la exposición de las obras de arte.

CAPÍTULO I

Diseño de la Investigación

1.1. Planteamiento del Problema

1.1.1. Definición del problema.

Desconocimiento en la población cusqueña sobre la historia de la inmigración japonesa al Perú y al Cusco, y por ende de la herencia cultural en la descendencia racial y mestiza de origen japonés.

1.1.2. Descripción del problema.

El problema surge por el desconocimiento de la composición étnica del Perú a lo largo de la historia. Generando en la mayoría de la población peruana la dificultad de aceptación de una imagen de identidad cultural. Una de las principales razones de esa falta o vacío dado, es por la ignorancia de los diversos procesos históricos que atravesó el Perú; específicamente los hechos más trascendentes como la colonización, guerras, independencia, inmigraciones, auges, crisis sociales y económicas, etc.

En la actualidad, dicho problema repercute a la sociedad peruana en general, ya que se crean ideas discriminatorias y erradas hacia grupos étnicos minoritarios provenientes en esta investigación, de migraciones. Alejándose poco a poco de un ideal de sociedad unida, integrada y reconocedora de la riqueza de su propia diversidad étnica y cultural.

Es así que, en el interior del Perú, específicamente en el departamento de Cusco la población conoce poco de la existencia y desarrollo de la comunidad de descendientes japoneses (nikkei) nacidos en Cusco procedentes del primer grupo de inmigración japonesa al Perú a finales del siglo XIX. Obviándose, procesos relevantes de migración, transnacionalidad y mestizaje.

De manera que, un pequeño grupo de los primeros japoneses y sus generaciones siguientes hasta la actualidad logró adaptarse con denodado esfuerzo y echar raíces en el Cusco. Siendo una colectividad trabajadora, se compenetra con la población cusqueña dando pequeños pero significativos aportes que denotan voluntad para contribuir en un progreso común.

Hoy en día, la mayoría de la población cusqueña poco conoce u olvida la presencia de descendientes japoneses nacidos en Cusco, su historia de vida, sus

características habitualmente personales e individuales. Por esta razón, se propone el estudio del retrato en pintura como una forma de representación de un grupo de personas que mantienen una memoria familiar en común, la memoria de la inmigración de origen japonés al Cusco.

1.1.3. Formulación gráfica del problema.

Se realizó bocetos en técnica de lápices de color, que permitió idealizar cómo sería el resultado de cada obra pictórica.



1.1.4. Formulación teórica del problema.

Creación de pinturas de retrato por el desconocimiento de procesos históricos en Perú de inmigración y mestizaje, para ilustrar al espectador sobre la presencia de descendientes de japoneses nacidos en Cusco provenientes de la inmigración japonesa al Perú a finales del siglo XIX.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo general.

Transmitir la herencia racial y cultural asiático-japonesa en descendientes de inmigrantes japoneses en Cusco a través de pinturas de retrato de los mismos, exhibiéndolas en la Sala de exposiciones Mariano Fuentes Lira, de modo que, dé a conocer al espectador sobre el proceso migratorio y sincrético de dicha comunidad minoritaria en el Cusco.

1.2.2. Objetivos específicos

1.2.2.1. Objetivo específico 1.

Crear cuadros de pintura en género del retrato, por la técnica de óleo sobre lienzo, en tendencia realista y contemporánea.

1.2.2.2. Objetivo específico 2.

Mostrar a un grupo de personas descendientes de inmigrantes japoneses nacidas en Cusco y sus historias de vida, mediante la pintura de retrato.

1.2.2.3. Objetivo específico 3.

Exponer los cuadros en la Sala de exposición Mariano Fuentes Lira de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco.

1.2.2.4. Objetivo específico 4.

Ilustrar al espectador sobre la adaptación de los inmigrantes japoneses a Cusco después de 120 años de la Inmigración japonesa al Perú.

1.3. Justificación

1.3.1. Justificación teórica

La presente investigación es necesaria porque da a conocer uno de los tantos procesos inmigratorios al Perú, específicamente el de origen asiático-japonés hace 120 años por contrataciones laborales, siendo un hecho que trasciende en la historia de dicho país. Plasmado a través de la pintura, utilizando el género artístico del Retrato a modo de estudio del ser humano como individuo. Este proceso de migración se puede representar de varias maneras, siendo una de las más visibles la del retrato. De esta manera a través de la pintura, este género artístico evidencia las variaciones raciales y diversos grados de mestizaje; mostrando sus rasgos individuales que se

pueden percibir por sus características tanto externas como internas en el presente grupo de personas descendientes de inmigrantes japoneses nacidos en Cusco.

Se utiliza el realismo como tendencia artística, que pretende reflejar una realidad cotidiana y a la vez histórica. Asimismo, dentro del arte contemporáneo, en las obras pictóricas, se muestra de modo didáctico los apellidos de los patriarcas japoneses inmigrantes en su idioma original y traducidos al español, enseñando la revaloración de uno de sus orígenes raciales.

Hoy en día la cantidad de personas inmigrantes a la ciudad del Cusco ha venido incrementando, siendo ya una ciudad cosmopolita la población cusqueña necesita conocerse, reconocerse y valorarse para mejorar su desarrollo a nivel integral.

1.3.2. Justificación metodológica.

Para la presente investigación es necesario utilizar el método semiótico, en el aspecto artístico, porque se tiene que explicar que todo objeto artístico adquiere sentido a través de una escritura narrativa interna para el análisis de las obras. Se hace uso del método de introspección, por el cual la tesista desarrolla un autoanálisis de sí misma como ser humano y medio de autoconocimiento de manera subjetiva. Los métodos iconográficos e iconológicos también son necesarios, por sus valores descriptivos y simbólicos, así como, por la comprensión de la imagen como hecho histórico-social. Y, por último, el método biográfico que conforma relatos de toda una vida, etapas o acontecimientos biográficos de una persona estudiada.

1.3.3. Justificación práctica.

La realización y exposición pictórica sobre retratos de descendientes de inmigrantes japoneses al Cusco es indispensable para brindar conocimiento sobre la adaptación social de los inmigrantes japoneses y sus descendientes en la ciudad del Cusco a través de la elaboración de sus retratos junto a sus biografías, de un modo objetivo y fiel a la realidad. El presente trabajo de investigación artística aborda un tema íntimo y familiar en común

que da conocer la historia y presencia de la identidad andino-japonesa cusqueña.

1.4. Viabilidad

El trabajo de investigación se realiza entre el año 2019 y 2020 por ende es viable. La exposición pictórica de la presente tesis se llevó a cabo en Cusco, del 09 al 15 de agosto del 2019, para ello se contó con los siguientes recursos:

(a) Recursos materiales.

Contó con once lienzos en la técnica de óleo sobre lienzo, pintura al óleo y respectivas herramientas para su elaboración.

(b) Recursos técnicos.

De recursos técnicos se cuenta con el acompañamiento, de una serie de fotografías a blanco y negro sobre los primeros inmigrantes japoneses en Cusco del archivo del fotógrafo Eulogio Nishiyama, como complemento a la muestra pictórica.

(c) Recursos financieros.

El trabajo de investigación fue financiado con recursos personales.

1.5. Diseño y Metodología de Investigación

1.5.1. Diseño de investigación.

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

1.5.2. Tipo de investigación.

El tipo de investigación es descriptivo e interpretativo en procesos creativos. Son niveles enlazados en una investigación para procesos creativos por apreciación o expresión en el arte.

1.5.3. Metodología.

Para el desarrollo de la investigación se recurre al auxilio de los siguientes métodos:

Semiótico: Se utiliza el método semiótico, porque se tiene que explicar que todo objeto artístico adquiere sentido a través de una escritura narrativa interna para el análisis de las obras.

Introspectivo: Se hace uso del método de introspección, debido a que la investigadora hace un análisis de su propia identidad cultural en un contexto dado.

Iconográfico – Iconológico (Panofsky): Los métodos iconográficos e iconológico también son necesarios por sus valores descriptivos y simbólicos en un determinado contexto histórico-social.

Biográfico: el método biográfico ya que se toma como referencia, etapas o acontecimientos biográficos de una persona estudiada.

CAPÍTULO II

Referentes de la Investigación

2.1. Marco Histórico

El presente trabajo está basado en una reflexión introspectiva de la artista a través de la búsqueda de su identidad cultural, entre la peruana y la japonesa. Lo que sucede con la identidad cultural en el Perú es que tiende a conflictuarse. Esto se debe a que el Perú es un país que recibió inmigrantes de diferentes países y en diferentes tiempos. Como menciona el artículo “Un acercamiento al estudio de las inmigraciones extranjeras en el Perú durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX”:

Históricamente, el Perú se ha caracterizado por su gran diversidad étnica. En el transcurso del período hispánico, confluyeron los aportes indígena nativo, español y africano, los cuales, al fusionarse biológicamente, contribuyeron a complejizar el escenario étnico, racial, social y cultural de nuestra sociedad. (Maguiña, 2010, p. 65).

Hoy en día, el Perú es considerado un país pluricultural e intercultural, con sus diversos patrimonios naturales, históricos y culturales; sin mencionar su variado componente etnográfico que engloba las diversas comunidades nativas e indígenas dentro del país. Como se mencionó anteriormente, el Perú ha acogido varios grupos humanos de diferentes razas y orígenes; como es el de la inmigración japonesa a finales del siglo XIX. En ese contexto, para la presente investigación, es de importancia conocer el proceso histórico de la inmigración japonesa al Perú, la adaptación de dicha colectividad y el desarrollo cultural en la actualidad de la comunidad *nikkei*. Esto como memoria histórica y generacional de uno de los rasgos culturales de la artista.

Como referencia histórica del presente trabajo de investigación, respecto a la creación de pinturas y el estilo pictórico utilizado, se revisaron estudios anteriores sobre la pintura académica y la tendencia del realismo.

La pintura académica en el Perú inició al promediar el siglo XIX. Poco después de haberse establecido el sistema republicano, el arte peruano empezaría a dejar atrás expresiones heredadas del virreinato como fueron los temas

religiosos y costumbristas.

En aquel tiempo, jóvenes artistas peruanos viajaron a Europa en busca de optimizar su formación artística, con el fin de perfeccionar sus técnicas de pintura basadas en normas clásicas establecidas. Hace referencia a ese contexto histórico el libro “Pintores Peruanos de la República”:

Así definido el ideal de nuestros pintores, queda atrás la pintura costumbrista de tipo local para dar paso a una nueva estética depurada, académica, revestida de los más ajustados y sutiles cánones de clasicismo. Merced a este interés el Perú pudo integrarse a la cultura artística universal y asentar bases sólidas en la enseñanza estética dentro del país. (Villacorta Paredes, 1971, p. 23)

De esa manera los artistas pintores de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX fueron adquiriendo un estilo neoclásico e influenciado por la corriente del romanticismo y realismo; algunos de ellos también se desarrollaron con el estilo impresionista. Entre el grupo de pintores académicos más destacados están: Ignacio Merino (Piura, 1817 – Francia, Paris, 1876), Daniel Hernández (Huancavelica, 1856 – Lima 1932), Enrique D. Barreda (Lima, 1879 – Inglaterra, Londres, 1944), Carlos Baca Flor (Arequipa, 1867 – Francia, Paris, 1941), Teófilo Castillo (Ancash, 1857 – Argentina, Tucumán, 1922). En suma, todos ellos aportaron considerablemente al arte nacional peruano.

El realismo como tendencia artística europea surgió posteriormente a la Revolución Francesa de 1848, dejando atrás al romanticismo. Su principal propósito fue la representación objetiva y detallada de la realidad, basada en la observación de los aspectos y hechos cotidianos que brindaba la vida de la época. La pintura realista tendría en común con la filosofía positivista su interés por la observación meticulosa y negación a la idealización de imágenes.

Dicho movimiento artístico refleja sensaciones de vitalidad, instantaneidad y nuevos enfoques hacia la realidad social. De los pintores realistas más representativos se encuentran: Gustav Courbet (Ornans, Francia 1819 – La Tour de Peilz, Suiza, 1877), Gean François Millet (Gréville Hage, Francia, 1814 –

Barbizon, Francia 1875) y Édouard Manet (París, Francia, 1832 – ibídem, 1883). Sobre la obra de Millet, Juan Carlos Soto Boullosa en *Realismo Pictórico y Positivismo* afirma que:

Millet ilustra muy bien hasta qué punto se siente identificado con las escenas y los personajes representados en sus obras, identificación que le lleva a elevarse por encima de lo puramente cotidiano y anecdótico hacia la expresión de una realidad más universal: la condición social del campesino, su miseria, su grandeza. (Soto, 1985, p. 107).

Adicionalmente se considera la afirmación de Salvo (2010) en su libro “Educación por el Arte”, sobre el estilo del realismo, donde indica que el realismo parte de la realidad del hombre, y que el artista busca descubrir la belleza en lo moral de la realidad.

De los escenarios artísticos antes mencionados es de importancia resaltar y conocer la vida y obra del artista peruano Carlos Baca Flor, por su importancia y trascendencia en la pintura del retrato a nivel nacional e internacional. Del entorno local, se hace un repaso del proceso de concepción de la obra pictórica de Mariano Fuentes Lira, particularmente en el género retrato. Por último, se hace una breve alusión a la obra del reconocido fotógrafo Martín Chambi, en el género mencionado, por su importante valor documental.

Entre los principales representantes de la pintura de retrato realista en el Perú, se considera la obra de Carlos Baca Flor. En la serie televisiva “Sucedió en el Perú”, cuenta la vida y obra del mencionado pintor retratista peruano *Carlos Baca Flor Falcón* (Islay – Arequipa, 1867 – París, Francia, 1941); de padre boliviano y madre peruana, quienes tempranamente emigraron a Chile por el cierre del puerto de Islay. Carlos Baca Flor desde muy pequeño mostró interés y una gran habilidad en sus clases de dibujo y pintura del taller de arte. En el año 1882 ingresó a la Academia de Bellas artes de Santiago de Chile y tuvo de maestros a grandes artistas como: Giovanni Mochi y Cosme San Martín. En 1886 gracias a sus méritos artísticos se hace acreedor del “Premio Roma” que le otorgaba una subvención para estudiar y vivir por cinco años en la capital italiana,

sin embargo, a pesar de su precaria situación económica prefiere declinar al premio chileno por su lealtad al Perú. Dicho acto patriótico, conmovió al ministro plenipotenciario del Perú, Carlos Elías de la Quintana, quien intercedió ante el presidente del Perú para que finalmente el mismo Andrés Avelino Cáceres lo invitará a Lima y le otorgará una pensión igual a la del Premio Roma. TVPerú (2013).

En 1887 llega a Perú junto a su madre, estableciéndose en Lima. Vivió tres años en esta ciudad en la espera de la beca ofrecida por el gobierno. Durante ese tiempo se relacionó con el círculo amical y familiar del presidente Andrés Avelino Cáceres, retratando a sus cercanos y haciendo muchas amistades. Instaló su taller en las salas de la antigua biblioteca nacional, en ese entonces dirigida por Ricardo Palma; donde realizó prácticas de anatomía con modelos, así como copias de algunas obras del artista Ignacio Merino. Finalmente, en 1890 obtuvo la anhelada pensión del gobierno para estudiar en Europa. Llegó a París el 7 de junio y aprovechó su estancia para visitar museos y exposiciones. Continuó su viaje a Roma, donde ingresa a la Real Academia de Bellas Artes de Italia, con la finalidad de perfeccionar su talento artístico. En esta ciudad cosechó premios y distinciones en talleres. Después de tres años, Baca Flor se trasladó a París y de igual manera se matriculó en la Academia de Arte Julian, como resultado logró representar con mucha naturalidad la anatomía humana, adiestrado bajo la tutela de los maestros Jean-Paul Laurens y Benjamin Constant. El mencionado artista se sometió a un proceso de aprendizaje académico duro e intenso en consecuencia, fue un gran estudioso de la naturaleza humana, admirador de Leonardo Da Vinci y Rembrandt. Asimismo, fue un pintor realista y figurativo influenciado por la tendencia del romanticismo. Regresó a Italia para recorrer el sur del país, principalmente la isla de Sicilia, donde captó escenas costumbristas y con personajes populares. Después regresó a París, tras 16 años de estancia en Europa y a pesar de que sufrió muchas penurias económicas, siguió perfeccionando sus pinturas, particularmente las del género de retrato. TVPerú (2013).

Atrajo la atención de la alta sociedad francesa al obtener el primer puesto durante su participación en el Salón Anual de Artistas de Francia en el año 1907. Después de la exposición, recibió el encargo de realizar numerosos retratos para

dicha élite. Al mismo tiempo, llamó la atención del millonario banquero norteamericano y apasionado coleccionista de arte, John Piermont Morgan. De la obra de Baca Flor, se considera la afirmación de Villacorta: “Su gran dominio técnico y su profundo sentido de observación y ejecución realista, lo definen dentro del tema más complejo, el retrato”. (Villacorta, 1971, p. 41).

La vida de Carlos Baca Flor, luego transcurrió entre Francia y Estados Unidos, era conocido como “El magnífico”. En 1926, fue nombrado miembro de la academia de Bellas Artes de Francia de la sección de pintura. Retorna a París a instalarse en su taller junto a sus discípulas pintoras y ayudantes: Maria Luisa Favre y Olimpia Arias Nuñez. A su muerte, el año 1941, todas sus posesiones pasaron a poder de sus discípulas, como un reconocimiento a la dedicación que estas mujeres le prestaron en sus últimos años de vida. TVPerú (2013).

En el año 1950, después de haberse fundado el Museo de Arte de Lima, el patronato del museo adquiere el fondo Baca Flor, un conjunto de obras entre estudios, retratos y desnudos, como colección y elemento fundacional del museo. Además de su obra de estudios anatómicos, dejó cuadros de escenas religiosas y hermosos paisajes de Europa y Norteamérica. Es así que se puede constatar la importante trascendencia de la obra de Carlos Baca Flor Falcón a nivel mundial. (Historia Peruana, 2021).

En lo que se refiere al ámbito local, es relevante conocer la obra del maestro y artista Mariano Fuentes Lira, cuyo trabajo es un formidable patrimonio artístico cusqueño-nacional. En un video documental del Ministerio de Cultura de Cusco, y en un portal web, donde comparten documentos ilustrativos acerca de personajes relevantes del arte peruano y patrimonio artístico, como explica Lavarello (2013) sobre la vida y obra de Mariano Fuentes Lira.

Mariano Fuentes Lira (Cusco, 1905 – Ibidem, 1986) es considerado como uno de los representantes más destacados de la pintura nacionalista. Nació en Cusco, estudió en la Sociedad anónima del Arte del Cusco en 1920. Luego formó parte del grupo “Ande” integrado por políticos, periodistas, escritores y artistas. Desde ese entonces se dice que Mariano Fuentes Lira, gestionó la formación del Sindicato de construcción y artes decorativas de Cusco, con una sección de Escuela libre de Pintura. Lo cual tenía como finalidad la formación de la anhelada

Escuela de Bellas Artes del Cusco. Fuentes Lira era autodidacta, es decir que se auto educaba para optimizar la calidad de sus obras. De esta manera, adquiría los conocimientos necesarios sobre valoración, perspectiva, dibujo, teoría del color, etc; para luego realizar gran cantidad de prácticas de torso, desnudo y retrato a modelos de Cusco. Dichos modelos, tenían rasgos raciales andinos e indígenas, lo cual agregaba a sus obras un gran sentimiento de identidad racial, que se pudo interpretar como una lucha sociocultural en nombre de la revaloración del hombre del ande. Lavarello (2013).

En 1930, Mariano Fuentes Lira se auto-exilió en Bolivia, debido a la persecución por parte del Estado a miembros del partido comunista. En Bolivia estudió en la Escuela de Bella Artes de La Paz. En ese tiempo la corriente del indigenismo empezaba con fuerza. Esa fue la circunstancia que Fuentes Lira abrazó y sirvió de motivación para que su producción artística, tanto de escultura, grabado y pintura, estén inspiradas en ese contexto. De este modo, hizo muchas amistades entre ellas la del pintor boliviano Cecilio Guzmán. En 1937, ganó el premio del arte indianista de los andes de Bolivia; seguidamente, realizó su primera exposición individual por lo cual obtuvo la cantuta de oro. Para el año 1940, Fuentes Lira trabajaba en la Escuela Indígena de Warisata, dirigiendo el taller de artes plásticas. De esa manera, se ganó un reconocido lugar dentro de las artes plásticas y su enseñanza en Bolivia. Ministerio de Cultura Cusco (2018).

En el año 1950, Mariano Fuentes Lira es convencido de regresar al Cusco, a su tierra de origen; e invitado para desempeñar el cargo de director y profesor de la Escuela Regional de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” del Cusco hasta 1981. El maestro Mariano Fuentes Lira tuvo gran trayectoria artística; lo cual se pudo observar en sus exposiciones realizadas en Perú, Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia y Chile. En su arte, siempre reflejaba su pasión por lo andino. En el video homenaje, realizado por el Ministerio de Cultura Cusco, al artista multidisciplinar Mariano Fuentes Lira, el Mgt. e historiador Eleazar Crucinta, explica la importancia de sus enseñanzas como: la sinceridad con uno mismo, para representar a su comunidad en el tiempo que le toca vivir. También agrega lo siguiente:

Mariano va mucho más allá, va a la concepción propia de un nuevo indigenismo como una nueva propuesta estética. Como ningún otro pintor ha podido lograr la tez cobriza que tiene el mal llamado indio. Logra con mucha más precisión lo que es nuestra raza. Ministerio de Cultura Cusco (2018).

La obra de los mencionados artistas y sus historias biográficas, hacen posible comprender que el mejor argumento de un buen retrato es el arduo estudio de la anatomía humana a través de muchas prácticas para conseguir un excelente dibujo.

Una de las finalidades que tiene el retrato es exponer el sentimiento de grupos sociales relatando sus historias en un determinado tiempo, mediante sus representaciones e identidades. Como es el caso del maestro Fuentes Lira, quien reflejó en su arte una constante búsqueda de identidad nacional y cultural. Haciendo un llamado de reflexión hacia una noción existencial de reconocimiento dentro de la diversidad étnico-cultural que posee el Perú.

Por otra parte, cabe precisar que para el proceso de creación de las pinturas de retrato de la presente investigación se hace uso del recurso de la fotografía, para la ejecución de las mencionadas obras. Por esa razón para vislumbrar mejor esta técnica, la fotografía, especialmente registros de retratos de la sociedad cusqueña, se hace un breve recorrido a la obra de uno de los mejores fotógrafos peruanos, Martín Chambi. En la galería que lleva su nombre, ubicada en el centro de la ciudad del Cusco, se encuentra importante información sobre el desarrollo de su obra.

Considerado como uno de los artistas peruanos más universales del siglo XX, el reconocido fotógrafo *Martín Jerónimo Chambi Jiménez* (Puno, 1891 – Cusco, 1973) nació en Coasa, distrito de Carabaya de la región de Puno, proveniente de una familia campesina. A través y según la fuente del sitio web Historia Peruana, se toma que, Chambi viajó a Arequipa a aprender el oficio y la técnica de la fotografía, bajo la guía del renombrado Don Max T. Vargas; finalizando sus prácticas con una primera exposición en el centro artístico de esa ciudad. Por el año 1920, Martín Chambi llega a Cusco, atraído por la valiosa

historia de esta ciudad, donde junto a su familia se establece y desarrolla su más importante trabajo artístico. Realizando innumerables fotos, en el género del retrato, tanto a individuos como a grupos familiares, al aire libre, en su estudio o naturalmente tomaba registros a gente que encontraba a su paso. Con un gran valor estético por su manejo de la luz y sombra, se puede observar en su obra el efecto de claroscuro; de tal manera que permite observar al sujeto en esencia.

A través de su lente captó a todo tipo de personajes que podía encontrar en el Cusco, se hallan retratos de indios Q'eros, dirigentes políticos, chicheras, damas de sociedad, ancianos, niños de la calle, obreros, etc. Por ese motivo, se dice que para Chambi lo sustancial del retrato no era de aspecto psicológico sino el aspecto social, en el sentido de condición, procedencia del retratado, como lo explica J. Carlos Huayhuaca.

Además, Chambi siempre llevó con orgullo sus raíces andinas, tratando de representar a su propio pueblo con honradez y dignidad. Así mismo, cabe mencionar que, desde Cusco, Chambi logró dimensionar su obra a nivel nacional e internacional. Fue reportero gráfico de los diarios: El Peruano, La crónica, la revista Variedades y Mundial; y de prensa internacional del diario chileno La Nación. Siempre fue reconocido como fotógrafo artístico y de origen sur andino del Perú. En persona, expuso en diversas salas y galerías de Lima y Arequipa, además exhibió sus fotografías en La paz – Bolivia y en Santiago de Chile el año 1936, según un breve texto de José Tamayo Herrera, Diana Minés y Theodoro Elsaca. Es así que, mediante sus negativos, placas de vidrio de diferentes formatos, y rollos de películas flexibles, muestra el universo cusqueño y la cultura andina, la vida de ciudad y su entorno rural. Todo su archivo fotográfico tiene un excepcional valor documental por comprender visualmente el pasado y las transformaciones que ha sufrido la ciudad del Cusco; sus personajes, sus costumbres, creencias, relaciones sociales e ideologías, como así afirma el antropólogo Jorge Flores Ochoa.

Para concluir, en los últimos siglos la técnica de pintura y recientemente la de fotografía aplicadas al género del retrato, en la tendencia del realismo, han servido como herramienta fiel y veraz para expresar el sentir de una persona o un grupo de personas; dichas técnicas describen sus rasgos y características más allá

de lo físico. Sin discriminar su procedencia o rol en la sociedad, el retrato artístico narra procesos históricos en contextos determinados; como se puede observar en el presente proyecto artístico, en el caso del grupo minoritario de los descendientes de inmigrantes de japoneses a finales del siglo XIX asentados en Cusco.

2.2. Marco Teórico

Para el presente trabajo, se toma de antecedente la tesis de antropología visual sobre: “El retrato iluminado en el Perú: ilusión, representación, vidas imaginadas y estética popular contemporánea” presentada por Sofía Alejandra Velázquez Núñez. Se utiliza de antecedente dicha investigación ya que toma de temática del retrato como objeto estético que parte de la técnica de la fotografía. De ese modo, contribuye en el estudio del retrato como forma de representación de un grupo de personas que mantienen una memoria familiar en común. Como referente al proceso de la presente tesis y producción artística, sobre la fotografía de retrato en el Perú, Velázquez Núñez indica lo siguiente:

Esta práctica, que continúa viva y activa hasta hoy, constituye un espacio para la continua construcción de memoria colectiva, la comunicación, la protesta, y la denuncia activa y por supuesto, para el retrato de una sociedad tan compleja como la nuestra; para su representación. (Velázquez, 2012, p. 20).

