

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

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



**Creación pictórica sobre el sincretismo religioso de la
peregrinación al Sr. De Qoyllurit'i, para expresarla al público en
tendencias contemporáneas**

Asesor De Especialidad
Asesor Metodológico

:Dr. ENRIQUE ALONSO LEÓN MARISTANY
:Mg. DORIS ARMANDA CHAMPI HUILLCA

Trabajo de Investigación presentado por:

JAMES ARAGÓN CARRASCO

Para optar al Grado Académico de Bachiller en Artes
Visuales en la especialidad de: Dibujo y Pintura.

Cusco, 2020



Anexo N° 01

INFORME DE ORIGINALIDAD

EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO		
Creación Plástica Sobre el sincretismo religioso de la peregrinación del Sr de Qoylluriti para exponerla al público en tendencia contemporánea		
Presentado por:	James Dragon Carrasco	DNI, N°: 23950839
Para optar el título profesional/grado académico de:	Bachiller en Artes visuales en la especialidad de dibujo y pintura	
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	() veces	
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	(23) %	

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

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

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

Cusco, 21 de agosto de 2024

Firma



Post firma

Doris Armada Champi Huillca

Apellidos y nombres

DNI, N°:

23946131

ORCID del Asesor

0000-0002-3669-154X

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Antiplagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema antiplagio en formato PDF

Creación pictórica sobre el sincretismo religioso de la peregrinación al Sr. De Qoyllurit'i, para expresarla al público en tendencias contemporáneas

INFORME DE ORIGINALIDAD

23%

INDICE DE SIMILITUD

22%

FUENTES DE INTERNET

2%

PUBLICACIONES

12%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	renati.sunedu.gob.pe Fuente de Internet	14%
2	issuu.com Fuente de Internet	2%
3	culturainca1.blogspot.com Fuente de Internet	2%
4	cdn.www.gob.pe Fuente de Internet	1%
5	Submitted to Universidad Gerardo Barrios de El Salvador Trabajo del estudiante	1%
6	Submitted to Universidad Nacional Diego Quispe Tito Trabajo del estudiante	1%
7	intra.uigv.edu.pe Fuente de Internet	1%

Dedicado a mis padres: Santiago y Angélica
A Surya, mi esposa, mis hermanos;
mis maestros y amigos de la ESABAC;
a Favio y Manuel por todo su apoyo
para realizar esta exposición.

ÍNDICE

Resumen	1
Abstract	2
Introducción	3

CAPÍTULO I

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del Problema	5
1.2. Objetivos	8
1.3. Justificación	8
1.4. Viabilidad	10
1.5. Diseño y metodología de investigación	10

CAPÍTULO II

MARCO REFERENCIAL

2.1. Marco histórico	12
2.2. Marco teórico	21
2.3. Marco conceptual	27

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE VALORACIÓN DENOTATIVA Y CONNOTATIVA DE LA OBRA

Obra pictórica N°1 “INGA”	31
Obra pictórica N°2 “PABLITO”	35
Obra pictórica N°3 “ILLAS”	39
Obra pictórica N°4 “PEREGRINOS”	43

CAPÍTULO IV

PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

4.1. Conclusiones	47
LISTA DE REFERENCIAS	49
ANEXOS	
APÉNDICE 1: Instrumentos valorativos de investigación:	51
APÉNDICE 2: Fotografías durante el proceso de investigación	57
APÉNDICE 3: Catálogo de la exposición	60

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tuvo como objetivo la creación de 4 obras pictóricas con la temática del sincretismo religioso de la peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i, las mismas que fueron fruto de la recopilación gráfica de los elementos simbólicos que pudimos apreciar en las vestimentas de los danzantes, celadores y peregrinos; de igual modo se realizó un estudio bibliográfico de las particularidades de esta peregrinación que se desarrolla a los pies del nevado Qolqepunku. Para la lectura interpretativa de cada obra se utilizó el método iconográfico e iconológico el mismo que consiste en el estudio descriptivo y clasificatorio de los elementos representados en la obra, que se resume en un discurso crítico, asimismo, se profundiza también el conjunto de las obras a través de la descripción e interpretación de distintas categorías, así como la relación entre éstas. con la finalidad lo lograr su entendimiento por parte del público en general.

La investigación partió de la teoría que tanto rituales andinos prehispánicos como es el culto a la montaña, la reverencia a la salida del sol y las ofrendas, se fusionan con cultos católicos contemporáneos como la veneración a la figura del Sr. de Qoyllurit'i, la celebración de la misa y los rezos a las cruces. A partir de esta premisa y del interés que genera el sincretismo religioso como una expresión de nuestra identidad. Como conclusión podemos afirmar que la elección de este tema fue positivo por la gran variedad de elementos simbólicos encontrados y sus innumerables posibilidades estéticas.