Se entiende así que esta investigación deriva de una inquietud existencial. Se puede decir que el tema de esta investigación se basa en la corriente filosófica del Existencialismo, ya que manifiesta el conocimiento de toda realidad sobre la experiencia inmediata de la existencia propia. Es por ello que se sitúa como tema central el análisis de la existencia del ser humano, con sus vivencias y sus padecimientos.

Al referirse a la existencia del hombre, se habla también de la *cultura* del mismo. De donde se origina la idea de identidad cultural, como el sentido de pertenencia a una colectividad que comparte rasgos culturales tales como: costumbres, valores, creencias, memorias históricas, narraciones, etc. También se

entiende como la reafirmación de una comunidad con ubicación geográfica o no, como es el caso de los emigrantes.

Es así que, este trabajo parte de la idea de crear una serie de retratos con el fin de representar a descendientes japoneses cusqueños plasmados desde fotografías. Esta producción pictórica transmite la realidad de una comunidad minoritaria de hijos, nietos y bisnietos de migrantes asiático-japoneses en Cusco – Perú. Para la presente investigación artística, se considera relevante una mirada desde el ámbito sociocultural, pero principalmente desde los estudios de las artes visuales. Partiendo de las artes visuales, a continuación, se explica el término de creación de obras; luego se expone sobre la pintura artística, consecutivamente el género artístico del retrato en la pintura como objeto principal, el arte contemporáneo, y la técnica de la pintura al óleo. Luego, por tratarse de pinturas de retrato elaboradas a partir fotografías, se considera necesario comprender el mensaje del retrato fotográfico mediante el estudio de la imagen y la representación, el proceso de invención y uso de la fotografía al retrato fotográfico. Por último, se tiene como objetivo dar a conocer el proceso migratorio y sincrético de los inmigrantes japoneses y sus descendientes en Cusco.

2.2.1. Teoría de la creación y creatividad.

Empezando por la teoría de la creatividad, es un tema que abarca un estudio amplio sobre las cualidades y capacidades del ser humano. Es preciso conocer la diferencia de la acción de *crear* y la facultad de la *creatividad*. Se encuentra la siguiente afirmación:

La diferencia fundamental entre creación y creatividad estriba en que, mientras creación se refiere al acto de crear, al encuentro y al resultado obtenido, el término creatividad aporta el matiz del proceso necesario para llevar a cabo el acto de creación. (Marin, 2013, p. 7)

Para comprender mejor cómo es que se da este fenómeno, cabe subrayar que es un fenómeno de naturaleza comunicativa; y de acuerdo con lo que

manifiesta Marín, se distinguen tres dimensiones principales de la creatividad: como una capacidad o conjunto de aptitudes, como un proceso y como un producto o resultado. Entonces, la creatividad se concibe como una capacidad humana de naturaleza libre no predeterminada que cualquiera puede potenciar, como una capacidad biológica compleja, por operaciones cognitivas y destrezas concretas y además especializada al desarrollarse en campos específicos.

Como proceso, la creatividad se considera una actividad direccionada basada en un objetivo, que cada artista viabiliza individualmente. De la que resulta una actividad transformadora ya que es un proceso que permite hallar soluciones y canalizar de ideas. Principalmente, la creatividad como producto debe ser original, novedoso y eficaz, considerado en un campo determinado, y ser reconocido por el entorno. Con respecto a la investigación artística, se obtiene la siguiente afirmación: “Para abordar la investigación artística es necesario entender el arte como un proceso creativo, que se inicia en el artista y termina en el público o espectador”. León (2015).

2.2.2. La pintura artística.

Como se mencionó antes, la especialidad y medio de expresión en la realización de las obras de arte de este trabajo, es la pintura. En efecto, la pintura es un medio de expresión artística; es decir que, en la obra va el sentimiento del creador, en este caso del artista-investigador. Adicionalmente, la rama de la psicología es una ciencia que ayuda a comprender el proceso de investigación, producción y apreciación artística. Ya que la pintura artística, como resultado, nace de la individualidad del autor, con el fin de exteriorizar y crear un puente entre yo y el otro, entre el exterior y el interior, como una reflexión sobre uno mismo.

Se dice que la pintura es una de las primeras actitudes de expresión humana, puesto que aparece antes de la escritura. Hoy en día constituye una de las principales especialidades de las artes plásticas. De acuerdo con Leonardo Da Vinci en el Tratado de la Pintura, esta es una operación completamente manual.

Sin embargo, debido a las tantas definiciones del término pintura, es importante tener en cuenta la aclaración en el libro “Tratado de Pintura – Color, Pigmentos y Ensayo” por de Antoni Palet, sobre la diferencia que existe entre

procedimiento y técnica pictóricos. Asimismo, manifiesta que: “El procedimiento pictórico es aquel método usado en el arte de la pintura que hace referencia exclusivamente al aglutinante o fijador del pigmento empleado para pintar y no a la forma operativa de llevar a cabo la pintura”. (Palet, 2002, p. 55) Valga las excepciones de los procedimientos pictóricos en que la pintura no lleva aglutinante, como los lápices de color, pasteles, marcadores, plumones, crayolas, etc.

Muchos de los artistas pintores, suelen cuestionarse si es necesaria la preparación teórica para la realización de las obras de arte. A esto se responde que, es un complemento importante y necesario para el manejo de los materiales según la técnica pictórica, los utensilios, teoría y práctica del color, etc. A modo de reflexión, se dice que hay pintores que se desarrollan bajo el estudio de libros, y otros que, sin práctica o constancia de nada sirve la teoría. En el texto “Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas” rescatamos la siguiente afirmación:

Porque dicen los filósofos que en la cantidad no se halla propiamente la semejanza, más solamente en la calidad; y los colores que añade el pintor, como diremos, son calidad y también accidentes que llega la pintura a la perfección. (Pacheco, 1649, p. 63)

Para abordar el estudio de la pintura artística y su interpretación, es necesario conocer las técnicas de la pintura, sus géneros, sus categorías estéticas, tendencias o estilos y su época; de ese modo, se logrará una aproximada y más acertada comprensión de la obra. Respecto a las obras pictóricas de esta investigación, están estimadas dentro de la pintura académica, en el género del retrato, en la tendencia del realismo. Esto conlleva a que se considere necesario profundizar sobre el género del retrato y la pintura en el arte contemporáneo.

2.2.3. El género del retrato en la pintura.

En el presente trabajo, se utiliza el género artístico del retrato como objeto de estudio y forma de expresión interpersonal en el sentido de la identidad cultural de la artista. Para su comprensión, se considera relevante ubicar al retrato en la

historia del arte: entender qué representa el retrato, cuáles son sus características, y qué implica la ejecución del mismo para el artista. De la misma forma, entender los fundamentos de este género, dentro del arte académico; y también, su aproximación al retrato fotográfico.

El retrato en la historia del arte es uno de los géneros más antiguos e importantes que acompaña al desarrollo del hombre. Para el entendimiento del género del retrato en la pintura es importante una breve explicación de los principales acontecimientos en los que aparece este género. Sus inicios se remontan a tiempos de la prehistoria, cuando el hombre empezó a verse y a representarse de modo abstracto en las pinturas rupestres mediante líneas y formas sintetizadas. En las antiguas civilizaciones de occidente también se desarrolló el retrato en la pintura y la escultura, en Egipto, Grecia, Roma, etc., éstas eran de función mágico- religiosa y con intenciones de expresar el poder de sus imperios. En la edad media por influencia del cristianismo, el personaje más retratado fue Jesucristo por su trascendencia histórica-religiosa en esa época.

Luego, llegó la época del Renacimiento, caracterizada por el pensamiento humanista, por ello muy relacionada con el género pictórico del retrato. Se dice que en este tiempo es cuando surgieron los grandes maestros de la pintura, que practicaron este género. Como fueron: Leonardo Da Vinci, Rafael Sanzio, Sofonisba Anguissola, Tiziano, entre otros. A partir de ahí, progresivamente, los artistas perciben más características del retratado que les interesó plasmar, como su aspecto psicológico, su jerarquía social, su personalidad, su parecido, su expresión, época, etc. (Calbó y Vigué, 1993, p. 18)

Es fundamental conocer la historia de dónde y cómo surgió el retrato y también tener una noción genérica, pero verdaderamente ¿Qué es el retrato y qué es lo que intenta representar? Al respecto, se encuentra una aproximada definición: el retrato es la representación de la personalidad. Asimismo, es la semejanza de una persona trazada con el lápiz, el lápiz como la herramienta en general que marca el contorno y la forma. Para aclarar la definición, se dice que el retrato es la figura hecha a viva semejanza y verdadera imagen de otra, tanto en pintura como escultura. En tal sentido, aplicando el precepto de Horacio, principal poeta lírico y satírico de la lengua latina, citado por Ángel Aviles (1880), puede

definirse el retrato como: “La imagen artística o descripción literaria de un ser”. (Aviles, 1880, p. 5)

Como se menciona anteriormente, por la época del Renacimiento, el término “ser” se refiere a la elevada acepción del ser humano; es por ello que, a partir de esa época, sobre todo, el retrato en la pintura es la representación de un ser humano en concreto, así lo indica Martínez (2004). En otras palabras, el retrato muestra a un doble pictórico del modelo retratado, elaborado por otro sujeto, un pintor.

Cabe resaltar la diferencia semántica del término “retrato pictórico” que se empleaba en el siglo XV al que se emplea en la actualidad. Como se mencionó anteriormente, el retrato pictórico se entiende como la representación mediante la pintura de un sujeto en particular. Sin embargo, las obras realizadas entre el siglo XV al XIX mantienen características pictóricas constantes; como manifiesta Martínez Artero en su obra “El Retrato: del sujeto en el retrato”. En los retratos del siglo XV al XIX se observa claramente la semejanza de forma con el retratado. Así como el uso de una técnica que haga efectiva de dicha semejanza, y regularidades compositivas de pose y ordenación espacial. Por otro lado, el retrato pictórico en los últimos siglos, especialmente en pintura figurativa fue dejando de ser eficaz para la representación de un sujeto. Esto debido a la pérdida de la función documentaria frente a la popularización de la fotografía, el auge de la abstracción del siglo XX y la sobrevaloración de la autoría en la obra artística. Debido a esto, se dice que el retrato contemporáneo excede los límites de la definición originaria. Como es el caso del autorretrato de Gottfried Helnwein (1988) que consistía en una mancha roja.

Como se puede entrever el estudio del retrato, desde sus fundamentos es bastante amplio y complejo, si no fuese así, no se podría contar con los pensamientos y afirmaciones de grandes filósofos, intelectuales y artistas, como cita Ángel Aviles (1880), Horacio o Quinto Horacio Flaco (65 a.C), Johann Wolfgang von Goethe (1749, Alemania – 1832, ibídem), Johan Kaspar Lavater (1741, Alemania – 1801, ibídem). Entre ellos se toma a Johan George Sulzer (1720, Alemania – 1779, ibídem) profesor de ciencias alemán, quien afirma que:

De todos los objetos que constituyen nuestros conocimientos, ¿Hay alguno más interesante que el alma dotada de pensamiento y sentimiento? Está pues, fuera de duda, asimismo, la forma del hombre, haciendo abstracción de lo maravilloso de su hechura, es el más interesante de los objetos visibles. (Aviles, 1880, p. 12)

Por la complejidad que supone el retrato, el artista debe hacer un estudio completo y lo más exacto posible del modelo a retratar. Es decir que, para la ejecución del retrato artístico, es necesario que el artista conozca profundamente: la estructura y proporciones del cuerpo humano, anatomía, perspectiva, luz y color, enfatizando los estudios del rostro, con las infinitas variaciones que se puedan visibilizar. De tal modo que en el retrato se plasme las facciones y hasta los más sutiles rasgos. Todo ello, junto a un estudio filosófico del ser humano para poder comprender y captar el temperamento, el carácter, la personalidad y la idiosincrasia del alma de la persona retratada. Como resultado, el artista hará permanente la personalidad del sujeto o modelo en la obra, para que trascienda en su necesidad de ser.

En cuanto a las características del mencionado género, a razón del contraste del retrato pictórico de los siglos XV-XIX y del retrato contemporáneo; en el primero, se advierte la necesidad de definir bien el rostro y el nombre del retratado, mientras en el segundo, se observa la idealización de identidad, interpretando lo subjetivo de este género. Otros autores dicen que es preciso plasmar las emociones que puedan expresar los personajes. También se dice que, las personas deben ser representadas como son habitual y naturalmente, tanto en actitud como en apariencia.

En el campo del arte académico, de acuerdo a Newall (2009) citado en el sitio web Filosofía del arte en las Artes Plásticas, dice que: “el retrato es quizás el género que mejor expresa los valores sociales y culturales de un contexto determinado”. León (2015).

Newall ofrece la categorización de dicho género, manifiesta como tipos de retrato: Hombres, mujeres, familias, niños, grupos, autorretratos. En los últimos años, se añade a esta categorización al orden de retrato de animales.

Asimismo, Newall (2009), ayuda a determinar los *valores estéticos* del retrato, con elementos que contribuyen a su contenido y propósito: el parecido, el carácter, la actitud del individuo que está siendo retratado. El contexto y los atavíos proporcionan una idea de la posición social del modelo, de la función del retrato y su significado simbólico. León (2015).

Es importante resaltar la diferencia de pintar un retrato con modelo en vivo, y pintar un retrato de fotografía. Se puede observar que existen más detalles del sujeto retratado en vivo, como por ejemplo su mirada y algunos rasgos de su persona. No obstante, es seguro que, tanto en el retrato fotográfico como en el retrato pictórico, se configura la identidad y la fisionomía en particular de la apariencia y personalidad del modelo. Entendiendo que una de las finalidades de la fotografía es que las imágenes concebidas puedan ser conservadas como recuerdos familiares. Cabe mencionar que el nacimiento de la fotografía marcó una evolución en el arte del retrato.

Con la finalidad de definir el tipo de retrato artístico, de acuerdo al texto “El gran libro del retrato” por Calbó y Vigué (1993), se considera los siguientes elementos compositivos:

- a) Retrato de cabeza sola, medio cuerpo y cuerpo entero.
- b) Retrato individual y retrato colectivo.
- c) Fondo neutro o fondo con imágenes explícitas.
- d) Postura, mirada, posición de manos.

Concerniente al tipo de retrato plasmado en la producción pictórica del presente trabajo de investigación, se realiza el retrato individual ya que se concentra en un sujeto retratado. Retrato de busto o medio cuerpo, el cual permite más posibilidades para el juego del color, vestuario, expresión del cuerpo y manos. En cuanto al fondo, es de tipo neutro, para definirlo se toma la enunciación del texto antes mencionado: “Escoger un fondo neutro que no necesariamente quiere decir liso, se puede deber al interés de destacar el personaje; darle la máxima importancia, evitando distracciones en su entorno; normalmente el personaje será la base de la composición”. (Calbó y Vigué, 1993, p. 56)

La característica de la postura además de ser definida por la personalidad, carácter, depende de la edad y género del personaje retratado. Asimismo, según el texto “El gran libro del retrato”:

La mirada en un cuadro expresa sentimientos, actitudes, situaciones personales, intereses del sujeto retratado. También expresa relaciones con el espectador y aunque no sean visibles las líneas de fuerza que parten de un par de ojos son tan importantes en la composición como cualquier otra línea estructural y visible sobre la tela. (Calbó, 1992, p. 60)

En referencia a este proceso de creación y elaboración de pinturas de retrato individuales a un grupo de personas, primero pasaron por un estudio fotográfico; esto de acuerdo con lo pactado entre modelos, fotógrafo y artista-investigadora, con la finalidad de cumplir los objetivos antes mencionados. Ellos fueron fotografiados, por el lente y visión del fotógrafo profesional Luis H. Figueroa Lozano-Álvarez, bajo la indicación de la autora de este trabajo, para luego ser pintados por ella misma. Dentro de este grupo de personas, se encontraban adultos, adultos mayores y jóvenes que difícilmente hubiesen posado por varias horas y sesiones de pintura, por razones de disposición de tiempo y comodidad. Es por ello por lo que, se recurre a la fotografía, como medio documental y recurso que facilitará el proceso de ejecución de las obras.

Existen muchos autores que mencionan que, el retrato es en alguna medida el autorretrato del artista. En este caso, se puede afirmar que el retrato surge de la necesidad de contar una historia, principalmente de tipo social, con la finalidad de hacer visible una realidad a partir de representaciones. En base al historial del género del retrato, se tiene por conclusión que dicho género artístico cuenta con una larga tradición en el género pictórico y literario, basándose en los procedimientos descriptivos.

Para concluir, con relación al contenido de los retratos del presente trabajo artístico, se hace la categorización que ofrece Newall (2009), citado en León. Del tipo de retrato, se presenta un grupo de hombres y mujeres de diferentes edades

entre jóvenes a adultos mayores. De igual manera, de los valores estéticos del retrato, empezando por el parecido; siendo pinturas de retrato al óleo, en estilo realista fieles a la fotografía, se puede afirmar que las pinturas de retrato tienen la viveza y parecido con los modelos. Sobre el carácter de los retratados en conjunto, se conoce poco de la naturaleza, dicho en otras palabras, del temple de los descendientes de inmigrantes japoneses. De japoneses se sabe que desde años atrás fue y es una sociedad cerrada, probablemente, de ahí que los descendientes de inmigrantes mantienen una actitud de reserva frente a circunstancias externas. En idioma japonés, eso se conoce como *enryou*, que puede entenderse como la distancia de uno a otro, necesaria para mantener el respeto, este es un principio cardinal en la conducta personal en el Japón. Es posible que, a ello sume experiencias de discriminación por motivo de la coyuntura política que atravesó el país, y haya reforzado esta actitud de reserva. Individualmente cada retratado muestra sus particularidades, que seguro sus conocidos podrían reconocer.

Para contar con la disposición de cada modelo, la artista-investigadora les explicó la finalidad de dar a conocer a la gente, principalmente ciudadanos cusqueños, sobre la existencia de la pequeña colectividad de descendientes de inmigrantes japoneses a Cusco-Perú, con especial interés en este año ya que se celebra el 120 aniversario de dicha inmigración, una vez explicada la finalidad los modelos aceptaron.

En cuanto a la actitud de los modelos, se ha optado porque los retratos sean frontales para que se pueda apreciar sus facciones. Los rasgos físicos producto del mestizaje de ascendencia japonesa con la variedad de los rasgos característicos de sus parentescos de origen cusqueño. Así como el dicho: los ojos son la ventana del alma; se puede percibir en la mirada de los retratados, una especie de rigidez o seriedad que cubre un sentimiento de nostalgia, asimismo, se distingue una actitud de solemnidad. Cada modelo, a gusto propio, posicionó sus manos según su comodidad, de ese modo, se puede observar también su actitud corporal con relación al presente proyecto. Dicho proyecto de arte simbolizó la búsqueda y exposición de una identidad cultural, a través de la exposición de arte titulada “Raíces”.

Continuando con la categoría estética del retrato de contexto y atavíos, se sabe que, los personajes modelos en los retratos de pintura, en conjunto, tienen la memoria en común de familiares directos de primera o segunda generación de los inmigrantes japoneses al Perú a partir del año 1899, que luego se establecieron en la ciudad del Cusco. En la vestimenta de los retratados, se observa en su mayoría formalidad y cotidianidad; algunos más arreglados y otros más sencillos. Esto se puede interpretar, de la forma cómo se muestran frente a la sociedad cusqueña, a la que ellos, también son parte.

2.2.4. La pintura en el arte contemporáneo.

Los términos de arte contemporáneo y pintura contemporánea de la historiografía del arte hoy en día son usados en distintas perspectivas y de forma ambigua. Se consideran contemporáneas por estar dentro de la edad contemporánea, limitantes al siglo XX o periodo posterior. Algunas de las corrientes artísticas de la pintura *contemporánea*, se tiene al realismo, impresionismo, postimpresionismo, art nouveau – secession o modernismo, simbolismo; y más recientes se tiene el fovismo, expresionismo, cubismo, futurismo, expresionismo, cubismo, futurismo, constructivismo, suprematismo, dadá y surrealismo, bauhaus y art decó, pop art, op art, muralismo mexicano, arte conceptual, land art, eco art, arte urbano, arte digital, entre otros.

Sobre la pintura contemporánea en el Perú, Víctor Salvo (2010) explica:

Absorbe y expresa las corrientes modernas de Europa y América con vigor, asimilando con entereza los cambios del Arte. Sin embargo, logran vencerlas desarrollando tendencias propias llenas de matices ancestrales y emoción plástica. (...) Algunos Artistas pasearon su arte por distintos istmos, pero siempre estuvieron conscientes de su personalidad, en cambio otros asumieron la nueva corriente y su expresión fue invariable que se identificaron con ella. (Salvo, 2010, p. 39)

Se considera a las obras presentadas dentro del arte contemporáneo porque dichas obras pictóricas contemplan también en su contenido símbolos de escritura

de idioma japonés y en idioma español. En este caso vendrían a ser los apellidos japoneses de los retratados y su traducción, dicha significación para el retratado denota la revaloración de su origen asiático japonés. Es de interés destacar que, en los fundamentos sociales del país nipón, el apellido hace también referencia a un sentido de honor y respeto a sus antepasados y descendientes.

2.2.5. La pintura al óleo.

La técnica utilizada para la elaboración de las pinturas de retrato del presente proyecto artístico es la pintura al óleo; por ello es esencial conocer sobre los primeros procedimientos que dieron paso a la utilización y desarrollo de dicha técnica pictórica.

De acuerdo con el historiador Hausser, citado en Parramón (1998), la especialidad de pintura como tal, se da gracias al artista Giotto di Bondone entre los siglos XI y XII aproximadamente. El mencionado maestro de pintura, Giotto, además de ser pintor y muralista fue escultor y arquitecto, y es considerado como uno de los iniciadores del movimiento Renacentista en Italia. Se dice que fue muy hábil en sus representaciones de figura humana, cosas y escenas reales.

A la pintura al óleo le antecede la técnica de la pintura al temple, compuesta por colorantes que se aplican con diluyente de la yema de huevo y agua, esta técnica se utilizaba para pintar en muros; como explica Parramón: “La emulsión determina la clase de pintura, la emulsión determina la técnica para pintar”. Después de unos años, en el siglo XIII, el artista Juan Van Eyck halló la combinación de aceite de linaza y esencia de trementina como aglutinante que no dejaba el acabado de la pintura craquelada. Es así que Juan Van Eyck descubre la pintura al óleo, quien junto a un grupo de artistas desarrollo dicha técnica pictórica a través de la famosa Escuela Flamenca. Años después, Van Eyck se vuelve un experto en el manejo de la técnica al óleo, realizando grandes pinturas que quedaron como obras históricas en esta técnica; siendo el antecesor de obras de maestros pintores del Renacimiento como: Miguel Ángel, Rafael Sanzio, el Greco, Tiziano, Rubens, Rembrant, Velázquez, entre otros. De esa forma se puede repasar la historia de la pintura al óleo; cada uno de los mencionados maestros descubre y forma su propia técnica de pintar, conocidas como las técnicas de veladuras, de restregado, empastado, etc.

El óleo está compuesto por los ingredientes básicos, los pigmentos y aglutinantes; como indica “El gran libro del óleo”:

- a) Colores o pigmentos: Corpóreos generalmente en forma de polvo; llamados tierras, clasificados en orgánicos e inorgánicos.
- b) Aglutinantes: Constituidos por aceites grasos y etéreos además de resinas, bálsamos y ceras. (Parramón, 1998, p. 74)

Con respecto a las características de la pintura al óleo, en el libro “Técnicas y Secretos de la Pintura”, Bontcé (1980) profundiza sobre dicha técnica pictórica, explicando lo siguiente:

El óleo compendia las cualidades más destacadas de los demás procesos técnicos y ofrece un amplio campo de posibilidades en la pintura. La docilidad del medio al pincel, su tenaz adherencia al fondo, la intensidad y profundidad de tonos y colores, la fácil obtención de gruesos empastes opacos y de capas tenues y transparentes y su resistencia a la acción del tiempo, bajo particulares condiciones, son los que han hecho que la técnica de óleo haya sido adoptada de manera general. (Bontcé, 1980, p. 111).

De ahí que, la plasticidad y popularidad de la pintura al óleo hace tan llamativa su experimentación o uso en la formación y desarrollo de los artistas pintores desde el siglo XV hasta el día de hoy.

Años atrás, los primeros artistas pintores elaboraban por sí mismos sus propios materiales, herramientas y pinturas. Adquirían los insumos necesarios desde su fuente de origen, los cuales eran preparaban con mucho cuidado. Hoy en día, los artistas pueden acceder y adquirir cómodamente los materiales que requieren. Ya que la industria del arte ofrece resueltos los fondos para lienzo, variedad de pigmentos, diluyentes, secantes, etc.

Finalmente, para la ejecución de la pintura al óleo, se requiere de un soporte o medio para la pintura. En este caso el soporte será el lienzo en bastidor, con su respectivo imprimante. Del bálsamo o diluyente para la pintura al óleo, la

artista utiliza la trementina y aceite de linaza. Y, de herramientas, la pintora usará paletas, espátulas, aceiteros, pinceles de pelo de marta y sintéticos de distintos números, en su mayoría de tipo planos rectangulares y redondos.

2.2.6. El color en la pintura al óleo.

A lo largo de toda la historia de la pintura, el color es uno de los elementos más importantes que transmite la primera impresión sensorial en el espectador. Ya que el color como fenómeno perspectivo se tiene gracias a la luz blanca, así como Isaac Newton explica que la luz blanca no tiene color, pero los contiene a todos.

J. Bontcé, en su libro “El Arte de la Pintura”, indica que, la ciencia del color está basada en las teorías del científico Ostwald y algunas leyes cromáticas de Newton y Cevreull; dando a conocer su clasificación y organización de los colores. De la clasificación de los colores se tiene los seis colores fundamentales, los tres primarios: Rojo, Azul y Amarillo, y tres secundarios resultantes de la mezcla de los tres primarios: Naranja, Verde y Violeta. Se considera importante dar a conocer la clasificación y cualidades de los colores, partiendo por los pigmentos, de acuerdo con el libro Técnicas y secretos de la pintura el cual sugiere que los pigmentos se clasifican según su origen, en dos grupos principales:

Minerales y Orgánicos. Los pigmentos minerales se subdividen Naturales: tierras, ocre, tierra verde, ultramar, etc., y Artificiales: cobalto, aureolina, viridian, cadmios, etc. Los pigmentos orgánicos, se subdividen a su vez, en Animales: carmín, sepia, amarillo indio, púrpura, etc.; Vegetales: índigo, gamboge, madders, etc., y Artificiales: azul de Prusia, anilinas, alizarina, etc. (Bontcé, 1980, p. 25)

Sobre las cualidades que poseen los colores en la pintura al óleo, se considera lo siguiente:

- (a) Principalmente es de poder cubriente, se refiere a la densidad del pigmento por sí mismo o conseguido por una mezcla; por ejemplo, el blanco de plomo tiene un gran poder cubriente.

- (b) Tiene opacidad, dependiendo de la capa de espesor de la capa de pigmento.
- (c) Tiene transparencia que es una cualidad opuesta a la anterior, por la que se ve la luz u otro cuerpo distantemente a través de otro. (Bontcé, 1980, p. 25)

Respecto al planteamiento de la paleta de colores del artista, e instrumentos necesarios del pintor para la ejecución de su obra; se toma de Bontcé, que cada artista tiene una particular predilección por determinados colores en el orden de su paleta, obedeciendo al gusto por el color, género del cuadro, proceso técnico y tomando en cuenta las cualidades de los colores, y la teoría del color.

En referencia a la paleta de colores de las pinturas de retrato al óleo del presente trabajo, la artista aplicó los conocimientos recibidos durante el taller de pintura de retrato dictado por los profesores Efraín Aranibal y Guido De los Rios; para la mezcla de los colores de la carnosidad de los retratos.

Para la realización de los fondos de dichas pinturas, ya que la artista mantiene una relación de amistad o familiaridad con los modelos que plasmará en los cuadros de pintura, se puede decir que hará una interpretación sensible a sus caracteres o personalidades para elegir y plasmar el color de fondo en los retratos. Esto a partir de lo que afirma Bontcé (1980):

El color tiene una positiva fuerza emocional y actúa como factor en las reacciones. El amarillo es el sol, la alegría y la luz. El rojo es el calor, el fuego, el vigor, y la vida. El azul es tranquilidad, reposo y serenidad. El verde es quietud, frescura y esperanza. El púrpura, majestad, dignidad y riqueza. El naranja participa en las cualidades del rojo y el amarillo, pero con menor potencia en la sensación que estos tienen. (Bontcé, 1980, p. 15-16)

2.2.7. La imagen y la representación.

Los términos de imagen y representación han sido estudiados desde distintas disciplinas, principalmente, desde las ciencias de la comunicación y las

ciencias sociales. Esto debido a su relación y repercusión con la sociedad y la cultura.

Para esta teoría es importante la comprensión del origen y significado de la palabra *imagen*. Para ello, se toma la siguiente explicación del artículo de revista “El valor simbólico de la imagen representada”: Por un lado, la imagen desde un punto de vista filosófico es esencialmente un conjunto de causas de percepción sensorial. Dicho conjunto de causas sería llamado por los platónicos como el ícono o imagen material, donde el espectador a partir de su conciencia reconoce un aspecto del mundo que le es próximo o lejano. Por otro lado, etimológicamente el término imagen proviene del latín *imago* del verbo *imitari* que significa imitar. Es así que se entiende a la imagen como una imitación de la realidad en un contexto determinado. (Villar y Ramírez, 2014, p. 53)

Visto desde las ciencias de la comunicación, la imagen o representación de la realidad en un contexto determinado, depende de su transmisión mediante canales naturales o artificiales. De lo anterior, se entiende que una representación deviene de un proceso mental. Villar y Ramírez (2014).

Desde las ciencias sociales, el estudio se enfoca al rol de la imagen que desempeña en el ámbito social. Como explica en alcances conceptuales de las representaciones sociales.

El concepto de representación social fue propuesto por Moscovici en 1961, convirtiéndose con el tiempo en una teoría que ha permeado las ciencias sociales, integrando aspectos como lo individual y lo colectivo; lo simbólico y lo social; el pensamiento y la acción. (Villar y Ramírez, 2014, p. 54)

A partir del artículo antes mencionado, se tiene que las representaciones son muy importantes en el contexto cultural, porque en ellas van incluidos todos los aspectos que puede caracterizar una colectividad; es decir, contenidos cognitivos, afectivos y simbólicos.

Con relación a la imagen y representación en el Perú, sobre el retrato iluminado en el Perú existe una larga tradición en el estudio sobre identidades y

sus diferentes formas de representación a través de la imagen pictórica y también fotográfica. La fotografía, como tecnología ha sido objeto de estudio y medio de conocimiento de espacios, regiones, comunidades y personas externas o no al entorno del investigador. Velázquez (2012).

2.2.8. De la fotografía al retrato fotográfico.

Como se explicó antes sobre proceso de realización del presente trabajo artístico, se hace uso de la técnica fotográfica en el género estético del retrato. Por lo que se considera importante abordar brevemente el recorrido histórico de la fotografía, desde su invención hasta su uso específicamente en el mencionado género.

Hoy en día se sabe que la fotografía es un documento social necesario para comunicar conocimientos, hechos, sentimientos, etc. Del origen de esta invención se sabe que, parte del daguerrotipo. Un documento académico en la web sobre la historia de la fotografía menciona que:

La imagen fotográfica surge de una imagen indicial que constituye un reflejo de la realidad, imágenes que se consideran reales, en el sentido de que son huella de la realidad. Dichas imágenes van relacionadas con la condición del ser humano, sus conocimientos tienen que ver con su memoria tanto a nivel familiar y personal pero también a nivel del tiempo. (Espinosa, 2014, p. 5)

Los sistemas de reproducción de imágenes fotográficas permitirían su difusión, para darle utilidad como un documento social, y luego dar paso al fotoperiodismo o fotografía documental. Se tiene los primeros registros del fotógrafo inglés Roger Fenton, considerado como el primer fotorreportero de guerra, quien estudió arte y pintaba. Con la pesada cámara oscura de esa época, Fenton fotografió la guerra de Crimea de 1855; muchas de sus fotos son retratos de oficiales. El fotógrafo tenía interés por mostrar a los héroes combatientes, protagonistas de ese escenario. Espinosa (2014).

Cabe mencionar que, el desarrollo de la fotografía no sólo se dio en Europa sino también en los EE.UU. La guerra civil estadounidense de 1860 estaba

ligada al desarrollo del ferrocarril que permitió grandes desplazamientos para llevar los equipos requeridos de la fotografía. Desde ahí, que las imágenes fotográficas van introduciéndose a la sociedad, resaltando temas políticos, económicos, culturales y artísticos. Este hecho, de cierto modo fue un considerable aporte para el desarrollo de la cultura visual o cultura de la imagen fotográfica; en ese sentido la fotografía se convierte en una fuente y recurso visual excepcional.

A continuación, se toma un fragmento del documento antes mencionado; el cual hace referencia a la fotografía de retrato del siglo XIX, cuando se le empieza a dar un uso en especial: el de mostrar una de las etnias que poblaba Norte América antes de su conquista, de acuerdo al autor: Todas las imágenes que tenemos de cómo son los indios, las tenemos de las películas de Hollywood. Curtis, fotógrafo del siglo XIX, especializado en documentar las culturas de los indios y prácticamente es la principal fuente visual que tenemos sobre los indios americanos. La biblioteca del congreso de los EE. UU conserva el ingente archivo de miles de negativos de Curtis. En las fotografías no se los veía como un peligro o como salvajes, sino más bien tratando de mostrar y captar la personalidad de algunos jefes, presta una gran atención a los tocados, adornos de plumas, forma de montar caballos, etc.

De ese modo, entre el siglo XIX y XX la fotografía se torna en un interesante recurso de documentación visual para la sociedad; usándose para propagandas de publicidad, política, y fama. A pesar de que los primeros aparatos eran muy costosos, fueron aumentando el número de aficionados en la práctica de la fotografía. Con un poco de preparación y formación, se ve la posibilidad de hacer negocio a partir de dicha actividad como fotografía profesional. Espinosa (2014).

Entre los géneros artísticos en esta disciplina, se observa la demanda del género del retrato, probablemente, siguiendo con la costumbre de la burguesía europea de retratarse.

En suma, se analiza el documento anteriormente mencionado, del que se toma que, las academias de Bellas Artes se manifestaron en contra de la técnica fotográfica, por no ser un ejercicio de idealización. No obstante, los artistas

plásticos y visuales hasta el día de hoy se apoyan en esta técnica, como un recurso que ayuda a resolver la realización de la obra de arte; entendiendo que su producto final artístico no es una fotografía. Además, es importante reconocer la influencia de la imagen fotográfica hasta la actualidad, ya que se ha vuelto de uso y consumo masivo, más ahora en la era digital, por ser fácil, rápido y barato.

Dicha técnica artística, tiene reconocidos representantes en el Perú, por mencionar a Maximiliano Danti, Rafael Castillo, Eugenio Courret; y del entorno local, Martin Chambi Jiménez, Luis Figueroa Aznar, Eulogio Nishiyama, entre otros.

Es necesario aclarar que, durante el proceso de elaboración de cada pintura de retrato, para el dibujo se utilizaron impresiones desde plotter de las fotografías de los retratados en la medida del lienzo, las cuales facilitaron el procedimiento del dibujo previo a la etapa del pintado de los retratos. El procedimiento utilizado no pretende desvalorar el tratamiento del dibujo tradicional que naturalmente el artista plástico o visual domina y aplica.





Asimismo, el presente trabajo de investigación toma de referencia el retrato iluminado, como teoría y como técnica; el cual consiste en la pintura sobre la fotografía blanco y negro. Dicha técnica vincula tecnología, tradición, inmediatez, y la universalidad.


Del mismo modo, en el artículo Fotografía, tecnología y comunicación, Iglesias (2016) afirma que, en el ámbito tecnológico el manejo de las imágenes, van formando parte de todo el entramado cultural de la sociedad, transversalmente, en diversos aspectos del cotidiano de la actualidad.





A continuación, por recomendación se considera de suma importancia incluir las imágenes escaneadas de las fotografías utilizadas de referencia al pintar cada retrato, esto como un registro testimonial de la elaboración de las obras pictóricas.

Tabla 1





Fotografías por obras pictóricas

Título de obra pictórica	Cara de fotografía escaneada	Reverso de fotografía escaneada
Virginia Motohashi (Obra pictórica 1)	 <p data-bbox="523 860 919 1003">Figura 2: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 1.</p>	 <p data-bbox="946 860 1348 1003">Figura 3: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 1.</p>
Masaru Handa (Obra pictórica 2)	 <p data-bbox="523 1473 919 1617">Figura 4: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 2.</p>	 <p data-bbox="946 1473 1348 1617">Figura 5: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 2.</p>

<p>Estela Suenaga (Obra pictórica 3)</p>	 <p>Figura 6: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 3.</p>	 <p>Figura 7: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 3.</p>
<p>Carlos Nishiyama (Obra pictórica 4)</p>	 <p>Figura 8: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 4.</p>	 <p>Figura 9: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 4.</p>
<p>Luz Marina Nouchi (Obra pictórica 5)</p>	 <p>Figura 10: Cara de fotografía</p>	 <p>Figura 11: Reverso de</p>

	referencial para realización de obra pictórica 5.	fotografía referencial para realización de obra pictórica 5.
<p>Enrique Kawamura (Obra pictórica 6)</p>	 <p>Figura 12: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 6.</p>	 <p>Figura 13: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 6.</p>
<p>Delia Handa (Obra pictórica 7)</p>	 <p>Figura 14: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 7.</p>	 <p>Figura 15: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 7.</p>

<p>Héctor Suenaga (Obra pictórica 8)</p>	 <p>Figura 16: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 8.</p>	 <p>Figura 17: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 8.</p>
<p>Doris Iwaki (Obra pictórica 9)</p>	 <p>Figura 18: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 9.</p>	 <p>Figura 19: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 9.</p>

<p>Ken Tanaka (Obra pictórica 10)</p>	 <p>Figura 20: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 10.</p>	 <p>Figura 21: Reverso de fotografía referencial para realización de obra pictórica 10.</p>
<p>Kiyomi (Obra pictórica 11)</p>	 <p>Figura 22: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 11.</p>	 <p>Figura 23: Cara de fotografía referencial para realización de obra pictórica 11.</p>

2.2.9. La teoría de la migración.

En el ámbito socio-cultural que compete a la presente investigación, la migración es asumida como un fenómeno de traslado a otras tierras, regiones o países. Como indica el artículo de “Migraciones y Teoría social”, para comprender la amplitud del tema.

Si atendemos a la naturaleza multifacética del proceso, cabe destacar la posibilidad de aproximarse al estudio de las migraciones desde diversas disciplinas (demografía, economía, etnología, geografía, historia, política, psicología, sociología). Es más, el fenómeno de la migración sólo puede ser comprendido como hecho social total a través de la combinación interdisciplinar de todas ellas. (González, 2001, p. 3)

González también manifiesta que, el fenómeno migratorio es entendido desde los postulados de la economía neoclásica y desde una interpretación funcionalista. Las corrientes migratorias más representativas se desarrollaron a partir del siglo XIX, por el volumen de las personas desplazadas y por el nivel de organización social que estos movimientos han requerido. El fenómeno migratorio tiene repercusiones visibles en casi todos los niveles de la realidad, es por eso que se convierte en un tema central de las sociedades contemporáneas.

En general los flujos migratorios son producidos por un contexto económico que amerita este desplazamiento territorial de personas. Gonzales Ruiz, explica dos enfoques teóricos del fenómeno migratorio, el individualista y el histórico-estructural. El primero responde a la subjetividad del individuo que decide emigrar para optimizar su bienestar en coherencia con el contexto económico. El segundo enfoque, histórico-estructural, es interdependiente a vínculos histórico-económico y políticos. Estos últimos se tratan de desplazamientos de recursos humanos por mano de obra de un sitio a otro.

A continuación, se considera primordial conocer la historia de la inmigración japonesa, en el Perú, y seguidamente al Cusco. *La inmigración japonesa* inició en el año 1899, por contratos con haciendas azucareras y por llamados de parientes y amigos. Por ambas modalidades, los inmigrantes japoneses tuvieron que enfrentarse a grandes inconvenientes y dificultades. Uno de los inconvenientes más significativos fue su escaso nivel de integración con la colectividad peruana. Respecto a las dificultades que se presentaron en el proceso de adaptación de los japoneses en el Perú, se tiene la siguiente información:

A principios de los años 30 hubo campañas contra los Nikkeis, promovidas por los comerciantes peruanos que resentían la competencia. (...) Por otra parte, la ley de inmigración de 1936 prohibió la ciudadanía a los hijos de padres extranjeros, aunque hubieran nacido en el Perú. En esos años vivían en el Perú más de 25.000 japoneses que empezaron a ser hostigados, por las razones antes dichas y debido al rechazo general a las atrocidades que cometía el imperio japonés en China. En el 39 y el 40 corrieron rumores antijaponeses, y en Lima, unas 650 casas comerciales privadas fueron saqueadas y destruidas. El ataque a Pearl Harbor en 1941 empeoró las cosas, Perú se unió a los aliados contra el Eje, y los servicios de inteligencia estadounidenses, la OSS que temía una invasión nipona en Sudamérica, recomendó duras medidas contra los Nikkei: sus propiedades fueron confiscadas y los varones, seguidos por sus familias, fueron detenidos y llevados a Chaclacayo, y desde ahí deportados a campos de concentración en los Estados Unidos, de manera absoluta y totalmente ilegal. teleSUR (2018).

Tras los acontecimientos mencionados, la inmigración japonesa continuó integrándose y naturalmente se extendió a un proceso de *peruanización*, derivando también a una amplia gama de mestizaje. Como explica el libro “Hacia un nuevo sol, japoneses y sus descendientes en el Perú”:

Se empieza a utilizar el término *nikkei* que engloba a los migrantes y sus descendientes de las distintas generaciones. También existe una significativa diversidad en el grado de mestizaje. Mientras algunos descendientes se han mantenido “racialmente puros” a lo largo de las generaciones, otros son el resultado de una variada mezcla que se inició con los migrantes. (Fukumoto, 1998, p.28)

La comunidad nikkei en Perú se ha venido desarrollando de modo amplio, en el aspecto cultural artístico en el ámbito de la literatura, de la música, de las

artes plásticas, entre otros. Con relación a las artes plásticas, se cuenta con personalidades de gran trayectoria como: Venancio Shinki, Runcie Tanaka, Tilsa Tsuchiya, Eduardo Tokeshi, entre otros. Otro ejemplo, y de tema en común con la presente investigación, es la personalidad de ascendencia japonesa en la música de folklore andino peruano es Angélica Harada, conocida como “La princesita de Yungai”. De ese modo, en los últimos años, se va conformando la temática o motivo de arte nikkei, como un espacio cultural al que suelen recurrir los artistas de descendencia japonesa para expresarse.

Han transcurrido 121 años desde que llegó el primer grupo de inmigrantes japoneses al Perú, en esta diáspora interna, algunos japoneses inmigraron nuevamente hacia provincias en pequeños grupos. Como es el caso del departamento del Cusco, que hoy en día cuenta con una cantidad reducida de descendientes japoneses del primer grupo de inmigrantes. De ahí que la presente investigación, como se dijo antes, consiste en la reafirmación de la identidad cultural de la artista mediante una serie de once retratos de descendientes de inmigrantes japoneses cusqueños, de segunda, tercera y cuarta generación.

Al inicio de la investigación, la artista emprende un mapeo de los nikkeis de Cusco sin discernirlos por edad o género. Con los que en su mayoría mantiene un vínculo de amistad o familiaridad. Las diez personas pasaron por un estudio de fotografía del fotógrafo Luis Figueroa Álvarez-Lozano, en el que se les tomó una foto de retrato frontal. Cabe indicar que es necesario llegar a un acuerdo con los modelos a retratar, para que autoricen el uso de sus imágenes en la programada exposición. Las obras de arte se basaron gráficamente en la fotografía de los retratados. Son representados en las pinturas de retrato: Doris Iwaki Ordoñez, Delia Handa Gamero, Estela Suenaga Hironaka, Virginia Motohashi Iwaki, Marilú Nouchi Morales, Héctor Suenaga Pinillos, Carlos Nishiyama Andrade, Enrique Kawamura Torres, Masaru Handa Salas y Ken Tanaka Yépez.

Continuando con el objetivo de investigar la herencia cultural asiático japonesa de los descendientes, se realiza una breve encuesta para conocer su opinión respecto a la realidad de la colectividad nikkei en Cusco. La mayoría coincide en la importancia de conocer el origen de sus antepasados, y también, rescatar y transmitir a sus sucesivos descendientes los valores éticos y morales

japoneses. De un artículo de revista titulado “La metamorfosis familiar de una familia japonesa en el Perú” se toma lo siguiente: “Frente a la complejidad terminológica se considera que la identidad requiere de la memoria porque la memoria es el operador de la construcción del sujeto”. (Koechert, 2016, p. 142)

Como se dice en un inicio en relación las características de las creaciones: funcionan como un canalizador de ideas y una acción comunicativa que permite hallar soluciones. Es por ello que, para dar a conocer a las personas sobre la existencia de la reducida colectividad de descendientes de inmigrantes japoneses al Cusco, se crea una serie de pintura de retratos en la técnica del óleo de algunos miembros de esta colectividad. A través de la exposición pictórica de grado titulada “Raíces”, también se crea un escenario de experiencias en el contexto social, por el que se atraviesa experiencias de aceptación, conocimiento, y reconocimiento. Dicho en otras palabras, se define una realidad mediante representaciones que dieron forma a un discurso; estas representaciones están compuestas por identidades personales, familiares, comunitarias y de narrativas históricas.

Exponer reflexiones sobre la identidad personal y familiar deriva a reflexionar sobre el estado de la identidad nacional. Después de comprender los procesos históricos y emocionales, muestra la importancia del autoconocimiento; en medio de una población tan diversa a nivel étnico, lingüístico y cultural, como es la población peruana.

Para concluir, la identidad no es una esencia que se pueda fijar en una representación terminada como un cuadro concluido, es más bien un constante proceso que encuentra su más acertada figuración en el retrato. En este caso, la presente producción de retratos realistas guardará las huellas de todos los orígenes étnicos de cada persona retratada. Cabe añadir que, al terminar este proyecto artístico, cada retrato será entregado a la persona que se pintó; es así que cada pintura de retrato actuará como un objeto estético decorativo y como un recuerdo familiar y en representación a la historia de los inmigrantes japoneses en Cusco.

2.3. Marco Conceptual

2.3.1. Academicismo.

Arte Académico también llamado Academicismo, en una página por internet encontramos que el origen de la palabra como indica su nombre en las academias de arte; y a estas instituciones hacen referencia a sus dos significados principales:

Academicismo como tendencia artística: El arte académico es una corriente artística consecuencia del éxito e influencia de las teorías educativas y estéticas impartidas en la Academia de Bellas Artes de París durante el siglo XIX. Este modelo fue imitado en otras academias de arte imponiéndose como modelo oficial en buena parte de Europa y América.

Academicismo como calificativo: También se denomina arte académica a aquél cuya creación es consecuencia directa de las doctrinas de una academia contemporánea del artista. Lasso (2019).

2.3.2. Arte.

Entre las definiciones generales, se toma de un diccionario filosófico.

Forma específica de la conciencia social y de la colectividad humana, consistente en un reflejo de la realidad a través de imágenes artísticas; constituye uno de los procedimientos más importantes de la aprehensión estética del mundo. Rosental y Iudin (1968).

2.3.3. Cultura.

Es preciso señalar que el concepto de cultura ha ido evolucionando con el transcurso del tiempo. En líneas generales, se define cultura como:

La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ella engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. UNESCO (1982).

2.3.4. Creación.

En este caso, como titula el presente trabajo de investigación, se amplía el concepto de creación:

Actividad humana que produce valores materiales y espirituales cualitativamente nuevos. La creación constituye una facultad del hombre surgida gracias al trabajo, la cual le permite formar una nueva realidad con el material que tiene a su alcance (basándose en el conocimiento de las leyes del mundo objetivo) para dar satisfacción a sus múltiples necesidades sociales. (Rosental y Iudin, 1968, p. 95)

2.3.5. Coetáneo.

Se entiende como contemporáneo o existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa.

2.3.6. Cognición.

Es capacidad que tenemos los seres vivos de procesar la información a partir de la percepción (estímulos que nos llegan del mundo exterior a través de los sentidos), el conocimiento adquirido con la experiencia y nuestras características subjetivas que nos permiten integrar toda esta información para valorar e interpretar el mundo. La palabra cognición viene del latín "cognoscere", que significa conocer.

2.3.7. Daguerrotipia.

Técnica fotográfica primitiva mediante la cual las imágenes captadas con la cámara oscura se fijan sobre una chapa metálica convenientemente preparada.

2.3.8. Écfrasis.

En el sitio web del Diccionario de la Real academia española, se encuentra que es la figura consistente en la descripción minuciosa de algo. También dice que écfrasis es la descripción artística y detallada de un objeto artístico.

2.3.9. Estética.

En una página llamada definición.mx por internet, se encuentra que estética, se denomina a la rama de filosofía que se encarga de la experiencia de la belleza en el ser humano. Es por ello que la estética como disciplina, se

relaciona estrechamente con el mundo artístico, dando sustento teórico a este, y por otra parte nutriéndose de otras experiencias.

2.3.10. Existencia – existencialismo.

Para comprender la corriente filosófica del existencialismo, se acude al diccionario de filosofía de Ferrater Mora para comprender el término existencia:

Derivado del término latino *existentia*, el vocablo existencia significa “lo que está ahí”, “lo que está afuera”, la existencia en este sentido es equiparable a la realidad. De modo general el término ‘existencia’ puede referirse a cualquier entidad; puede hablarse de existencia real e ideal, de existencia física y matemática, etc. (Ferrater, 1958, p. 608)

De ahí se sabe que la corriente del existencialismo fue acuñada alrededor de 1930, y designa el conjunto de filosofías y de reflexiones contemporáneas (también literarias y pictóricas) que toman la existencia individual concreta como característica fundamental del hombre.

(Abbagnano, 1980)

2.3.11. Fotografía.

Se entiende como el arte de fijar y reproducir por reacciones químicas las imágenes recogidas en la cámara oscura. (Lechner, 1992, p. 701)

2.3.12. Gesso.

En un sitio web, en la sección llamada diccionario del pintor se encuentra que Gesso es un material de uso artístico, que sirve principalmente para imprimir el soporte pictórico. La composición del Gesso actual es una mezcla de cola o resina acrílica, un material de carga de carbonato de calcio. Roig (2019).

2.3.13. Ibidem.

Del latín, significa del mismo lugar o de allí mismo.

2.3.14. Imagen.

La imagen es una representación que deviene de un proceso mental. (...) Por su parte Abraham Moles (1991) afirma que la noción ‘Imago’ de la filosofía, es esencialmente un conjunto de

causas de percepción sensorial que se traducirá más tarde en lo que los platónicos llamarían el icono. (Villar y Ramírez, 2014, p. 53)

2.3.15. Nikkei.

Es preciso el entendimiento del término nikkei siendo uno de los temas de estudio en la presente investigación. Se encuentra en el sitio web de la Asociación Peruano Japonesa, que nikkei es el nombre con el que se designa a todas aquellas personas descendientes de japoneses incluyendo a los de ascendencia mixta, es decir aquellos que tienen origen japonés por línea materna o paterna. En ese sentido también se utilizan los términos issei, nissei, sansei, yonsei, etc, refiriéndose al grado de generación de descendencia japonesa, dichos términos provienen de la lengua japonesa.

Issei: Persona japonesa, o primera generación contando desde su descendencia.

Nissei: Descendiente de japoneses, por lado materno o paterno, segunda generación.

Sansei: Descendiente de japoneses, por lado materno o paterno, tercera generación.

Yonsei: Descendiente de japoneses, por lado materno o paterno, cuarta generación.

2.3.16. Óleo.