Tesis, sincretismo, exposición, pintura, acrílico

ABSTRACT

The objective of this research is create 4 paintings with the theme of religious syncretism of the pilgrimage to Sr. de Qoyllurit'i, the same ones that were the result of the graphic compilation of the symbolic elements that we could appreciate in the clothes of the dancers, guards and pilgrims; in the same way, a bibliographic study was carried out on the peculiarities of this pilgrimage that takes place at the foot of the snowy Qolqepunku. For the interpretive reading of each work, the iconographic and iconological method was used, which consists of the descriptive and classificatory study of the elements represented in the work, which is summarized in a critical discourse, likewise, the set of works is also deepened through the description and interpretation of different categories, as well as the relationship between them. in order to achieve its understanding by the general public. The research starts from the theory that both pre-Hispanic Andean rituals such as mountain worship, reverence at sunrise and offerings, are fused with contemporary Catholic cults such as veneration of the figure of Sr. de Qoyllurit'i, the celebration of the mass and the prayers to the crosses. Based on this premise and the interest generated by religious syncretism as an expression of our identity. As a conclusion we can affirm that the choice of this theme was positive due to the great variety of symbolic elements found and its innumerable aesthetic possibilities.

Thesis, syncretism, art exhibition, painting, acrylic

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación despliega el proceso de la perseverancia en los propósitos de dar a conocer un aspecto importante, en esta ocasión la tesis titulada “Creación pictórica sobre el sincretismo religioso de la peregrinación al Sr. De Qoyllurití, para expresarla al público en tendencias contemporáneas”, cuya representación pictórica evidencia a personajes y elementos que se encuentran y observan en la peregrinación al santuario del Señor del nevado. Como parte del calendario católico cusqueño, es una festividad que se desarrolla en la falda del Nevado Colqepunku, en la hondonada del Sinanqara, Distrito de Ocongante, Provincia de Quispicanchis, Departamento del Cusco. Su celebración se realiza una semana anterior al Corpus Christi, en una fecha móvil que va de mayo o junio. Esta peregrinación va creciendo, siendo hoy en día, la más grande del mundo andino. Acuden al ritual festivo una amplia variedad de peregrinos y visitantes, desde los pobladores rurales quechuas y aymaras, hasta los urbanos que son la mayoría, asimismo, concurren de diferentes ciudades del sur del Perú, como de países vecinos como Bolivia y Chile, siendo los cálculos aproximados de 100 mil visitantes.

Esta investigación para su desarrollo constó de cuatro capítulos:

El capítulo I, contiene el planteamiento del problema de investigación, en él se argumenta la dificultad que el espectador adolece frente a la obra de arte, la valoración estética de la abstracción como producto de la creación subjetiva en el arte, preexistiendo un impedimento que no logra el interés del espectador.

El capítulo II, desarrolla los antecedentes de la Festividad del Sr. de Qoyllutití, que según referencias consultadas, esta viene desde prácticas ancestrales en el pre incaico e incaico como parte de los rituales sagrados que los antepasados realizaban en las montañas, pues las consideraban seres vivos a los cuales debía agradecerles mediante ofrendas. Asimismo, se incluye la descripción de la técnica la pintura acrílica así como el uso de rotuladores, en cuanto al estilo se menciona de una neo figuración simbólica, la cual representa pictóricamente elementos simbólicos que se interrelacionan creando un significado a la obra.

El capítulo III, desarrolla el análisis de las obras catalogadas, desde las diferentes formas de valoración estética, de dimensión compositiva, de contenido y valoración sintagmática, generando un discurso que sostiene la valoración e interpretación, así como, los recursos empleados durante el proceso de construcción, producción y conceptualización de la obra pictórica.

El capítulo IV, muestra los resultados de la investigación, las conclusiones y recomendaciones, así como las referencias bibliográficas que contribuyeron a la investigación.

Para finalizar, se considera que esta investigación permitió presentar una faceta particular en el tema de la festividad andina, asimismo, una mejor apreciación y entendimiento de las expresiones pictóricas,

CAPÍTULO I

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1.1. Definición del problema

Los valores estéticos y semióticos del sincretismo religioso de la Peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i son poco reconocidos por parte de visitantes nacionales y extranjeros.