Vocablo proveniente del latín *óleum*, que significa aceite. El Óleo es una técnica de pintura que emplea la misma materia aceitosa; está constituida por la mezcla de los colores o pigmentos con aglutinantes, así lo afirma Parramón (1998). Otro dato importante es que los antiguos maestros fabricaban sus propios colores al óleo. En la actualidad los artistas adquieren los óleos presentados en tubos de estaño con tapón roscado.

2.3.17. Percepción visual.

En una página de definiciones por internet, manifiesta que la percepción consiste en la recepción sensorial de estímulos externos a través de los sentidos. Y, percepción visual es aquella sensación interior de conocimiento aparente, resultante de un estímulo o impresión luminosa registrada por los ojos. Pérez & Gardey (2008).

2.3.18. Peruanización.

De las primeras veces que se acuña el término Peruanización, del verbo ‘peruanizar’ como la sección “Peruanicemos al Perú” que publicó Mariátegui en el periódico semanal Mundial en el año 1920. Con el mencionado término, Mariátegui relataba el problema de escasa nacionalidad que arrastra el Perú desde la época de la conquista, hasta la presente época republicana.

En un sitio web de nombre Diccionario Libre, basado en el diccionario de traducción de Larrouse, define el verbo Peruanizar como “Introducir las costumbres, la cultura y el carácter peruano en un lugar”.

2.3.19. Pigmento.

Término que se considera necesario conocer, siendo la materia que permite la visualización de los colores. En el libro Técnicas y secretos de la pintura, define los pigmentos como materias colorantes de sustancias organizadas que, en forma de polvos, se mezclan con vehículos líquidos y sirven para todas las técnicas de la pintura. Bontcé (1980).

2.3.20. Pintura.

Se entiende por pintura artística, la manifestación creativa y expresiva del espacio, de la forma, los colores y demás elementos compositivos y valores estéticos que hacen una obra pictórica de arte. Es una actitud creada y desarrollada por el ser humano, sirve de medio comunicativo y constituye uno de los elementos más interesantes de la inteligencia humana. Al mismo tiempo es una entidad intelectual que para su ejecución, como es de suponer, se requiere indispensablemente de la teoría y de la práctica.

2.3.21. Realidad – realismo.

Para comprender la corriente del Realismo, se considera importante la definición de ‘realidad’, Rosental y Iudin (1968) manifiestan que viene a ser aquello que realmente existe y se desarrolla, contiene en sí mismo su propia esencia y sus propias leyes, así como los resultados de su propia acción y desarrollo. De ahí que ‘realismo’ es la captación de la realidad inmediata y su plasmación en una obra. También es una tendencia artística que funcionó para numerosos artistas progresistas desde mediados del siglo XIX se definió por

superar las contradicciones de la sociedad burguesa desarrollando ideas orientadas hacia la emancipación social y espiritual del hombre. En este estilo se encuentra la obra de Courbet, Dickens, Daumier, León Tolstoi, entre otros.

2.3.22. Representación.

Para entender el término representación, en un diccionario filosófico, se encuentra que representación es:

La imagen generalizada, sensorialmente evidente de los objetos y fenómenos de la realidad; se conservan y reproducen en la conciencia sin que los propios objetos y fenómenos actúen directamente sobre los órganos de los sentidos. En la representación del ser humano, se fija y se conserva lo que objetivamente se convierte en patrimonio de los individuos gracias a la actividad práctica. (Rosental y Iudin, 1968, p. 408)

2.3.23. Retrato.

Definición por el código de la lengua castellana, en el diccionario de la Academia Española, citado en el texto de “Retrato, Conferencias pronunciadas en el círculo de bellas artes”, retrato es: “Pintura o Efigie que representa con semejanza la figura de una persona o animal. Descripción de la figura o carácter, o sea de las cualidades físicas y morales de una persona”. (Aviles, 1880, p. 4)

CAPÍTULO III

Análisis Denotativo y Connotativo Proceso de Segmentación y Categorización

3.1. Instrumentos Valorativos de Investigación para Procesos Creativos por el Conjunto de Expresiones

3.1.1. Valoración pragmática.

Tabla 2

Descripción de espectadores que asistieron a la exposición artística

ESPECTADOR				
GENERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO	

PRAGMÁTICA	<input checked="" type="checkbox"/> Ambos	<input checked="" type="checkbox"/> Sin restricción	<input checked="" type="checkbox"/> Todo contexto	<input type="checkbox"/> Todo contexto
	<input type="checkbox"/> Masculino	<input type="checkbox"/> Adultos	<input type="checkbox"/> Religioso	<input type="checkbox"/> Ed. Superior
	<input type="checkbox"/> Femenino	<input type="checkbox"/> Adolescentes	<input type="checkbox"/> Agnóstico	<input type="checkbox"/> Ed. Media
		<input type="checkbox"/> Niños	<input type="checkbox"/> Otro	<input checked="" type="checkbox"/> Ed. Básica

Fuente: De acuerdo con la temática y contenido de la exposición pictórica.




Resumen: Esta exposición va dirigida para público de ambos sexos sin restricción de edades, el tema de la exposición está abierto para niños, jóvenes y adultos. No se diferencia por creencias religiosas pues no va dirigido sólo para un grupo religioso, mas sí se considera un nivel básico de conocimiento de la historia del Perú como un país pluricultural.








3.1.2. Valoración paradigmática.

A) Categorización valorativa gráfica

Tabla 3

Elementos que tiene entre sí algún contenido en común

CATEGORIZACIÓN PARADIGMÁTICA			
PARADIGMA		IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES	
DIFERENCIAS	Segunda generación de antecesor inmigrante japonés		
		Figura 24: Pintura de retrato del descendiente de japoneses segunda generación.	Figura 25: Pintura de retrato del descendiente de japoneses segunda generación.
			Figura 26: Pintura de retrato del descendiente de japoneses segunda generación.

		 <p>Figura 27: Pintura de retrato del descendiente de japoneses segunda generación.</p>	 <p>Figura 28: Pintura de retrato del descendiente de japoneses segunda generación.</p>	
Tercera generación de antecesor inmigrante japonés		 <p>Figura 29: Pintura de retrato del descendiente de japoneses tercera generación.</p>	 <p>Figura 30: Pintura de retrato del descendiente de japoneses tercera generación.</p>	 <p>Figura 31: Pintura de retrato del descendiente de japoneses tercera generación.</p>
		 <p>Figura 32: Pintura de retrato del descendiente de japoneses tercera generación.</p>	 <p>Figura 33: Pintura de retrato del descendiente de japoneses tercera generación.</p>	

	<p>Cuarta Generación de antecesor inmigrante japonés.</p>	 <p>Figura 34: Pintura de retrato del descendiente de japoneses cuarta generación.</p>		
--	---	---	--	--

Tabla 4

Tabla de Unidades

LA DESCENDENCIA DE LOS INMIGRANTES JAPONESES EN CUSCO			
<p>Título Virgina Motohashi Obra pictórica 1</p>	<p>Título Masaru Handa Obra pictórica 2</p>	<p>Título Estela Suenaga Obra pictórica 3</p>	<p>Título Carlos Nishiyama Obra pictórica 4</p>
			
<p>Figura 35: Pintura de retrato</p>	<p>Figura 36: Pintura de retrato</p>	<p>Figura 37: Pintura de retrato</p>	<p>Figura 38: Pintura de retrato</p>

<p>Título Luz Marina Nouchi Obra pictórica 5</p>  <p>野内 Sientos del espacio de casa</p> <p>Figura 39: Pintura de retrato</p>	<p>Título Enrique Kawamura Obra pictórica 6</p>  <p>川村 Pueblo del Rio</p> <p>Figura 40: Pintura de retrato</p>	<p>Título Delia Handa Obra pictórica 7</p>  <p>半田 Miser de campo de arroz</p> <p>Figura 41: Pintura de retrato</p>	<p>Título Héctor Suenaga Obra pictórica 8</p>  <p>末永 Largo final</p> <p>Figura 42: Pintura de retrato</p>
<p>Título Doris Iwaki Obra pictórica 9</p>  <p>岩木 Abita y Pueblo</p> <p>Figura 43: Pintura de retrato</p>	<p>Título Ken Tanaka Obra pictórica 10</p>  <p>田中 Pueblo del campo de arroz</p> <p>Figura 44: Pintura de retrato</p>	<p>Título Kiyomi Obra pictórica 11</p>  <p>清美</p> <p>Figura 45: Pintura de retrato</p>	

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 5

Tabla de categorización

	Categorización	Similitudes			
<i>Diferencias</i>	<p>Ira. Categorización Segunda generación de antecesor inmigrante japonés</p>	Título Virginia Motohashi	Título Luz Marina Nouchi	Título Héctor Suenaga	Título Doris Iwaki
		Obra pictórica 1	Obra pictórica 5	Obra pictórica 8	Obra pictórica 9
		Título Ken Tanaka			

		Obra pictórica 10			
2da. Categorización Tercera generación de antecesor inmigrante japonés	Título Masaru Handa	Título Estela Suenaga	Título Carlos Nishiyama	Título Enrique Kawamura	
	Obra pictórica 2	Obra pictórica 3	Obra pictórica 4	Obra pictórica 6	
	Título Delia Handa				
	Obra pictórica 7				
3ra. Categorización Cuarta Generación de antecesor inmigrante japonés.	Título Kiyomi				
	Obra pictórica 11				

Fuente: Elaboración propia.

B) Primer Nivel de Investigación: Categorización (Similitudes)

a) *Primera categoría: Segunda generación de antecesor inmigrante japonés*

Corresponden a esta categoría cinco obras:

Obra pictórica 1: Virginia Motohashi, hija de Mikio Motohashi Omura (inmigrante japonés) y Lidia Iwaki Ordoñez. Nació el año 1956 en Cusco, descendiente de japoneses segunda generación por lado paterno y tercera generación por lado materno.

Obra pictórica 5: Luz Marina Nouchi, hija de Óscar Yukichi Nouchi (inmigrante japonés) y María Gerarda Morales Guerra. Nació el año 1956 en Cusco, descendiente de japonés segunda generación por lado paterno.

Obra pictórica 8: Héctor Serapio Suenaga Pinillos, hijo de José Haruo Suenaga Ijiri (inmigrante japonés) y Carmen Pinillos Calderón. Nació

en Junín el año 1933 ya por el año 1960 llegó y se estableció en Cusco, descendiente de japonés segunda generación por lado paterno.

Obra pictórica 9: Doris Iwaki Ordoñez, hija de Antonio Yoshimori Iwaki Kuma (inmigrante japonés) y Genoveva Ordoñez Toledo. El año 1931 nació en Paucartambo, descendiente de japonés segunda generación por lado paterno.

Obra pictórica 10: Ken Tanaka Yepez, hijo de Toshio Tanaka (inmigrante japonés) y Amanda Yepez de Tanaka. Nació el año 1989 en Cusco, descendiente de japonés segunda generación por lado paterno.

b) Segunda categoría: Tercera generación de antecesor de inmigrante japonés

Corresponden a esta categoría cinco obras:

Obra pictórica 2: Carlos Masaru Handa Salas, hijo de Carlos Minoru Handa Prado (hijo de inmigrante japonesa) y Angélica Salas Olivera. Nació el año 1988 en Cusco, descendiente de japonés tercera generación por lado paterno.

Obra pictórica 3: Estela Suenaga Hironaka, hija de Héctor Suenaga Pinillos (hijo de inmigrante japonés) y Blanca Hironaka Kashiwamoto (hija de inmigrantes japoneses). Nació en Lima el año 1958 y vino a Cusco junto a sus padres el año 1960, descendiente de japoneses tercera generación por lado paterno y materno.

Obra pictórica 4: Carlos Nishiyama Andrade, hijo de Eulogio Nishiyama Gonzales (hijo de inmigrante japonés) y Alicia Andrade Acurio. Nació el año 1951 en Cusco, descendiente de japonés tercera generación por lado paterno.

Obra pictórica 6: Enrique Kawamura Torres, hijo de Carlos Kawamura Antich (hijo de inmigrante japonés) y Lucina Marina Torres Sobrino. Nació el año 1970 en Cusco, descendiente de japonés tercera generación por lado paterno.

Obra pictórica 7: Delia Gamero Handa, hija de Alfonso Gamero Prado y Julia Handa Prado (hija de inmigrante japonés). Nació el año 1956 en Cusco, descendiente de japonés tercera generación por lado paterno.

c) Tercera categoría: Cuarta generación de antecesor de inmigrante japonés

Obra pictórica 11: Kiyomi, hija de Carlos A. Suenaga Hironaka (nieto de inmigrantes japoneses) y Mónica García Loayza Nació el año 1991 en Cusco, descendiente de japonés cuarta generación por lado paterno.

C) Segundo nivel de investigación: Categorización (Diferencias)

a) Codificación axial:

Primera categoría: Segunda generación de antecesor inmigrante japonés

Esta categoría se refiere a la segunda generación en relación al grado de familiaridad con el inmigrante japonés de los modelos que fueron representados en las pinturas retrato del presente trabajo de investigación. En el idioma japonés la segunda generación se conoce como *ni ssei*, hijo del emigrante japonés (primera generación) que vino desde la migración japonesa al Perú de finales del siglo XIX.

Los nisseis o descendientes de japonés segunda generación, son los hijos de los migrantes japoneses llegados entre los años 1899 a 1950, quienes tuvieron que afrontar la forzosamente la adaptación cultural de sus padres de origen japonés. Se los puede describir porque asimilaron y conservaron muchas costumbres y formas de pensar de sus padres, aprendieron algunas palabras del japonés por el hogar. A pesar de las difíciles circunstancias por el contexto histórico y político, como fue la segunda guerra mundial, hicieron lo posible por adaptarse y desarrollarse en ese contraste de identidad de inmigrante japonés e identidad peruana.

Segunda categoría: Tercera generación de antecesor inmigrante japonés

La presente categoría se refiere a la tercera generación en relación al grado de familiaridad con el inmigrante nipón de los modelos que fueron representados en las pinturas retrato del presente trabajo de investigación. En el idioma japonés la tercera generación se

conoce como *san ssei*, nieto del emigrante japonés (primera generación) que vino desde la migración japonesa al Perú de finales del siglo XIX.

Los sansseis o nietos de los emigrantes japoneses, nacieron entre los años 1950 a 1990 aproximadamente, algunos fueron nietos por lado paterno y materno de inmigrantes japoneses que ya se acostumbraron a la cultura peruana. Otros, por lado materno o paterno de familias peruanas de Lima y provincias, aún más habituado a la cultura peruana e identificados. Un gran número de descendientes de tercera generación de japoneses migraron a Japón desde finales de la década de 1980 a 1999 para trabajar en fábricas, empresas, restaurantes, etc; dicho proceso migratorio se le conoce como el fenómeno del *dekasegi*. Muchos de los emigrantes peruanos nikkeis pudieron aprender allí el idioma japonés, aunque no se adaptaron con facilidad al Japón, algunos de ellos ya no retornaron al Perú.

Tercera categoría: Cuarta generación de antecesor inmigrante japonés

Dicha categorización se refiere a la cuarta generación en relación al grado de familiaridad con el inmigrante nipón de los modelos que fueron representados en las pinturas retrato del presente trabajo de investigación. En el idioma japonés la tercera generación se conoce como *yon ssei*, bisnieto del emigrante japonés (primera generación) que vino desde la migración japonesa al Perú de finales del siglo XIX.

Los yonseis o bisnietos de los emigrantes japoneses, nacidos entre los años 1980 a la actualidad, aproximadamente, provienen de un grado de mestizaje peruano y nikkei más amplio al ser bisnieto de un japonés inmigrante, debido a ello presentan diversidad de inclinaciones culturales cada vez más individuales, se puede decir que están aún más familiarizados e identificados con su nacionalidad peruana. En esta generación, valoran ser descendientes de japoneses y debido a ello les interesa revalorar su ascendencia y un buen número de ellos tiene interés por aprender el idioma japonés.

b) Codificación selectiva

Las tres categorías se relacionan de la siguiente manera: Siendo la consecuencia generacional de los modelos retratados según el grado de familiaridad con el inmigrante japonés considerado como primera generación o generación de origen japonés, de la cual sigue la sucesión. En estas categorizaciones se conoce las particularidades por tiempos de cada generación de descendencia japonesa. Asimismo, se puede observar que la valoración de lo proveniente del Japón en el Perú, a través del tiempo, fue variando dadas las circunstancias históricas. Finalmente, así como los once modelos representados en pinturas de retrato, independientemente si fueron segunda, tercera, cuarta, o quinta generación, todos ellos además de tener la nacionalidad peruana como factor común y llevar con la frente en alto su origen japonés, han intentado verse integrados de buena manera la sociedad peruana. Por ejemplo, al compartir y adaptar costumbres japonesas a los ya existentes bienes peruanos, como en la gastronomía peruano-japonesa, en la cultura y educación a través del idioma japonés, así como también las ganas de salir adelante como comunidad y país.

RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

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

Obra de Pintura N^o 1

Título Virginia Motohashi



Figura 46: Obra pictórica, retrato de Virginia Motohashi.

Como íconos de semejanza, se observa a una mujer mayor de rasgos orientales sentada de frente con las manos entrecruzadas, la mujer es de tez blanca, ojos color negro, cabello negro cepillado con hondas, lleva maquillaje, eso muestra que se preocupa por su apariencia. Se puede apreciar que la mujer tiene una expresión seria y una postura rígida y conservadora; se puede entrever que tiene una actitud solemne, con una mirada melancólica, por ello se deduce que la retratada es de carácter sentimental. De atavíos, viste una blusa floreada oscura, un saco de lana de alpaca color turquesa que representa un vestido elegante de un material de tejido típico de Cusco, también lleva joyas puestas que denotan status y belleza.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, ya que busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad del Cusco – Perú, la identidad cusqueña de descendencia japonesa.

La mujer representada en este retrato es Virginia Motohashi Iwaki, quien nació en Cusco el año 1956, hija del japonés Miguel Mikio Motohashi Omura y Lidia Iwaki Ordoñez (nissei) descendiente de japoneses segunda generación. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio Santa Ana del Cusco. Estudió en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco la profesión de turismo. Ha trabajado en los hoteles como Marriot, Dorado Inn, Don Carlos, entre otros. Hoy en día labora en el Hogar de acogida Juan de Aza.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés de la retratada representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Motohashi. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee “Puente al origen”. Es así que la combinación de estos signos, la imagen de la retratada y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de una mujer descendiente de japoneses.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de seis y media cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica

Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Paralelamente, en el equilibrio cromático se halla el efecto de contraste simultáneo como lo explica Prette y Giorgis (2006), son los colores que contrastan, como uno claro y uno oscuro o como dos complementarios. En este caso, se observa el contraste entre el color carmín y violeta quebrado del fondo y el verde viridian en tono medio turquesa del vestido de la modelo retratada.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra en un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette & de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se usó es tocuayo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe

mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de la obra pictórica, se puede percibir cierta polaridad por el contraste de complementarios entre los colores del fondo y la figura retratada. Comprendiendo que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961). Por esa razón, el vestido de la modelo retratada en la presente obra refleja el color verde viridian mezclado con azul cian en diferentes tonalidades tiene un efecto frío, contrastante con la sensación cálida tenue que proyecta color carmín quebrado en diferentes intensidades de tono del fondo. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, el fondo se muestra opaco por tratarse de colores quebrados y con tonos oscuros; contrastando con los colores más saturados del primer plano. Por tanto, los tonos de la de la figura central en el plano primer plano son brillantes gracias a la cercana iluminación.

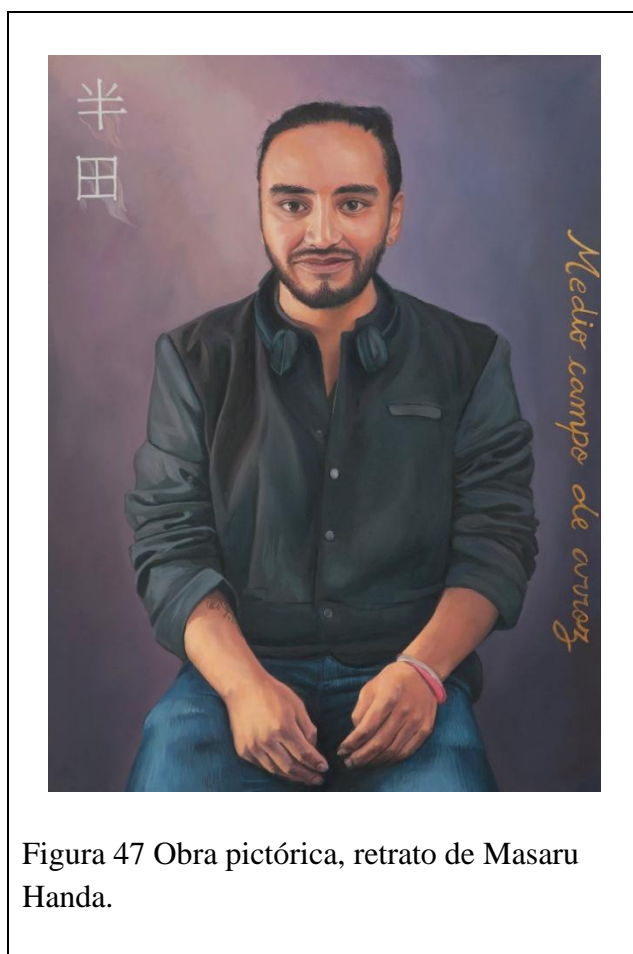
En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama espectral de colores secundarios en el verde esmeralda y azul intenso en la

vestimenta de la modelo, y rojo oscuro en el fondo; los mismos que están dentro de la armonía en triada según De los Santos (2016). En dicha gama de secundarios predomina el contraste máximo entre dos colores complementarios y dominantes en esta pintura; el color rojo en el fondo está valorado suavemente en tonos oscuros y claros hacia el centro; el mismo que es el color dominante en la pintura en conjunto. Esto, por su gran extensión que muestra a su vez un contraste simultáneo en el tono. Como color tónico se tiene el verde viridian por ser el matiz complementario del color dominante y más intenso en saturación. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color rojo magenta del fondo y los matices piel del rostro y manos de la mujer mayor representada.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento signico (real – ideal) comprende a una mujer, en este caso es el retrato de Virginia Motohashi. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó Angrill y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido de la retratada.

Obra de Pintura N^o 2
Título Masaru Handa



Como íconos de semejanza, se observa a un hombre joven de rasgos orientales sentado de frente con las manos sobre sus muslos ligeramente separadas, el joven hombre es de tez cobriza, ojos marrones almendrados, tiene barba y bigote de tamaño regular en el contorno inferior del rostro, lleva el cabello largo sujetado en un moño color negro, mostrando su jovialidad ante los prototipos de apariencia conservadora. Se puede apreciar que el joven tiene una mirada despierta, su rostro expresa ánimo de modo que sugiere alegría; por su expresión corporal tiene una postura estática y ligeramente relajada. Por lo anterior se deduce que es de carácter sensible y apasionado. De atavíos viste un saco casual elegante color gris oscuro y negro también se puede ver que viste un jean, lleva colgado en el cuello unos audífonos queriendo decir que le gusta la

música, también lleva un arete y pulseras como un ornamento popular y jovial mostrando cotidianidad en su vestuario.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, ya que busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad del Cusco – Perú, la identidad cusqueña de descendencia japonesa. Asimismo, la apreciación de la individualidad del retratado. El cuadro pretende conmover al espectador con la belleza y el sentimiento que puede contagiar la mirada despierta de un hombre joven.

El joven hombre representado en este retrato es Carlos Masaru Handa Salas, quien nació en Cusco el año 1988, hijo de Carlos Minoru Handa Prado, (nissei) descendiente de japoneses segunda generación, y Angélica Salas Olivera. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio Ciencias de Cusco. Estudió en la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco, en la facultad de Artes visuales, por la especialidad de Dibujo y Escultura. Se desempeña como escultor, realizó una escultura llamada Revaloración de la Nación, para el distrito de Paucartambo. Hoy en día es uno de los cantautores más activos en el Cusco.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés del retratado representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Handa. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee “Medio campo de arroz”. Es así que la combinación de estos signos, la imagen del retratado y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de un joven descendiente de japoneses.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo

realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de seis y tres cuartos cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. De igual manera, el equilibrio cromático se da por el degradado del color violeta de cobalto al azul mezclado con el color negro y azul ultramar hacia tonos grises oscuros en los extremos. Sumado a ello el contraste claro oscuro, se divisa claramente el contraste de complementarios entre la gama de azules y violáceos con el color saturado de la tez cobriza del modelo retratado y las letras doradas del lado derecho.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra desde un punto medio entre el frontal y lateral izquierdo; y su intensidad es media. Como menciona Prette & de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991)

la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se usó es tocuayo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de la obra pictórica, se puede percibir cierta polaridad entre los colores del fondo y la figura retratada. Comprendiendo que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961). El fondo, el rostro y las manos del retratado al reflejar matices calientes ofrecen una sensación cálida a través del color violeta cobalto y violeta dioxacina en gama cálida en diferentes intensidades de tono del fondo. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se

presenta cuando la luz oscila y varia las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, el fondo y la vestimenta del modelo representado se percibe en tonos oscuros; contrastando con los colores más saturados de su piel y zonas iluminadas. Por tanto, en dirección diagonal de izquierda a derecha los tonos del rostro, manos y vestimenta de la figura central, en el plano primer plano son más brillantes. En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama espectral de colores terciarios en las degradaciones de rojo magenta, violeta cobalto, violeta dioxacina y azul ultramar en el fondo junto a la diversidad de matices de la piel cobriza del joven forma una gama armónica simple. Según Parramón (1992) la gama armónica simple consiste en un color melódico o dominante acompañado por tres del matiz opuesto. El color violeta dioxacina viene a ser el dominante de la presente pintura en conjunto. Esto por su gran extensión y funcionar como neutro con los demás colores. Como color tónico se tiene el anaranjado y siena de la piel del retratado por ser el matiz complementario del color dominante y más intenso en saturación. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color azul ultramar y violeta del fondo y los matices piel del rostro y manos del joven varón representado.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaría del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a un joven varón, en este caso es el retrato de Masaru Handa. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó Angrill y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se

encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido del retratado. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido del retratado.