1.1.2. Descripción del problema

La peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, en un espacio único, donde confluyen cientos de comparsas con grupos de músicos y bailarines, asisten miles de peregrinos de pequeños poblados del sur del Perú y sobre todo -en este siglo- de la ciudad del Cusco. Entre las actividades en el santuario están: presenciar y escuchar misa, encender velas y realizar sus petitorios al Sr. de Qoyllurit'i, muchos de los peregrinos hacen "juegos" de compra y venta a través de miniaturas en piedra, solo los Pablitos ascienden al nevado a recoger hielo cuya agua es considerado sagrado (aunque actualmente está prohibido). Muchas comparsas y peregrinos, concluida la misa en Qoyllurit'i, emprenden el camino de peregrinación por 24 horas para hacer una reverencia a la salida del sol en la zona de Tayancani, llamado Inti Alabado (Saludo o reverencia al sol naciente). Mucho de estos rituales tienen referencias al Capacocha, que en tiempo de los incas se entendía como una "obligación real" de realizar ofrendas a las montañas.

Muchos aspectos del legado cultural precolombino han sobrevivido hasta estos días, gracias al sincretismo, pues desde la conquista española del Tawantinsuyo, se inició con el proyecto de evangelización de las comunidades nativas, labor que dio pocos frutos, es así que las autoridades coloniales alertaban que los indios proseguían clandestinamente con sus cultos, acusándolos de idólatras por realizar rituales a sus antiguas deidades. El denominado "descubrimiento de la idolatría" desencadenó desde 1610 las llamadas campañas de extirpación de idolatrías. Durante las mismas fueron condenadas miles de personas, destruidas gran cantidad de representaciones de deidades andinas,

llamados "ídolos" e incineradas, parafernalia y momias de los antepasados. Estas campañas no llegaron a cubrir el vasto territorio andino, aunque la extirpación impactó mucho en los pueblos donde se realizó, sin consumir su propósito. Advertidos por lo que sucedía en las ciudades virreinales, los pobladores andinos encontraron modos de mantener sus rituales, ocultándolos o dándoles una doble significación que es representada en muchos aspectos de la cultura, por ejemplo, en los elementos simbólicos plasmados en la pintura cusqueña.

Después de más de 500 años de acomodación y asimilación cultural, para la mayoría de los visitantes, no es fácil reconocer la cohabitación de estas prácticas religiosas, por lo que no son valoradas y en muchos casos suprimidas u olvidadas, este suceso hace que se pierda parte de la identidad, entendiendo esta como la cultura interiorizada por un grupo social, con una función diferenciadora y contrastiva en relación con otros grupos. Perder los rasgos propios y sustituirlos por otros extraños hace crear una copia burda del extraño, del otro.

Finalmente, la cultura es forjada por los actores sociales y el artista, por ser un personaje público en constante exposición, tiene recursos que le permite establecer objetivos y movilizar los medios para alcanzarlos; en este sentido, la parte del artista es representar las tradiciones y la riqueza cultural viva que se tiene, que hace sentirse único.

1.1.3. Formulación del problema



Figura 1. Obra Illas, acrílico sobre lienzo

Se tiene una emoción, respeto y admiración por los danzantes que acuden al Sr. de Qoyllorití, van hasta las faldas del nevado Sinanqara, de ahí bajan hacia el templo católico, el ambiente es frío y antes del amanecer la luz es tenue, la tranquilidad del lugar se corta por la música de las bandas.

1.2. OBJETIVOS

1.2.1. Objetivo General

Crear obras pictóricas que expresen el sincretismo religioso de la peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i, por ser poco reconocida por los visitantes nacionales y extranjeros, para expresarla al público de una tendencia contemporánea.

Objetivo Específico 1

Desarrollar 4 obras pictóricas en la técnica del acrílico.

Objetivo Específico 2

Indagar sobre el sincretismo religioso de la peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i.

Objetivo Específico 3

Realizar una exposición con las obras de arte.

Objetivo Específico 4

Expresar al público el sincretismo de una tendencia contemporánea.

1.3. JUSTIFICACIÓN

1.3.1. Justificación Teórica

Esta investigación se realizó con el propósito de aportar al conocimiento existente sobre el sincretismo religioso de la peregrinación al Sr. de Qoyllurit'i, esta información ha sido utilizadas como material de inspiración y referencia para la elaboración de 4 obras pictóricas, las mismas que en este trabajo son descritas utilizando el método iconográfico. Esta investigación buscó rescatar los mitos y tradiciones referidos a la festividad religiosa y a la peregrinación, para tener pleno conocimiento del origen del sincretismo, por ser parte de la identidad cultural andina reconocida por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

1.3.2. Justificación Metodológica

Para la investigación fue necesario utilizar los siguientes métodos:

- El método iconográfico – iconológico
- El método semiológico.

Panofsky (1979) nos habla del método iconográfico, en el se da importancia a la imagen y significación (forma y contenido) ya que se complementan la una con otra, de manera que la obra se haga más comprensible. De este modo, se estudia la relación que hay entre una imagen y su significación. El iconológico, se ocupa del origen, transmisión y significado profundo de las imágenes. Es el grado último que permite comprender la imagen; el soporte es la iconografía. No hay iconología sin iconografía.

En cuanto al método semiológico, la investigación empleó la segmentación de los elementos que constituyen una obra de arte, desde el punto de vista estético, para su análisis semiológico y la categorización de estos elementos o figuras para entender el código, así como la relación que existe entre ellos, para finalmente explicar el contenido y mensaje de la obra a través de un discurso valorativo.

1.3.3. Justificación Práctica

El autor desea que el público tanto nacional como extranjero conozca el sincretismo religioso de la peregrinación al Sr. Qoyllurit'i, a través de las obras pictóricas realizadas en la técnica del acrílico, estas pinturas fueron un medio para expresar una visión plástica contemporánea sobre esta característica de la espiritualidad en los andes peruanos, que tuvo su origen hace más de 500 años.

De este modo se logró tomar conciencia de la gran riqueza cultural que poseemos y la necesidad de conservar nuestra identidad.

1.4. VIABILIDAD

1.4.1. Disponibilidad.

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

1.4.2. Recursos técnicos y materiales.

Se contó con los recursos técnicos y materiales suficientes para la investigación.

1.4.3. Recursos económicos.

El trabajo de investigación se financió con recursos propios del investigador.

1.5. DISEÑO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

1.5.1. Diseño de Investigación:

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

1.5.2. Tipo de investigación

Descriptivo, interpretativo en procesos creativos

1.5.3. Metodología

En el proceso de la investigación se ha empleado el método de la segmentación de los elementos de la obra artística, desde el punto de vista estético para su análisis morfológico, categorización de estos elementos y figuras para entender el código como la relación que hay entre ellos; finalmente, explicar el contenido y mensaje de la materia cultural a través del análisis que se expresa en la valoración estética.

Los métodos para la investigación en procesos creativos son:

- En el nivel descriptivo: La observación.

- En el nivel interpretativo: El análisis introspectivo.
- En el nivel explicativo: La explicación discursiva.

Los instrumentos de análisis semiótico del Dr. Enrique León Maristany, se hallan validados en su tesis doctoral: "Diseño de un modelo investigación cualitativa en artes visuales utilizando el método de la introspección para el modo de grado por producción artística de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco 2013"

CAPÍTULO II

MARCO REFERENCIAL

2.1. Marco histórico

Para la realización de la producción artística, se ha investigado dos referencias históricas sobre cómo surge la peregrinación al santuario del Sr. de Qoyllurit'i, y por otro lado, los orígenes del método utilizado para pintura, en este caso, la técnica de la pintura acrílica.

2.1.1. Los orígenes de la peregrinación

La peregrinación se inicia desde diferentes provincias del departamento del Cusco, que están conglomerados en naciones que van con danzas y músicos portando estandartes que los identifica, como también hay peregrinos que acuden por fe y los comerciantes con fines lucrativos. El sector donde se culmina la peregrinación está emplazado en una hoyada de la cordillera del Vilcanota, muy cerca al Apu Ausangate, montaña sagrada para la cosmogonía andina.

El origen de la peregrinación se remonta mucho antes de la llegada de la religión católica. Así muchas de las tradiciones católicas, como la fiesta del Sr. de Qoyllurit'i (Qoyllur Rit'i), tienen algunos elementos de origen inca o pre inca. Esta peregrinación ejemplifica la fusión católico-andina, porque celebra el mito de una visión de Jesucristo en espacio y tiempo sagrado andino. (Cerruti, 2007).

El área tiene una marcada influencia aymara, por lo que Ramírez (1996) menciona que:

Todos estos sectores de Ocongate parece que fueron invadidos por los qollas, como atestiguan la etimología de los nombres, que son muy diferentes de la cultura quechua. Además, hay comentarios recogidos que los Qollas "aymaras" invadieron los terrenos "ocongatinos". Así por ejemplo, los términos o nombres "Carwayo", Mawayani, Qaqaqalla, "Sachaqalla", etc. son términos "aymaras". (p. 37)

Tanto la cultura aymara como la inca, culturalmente transformaron muchos accidentes topográficos en deidades, en ese contexto las montañas

tuvieron preponderancia, es así que se construyeron edificios o recintos denominados “adoratorios de altura”, en estos lugares los “sacerdotes” se encargaban de establecer el contacto con los apus o divinidades sagradas.