Obra de Pintura N° 3
Título Estela Suenaga

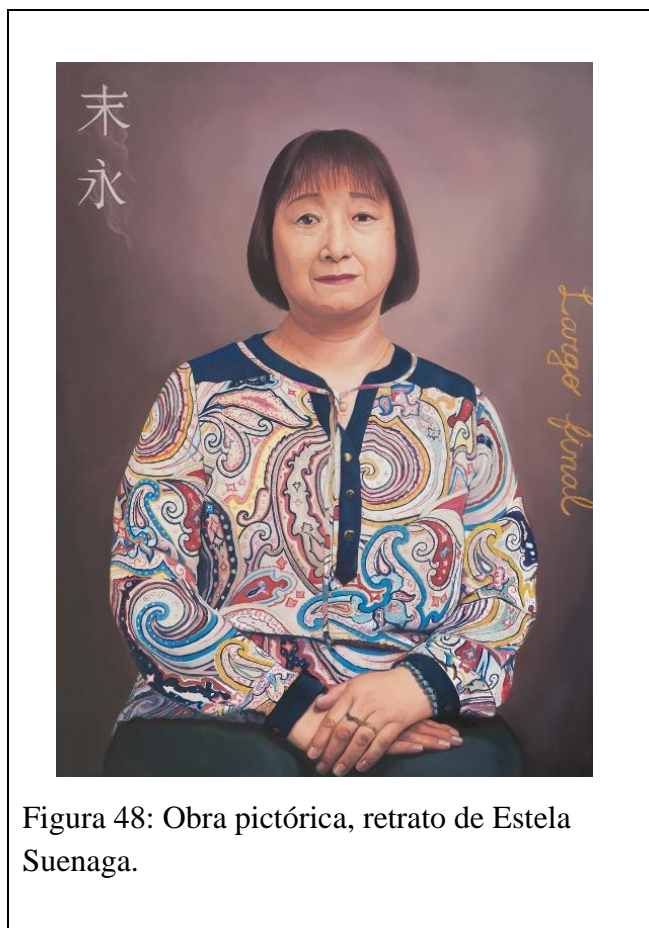


Figura 48: Obra pictórica, retrato de Estela Suenaga.

Como íconos de semejanza, se observa a una mujer de rasgos orientales sentada de frente con las manos sobre sus muslos una sobre la otra, la mujer es de tez blanca, ojos color negros rasgados, cabello rojizo lacio, lleva maquillaje, eso muestra que se preocupa por su apariencia. Se puede apreciar que la mujer tiene una mirada tierna y melancólica, la expresión de su rostro es seria; por su expresión corporal tiene una postura rígida y conservadora, por ello se deduce que es de carácter sentimental y sensible. De atavíos, viste una blusa estampada

elegante y un pantalón de vestir azul, también lleva joyas como un collar, una pulsera y anillos que denotan status y belleza.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, ya que busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad del Cusco – Perú, la identidad cusqueña de descendencia japonesa. Asimismo, el cuadro pretende conmover al espectador con la belleza de lo que puede contener la mirada de una mujer mayor descendiente de los inmigrantes japoneses.

La mujer representada en este retrato es Estela Blanca Suenaga Hironaka, quien nació en Lima el año 1958, hija de Héctor Suenaga Pinillos, (nissei) descendiente de japoneses segunda generación, y Blanca Hironaka Kashiwamoto (nissei) también descendiente de japoneses segunda generación. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio Santa Ana del Cusco. Estudió en la Universidad Nacional San Antonio Abad, la profesión de ingeniería civil. Trabajó en el consorcio Novoa Hidroservice. Actualmente se dedica a la actividad privada y al hogar.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés de la retratada representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Suenaga. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee “Largo final”. Es así que la combinación de estos signos, la imagen de la retratada y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de una mujer descendiente de japoneses asentada en la ciudad de Cusco.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de seis cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Paralelamente, en el equilibrio cromático se halla el efecto de contraste simultáneo como lo explica Prette y Giorgis (2006), son los colores que contrastan es decir uno claro y uno oscuro o como dos complementarios. En este caso, se observa el contraste claro oscuro entre el tono blanco dominante en la blusa de la modelo y los tonos grises oscuros en el fondo.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra desde un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se tesó es tocuyo americano y se usó la base de *gesso* y pintura

satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

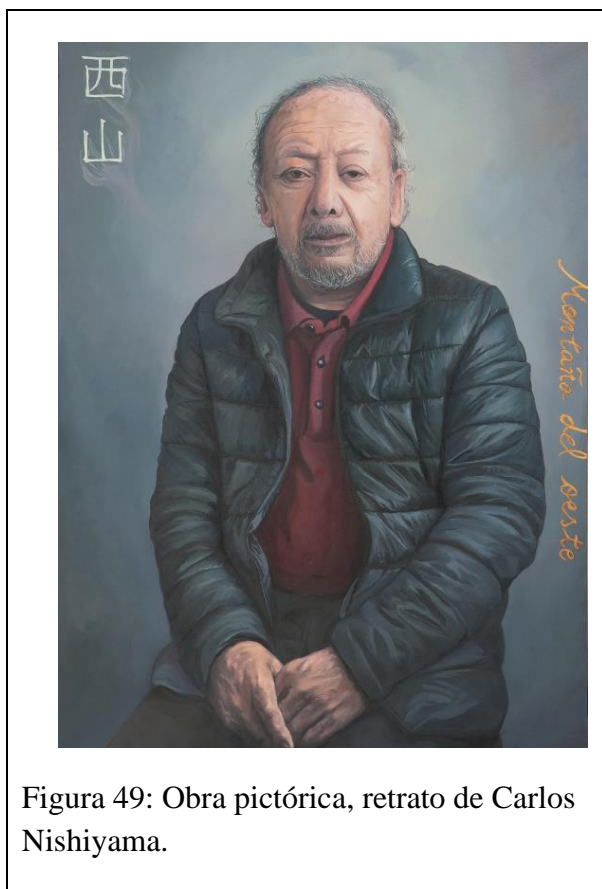
Con respecto al color de la obra pictórica, la temperatura del primer plano en la parte inferior hacia el centro del cuadro es fría con variedad, los colores del fondo son cálidos y también el rostro de la modelo. En el fondo se observan tonalidades de sienas, rojo carmín y violetas quebrados oscuros logrados con color siena tostado, violeta de cadmio y negro, quemados con azul ultramar. Es importante considerar que, el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro según Itten (1961). Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019), en este caso se puede observar más cantidad de color blanco utilizado para la parte central del fondo y en la blusa estampada que lleva la modelo. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, se perciben colores más saturados en los colores que se encuentran en la sobra del rostro de la modelo, y en los detalles del estampado que corresponden a la vestimenta del modelo.

En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama análoga de matices sienas y violetas oscuros en el fondo. En dicha gama se observa una gradación suave de tonos oscuros y claros hacia el centro. Dentro de la gama análoga del fondo, se encuentra el matiz rojo magenta mezclado con siena y quemado con azul ultramar en menor cantidad, los cuales responden al color dominante de la pintura en conjunto. Esto por su gran extensión en el fondo que muestra a su vez un contraste simultáneo en la tonalidad de la vestimenta de la modelo. Como color tónico se tiene el amarillo cadmio que se encuentra en menor cantidad en el estampado de la blusa de la mujer mayor y en las letras doradas; siendo el matiz complementario del color dominante y más intenso en saturación. El fondo ofrece una armonía con la gama armónica de colores cálidos de la piel del rostro de la mujer mayor. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color rojo carmín mezclado con siena del fondo y los matices piel del rostro y manos de la mujer mayor representada.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a una mujer, en este caso es el retrato de Estela Suenaga. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó Angrill y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido de la retratada.

Obra de Pintura N° 4
Título Carlos Nishiyama



Como íconos de semejanza, se observa a un hombre mayor, no se percibe mucho sus rasgos orientales, sentado de frente su mano derecha sujeta sutilmente a su mano izquierda, el hombre es de tez blanca, ojos marrones, de poco cabello gris y blanco, tiene un poco de barba y bigote casi color blanco también que denota que el modelo retratado es una persona mayor de 60 años. Muestra una quemadura en la parte superior de su cabeza que dice que ha estado expuesto al sol buen tiempo. Se puede apreciar que el hombre tiene una mirada suave y sagaz, la expresión de su rostro es seria y observadora; por su expresión corporal tiene una postura no muy rígida sutilmente relajada, por ello se deduce que es de carácter flemático y tranquilo. De atavíos, viste una camiseta de algodón color granate, y una casaca térmica negra de estilo conservador cotidiano, se puede suponer que porque viste una casaca térmica para el retrato fotográfico este atavío

expresaría cotidianidad o que el modelo retratado suele pasar tiempo al aire libre o realizar viajes.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, ya que busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad del Cusco – Perú, la identidad cusqueña de descendencia japonesa. Asimismo, espectador con la belleza que posee el retrato por el estudio anatómico e individual por sus características internas de un hombre mayor descendiente de los inmigrantes japoneses.

El hombre representado en este retrato es Carlos Nishiyama Andrade, quien nació en Cusco el año 1951, hijo de Eulogio Nishiyama Gonzales, (nissei) descendiente de japoneses segunda generación, y Alicia Andrade Acurio. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio Salesianos del Cusco. Estudió 2 años en la Universidad de Lima, la carrera de Ciencias de la comunicación. Trabajó en la tienda de fotografía Nishiyama, que estaba ubicada en la calle Mantas. A partir del año 1980 se dedica a la fotografía profesional, principalmente a la fotografía documental andina; de ese modo, ha realizado diversos viajes en su especialidad de Fotografía antropológica.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés del retratado representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Nishiyama. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee “Montaña del oeste”. Es así que la combinación de estos signos, la imagen del retratado y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de un hombre mayor descendiente de japoneses.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo

realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de cinco cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Conjuntamente, en el equilibrio cromático se encuentra en el contraste de tono, entre la gama de azules quebrados agrisados con blanco en el fondo, con el tono oscuro en la vestimenta del retratado.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra desde un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se tesó es tocuyo americano y se usó la base de *gesso* y pintura

satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de la obra pictórica, teniendo en cuenta que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961), se puede percibir el efecto frío proyectado por los matices azul cian, azul cobalto agrisado del fondo; al igual que en la gama de colores quebrados de la piel del modelo representado en esta pintura. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de la presente obra pictórica, el fondo y la vestimenta del modelo representado se percibe en tonos medios y oscuros; contrastando con los colores más saturados en zonas de sombra de su piel y en su vestimenta. Por tanto, en

dirección diagonal de derecha a izquierda los tonos del rostro, manos y vestimenta de la figura central, en el plano primer plano son más brillantes.

En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama de colores quebrados entre matices azul cian, azul ultramar y siena agrisados en el fondo; al igual que los colores piel quemados con azul ultramar y agrisados del modelo representado. Los mismos que están dentro de la armonía en triada según De los Santos (2016), entre la gama de azules agrisados del fondo, el rojo oscuro de la camisa del modelo y la gama de colores piel anaranjados. Es así que el color dominante en la pintura en conjunto es el azul cian y ultramar quebrado. Esto, por su gran extensión que muestra a su vez un contraste simultáneo en el tono de la casaca negra que lleva puesta el modelo. Como color tónico se tiene el matiz piel producto de la mezcla del color anaranjado, blanco y amarillo por ser el matiz complementario del color dominante y más intenso en saturación. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color azul quebrado del fondo y los matices piel del rostro y manos del hombre mayor representado.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a hombre mayor, en este caso es el retrato de Carlos Nishiyama. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido del retratado.

Obra de Pintura N° 5
Título Luz Marina Nouchi



Figura 50: Obra pictórica, retrato de Luz Marina Nouchi.

Como íconos de semejanza, se observa a una mujer de rasgos orientales sentada de frente con las manos sobre sus muslos una sobre otra, la mujer es de tez cálida, ojos negros rasgados, cabello color cobrizo oscuro con flequillo y recogido por atrás, lleva maquillaje, eso muestra que se preocupa por su apariencia. Se puede entrever que la mujer tiene una mirada social, calmada y levemente observadora, la expresión de su rostro es seria; por su expresión corporal tiene una postura rígida y conservadora, por ello se percibe que es de carácter apasionado y sentimental. De atavíos, viste un polo blanco con un estampado de hojas y flores, una casaca de cuero en estilo casual elegante que representa que quiere sentirse vigente, también lleva una pañoleta roja en el cuello que denota energía y fortaleza, también lleva puestas joyas que representan belleza.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en

el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad de Cusco - Perú. El cuadro pretende conmover al espectador con la belleza de lo que puede contener la mirada y apariencia de una mujer mayor descendiente de los inmigrantes japoneses.

La mujer representada en este retrato es Luz Marina Nouchi Morales, quien nació en Cusco el año 1956, hija del japonés Óscar Yokichi Nouchi y María Gerarda Morales Guerra. Realizó sus estudios de primaria en el colegio Nuestra Señora de Belén y secundaria en el colegio Las Mercedes. Residió en Japón desde el año 1990 al 2016. Actualmente dirige al Hospedaje Himawariluz y prepara delivery de comida japonesa.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés de la retratada representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Nouchi. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee “Dentro del espacio de casa”. Es así que la combinación de estos signos, la imagen de la retratada y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de una mujer descendiente de japoneses asentada en la ciudad de Cusco.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

Con relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de seis cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según

Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Igualmente, el equilibrio cromático se halla el efecto de contraste simultáneo como lo explica Prette y Giorgis (2006), son los colores que contrastan, como uno claro y uno oscuro o como dos complementarios. En esta pintura se observa el contraste claro oscuro entre el color blanco de la blusa y los tonos grises oscuros y negros de la casaca de la retratada con los tonos oscuros del fondo.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra desde un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se tesó es tocuyo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de

dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de la obra pictórica, comprendiendo que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961). De ahí que se percibe unidad de temperatura cálida en la gama melódica resuelta con ocres, siena oscuro y matices amarillos. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. Esta teoría se puede observar en los brillos, resuelto con tonos claros de la casaca que lleva la retratada. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varia las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, el fondo y la vestimenta del modelo representado se percibe en tonos oscuros; contrastando con los colores más saturados del su piel y zonas iluminadas. Por tanto, en dirección diagonal de derecha a izquierda los tonos del rostro, manos y vestimenta de la figura central, en el plano primer plano son más brillantes.

En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una paleta de colores análogos entre matices siena, ocre, amarillo y rojo bermellón; los mismos que están dentro de la armonía en analogía según De los Santos (2016). El color dominante en la presente obra es la mezcla del siena y ocre, por su gran extensión que muestra a su vez un contraste simultáneo en el tono. Como color

tónico se tiene el rojo bermellón, a pesar de no ser complementario del color dominante es el matiz más intenso en saturación. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color siena y ocre del fondo y los matices piel del rostro y manos de la mujer mayor representada.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a una mujer, en este caso es el retrato de Luz Marina Nouchi. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó Angrill y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido de la retratada.

Obra de Pintura N° 6
Título Enrique Kawamura

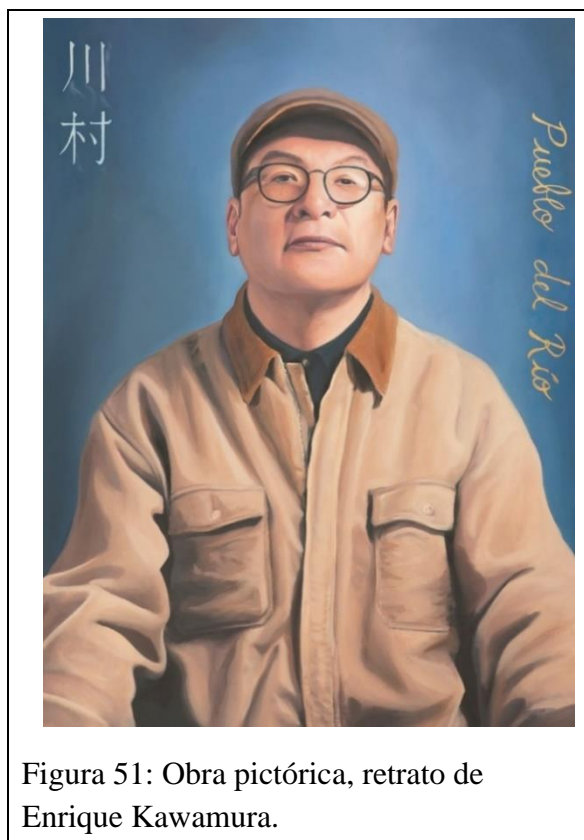


Figura 51: Obra pictórica, retrato de Enrique Kawamura.

Como íconos de semejanza, se observa a un hombre adulto, rasgos orientales, tez trigueña cálida, ojos negros, de poco cabello, no tiene barba. Se puede apreciar que el hombre tiene una mirada imponente y observadora, la expresión de su rostro es seria y atenta; por su expresión corporal tiene una postura rígida y reservada, se puede entrever que el retratado es de carácter apasionado y sanguíneo u optimista. De atavíos, el sujeto en el retrato lleva anteojos que como él mismo indicó forman parte de su personalidad puede denotar intelectualidad; también lleva una gorra de capa profunda y estilo francés, accesorio que también prefirió llevar consigo para ser retratado en fotografía y pintura.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, ya que busca la belleza en la

interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad del Cusco – Perú, la identidad cusqueña de descendencia japonesa. Asimismo, el cuadro pretende conmover al espectador con la belleza que posee el retrato por el estudio anatómico e individual por sus características internas de un hombre adulto descendiente de los inmigrantes japoneses.

El hombre representado en este retrato es Enrique Kawamura Torres, quien nació en Cusco el año 1970, hijo de Carlos Kawamura Antich, (nissei) descendiente de japoneses segunda generación, y Lucina Marina Torres Sobrino. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio San José de la Salle. Residió en Japón desde el año 2000 al 2008, donde realizó estudios de cocina. Retornando al Cusco, estudió Turismo en el Instituto Antonio Lorena. Actualmente trabaja como guía y traductor del idioma japonés. También es autodidacta en literatura.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés del retratado representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Kawamura. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee “Pueblo del río”. Es así que la combinación de estos signos, la imagen del retratado y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de un hombre descendiente de japoneses.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de seis y tres cuartos cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica;

como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Paralelamente, en el equilibrio cromático se halla el efecto de contraste simultáneo como lo explica Prette y Giorgis (2006), son los colores que contrastan, como uno claro y uno oscuro o como dos complementarios. En este caso, se observa el contraste entre el color azul cian y azul cobalto del fondo con la gama de ocre de la casaca del modelo retratado.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra desde un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se usó es tocuayo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe

mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de la obra pictórica, se puede percibir cierta polaridad entre los colores del fondo y la figura retratada; comprendiendo además que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961). Por esa razón, la casaca del modelo retratado en la presente obra refleja el color ocre claro mezclado con siena tostado en diferentes tonalidades, junto al color piel anaranjado de la piel del rostro del modelo tiene un efecto cálido, contrastante con la sensación fría que proyecta el color azul cadmio y azul cian degradados a tonos más claros hacia el centro. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, el fondo y la vestimenta del modelo representado se muestran un grado de saturación medio alto, es así que los tonos de la de la figura central en el plano primer plano son brillantes por la cercana iluminación.

En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama armónica simple. Como indica Parramón (1992) dicha gama se constituye por un color melódico acompañado por tres o más del matiz opuesto. Estos

matices se encuentran en el color azul del fondo y en la gama de ocres y amarillos de la vestimenta de a modelo contiguo a los matices piel y anaranjados claros de la piel del modelo. Los mismos que están dentro de la armonía de complementarios según De los Santos (2016). La mezcla del color azul cyan y azul candmio vendría a ser el color dominante de la obra pictórica en conjunto, esto, por su gran extensión que muestra a su vez un contraste simultáneo en el tono. Como color tónico se tiene el color piel anaranjado por ser el matiz complementario del color dominante. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color azul cyan del fondo y los matices piel del rostro y manos de hombre adulto representado.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a hombre mayor, en este caso es el retrato de Enrique Kawamura. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido del retratado.

Obra de Pintura N° 7
Título Delia Gamero Handa



Figura 52: Obra pictórica, retrato de Delia Gamero Handa.

Como íconos de semejanza, se observa a una mujer mayor de rasgos orientales sentada de frente sus manos están una sobre la otra sobre sus muslos, la mujer es de tez blanca, ojos pequeños y de color negro, cabello rojizo oscuro y arreglado, lleva maquillaje, lo último muestra que se preocupa por su apariencia. Se puede entrever que la mujer tiene una mirada atenta y social, la expresión de su rostro es seria; por su expresión corporal tiene una postura rígida y conservadora; se percibe que es de carácter apasionado y sentimental. De atavíos, viste un polo color beige y encima una blusa en color negro con estampado floreado en tonalidades sienas, estilo Kimono abierta que representa que quiere sentirse vigente considerando la estética japonesa. También lleva joyas que denotan status y belleza, un reloj puede representar el valor a la puntualidad.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en

el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad de Cusco - Perú. El cuadro pretende conmover al espectador con la belleza de lo que puede contener la mirada y características individuales de una mujer mayor descendiente de los inmigrantes japoneses.

La mujer representada en este retrato es Delia Gamero Handa, quien nació en Cusco el año 1956, hija del Alfonso Gamero Prado y Julia Handa Prado. Realizó sus estudios de primaria en el colegio Santa Ana y Santa Rosa, y estudios secundarios en el colegio Educandas. Estudió en la Escuela Normal de Santa Rosa del Cusco la carrera de Educación primaria. Trabajó en los colegios: Estatal Nuestra Señora de Fátima de Ttio, Isaías Bowman, San José Obrero, entre otros. Hoy en día se dedica al hogar y a compartir momentos con su familia.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés de la retratada representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Handa. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee "Medio campo de arroz". Es así que la combinación de estos signos, la imagen de la retratada y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de una mujer descendiente de japoneses asentada en la ciudad de Cusco.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de seis y tres cuartos cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio

compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Igualmente, el equilibrio cromático se halla el efecto de contraste simultáneo como lo explica Prette y Giorgis (2006), son los colores que contrastan, como uno claro y uno oscuro o como dos complementarios. En esta pintura se observa el contraste claro oscuro entre el color negro de la blusa y los tonos claros de la piel de la retratada.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra en un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se tesó es tocuayo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe

mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de obra pictórica, comprendiendo que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961). De ahí que se percibe unidad de temperatura fría en la gama melódica resuelta con azul ultramar, violeta cadmio y dioxacina, en tonalidad medio oscura en los extremos se aclara hacia el centro. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. Esta teoría se puede observar en los brillos, resuelto con tonos claros del color piel en el rostro de la retratada. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, se observa mayor grado de saturación en el fondo azul cadmio, los tonos piel y el color magenta oscuro del cabello de la modelo representada.

En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama armónica simple. Como indica Parramón (1992) dicha gama se constituye por un color melódico acompañado por tres o más del matiz opuesto. Estos matices se encuentran en el color piel anaranjado claro del rostro de la modelo y en la paleta de colores azul cadmio que se hallan en el fondo. Los mismos que

están dentro de la armonía de complementarios según De los Santos (2016), entre el matiz piel y azul cadmio. El color dominante de la obra pictórica en conjunto es el azul cadmio por su gran extensión que muestra a su vez un contraste simultáneo en el tono. Como color tónico se tiene el color negro por ser el matiz de mayor saturación y que genera más peso y tensión visual. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color azul fondo y los matices piel del rostro y manos de la mujer mayor representada.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a una mujer, en este caso es el retrato de Delia Gamero Handa. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido de la retratada.

Obra de Pintura N° 8
Título Héctor Suenaga Pinillos

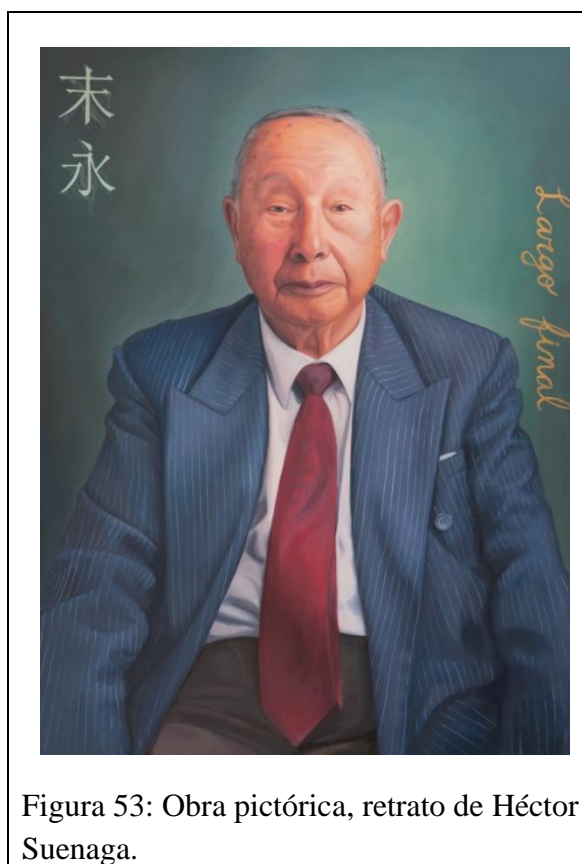


Figura 53: Obra pictórica, retrato de Héctor Suenaga.

Como íconos de semejanza, se observa a un hombre mayor de tercera edad de rasgos orientales, tez cálida tostada, ojos castaños con jaspes verdes, de muy poco cabello la mayoría blanco, tiene manchas en el rostro por la edad. Se puede apreciar que el hombre tiene una mirada suave, enfocada y atenta, la expresión de su rostro es seria y observadora; por su expresión corporal tiene una postura rígida y conservadora, se puede entrever que el retratado es de carácter apasionado, colérico y sentimental. De atavíos, está vestido con terno azul con rayas, camisa blanca y corbata roja, este atuendo expresa respeto y elegancia.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, ya que busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una

variedad racial mestiza existente en la ciudad del Cusco – Perú, la identidad cusqueña de descendencia japonesa. Asimismo, el cuadro pretende conmover al espectador con la belleza del estudio de la anatomía humana, así como en lo que puede contener la mirada de un hombre mayor descendiente de los inmigrantes japoneses.

El hombre representado en este retrato es Héctor Suenaga Pinillos, quien nació en Jauja - Junín el año 1970, hijo del japonés José Haruo Suenaga Ijiri y Carmen Pinillos Calderón. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio Alfonso Ugarte de Lima. Inició sus estudios superiores en la Escuela Nacional de Ingenieros de Lima, y los completó en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. El año 1960 vino a la ciudad del Cusco para establecerse junto a su familia. Ocupó los cargos de Regidor de la Municipalidad provincial del Cusco 1979 – 1980 y de alcalde del distrito de Santiago de la provincia del Cusco los años 1981 y 1982, por elección popular en el sector público. En el sector privado fue fundador del Club de Leones de Santiago el año 1977 y presidente del directorio de Industrial Cachimayo S.A. Hoy en día reconocido por ser fundador de la empresa Carrocerías Cusco, y presidente de la Asociación Peruano Japonesa del Cusco.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés del retratado representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee *Suenaga*. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee “Largo final”. Es así que la combinación de estos signos, la imagen del retratado y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de un hombre descendiente de japoneses.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de cinco y media cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Paralelamente, en el equilibrio cromático se halla el efecto de contraste simultáneo como lo explica Prette y Giorgis (2006), son los colores que contrastan, como uno claro y uno oscuro o como dos complementarios. En este caso, se observa dos contrastes de complementarios entre el color verde el fondo con el color rojo carmín de la corbata del retratado y entre el azul del terno en su vestimenta con la gama de anaranjados y colores piel del rostro del modelo.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra desde el lado derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se tesó es tocuyo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de obra pictórica, teniendo en cuenta que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961), se puede percibir el efecto frío proyectado por los matices verdes del fondo; al igual que en la gama de colores cálidos de la piel del modelo representado en esta pintura. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de la presente obra, los colores más saturados se encuentran en las zonas de sombra de la piel con el matiz anaranjado y gama melódica de sienas, su terno color azul de Prusia y corbata color rojo en la

vestimenta del retratado. Por tanto, en dirección diagonal de derecha a izquierda se observan los colores más brillantes en el rostro, manos y vestimenta de la figura central.

En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama espectral de colores primario y secundarios hallados en azul de Prusia y rojo carmín en la vestimenta de la modelo, matices anaranjados en el rostro del modelo y el color verde viridian mezclado con verde vejiga oscurecido con azul ultramar en el fondo; los mismos que están dentro de la armonía en triada según De los Santos (2016). En dicha gama predominan los contrastes entre colores complementarios como verde – rojo y anaranjado – azul. El color verde en el fondo está valorado en tonos oscuros y claros hacia el centro; sin embargo, el color dominante en la pintura en conjunto es el azul de Prusia mezclado con ultramar en el terno del modelo retratado; esto por su gran extensión. Y como color tónico se tiene la gama cálida de los colores anaranjados, piel y sienas en el rostro del retratado por ser el matiz complementario del color dominante y más intenso en saturación. El color blanco de las letras, las rayas blancas del terno y los cabellos blancos del modelo es un elemento que armoniza la obra en general. Al mismo tiempo reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, adyacente a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color verde del fondo y los matices piel del rostro y manos del hombre mayor representado.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a hombre mayor, en este caso es el retrato de Héctor Suenaga Pinillos. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de

destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido del retratado.

Obra de Pintura N° 9
Título Doris Iwaki Ordóñez



Figura 54: Obra pictórica, retrato de Doris Iwaki.

Como íconos de semejanza, se observa a una mujer mayor de tercera edad y de rasgos orientales sentada de frente, las manos las tiene sobre sus muslos una sobre la otra, la mujer es de tez blanca, ojos negros rasgados, cabello negro, lleva maquillaje suave, lo último muestra que se preocupa por su apariencia. Tiene una mirada pasiva y nostálgica, la expresión de su rostro es seria; por su expresión corporal tiene una postura rígida y conservadora; por ello se deduce que es de carácter flemático y sentimental. De atavíos, viste una blusa estampada elegante y

un pantalón de vestir color negro, también lleva joyas que denotan status y belleza.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad de Cusco - Perú. El cuadro pretende conmover al espectador con la belleza de lo que puede transmitir la mirada de una mujer mayor de tercera edad de descendiente de los inmigrantes japoneses.

La mujer representada en este retrato es Doris Iwaki Ordoñez, quien nació en el valle de Q'osñipata en la provincia de Paucartambo del Cusco el año 1931, hija del japonés Antonio Yoshimori Iwaki Kuma y Genoveva Ordoñez Toledo. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio internado Santa Ana del Cusco. Se casó con el Sr. Pedro Velázquez Yamanuque, desde esa fecha regresó al valle de Q'osñipata a la hacienda de sus padres donde formó un hogar. En julio del año 2004, junto a su familia se trasladan y se establecen en la provincia del Cusco.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés de la retratada representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Iwaki. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee "Árbol y piedra". Es así que la combinación de estos signos, la imagen de la retratada y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de una mujer descendiente de japoneses asentada en la ciudad de Cusco.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguarrás y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de cinco y media cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Conjuntamente, en el equilibrio cromático se encuentra en el contraste de tono, entre la gama de verdes de valor oscuro en el fondo, con el tono más claro de la blusa gris claro casi blanco en la vestimenta de la retratada.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra en un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sobre suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se tesó es tocuyo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de obra pictórica, teniendo en cuenta que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961), se puede percibir el efecto frío proyectado por los matices verde esmeralda agrisados del fondo; al igual en los colores piel rosáceos de la piel de la modelo representada como colores cálidos. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de la presente obra, los colores más saturados se encuentran en el fondo y en las zonas de sombra de la piel de la retratada.

En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama de matices verde esmeralda en el fondo. En dicha gama se observa una gradación suave de tonos oscuros y claros hacia el centro. El mismo que es el color dominante de la pintura en conjunto por su gran extensión en el fondo que

muestra a su vez un contraste de simultáneo de la tonalidad con la vestimenta de la modelo. Como color tónico se tiene la gama de colores piel siendo el matiz más cercano al complementario del color dominante. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color verde del fondo y los matices piel del rostro y manos de la mujer mayor representada.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a una mujer, en este caso es el retrato de Doris Iwaki. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido de la retratada.

Obra de Pintura N° 10
Título Ken Tanaka

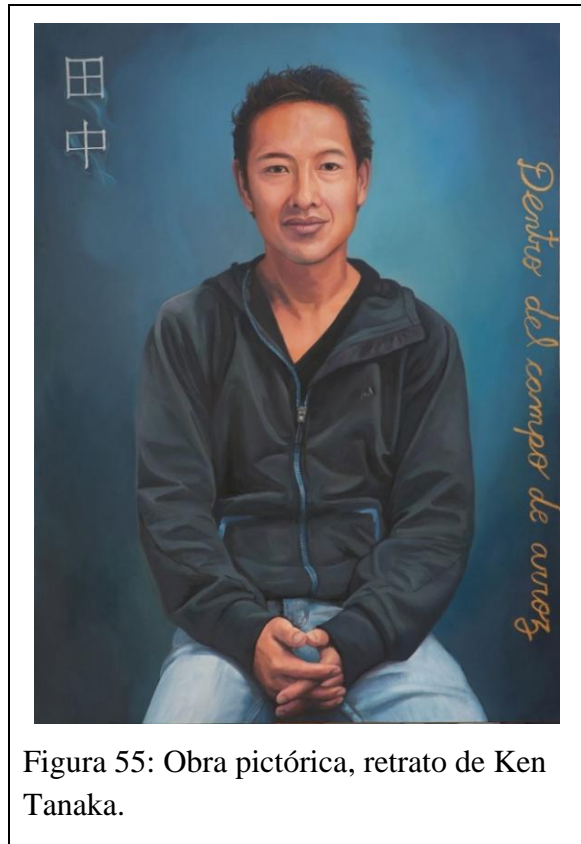


Figura 55: Obra pictórica, retrato de Ken Tanaka.

Como íconos de semejanza, se observa a un hombre joven de rasgos orientales sentado de frente sus manos están apoyadas sobre sus muslos y sus dedos entrecruzados suavemente, el joven hombre es tez cobriza, ojos rasgados color de ojos marrón oscuro, lleva el cabello corto peinado hacia arriba con gel con jaspes de color castaño claro representando su jovialidad y ganas de sentirse a la moda o vigente. Se puede apreciar que el joven tiene una mirada perspicaz y tranquila, su rostro expresa tranquilidad, mostrando una ligera sonrisa; por su expresión corporal tiene una postura estática que denota una actitud sosegada. Por lo anterior se deduce que es de carácter flemático y sensible. De atavíos viste una polera deportiva color negro y un jean, además se puede ver que lleva un polo interior negro que representa la importancia que le da a la comodidad, se puede ver la cotidianidad en su vestuario.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en

el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, ya que busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad del Cusco – Perú, la identidad cusqueña de descendencia japonesa. Asimismo, la apreciación de la individualidad del retratado. El cuadro pretende mostrar belleza al espectador por la mirada y apariencia que puede transmitir un hombre joven descendiente de los inmigrantes japoneses.

El joven hombre representado en este retrato es Ken Tanaka Yepez, quien nació en Cusco el año 1989, hijo del japonés Toshio Tanaka y Amanda Yepez de Tanaka. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio San José de la Salle. Estudió en la Universidad Andina del Cusco, la carrera de Ingeniería industrial. Trabajó en Tamon, tienda turística de prendas de alpaca y artesanías. Hoy en día administra el restaurante Kintarou de comida japonesa.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el apellido japonés del retratado representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Tanaka. Y en el lado derecho se observa la representación de la traducción del apellido japonés al español, se lee “Dentro del campo de arroz”. Es así que la combinación de estos signos, la imagen del retratado y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de un joven descendiente de japoneses.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguaras y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de seis cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como

un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. Paralelamente, en el equilibrio cromático se halla el efecto de contraste simultáneo como lo explica Prette y Giorgis (2006), son los colores que contrastan, como uno claro y uno oscuro o como dos complementarios. En este caso, se observa el contraste entre el color azul cobalto y azul de Prusia del fondo con la gama de colores piel anaranjados del rostro del modelo retratado.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra en un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se tesó es tocuyo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela; sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor.

Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que

se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de obra pictórica, comprendiendo que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961). De ahí que se percibe unidad de temperatura fría en la gama melódica resuelta con azul de Prusia, azul Pthalo y en menor cantidad azul ultramar, en tonalidad medio oscura en los extremos se aclara hacia el centro. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, se observa mayor grado de saturación en el fondo azul y en los colores anaranjados piel del rostro del modelo representado.

En la armonía cromática de la obra pictórica, se puede observar una gama armónica simple. Como indica Parramón (1992) dicha gama se constituye por un color melódico acompañado por tres o más del matiz opuesto. Estos matices se encuentran en el color piel anaranjado claro del rostro del modelo y en la paleta de colores azul Prusia y pthalo que se hallan en el fondo. Los mismos que están dentro de la armonía de complementarios según De los Santos (2016),

entre el matiz piel y azul cadmio. El color dominante de la obra pictórica en conjunto es el azul de prusia por su gran extensión, y como color tónico se tiene el color anaranjado piel por ser el matiz de mayor saturación y opuesto del color dominante. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color azul fondo y los matices piel del rostro y manos del joven varón representado.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) comprende a un joven varón, en este caso es el retrato de Ken Tanaka. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en japonés y su significado en español que se representan el apellido del retratado.

Obra de Pintura N° 11
Título Kiyomi



Como íconos de semejanza, se observa a una mujer joven de rasgos orientales sentada de frente, las manos las tiene sobre sus muslos una sobre la otra, la mujer es de tez cálida, de ojos marrones y está mirando de frente. Su rostro maquillado muestra que se preocupa por su apariencia sin dejar de destacar sus rasgos naturalmente orientales y andinos, producto de una mezcla racial. De atavíos e iconos significantes, se puede observar que lleva peinadas en su cabello dos trenzas, estas están sueltas y sin sujetar que representan su lado andino no definido. También se visualiza que lleva una vestimenta tradicional japonesa, la

joven mujer tiene el Kimono puesto, pero no sujetado de la forma correcta como se suele hacer sino lo viste suelto. Esto simboliza la importancia de la cultura japonesa sin ser determinante del todo, ambos elementos icónicos en esta pintura de retrato denotan apertura hacia ambas culturas; cabe mencionar que no es un atuendo cotidiano.

El género de esta obra pictórica es el retrato artístico, que responde a la temática de la herencia cultural de los descendientes de inmigrantes japoneses en el Cusco, resaltando así la variedad de rasgos y características del personaje retratado. La categoría estética del cuadro es lo bello, busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza, así como por la apreciación de belleza natural de la retratada. El cuadro pretende conmover al espectador con por el sentimiento que puede transmitir la mirada y la combinación de los elementos andino japonés considerados.

Continuando con la lectura visual de la obra, la retratada tiene una mirada profunda y directa, la expresión de su rostro es seria expresando rigurosidad y orgullo; por su expresión corporal se observa que tiene una postura rígida y una actitud solemne que denota valor y dignidad; se deduce que la joven mujer es de carácter sentimental y colérico.

La mujer representada en este retrato es Kiyomi Josefina Suenaga García, quien nació en Cusco el año 1991, hija de Carlos Alberto Suenaga Hironaka (sansei) descendiente de japoneses tercera generación y Mónica Beatriz García Loayza. Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio San José de la Salle, estudió en la Universidad Andina del Cusco la profesión de Economía. Actualmente elabora proyectos de inversión pública.

Como señales, en la parte superior izquierda se muestra el nombre japonés de la retratada representado el idioma original, es decir en escritura japonesa, se lee Kiyomi. El nombre de la retratada se interpreta en español: Bella Pureza. Es así que la combinación de estos signos, la imagen de la retratada y el color del fondo del cuadro expresan la identidad personal y cultural de una joven mujer orgullosamente cusqueña y que revalora su ascendencia japonesa definiéndola a ella como persona desde su nombre, sus rasgos físicos, valores e ideales.

La técnica empleada es el óleo sobre lienzo, se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color. De instrumentos se utilizó pinceles de marta natural y sintéticos, el aglutinante de trementina y aguarrás y la espátula para la mezcla de colores sobre la paleta. La obra pictórica se ubica en el estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en los aspectos cotidianos, destacando la minuciosa observación para su realización.

En relación a la dimensión compositiva de la presente obra pictórica, entre los aspectos principales por ser un retrato es la figura humana y sus cánones, tomando de módulo la cabeza, la proporción es de seis y media cabezas. En el equilibrio de masas, entendiendo que cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette y Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla y Murillo (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha. El equilibrio cromático se da por los colores claros y quebrados oscuros hacia la parte inferior del fondo, equilibrado por la variedad de colores altamente saturados de la vestimenta de la modelo vistos en primer plano. Los ideogramas japoneses color sienna claro en el lado izquierdo superior también equilibran a los colores oscuros quebrados de la parte inferior del cuadro.

En cuanto a la perspectiva del cuadro, de acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette y de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía. En la morfología de la obra se consideran dos entornos, empezando por el de la iluminación. Se hace uso de una fuente de luz natural a través de un tragaluz dentro de un domicilio; cabe mencionar que la pintura es realizada desde una fotografía. La dirección de la iluminación es de arriba a abajo; y su intensidad es media. Como menciona Prette y de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus

contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sombra suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.

La forma de estructura de la obra está realizada en un bastidor con medidas 1.30 m x 1 m, la tela que se tesó es tocuyo americano y se usó la base de *gesso* y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela. Sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor con dicho acabado los cuadros prescinden de enmarcado; en este caso es tipo caja con medida por lado de 8 cm.

El contorno que delinea la figura de la joven mujer no es muy demarcado es claro, distinguiéndose del fondo, tanto los rasgos de la joven como los diseños del estampado de la tela del vestido. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros, de la modelo retratada. Por otro lado, la línea de las letras en escritura japonesa sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. El diseño de la obra corresponde a una creación formal, como (Papanek, 1985) señala que: “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”. (Pérez, 2016, p. 18). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.

Con respecto al color de obra pictórica, la temperatura primer plano en la parte superior central del cuadro es cálida junto a los colores por las manos del modelo; el lado derecho del fondo es frío que se vuelve cálido hacia el lado izquierdo a esa calidez se suma el rostro del modelo, en el fondo se observan tonalidades rosas, violetas, celestes, azules, amarillas y verdes claros oscuros logrados con los colores violeta de cobalto, carmín, sienna, piel, azul cyan y ultramar, amarillo limón y verde vejiga. Es importante considerar que, el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro según Itten (1961). Dicha teoría aplicada a la pintura se

añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019), en este caso se puede observar más cantidad de color blanco utilizado para la parte central del fondo y en la blusa japonesa estampada que lleva la modelo. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, se perciben colores más saturados, principalmente en los estampados de la blusa japonesa y en la sobra del rostro de la modelo representada.

En la armonía cromática de la obra pictórica, en el fondo se puede observar una paleta de colores iluminados y degradados al mismo tiempo, entre ellos tonalidades rosas, violetas, celestes, azules, amarillas y anaranjadas, verdes claros y oscuros logrados con los colores violeta de cobalto, rojo magenta, carmín de garanza, sienna, piel, azul cyan, y ultramar, amarillo de cadmio, amarillo limón y verde vejiga mezclados con considerable cantidad de blanco de titanio. Todos estos colores juntos forman una armonía en tono claro, y también armonías en analogía, según De los Santos (2016), porque los colores están adyacente y yuxtapuestos unos con otros. El color dominante en la presente obra es principalmente la mezcla del violeta de cobalto con azul cyan en tono claro, por la gran extensión que. Como color tónico se tiene el rojo bermellón en el estampado de la blusa japonesa de vestimenta y anaranjado en la piel de la modelo de su rostro antebrazo y manos, siendo los matices más intensos en saturación. El color blanco predominante en el fondo y vestimenta de la modelo tienen un rol mediador que armoniza en conjunto con todos los otros matices del fondo y detalles de color en la vestimenta que lleva la joven mujer representada.

Dentro del ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria de la modelo representada, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.

En referencia a la dimensión de contenido de la obra, se tiene de elemento sígnico (real – ideal) a una mujer, en este caso es el retrato de Kiyomi. En el elemento abstracto, se considera el fondo neutro, de acuerdo a Calbó y Vigué (1993), este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante. Y como elemento conceptual, se encuentran las letras en escritura japonesa que representan el nombre japonés de la retratada.

Discurso Crítico

3.3. Valoración Social y de la Artista

Tabla 6

Datos de artista visual, autora de la exposición artística de grado

NOMBRE DEL ARTISTA: Harumi Angélica Suenaga García	
Exposición de Arte: Raíces – Origen y Mestizaje	
	TIPO DESCRIPCIÓN
Componentes Personales	
<i>Tiempo y Contexto</i>	<p>Soy descendiente de japonés cuarta generación por parte de mi padre, cusqueña de nacimiento. Me incliné a la pintura desde muy pequeña. En primaria gané el segundo lugar en un concurso nacional de dibujo de temática de ecología y me llegó una bicicleta a casa. Fue uno de los logros que me motivó a seguir el camino del arte. El 2010 ingresé en segundo lugar a la, en ese entonces, <i>Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito de Cusco</i>, considero que fue una experiencia muy enriquecedora en el sentido que aprendí de las diferentes facetas y roles que desarrolla un artista en Cusco. De los talleres prácticos de pintura que no olvido, es el de paisaje. El segundo año de estudios junto al profesor y compañeros íbamos al campo con caballete en mano, pinturas al óleo y bastidor, a observar, disfrutar y pintar los colores del paisaje cusqueño. Desde la etapa de estudiante de artes visuales hasta hoy, sigo aprendiendo la diversidad de lenguajes visuales que existen y los contextos por los que se forman.</p> <p>Asimismo, desde el año 2017 me aproximé al Centro Cultural Peruano Japonés de la APJ para conocer sobre el arte nikkei que se viene desarrollando los últimos años. Sinceramente me identifiqué mucho con las obras artísticas y su mensaje de un sentimiento de melancolía y añoranza a lo japonés, combinado con el sentimiento familiar de respeto y cariño con la patria peruana.</p>

Psicológicos (Personalidad)	1. Temperamento 2. Carácter, actitud	Considero que temperamento es calmado y pacífico. Mi carácter depende de mi estado de ánimo, generalmente soy sensible, a veces un poco nerviosa; también soy comprensible y sociable. Creo que mantengo mi voluntad para realizar las actividades que me agradan, satisfacen y suman a mi desarrollo personal y profesional con una actitud meditativa y positiva.
Académicos	<p>En educación superior, ingresé el año 2010 a la ESABAC, cuando se llevaba el primer año de formación artística general el cual considero fue necesario para que pueda experimentar las especialidades de escultura, grabado y pintura, y pueda elegir la especialidad de Dibujo y Pintura. El año 2015 retomé los estudios artísticos, que comprendieron talleres prácticos en el estudio de la figura humana con modelos en vivo. Sumado a ello, el conocimiento de los cursos teóricos como de estética y teoría del color, perspectiva, historia del arte, semiología, entre otros, considero que son imprescindibles para crear y explicar una obra artística.</p> <p>Desde el año 2015, también inicié mis estudios del idioma japonés. El japonés que además de contener a una cultura muy interesante en la misma forma de expresión, de cierto modo me reconectó con la forma de pensamiento de un lado de mis ancestros.</p>	
Componentes Sociales		
Ideológicos	Creo en Dios, en el valor de la familia, de la vida y la educación por un bien común.	
Políticos	Considero que la política requiere de un estudio a análisis de la historia y situación de un país. Creo en un ideal de política democrática, que respete las leyes constitucionales de una nación, que se base en principios morales y éticos. Por esa razón confío en la educación y en el respeto de los derechos humanos.	

CAPITULO IV

Resultados de la Investigación

4.1. Conclusiones

1. Se crearon once cuadros de pintura en género del retrato, en la técnica de óleo sobre lienzo, en tendencia realista y expresionista contemporánea. De ese modo también, se pudo profundizar los estudios sobre el género artístico del retrato.
2. Se mostró a un grupo de personas descendientes de inmigrantes japoneses nacidas en Cusco junto a sus historias de vida, mediante la pintura de retrato. En ese sentido se pudo transmitir la herencia racial y cultural asiático-japonesa en descendientes de inmigrantes japoneses en Cusco a través de pinturas de retrato de los mismos.
3. Se llevó a cabo la exposición pictórica individual y de grado en la Sala de exposición Mariano Fuentes Lira de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco.
4. Se logró ilustrar al espectador sobre el proceso migratorio y sincrético existente de dicha comunidad minoritaria en el Cusco, después de 120 años de la Inmigración japonesa al Perú.

4.2. Recomendaciones

1. Se recomienda a la Universidad Nacional “Diego Quispe Tito” de Cusco, fomentar la tolerancia y valoración por el diverso componente étnico racial que posee el Perú, desde grupos raciales autóctonos hasta colonias de migrantes mestizos.
2. Se sugiere al departamento de Difusión, investigación y proyección social de la Universidad Nacional “Diego Quispe Tito” de Cusco, brindar personal de apoyo para el montaje de obras a los expositores que realicen muestras artísticas en sus instalaciones.
3. Se recomienda a la biblioteca de la Universidad Nacional “Diego Quispe Tito” de Cusco, guardar los catálogos de exposiciones artísticas de los expositores de grado, ordenados por temas. Y de ese modo, facilitar el acceso de material referencial a los estudiantes y público interesado.

REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (1980). *Introducción al Existencialismo*. Mexico DF: Andrómeda
- Arequipa Pila, F. (2013). *La textura como recurso expresivo (Tesis de pregrado*.
Universidad Central del Ecuador, Quito.
- Aviles, Á. (1880). *Retrato, conferencias pronunciadas en el círculo de bellas artes*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Bontcé, J. (1980). *Técnicas y secretos de la pintura*. Barcelona: L.E.D.A Las Ediciones de arte.
- Calbó Angrill , M., & Vigué, J. (1993). *El gran libro del retrato*. España: Parramón.
- Castañeda, W. (2005). *Color*. Universidad de Caldas, Facultad de Artes y Humanidades, Caldas.
- Coehlo, & Fabián. (2019). *Significados*. Obtenido de <https://www.significados.com/pintura/>
- Cognifit. (s.f.). *Cognición y ciencia cognitiva*. Obtenido de <https://www.cognifit.com/es/cognicion>
- De los Santos, A. (2016). *Fundamentos visuales - La teoría del color*. Sitio web. Obtenido de www.anibaldesigns.com
- EnColombia. (s.f.). *Educación*. Obtenido de El realismo, historia del arte, arte y cultura: <https://encolombia.com/educacion-cultura/artecultura/historiadelarte/el-realismo/>
- Espinosa, Y. (2014). *Historia de la Fotografía: un recorrido por los principales referentes fotográficos y su influencia posterior*. Obtenido de Academia: https://www.academia.edu/34888403/Historia_de_la_Fotografía_un_recorrido_por_los_principales_referentes_fotográficos_y_su_influencia_posterior
- Ferrater, J. (1958). *Diccionario filosófico*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fukumoto, M. (1998). *Hacia un nuevo sol: Japoneses y sus descendientes en el Perú*. Lima: Asociación Peruano Japonesa.
- González Ruiz, M. (01 de Octubre de 2001). *Migraciones y teoría social*. Obtenido de Filosofía, Política y Economía del Laberinto:

- http://laberinto.uma.es/index.php?option=com_content&view=article&id=119:migraciones-y-teoria-social-algunas-consideraciones&catid=41:lab7&Itemid=54
- Historia Peruana. (2021). *Historia del Perú*. Obtenido de Biografías - Carlos Baca Flor: <https://historiaperuana.pe/biografia/carlos-baca-flor/>
- Hogarth, B. (1991). *Luz y sombra su dificultad*. New York: Watson Guptill.
- Iglesias Franch, D. (2016). Fotografía, tecnología y comunicación. Una confluencia de intereses para el archivo digital. *Fotografía y patrimonio a debate*, 49-58. Obtenido de https://www.girona.cat/sgdap/docs/IPCE_article_DIglesias.pdf
- Itten, J. (1961). *Arte del color*. París: Bouret.
- Koechert, A. (2016). La metamemoria familiar de una familia japonesa en el Perú. *Iberoamérica*, 135-172.
- Lasso, S. (01 de 11 de 2019). *About Español*. Obtenido de <https://www.aboutespanol.com/arte-academico-que-es-y-caracteristicas-180214>
- Lavarello Vargas, G. (enero de 2013). *Slideplayer*.
- Lechner, J. (1992). *Diccionario enciclopédico ilustrado Encas*. Holanda: Encas S.A.
- León Maristany, E. (2 de Septiembre de 2015). *Géneros estéticos*. Obtenido de Filosofía del Arte en las Artes Plásticas: <https://esticamar.blogspot.com/p/generos-esticos.html>
- Maguiña Salinas, E. (2010). Un acercamiento al estudio de las inmigraciones extranjeras en el Perú durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. *Tierra nuestra*, 65.
- Marin García, T. (2013). Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona. Obtenido de <http://www.leo.edu.pe/wp-content/uploads/2019/12/Arte-creatividad-y-diseno-3.pdf>
- Ministerio de Cultura Cusco. (02 de Marzo de 2018). MARIANO FUENTES LIRA {video}. Youtube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=AXHj28HhqrI&t=30s&ab_channel=MinisteriodeCulturaCusco

- Mora, J. F. (1958). *Diccionario de Filosofía*. España: Editorial Sudamericana Buenos Aires.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid: Biblioteca de el Arte en España.
- Palet, A. (2002). *Tratado de Pintura - color, pigmentos y ensayo*. Barcelona : Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Papanek, V. (1985). *Design for the real world*. Chicago: Academy Chicago.
- Parramón Vilasalo, J. (1998). *El gran libro del óleo*. España: Parramón Ediciones S.A.
- Parramón, J. (1992). *Teoría y práctica del color*. Barcelona: Parramon.
- Parramón, J. M. (1983). *Así se compone un cuadro*. Barcelona: Parramon.
- Pérez Company, O. (2016). *Diseño gráfico y Arte (Tesis de posgrado)*. Universitat Politècnica de Valencia, Valencia.
- Pérez Porto, J., & Gardey, A. (2008). *Definición.de*. Obtenido de Definición de percepción visual: <https://definicion.de/percepcion-visual/>
- Prette, M., & de Giorgis, A. (2006). *Atlas Ilustrado para comprender el arte*. Madrid: Susaeta.
- RAE. (2021). *Real Academia Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es/>
- Revilla Carrasco, A., & Murillo Ligorred, V. (2019). *Fundamentos conceptuales en Educación visual y plástica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad Zaragoza.
- Roig, J. (9 de Noviembre de 2019). *Lumombroart*. Obtenido de Qué es el gesso: <https://lumombroart.com/que-es-el-gesso>
- Rosental, M., & Iudin, P. (1968). *Diccionario Filosófico*. Rosario: Universo.
- Salvo, V. (2010). *Educación por el Arte*. Lima : A.F.A Editores Importadores S.A.
- Soto Boullosa, J. (1985). *Dialnet*. Obtenido de Liño: Revista Anual de Historia del Arte: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=72632>
- teleSUR. (12 de Enero de 2018). *Misterios de la Historia - Capítulo 85: Nikkei, japoneses del Perú {Video}*. Youtube. Obtenido de Misterios de la historia

- Capítulo 85: Nikkei, japoneses del Perú.:

<https://www.youtube.com/watch?v=vd1eDouwVl4>

Tosto, P. (1969). *Composición áurea en las artes plásticas*. Buenos Aires: Hachette.

TVPerú. (05 de Marzo de 2013). SUCEDIO EN EL PERÚ - Carlos Baca Flor [video]. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4oFluGrdD48>

UNESCO. (1982). Declaración de México sobre las políticas culturales. *Conferencia mundial sobre las políticas culturales* (pág. 1). México D.F.: s.e.

Velázquez Nuñez, S. (2012). *El retrato iluminado en el Perú: ilusión, representación, vidas imaginadas (Tesis de maestría)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Villacorta Paredes, J. (1971). *Pintores Peruanos de la República*. Lima: Universo S.A.

Villar García, M., & Ramírez Torres, J. (Julio - Diciembre de 2014). *El valor simbólico de la imagen representada*. Obtenido de Revista Legado de Arquitectura y Diseño (en línea): <http://www.redalyc.org/pdf/4779/477947304004.pdf>

APÉNDICES

APÉNDICE A

Instrumentos valorativos de investigación para procesos creativos por cada expresión

Obra Pictórica N° 1

A) Instrumentos de Valoración Semiótica

Tabla 7

Imagen digitalizada de la Obra de Arte



Figura 57: Obra de arte 1, pintura de retrato de Virginia Motohashi.

TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: Virginia Motohashi

TÉCNICA: Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES: 80 cm. X 60 cm.

Tabla 8

Valoración Ícono Simbólica

Título de la obra				
Virginia Motohashi				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Mujer	Mujer mayor de rasgos orientales, tez blanca, ojos negros rasgados, cabello negro, lleva maquillaje. Viste una blusa floreada oscura, un saco de lana de alpaca color turquesa y lleva joyas puestas. Está sentada de frente tiene una mirada dura, triste y melancólica. Tiene las manos sobre sus muslos una sobre otra.	Mestizaje e identidad cultural	Interpretación Convencionada
SEÑALES	Ideogramas o letras japonesas (kanjis)	Tipo de escritura japonesa	“本橋” Valoración del apellido japonés heredado	Interpretación del idioma japonés

			del modelo retratado.	
	Letras	Significado en español del apellido japonés heredado del modelo retratado.	“Puente al origen” Traducción del apellido japonés.	Interpretación Convencionada

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 9

Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Virginia Motohashi (la retratada)	Real	Mujer, Ideogramas o letras japonesas y letras en español.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 10

Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Ideogramas o letras japonesas (kanjis)	Identidad personal y cultural de una mujer descendiente de japoneses
	Letras	
	Mujer	

Fuente: Elaboración propia.

B) Instrumento de Valoración Estética

Tabla 11

Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA		
Virginia Motohashi		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	El Retrato	Es el retrato de una mujer mayor sentada, con una mirada melancólica, la expresión del rostro es seria, de carácter sentimental con una actitud solemne y rígida que denota respeto y valor por su ascendencia japonesa en el contexto cultural de la ciudad del Cusco. El retrato es frontal con las manos entrecruzadas, su postura denota su actitud como cusqueña y de tercera generación de descendencia japonesa. Su rostro maquillado y su cabello cepillado muestra que se preocupa por su apariencia. De atavíos, viste una blusa floreada oscura y un saco de lana de alpaca que representa un vestido elegante de un material de tejido típico de Cusco, también lleva joyas que denotan status y belleza.
Categoría	Lo Bello	La obra pictórica busca la belleza en la interpretación del valor de la identidad cultural en los rasgos característicos de una variedad racial mestiza existente en la ciudad del Cusco – Perú. El cuadro pretende conmover al espectador con la belleza de lo que puede contener la expresión de la mirada de una mujer mayor descendiente de los inmigrantes japoneses.
Técnica	Óleo	En la presente obra pictórica en la técnica de óleo sobre lienzo se aplica el tratamiento de veladuras para obtener colores más luminosos y profundos por efectos de transparencias en suaves transiciones de color.
Instrumentos	Pinceles de de marta natural y	

	sintéticos de diferentes tipos y grosores; aglutinante de trementina y aceite de linaza, espátulas, una paleta y aguaras.	
Estilo y tendencia	Realista	La presente pintura artística se considera dentro del estilo realista por ser una representación objetiva basada en la realidad y en la observación de aspectos cotidianos.

Tabla 12

Elementos de la dimensión compositiva de las obras pictóricas

DIMENSIÓN COMPOSITIVA		
Proporción	Figura humana	El canon es el sistema de proporción, establecido por Polícleto, el cual toma el tamaño de la cabeza como referencia en relación al tamaño del resto del cuerpo. A partir de este sistema modular, se establecieron tipos de cánones. En ese sentido, la proporción de la mujer mayor sería de 6.5 cabezas. Dicho sistema de medida y proporción es de conocimiento general, uno de los estudios que se puede tomar de referencia es el del hombre Vitruvio de los apuntes de Leonardo Da Vinci.
Equilibrio	Masas	Cada forma o figura en el espacio compositivo se comporta como un peso visual porque ejerce una fuerza óptica; como lo indica Prette & de Giorgis (2006). En este caso la composición es simétrica axial, según Revilla Carrasco & Murillo Ligorred (2019) donde la masa más pesada se encuentra en el eje medio del cuadro, otros dos elementos de menor tamaño y volumen están distribuidos en la parte superior izquierda e inferior derecha.
	Cromático	Se halla el efecto de contraste simultáneo como lo explica Prette & de Giorgis

		(2006), son los colores que contrastan, como uno claro y uno oscuro o como dos complementarios. En este caso, se observa el contraste entre el color carmín y violeta quebrado del fondo y el verde viridian en tono medio turquesa del vestido de la modelo retratada.
Perspectiva	Profundidad por planos cromáticos	De acuerdo a la distancia de donde se encuentre el objeto respecto al observador dependerá la facilidad de ver el color y forma de dicho objeto. Prette & de Giorgis (2006) afirman que el color tiene una perspectiva aérea que da un indicio más de profundidad. Por esa razón, como explica este fenómeno óptico, la figura del primer plano se aprecia con claridad por la iluminación utilizada y cercanía.
Morfología (Forma)	Iluminación	Se hace uso de una fuente de luz artificial, ya que esta proviene de una bombilla eléctrica por que la imagen es plasmada desde una fotografía retrato tomada en un estudio fotográfico. La dirección de la iluminación se encuentra en un punto medio entre el frontal y lateral derecho; y su intensidad es media. Como menciona Prette & de Giorgis (2006), cada objeto que recibe una luz proyecta una sombra que reproduce sus contornos pero que se deforma según la inclinación de los rayos luminosos. La luz en este cuadro es de tipo “Luz suave, sobre suave”, de acuerdo a Hogarth (1991) la luz principal tiene mucho brillo, pero no es intensa, y el contorno oscuro y nítido de la sombra está cerca a la luz más brillante.
	Estructura	La estructura de la presente obra pictórica se basa en un bastidor de 80 cm x 60 cm, la tela que se usó es tocuayo americano y se usó la base de <i>gesso</i> y pintura satinada blanca para impermeabilizar la tela. Sobre ello, la técnica del óleo cubre los lados laterales del bastidor, con dicho acabado los cuadros prescinden de enmarcado.

	Textura	En la percepción visual de la presente obra de arte, de acuerdo a Arequipa (2013), por la superficie natural del lienzo la cual es de tela tocuyo americano, se observa una textura de tejido. Según su origen, la textura es artificial ya que es modificada por una técnica determinada, en este caso por la capa de base en gesso. Por último, la textura es de uniformidad orgánica ya que está dispuesto según la propia configuración de la materia.
Línea - Contorno	Contorno	Se puede percibir el contorno porque hay un contraste neto de color entre dos superficies, según Prette y de Giorgis (2006). A partir de esto se concluye que se visualiza el contorno por la delimitación del color de la figura principal. Cabe mencionar que la línea como elemento compositivo sí es utilizado en la etapa de dibujo de la pintura, la cual permitió ver con claridad la forma, rasgos, detalles de texturas, entre otros. Asimismo, Prette y de Giorgis indican que la línea funciona como forma de expresión, además de ser predecesor del signo. Es por ello que la línea de las letras en escritura japonesa y su traducción sí son remarcadas y notorias, que se distinguen con facilidad del fondo y del elemento central.
	Diseño	Papanek (1985) señala que “Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo”, citado en Pérez (2016). De ahí que el diseño de la presente obra corresponde a una creación formal por sus características casi simétricas en su composición.
	Base	Referente a la base en el valor de Línea y contorno, se entiende como los esquemas tradicionales dentro de las formas de composición artística. En el caso de la presente obra de arte, se puede decir que se hace uso del esquema en forma pirámide. Según Parramón (1983), esta forma va ligada casi siempre a la composición simétrica, en ocasiones en forma de triángulo equilátero o piramidal

		fue muy empleado en composiciones en retratos del Renacimiento.
Color	Temperatura, Polaridad	<p>Se entiende por polaridad, según el Diccionario de la lengua española (2021), es la condición de las propiedades o cualidades opuestas, en partes o direcciones contrarias. En ese sentido, se puede percibir cierta polaridad entre los colores del fondo y la figura retratada. Comprendiendo que los colores pueden transmitir una sensación térmica percibidos por la visión óptica, como lo indica Itten (1961). Por esa razón, el vestido de la modelo retratada en la presente obra refleja el color verde viridian mezclado con azul cyan en diferentes tonalidades tiene un efecto frío, contrastante con la sensación cálida tenue que proyecta color carmín quebrado en diferentes intensidades de tono del fondo. Es importante considerar también que, según Itten (1961) el color del objeto es iluminado por el tono de luz y queda oscurecido y apagado por el tono de sombra; es decir las partes más iluminadas de la figura representada deben tener un valor más claro. Dicha teoría aplicada a la pintura se añade el material pictórico blanco a los diversos tonos y matices, así lo afirma Revilla y Murillo (2019); de esa manera se producen gran cantidad de colores. En cuanto a la saturación o intensidad del color, según Castañeda (2005), la saturación se presenta cuando la luz oscila y varía las cualidades tonales del brillo de acuerdo al tipo de pintura. En el caso de esta pintura al óleo, el fondo se percibe opaco por tratarse de colores quebrados y con tonos oscuros; contrastando con los colores más saturados del primer plano. Por tanto, los tonos de la de la figura central en el plano primer plano son brillantes gracias a la cercana iluminación.</p>
	Armonía	Se considera importante conocer el significado de la armonía del color, de acuerdo a Parramón (1992), en el

		<p>lenguaje del arte de la pintura se entiende por hallar concordancia de un color respecto a otro, o de varios colores entre sí, generando así un conjunto grato al espíritu. En este cuadro se puede observar una gama espectral de colores secundarios en el verde esmeralda y azul intenso en la vestimenta de la modelo, y rojo oscuro en el fondo; los mismos que están dentro de la armonía en triada según De los Santos (2016). En dicha gama de secundarios predomina el contraste máximo entre dos colores complementarios y dominantes en esta pintura; el color rojo en el fondo está valorado suavemente en tonos oscuros y claros hacia el centro; el mismo que es el color dominante en la pintura en conjunto. Esto por su gran extensión que muestra a su vez un contraste simultáneo en el tono. Como color tónico se tiene el verde viridian por ser el matiz complementario del color dominante y más intenso en saturación. El color blanco de las letras reacciona como un contraste simultáneo con el fondo oscuro, y junto a las letras amarillas del lado derecho inferior tienen un rol mediador ya que armoniza con el color rojo del fondo y los matices piel del rostro y manos de la mujer mayor representada.</p>
Ritmo	Morfológico	<p>El ritmo morfológico de la presente obra pictórica es estático, de acuerdo a Tosto (1969), se considera ritmo estático en las artes plásticas a las figuras geométricas, cuerpos poliédricos de diversas formas y tamaños, cuyo aspecto es hierático, monótono. En este caso, se observa la postura estatuaria del modelo representado, no presenta secuencias o repetición de elementos, por esa razón no genera otra tensión visual más que la unidireccional y estable.</p>
	Cromático	<p>El ritmo cromático de la presente obra es disonante debido al fuerte contraste de colores del fondo y del vestuario del modelo, sin embargo, se puede percibir un ligero movimiento y secuencia</p>

		cromática en los pliegues de la tela del saco del modelo, que por las pinceladas se puede ver también la textura de la tela.
DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-Ideal)	Mujer	Retrato de Virginia Motohashi
Abstracto	Fondo	El fondo en la presente obra pictórica es neutro, de acuerdo a Calbó Angrill & Vigué (1993) este tipo de fondo tiene la finalidad de destacar al personaje en el retrato. En este caso, el fondo neutro es en base a un color, en gradación a tonos oscuros hacia los extremos junto a sutiles gradaciones de matices análogos del color dominante.
Conceptual	Letras	Las letras en japonés y su significado en español se refieren al apellido de la retratada.

Fuente: Elaboración propia.

APÉNDICE B
RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN
Informe curatorial

Identificación del Proyecto

Muestra pictórica titulada “Raíces” sobre “La herencia racial y cultural asiático-japonesa en los descendientes de inmigrantes japoneses en Cusco como temática, expresados a través de la creación de pinturas de retrato al óleo en Cusco –Perú”.

Tal como indica el título de la presente investigación artística, la muestra pictórica da a conocer la existencia de un reducido grupo de descendientes de japoneses asentados en Cusco, desde hace ciento veinte años hasta la actualidad; transmitiendo la importancia del autoconocimiento y valoración de la diversidad étnico, racial y cultural, producto de una de las inmigraciones al Perú.

Presentada por: Harumi Angélica Suenaga García, con grado académico de bachiller en Artes Visuales, egresada de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” del Cusco.

Respaldada por la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco, con más de 70 años en la ciudad del Cusco.

Definición del Proyecto

El presente proyecto curatorial tiene como propósito presentar una muestra pictórica en la Sala nacional de cultura “Mariano Fuentes Lira” de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco, sobre la temática de la inmigración japonesa al Perú de finales del siglo XIX para dar a conocer a la población cusqueña sobre la existencia de los descendientes japoneses cusqueños su historia y proceso de mestizaje en el Cusco. Mediante la exposición de once pinturas de retrato al óleo, adicionalmente, como complemento expositivo se tiene cuatro fotografías enmarcadas procedentes del archivo fotográfico familiar del fotógrafo Carlos Nishiyama y un poema enmarcado compuesto por el escritor Carlos Velásquez Iwaki. Esta exposición es realizada con el fin de obtener la licenciatura. La gestión, la logística y los servicios estuvieron a cargo de la graduanda Harumi Angélica

Suenaga García. Por lo que se cumplió con presentar la muestra y se cumplió también con el objetivo principal del presente proyecto de investigación.

Justificación del proyecto

El proyecto respondió a la necesidad de dar a conocer el proceso de mestizaje de una de una de las tantas migraciones a la ciudad del Cusco, en este caso el de la inmigración japonesa al Perú, desde finales del siglo XIX, y consecutivamente al Cusco. Asimismo, el presente proyecto logra expresar una identidad cultural tanto de las personas retratadas como de la misma artista. Se considera un aporte artístico cultural a la sociedad cusqueña que necesita conocerse, reconocerse y valorarse.

Cumplimiento de Objetivos

Se realizó la exposición de obras pictóricas de grado en una de las salas de exposiciones más reconocidas de la ciudad de Cusco, ubicada en la calle Marquez 271. Se llevó a cabo con la ambientación adecuada, en la fecha programada y con la inauguración correspondiente. La galería donde se expuso las 11 obras se encuentra en la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco, en la galería 01 de la Sala nacional de cultura Mariano Fuentes Lira.

Tabla 13

Distribución de obras

Obra 01	Virginia Motohashi
Obra 02	Masaru Handa
Obra 03	Estela Suenaga
Obra 04	Carlos Nishiyama
Obra 05	Luz Marina Nouchi
Obra 06	Enrique Kawamura
Obra 07	Delia Gamero Handa
Obra 08	Héctor Suenaga
Obra 09	Doris Iwaki
Obra 10	Ken Tanaka
Obra 11	Kiyomi

Cumplimiento del presupuesto

Costo proyectado vs costo real.

Tabla 15

Costo proyectado de elaboración de cuadros

Elaboración de cuadros					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medidas	Costo unitario	Costo total
Bastidor	Aguano	10	Unids.	S/ 20	S/. 200
		1		S/. 100	S/. 100
Tela	Tocuyo americano	10	Mts.	S/. 9.00	S/. 90
Cola sintética	Cola sintética	2	Unids.	S/. 7	S/. 14
Base	Satinada	1	Galón	S/. 60	S/. 60
Grapas	5/16	2	Cajas	S/. 2.50	S/. 5
Brochas	Cerda	2	Unids.	S/. 11	S/. 22
Lápices	2B	2	Unids.	S/. 2	S/. 4
Borrador	Limpiatipo	1	Unids.	S/. 2.50	S/. 2.50
Espátula	Metálica	4	Unids.	S/. 7.50	S/. 30
Pinceles	Marta y sintéticos	15	Varios	S/. 8	S/. 120
Paleta	Para óleo	1	Unids.	S/. 35	S/. 35
Óleos	Profesionales	10	ml.	S/. 39	S/. 390
Agua ras	Mineral	3	Lts.	S/. 10	S/. 30
Trementina	Profesional	3	ml.	S/. 8	S/. 24
Aceite de linaza	Refinado	4	ml.	S/. 8	S/. 32
Cinta	Maskin	2	Unids.	S/. 3	S/. 6
Papel para cuidados	Craft	10	Unids.	S/. 0.50	S/. 5
Subtotal					S/. 1169.50

Tabla 16

Costo proyectado de realización de exposición

Exposición					
Elemento	Tipo	Cantidad	Medidas	Costo unitario	Costo total
Catálogo	Documento	400	Unids.	S/ 2	S/. 800
Viniles	Impresión calada	1	Mts.	-	S/. 50
Invitaciones	Documento	50	Unids.	S/. 1	S/. 50
Sobres de invitaciones	Sobre	50	Galón	S/. 0.50	S/. 25
Clavos	De cemento	20	Unids.	S/. 0.50	S/. 10
Impresión de texto de presentación	Pliego de cartulina	1	A1	S/. 25	S/. 25
Impresión de fichas técnicas	Documento	3	A4	S/. 2	S/. 6
Impresión de biografías de retratados	Documento	6	A4	S/. 2	S/. 12
Impresión de afiches	Documento	4	A4	S/. 1	S/. 4
Vino	Botellas	12	Caja	S/. 20	S/. 240
Bocadillos	Fuente	4	Fuente	S/. 50	S/. 200
Papel para cuidados	Craft	20	Unids.	S/. 0.50	S/. 20
Cinta	Maskin	3	Unids.	S/. 3	S/. 9
Transporte	Taxi	4	Unids.	S/.6	S/. 24
Subtotal					S/. 1475

Tabla 17

Costo proyectado de ejecuciones documentarias

Documentario					
Elemento	Tipo	Cantidad	Medidas	Costo unitario	Costo total
Impresiones	Texto	350	Págs.	S/. 0.10	S/. 35
Fotocopias	Documento	300	Págs.	S/.0.04	S/. 12
Anillados	Delgado	10	Unids.	S/. 1	S/. 10
Cuaderno	100 hojas	1	Unids.	S/. 3.50	S/. 3.50

Útiles de escritorio	Acumulado		Unids.	S/. 55	S/. 55
Telefonía	Acumulado		Unids.	S/. 25	S/. 25
Papel	Bond A4	½ Millar	Unids.	S/. 12	S/.6
Toner	Negro y color	2	Unids.	S/. 225	S/. 225
Memoria USB	8 GB	1	Unids.	S/. 8.00	S/. 8
Subtotal					S/. 379.50
TOTAL					S/. 3024

Tabla 18

Costo real de elaboración de cuadros

Elaboración de cuadros					
Materiales	Tipo	Cantidad	Medidas	Costo unitario	Costo total
Bastidor	Aguano	10	Unids.	S/. 34	S/. 340
		1		S/. 150	S/. 150
Tela	Tocuyo americano	10	Mts.	S/. 9.50	S/. 95
Cola sintética	Cola sintética	3	Unids.	S/. 7	S/. 21
Gesso	Base preparada	4	Lts.	S/. 38	S/. 152
Grapas	5/16	3	Cajas	S/. 3.50	S/. 10.50
Brochas	Cerda	2	Unids.	S/. 12	S/. 24
Lápices	2B	2	Unids.	S/. 2	S/. 4
Borrador	Limpiatipo	1	Unids.	S/. 2.50	S/. 2.50
Espátula	Metálica	8	Unids.	S/. 8.00	S/. 64
Pinceles	Marta y sintéticos	20	Varios	S/. 8.00	S/. 160
Paleta	Para óleo	2	Unids.	S/. 30	S/. 60
Óleos	Profesionales	13	ml.	S/. 39	S/. 507
Agua ras	Mineral	5	Lts.	S/. 10	S/. 50
Trementina	Profesional	5	ml.	S/. 8	S/. 40

Aceite de linaza	Refinado	4	ml.	S/. 8	S/. 32
Cinta	Maskin	2	Unids.	S/. 3	S/. 6
Papel para cuidados	Craft	20	Unids.	S/. 0.50	S/. 10
Subtotal					S/. 1728

Tabla 19

Costo real de realización de exposición

Exposición					
Elemento	Tipo	Cantidad	Medidas	Costo unitario	Costo total
Catálogo	Documento	400	Unids.	S/ 3.25	S/. 1300
Viniles	Impresión calada	1	Mts.	-	S/. 40
Invitaciones	Documento	50	Unids.	S/. 1	S/. 50
Sobres de invitaciones	Sobre	50	Unids.	S/. 0.40	S/. 20
Fotografías para exposición	Impresión fotográfica	1	A1	S/. 100	S/. 150
		1	A2	S/. 50	
Clavos	De cemento	20	Unids.	S/. 0.50	S/. 10
Tarugos	Plástico	5	Unids	S/. 0.50	S/. 2.50
Impresión de texto de presentación	Pliego de cartulina	1	A1	S/. 25	S/. 25
Enmarcados de fotografías y texto de presentación en vidrio mate	Marcos	5	Unids.	-	S/. 250
Impresión de fichas técnicas	Documento	3	A4	S/. 3	S/. 9
Impresión de biografías de retratados	Documento	6	A4	S/. 2.50	S/. 15
Impresión de afiches	Documento	4	A4	S/. 1	S/. 4
Vino	Botellas	12	Caja	S/. 20	S/. 240
Bocadillos	Fuente	3	Platos	S/. 32	S/. 96
Filmación	-	1	-		S/. 400
Servicio de atención	Mozos	3	Hrs.	S/.80	S/.240

Papel para cuidados	Craft	20	Unids.	S/. 0.50	S/. 20
Cinta	Maskin	3	Unids.	S/. 3	S/. 9
Transporte	Servicio de taxi	10	Veces	S/.6	S/. 60
Subtotal					S/. 2940.50

Tabla 20

Costo real de ejecuciones documentarias

Documentario					
Elemento	Tipo	Cantidad	Medidas	Costo unitario	Costo total
Impresiones	Texto	400	Págs.	S/. 0.10	S/. 40
Fotocopias	Documento	500	Págs.	S/. 0.05	S/. 25
Anillados	Delgado	15	Unids.	S/. 1	S/. 15
Cuaderno	100 hojas	1	Unids.	S/. 3.50	S/. 3.50
Útiles de escritorio	Acumulado		Unids.	S/. 120	S/. 120
Telefonía	Acumulado		Unids.	S/. 35	S/. 35
Papel	Bond A4	1 Millar	Unids.	S/. 12	S/.12
Toner	Negro y color	1	Unids.	S/. 225	S/. 225
Memoria USB	8 GB	1	Unids.	S/. 8.00	S/. 8
Transporte	Público	15	Veces	S/. 0.80	S/. 12
Subtotal					S/. 495.50
TOTAL					S/. 4668.50

Identificación de deficiencias y aciertos

La deficiencia fue la demora en el desarrollo de la parte teórica del presente trabajo de investigación por contextos de pandemia y motivos personales.

Por otro lado, un acierto fue contar con el apoyo de la distinguida casa de estudios, la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco y del Centro Cultural Peruano Japonés.

Ejecución de guion museográfico

La exposición fue temporal duró 14 días hábiles.

El contenedor de la exposición fue la galería 01 de la sala nacional de cultura “Mariano Fuentes Lira” de la UNDQT.

El recorrido fue en lineal.

La iluminación que se utilizó en la galería fueron los focos dicróicos con luz amarilla.

Material de apoyo: Se tomó de complemento en el guion museográfico cuatro fotografías enmarcadas procedentes del archivo fotográfico del fotógrafo Carlos Nishiyama y un poema enmarcado compuesto por el escritor Carlos Velásquez Iwaki, así mismo junto a la ficha técnica de cada obra se agregó la biografía de los retratados.

Título de exposición: Raíces.

Autora: Harumi A. Suenaga García.

Lugar: Sala nacional de cultura Mariano Fuentes Lira de la UNDQT.

Fecha: del 09 al 16 de agosto del 2019.

Señalizaciones interiores

Fueron las de ley.

Fue presentada la exposición por el Profesor Federico Cáceres Macedo, con las palabras del Dr. Enrique León Maristany y con la crítica de curaduría del Lic. Víctor Zúñiga Aedo.

Textos de presentación:

"pertenencia múltiple"

El 3 de abril de 1899 llegó el Sakura Maru, vapor que trajo al primer grupo de migrantes japoneses al Perú. Vinieron contratados por el presidente Augusto B. Leguía, principalmente para el trabajo agrícola en las haciendas de la costa. Paulatinamente y conforme iban terminando sus contratos, se establecieron en distintas ciudades. Su disposición para el trabajo permitió que muchos se volvieran exitosos comerciantes, lo que hizo que se les acusara de monopolizar algunas industrias y trabajos artesanales. Propiciando campañas anti migratorias, logrando que se limitara su ingreso e incluso prohibiendo la ciudadanía a sus hijos nacidos en tierras peruanas.

Nuestro presente es distinto, pareciera que hemos cambiado, o en realidad no como debiésemos. Han cambiado algunas formas, aunque en lo medular ciertos comportamientos se mantienen latentes. No somos una sociedad integrada y aun encontramos en nuestras diferencias, motivos para aislar, alejar y señalar. Como lo demuestran los recientes fenómenos migratorios hacia nuestro país. Realidad que sirve de punto de partida a Suenaga para plantear "Raíces"

"identidad a la deriva"

La autora nos permite observar el inicio de un proceso de exploración, el de su propia identidad. Nikkei cusqueña de cuarta generación, utiliza su trabajo para acercarnos a conceptos de migración y transnacionalismo que expanden el significado de sus

orígenes. Es la interpretación del sentido de pertenencia a través de múltiples retratos de descendientes de japoneses afincados en Cusco. Oleos capaces de traducir situaciones de orden privado en un discurso comprometido con lo comunitario. Sencillas y directas en su lenguaje, las pinturas están cargadas de elementos con los cuales logran describir la materia del auto reconocimiento. Ubicando a la autora dentro y fuera de la obra, induciendo nuestro cuestionamiento hacia quién es el retratado y cuanto de esa representación e interpretación tiene de autobiográfico. Sin embargo, la obra va más allá, puesto que permite una lectura a nivel político, como un documento esencial de poder, entendida como una posición de apertura de espacios y deconstrucción de estereotipos. Enarblando el llamado hacia un cambio y demostrando, en microcosmos, los matices inherentes a la experiencia japonesa en nuestro país.

La comunidad nikkei tiene numerosos exponentes dentro de las artes visuales nacionales, pese a ello, el trabajo en torno a sus orígenes es casi inexistente. Quizás sea como lo señaló Watanabe en su momento: "Más allá de los rasgos físicos, en las generaciones más recientes los elementos de la cultura japonesa suelen aparecer como particularidades, las más de las veces subjetivas (...) por lo tanto, toda valoración de sus remanentes de cultura ancestral sería provisoria. Solo hay una certeza: su identidad central es la peruana". Estas palabras no hacen sino demostrar lo interesante y singular de la producción de Suenaga, puesto que, articula su trabajo con una carencia que merece mayor atención.

La obra expuesta alienta al observador a interactuar y reflexionar sobre el rol de la identidad, el significado de pertenencia en una sociedad cada vez más global. Se trata de mirar al otro y mirar a lo profundo de nosotros mismos. La propuesta ya no solo da a ver pinturas, es también una herramienta para la deconstrucción y construcción del yo. En un presente en que es tan sencillo hacer

imágenes, el valor ya no reside en la destreza de su confección sino en la capacidad de dotarlas de inteligencia. No se trata de arte, se trata del arte al servicio de algo más.

Al ser una producción temprana, solo nos queda esperar y, poder conocer los senderos que sigan los próximos proyectos de Suenaga. Mientras tanto repasamos los múltiples sentidos de identificación en los intersticios de la memoria colectiva; los traumas, sueños, recuerdos nostálgicos y utópicos de la migración y pertenencia que emergen de su trabajo.

Jorge Flores Najar

Artista Visual

Análisis de la encuesta

Tabla 21

Primera pregunta de encuesta a espectadores

¿Cómo le pareció la galería?	
Muy buena	5
Buena	18
Regular	2
No opina	0
<i>Total</i>	<i>25</i>

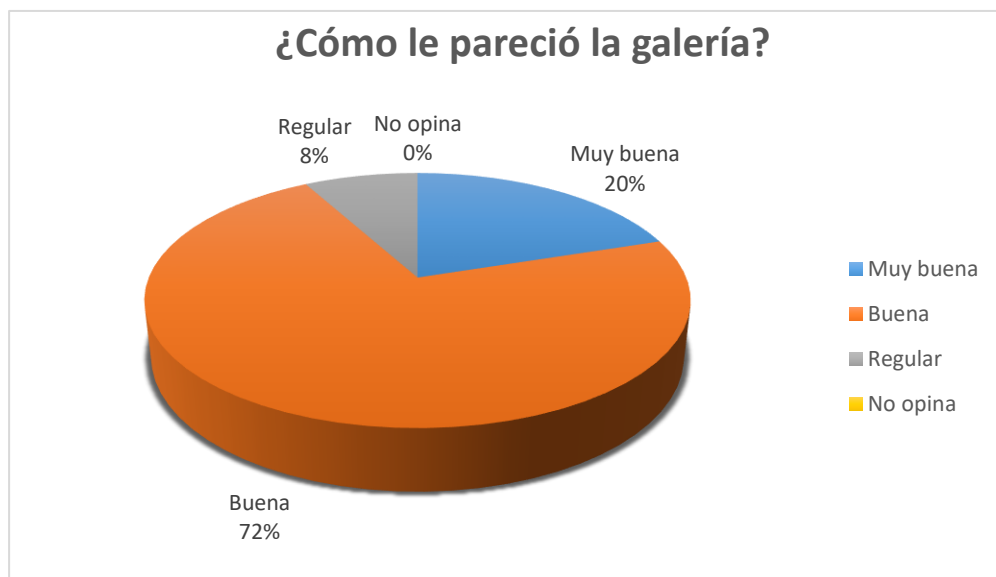


Figura 58: Gráfico de porcentaje de primera pregunta de encuesta a espectadores.

Interpretación: Se puede observar que el 69% de personas que asistió a la galería les pareció buena, el 19% de las personas que asistieron les pareció muy buena, al 8% de los asistentes les pareció regular, y un 4% no opina. Estos resultados muestran en la mayoría de los asistentes aprobación por la galería.

Tabla 22

Segunda pregunta de encuesta a espectadores

¿Qué opina del mensaje de la exposición?	
Claramente se entiende	10
Se entiende	13
Regularmente se entiende	2
No opina	0
<i>Total</i>	<i>25</i>

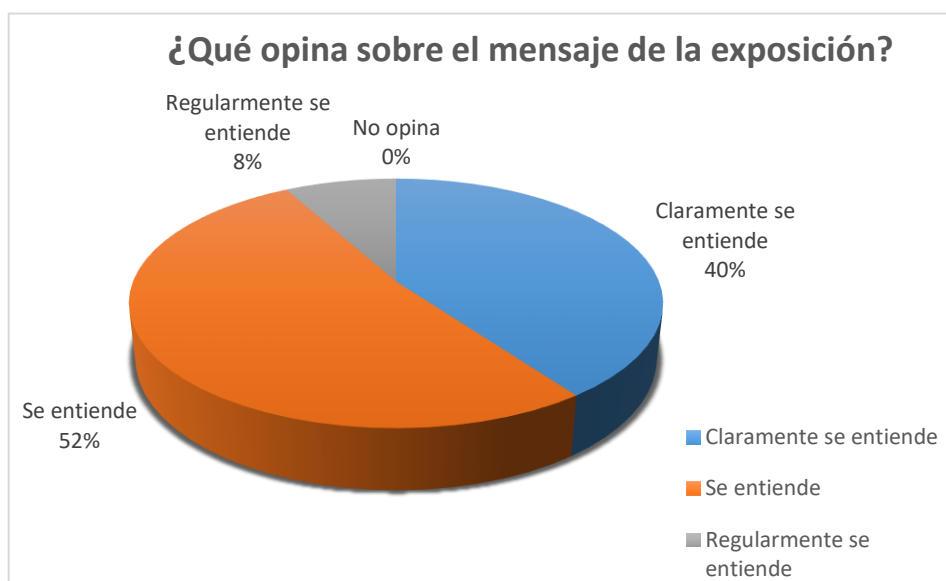


Figura 59: Gráfico de porcentaje de segunda pregunta de encuesta a espectadores.

Interpretación: En este cuadro se puede apreciar que un 40% de los visitantes a la muestra pictórica entendió claramente el mensaje de la exposición, un 52% entendió el mensaje de la exposición, y un 8% entendió poco sobre la muestra. Es decir que en su mayoría los asistentes comprendieron el mensaje de la exposición pictórica.

Tabla 23

Tercera pregunta de encuesta a espectadores

¿Cuál es su concepto sobre el tema de exposición?	
Muy interesante y novedoso	15
Interesante	9
Poco interesante	1
No es interesante	0
No opina	0
<i>Total</i>	<i>25</i>



Figura 60: Gráfico de porcentaje de tercera pregunta de encuesta a espectadores.

Interpretación: En este cuadro se observa que al 44% de visitantes el concepto sobre el tema les pareció muy interesante y novedoso, al 53% les pareció interesante, para un 3% les pareció poco interesante, y a un 0% no les pareció interesante ni opinaron al respecto. Es por ello que se deduce que a la mayoría de los visitantes el tema de la muestra pictórica les pareció muy interesante e interesante.

Tabla 24

Cuarta pregunta de encuesta a espectadores

¿Le agradó la temática de la exposición?	
Mucho	7
Regular	14
Poco	4
No opina	0
<i>Total</i>	<i>25</i>

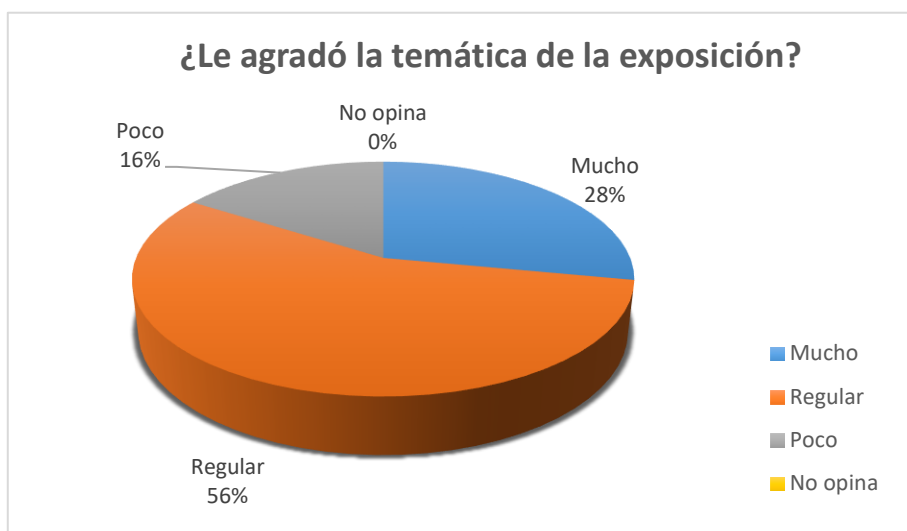


Figura 61: Gráfico de porcentaje de cuarta pregunta de encuesta a espectadores.

Interpretación: En el siguiente cuadro se observa que al 56% de visitantes les agradó de forma regular la muestra pictórica, al 28% les agradó mucho, a un 16% les agradó poco, y no hubo visitantes que no opinaron al respecto. Es así que según los resultados de la encuesta a la mayoría de los asistentes les agradó de forma regular la muestra pictórica.

APÉNDICE C

Fotografías durante el proceso de investigación

Tabla 25

Registros fotográficos durante la investigación



Figura 62: Fotografía en el museo de la inmigración japonesa al Perú “Carlos Chiyoteru Hiraoka”



Figura 63: Fotografía de texto en japonés de la historia de la inmigración japonesa al Perú.

Harada Tadashi	小田 浩七	同	事務員	Federico Moore 162
Tanaka Olga	原田 正	山口	商業	Jr. Lima 401
Tanaka Seki	田中オルガ	ペルー		Pasaje Chugnihuanca
	田中 セキ	山口	洋裁	Jr. Lima 214
PUCARA 【フカラ】				
Yamaguchi Nobuko	山口 信子	兵庫	彫刻家	Pueblo de Pucará
CUZCO 【クスコ】				
Inukai Meichi	犬飼 明市	長野	時計店	Calle Espaderos 120
Iwasak Luis	岩崎 良雄	ペルー	飲食店	Calle Hospital 708
Kaneshiro Jorge	金城ホルヘ	同	公務員	Cuzco
Kawamura Michika	河村 道香	山口	商業	San Francisco 329
Kawamura Sunao	川村 侃	同	同	Jr. Marquez 205
Mike Kiyo	三池 キヨ	熊本		Calle Coripata
Motohashi Mikio	本橋三喜雄	静岡	会社員	Jr. Marquez 234
Nose Hajime	野瀬 始	福岡	商業	Jr. Marquez 205
Nouchi Yokichi	野内 与吉	福島	鉄道勤務	Saguan del Cielo E-16
Omura Masaji	大村 昌次	静岡	商業	Jr. Marquez 234
Suenaga Héctor	末永エクトル	ペルー	車体製工場	Av. Cultura L-8 Chachac

Figura 64: Fotografía de página del libro De la colonia japonesa.



Figura 65: Fotografía de portadas de libros sobre la historia de la inmigración japonesa al Perú.



Figura 66: Fotografía de la tesista entrevistando a Carlos Nishiyama.



Figura 67: Fotografía del archivo fotográfico de Carlos Nishiyama Andrade. Imagen fotográfica que muestra a primeras familias japonesas asentadas en Cusco, año 1920.



Figura 68: Collage de retratos fotográfico de modelos para ser representados en las obras pictóricas.



Figura 69: Fotografía del proceso de la realización de obra de pintura.



Figura 70: Fotografía de la realización de dos obras de pintura.



Figura 71: Fotografía de dos obras de pintura concluidas.



Figura 72: Fotografía de artista-tesista pintando una de las obras de arte.



Figura 73: Fotografía de artista-tesista pintando una de las obras de arte.

APENDICE D

Imágenes de la exposición de las obras de arte

Tabla 26

Registros fotográficos antes y durante la exposición artística

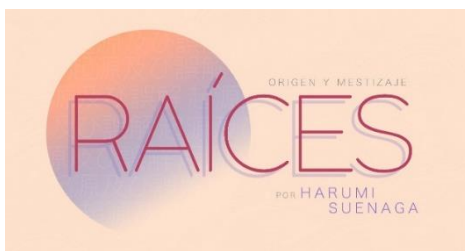


Figura 74: Imagen digital de portada de invitación a exposición artística de grado.



Figura 75: Fotografía de afiche de exposición artística de grado en panel de anuncios de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” del Cusco.



Figura 76: Fotografía de la sala de exposición con el montaje de obras realizado.



Figura 77: Fotografía de la sala de exposición con el montaje de obras realizado.

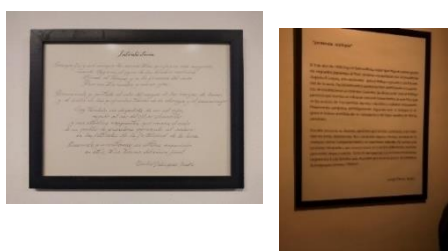


Figura 78: Fotografía de textos enmarcados: Poema "Intrahistoria" por Carlos Velásquez Iwaki y texto de presentación por Jorge Flores Najar.



Figura 79: Fotografía de espectadores observando las obras pictóricas.



Figura 80: Fotografía de espectadores observando las fotografías históricas. (del archivo fotográfico de Carlos Nishiyama Andrade)



Figura 81: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado con autoridades de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco, jurado calificador y tesista.



Figura 82: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.



Figura 83: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.



Figura 84: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.



Figura 85: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.



Figura 86: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.



Figura 87: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.



Figura 88: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.



Figura 89: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.



Figura 90: Fotografía de inauguración de exposición artística de grado.

Tabla 27

Imágenes digitales de documentos de la exposición artística de grado

Invitación:



Figura 91: Imagen digital de invitación a exposición artística de grado.

Catálogo:



Figura 92: Imagen digital de portada de catálogo exposición artística de grado.

"PERTENENCIA MÚLTIPLE"

El 3 de abril de 1899 llegó el Sakura Maru, vapor que trajo al primer grupo de migrantes japoneses al Perú. Vinieron contratados por el presidente Augusto B. Legula, principalmente para el trabajo agrícola en las haciendas de la costa. Paulatinamente y conforme iban terminando sus contratos, se establecieron en distintas ciudades. Su disposición para el trabajo permitió que muchos se volvieran exitosos comerciantes, lo que hizo que se les acusara de monopolizar algunas industrias y trabajos artesanales. Propiciando campañas antimigratorias, logrando que se limitara su ingreso e incluso prohibiendo la ciudadanía a sus hijos nacidos en tierras peruanas.

Nuestro presente es distinto, pareciera que hemos cambiado, o en realidad no como debiésemos. Han cambiado algunas formas, aunque en lo medular ciertos comportamientos se mantienen latentes. No somos una sociedad integrada y aun encontramos en nuestras diferencias, motivos para aislar, alejar y señalar. Como lo demuestran los recientes fenómenos migratorios hacia nuestro país. Realidad que sirve de punto de partida a Suenaga para plantear "Raíces".

"IDENTIDAD A LA DERIVA"

La autora nos permite observar el inicio de un proceso de exploración, el de su propia identidad. Nikkei cusqueña de cuarta generación, utiliza su trabajo para acercarnos a conceptos de migración y transnacionalismo que expanden el significado de sus orígenes. Es la interpretación del sentido de pertenencia a través de múltiples retratos de descendientes de japoneses afluídos en Cusco. Oleos capaces de traducir situaciones de orden privado en un discurso comprometido con lo comunitario. Sencillas y directas en su lenguaje, las pinturas están cargadas de elementos con los cuales logran describir la materia del auto reconocimiento. Ubicando a la autora dentro y fuera de la obra, induciendo nuestro cuestionamiento hacia quién es el retratado y cuanto de esa representación e interpretación tiene de autobiográfico.

Figura 93: Imagen digital del texto de presentación exposición artística de grado.

Sin embargo, la obra va más allá, puesto que permite una lectura a nivel político, como un documento esencial de poder, entendida como una posición de apertura de espacios y deconstrucción de estereotipos. Enarbolando el llamado hacia un cambio y demostrando, en microcosmos, los matices inherentes a la experiencia japonesa en nuestro país.

La comunidad nikkei tiene numerosos exponentes dentro de las artes visuales nacionales, pese a ello, el trabajo en torno a sus orígenes es casi inexistente. Quizás sea como lo señaló Watanabe en su momento: "Más allá de los rasgos físicos, en las generaciones más recientes los elementos de la cultura japonesa suelen aparecer como particularidades, las más de las veces subjetivas (...) por lo tanto, toda valoración de sus remanentes de cultura ancestral sería provisoria. Solo hay una certeza: su identidad central es la peruana". Estas palabras no hacen sino demostrar lo interesante y singular de la producción de Suenaga, puesto que, articula su trabajo con una carencia que merece mayor atención.

La obra expuesta alienta al observador a interactuar y reflexionar sobre el rol de la identidad, el significado de pertenencia en una sociedad cada vez más global. Se trata de mirar al otro y mirar a lo profundo de nosotros mismos. La propuesta ya no solo da a ver pinturas, es también una herramienta para la deconstrucción y construcción del yo. En un presente en que es tan sencillo hacer imágenes, el valor ya no reside en la destreza de su confección sino en la capacidad de dotarlas de inteligencia. No se trata de arte, se trata del arte al servicio de algo más.

Al ser una producción temprana, solo nos queda esperar y, poder conocer los senderos que sigan los próximos proyectos de Suenaga. Mientras tanto repasamos los múltiples sentidos de identificación en los intersticios de la memoria colectiva; los traumas, sueños, recuerdos nostálgicos y utópicos de la

Jorge Flores Najjar

"La memoria del ojo", Jose Watanabe 1999.

Figura 94: Imagen digital del texto de presentación del catálogo de exposición artística de grado.

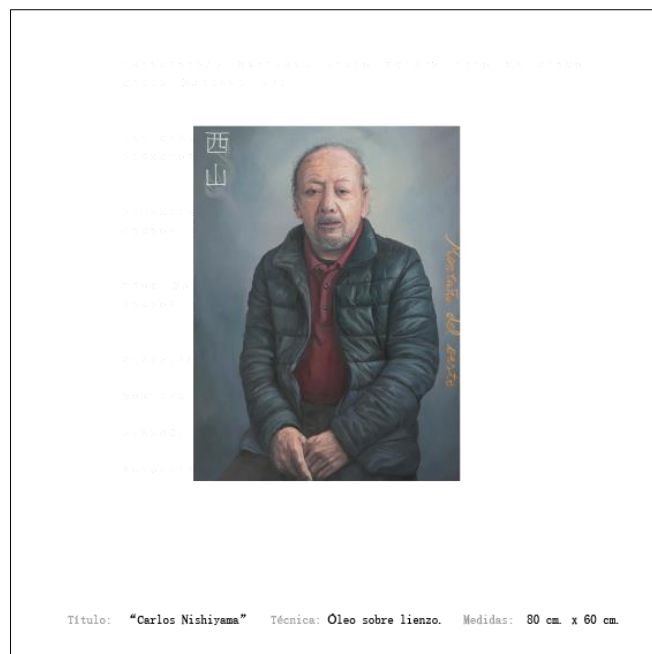


Figura 95: Imagen digital de página de catálogo de exposición artística de grado.



Figura 96: Imagen digital de página de catálogo de exposición artística de grado.



Figura 97: Imagen digital de página de catálogo de exposición artística de grado.

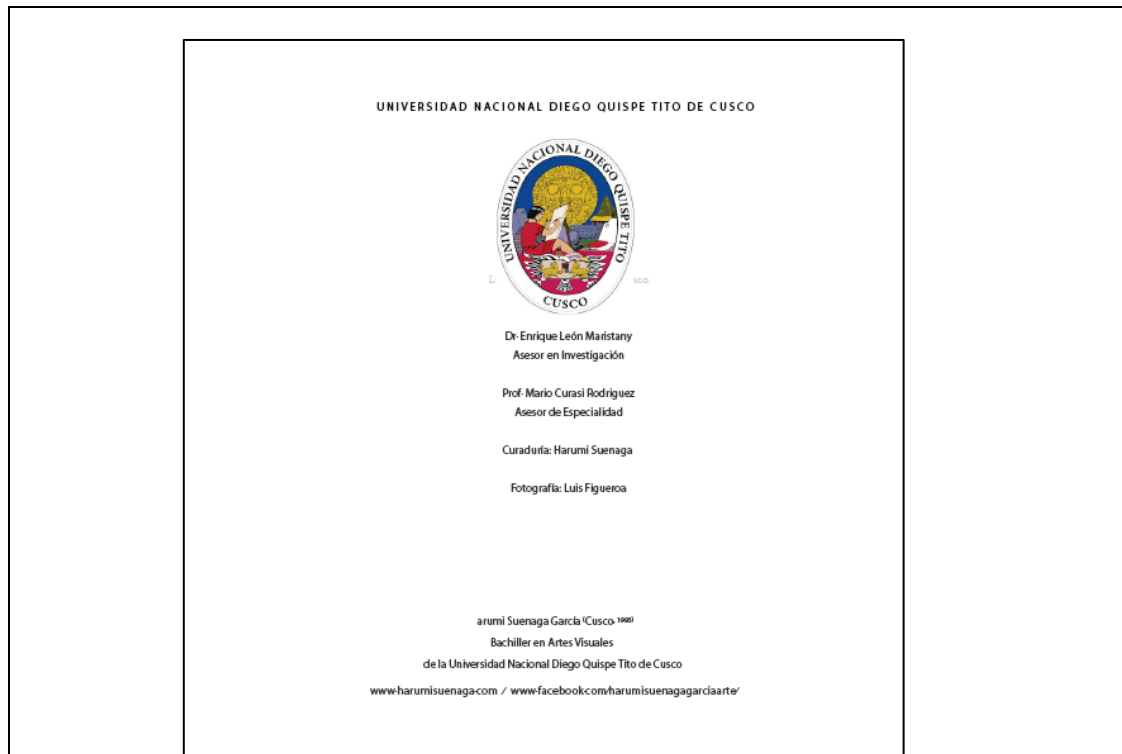


Figura 98: Imagen digital de página de catálogo de exposición artística de grado.



Figura 99: Imagen digital de página de catálogo de exposición artística de grado.