MacCormack (1991) nos menciona que el cronista Pedro Cieza de León, habla que la región de Vilcanota era visitada todos los años en peregrinación desde el Cusco para la realización de ofrendas enmarcadas en la ceremonia de la Capacocha. Otro cronista que cita MacCormack es el Cristóbal de Molina (el cusqueño), el mismo que agrega que la peregrinación al Vilcanota se realizaba en el mes de mayo, o en época del solsticio de invierno (21 de junio) siendo que se consideraba que el santuario, ubicado al este de Cusco, era “el lugar donde nace el sol”.

En el siglo XVIII, se inicia la peregrinación católica, después de difundirse por tradición oral que cuenta que en el año 1780, en una estancia del poblado de Mawayani, vivía una familia de apellido Mayta, la cual pastaba sus animales en la zona del Sinanqara, esta labor era realizada por el hijo Mariano, quien cuando decide trasmontar la montaña se encuentra con un niño de tez blanca quien lo disuade de seguir su camino, según pasan los días se hacen amigos, pasados los meses el padre de Marianito se da cuenta que los ganados han aumentado en número.

Tomando a Lizana (1997) con referencia podemos contar la historia más difundida del del origen de la peregrinación: Un día, el amigo de Marianito aparece con una ropa gastada y un extremo roto, diciendo que no tenía otro porque no había ese tipo de tela por esos lares, Mariano se ofrece a ayudar y se dirige a Mawayani y le comenta a su padre y este viaja hasta Cusco para comprar la tela, la cual no encuentra en ningún establecimiento comercial, pero es dirigido al Arzobispado, porque según le dicen sólo los obispos usan ese tipo de tela, El obispo al escuchar la historia le recomienda regresar a buscar al misterioso niño junto al párroco de Ocongate. Al llegar la comitiva a las faldas del Sinanqara encuentran al niño de tez blanca que se repliega hacia una peña emitiendo un fuerte resplandor, después quedando plasmada en la piedra la imagen de un crucificado, al ver la escena Marianito cae muerto. Desde ese acontecimiento los

devotos de la nación Quispicanchi iniciaron la peregrinación a las faldas del nevado.

Entonces se construyó una pequeña capilla sobre esta piedra y las autoridades religiosas ordenaron el pintado de una imagen más clara del Cristo crucificado, observar esta imagen es el punto culminante del recorrido que hacen muchos de los peregrinos. Posteriormente, se amplió la construcción y fue denominada santuario por la asistencia innumerable de feligreses.

Actualmente, se ha multiplicado los peregrinos que acuden de todas las provincias del Cusco, ellos se auto denominan “naciones” actualmente son 8 y son correspondientes a sus lugares de origen: Paucartambo, Quispicanchi, Canchis, Acomayo, Paruro, Anta, Urubamba y Tawantinsuyo. Cada nación posee estandartes y colores que los identifican.

2.1.2. Illas y Ofrendas

“El término quechua Illas, se refiere principalmente a las estatuillas de camélidos usadas en contextos arqueológicos y por grupos etnográficos para representar la fertilidad de las llamas y su poder de procreación” (Manzo & Raviña 1996, p. 9).

En la religión andina son muy usuales las ofrendas a las deidades, como la madre tierra (Pachamama) o las montañas sagradas (apus). Para estas se escogía lo mejor que se poseía o un elemento que lo representara, en algunas ocasiones, estas ofrendas incluían niños o doncellas que llevaban mensajes a sus divinidades. Con el descubrimiento de los 3 niños de Llullaillico, encontrados a más de 6000 msnm en la frontera entre Chile y Argentina, su excepcional estado de conservación permitió conocer todos los elementos con los cuales fueron ataviados. Asimismo, en réplicas en pequeña escala se aprecia elementos del mundo real como llamas y alpacas, también textiles, tocados de plumas, etc. En muchos casos, la vestimenta era la que usaban los niños, y las ofrendas se relacionan con el viaje que emprenderían hacia sus deidades por lo que las enterraban con bebida y comida, mantas y sandalias, etc.

Entre los elementos que contiene las ofrendas se aprecian conchas marinas, spondylus o mullu del Ecuador, metales como el oro, plata y bronce provenientes de las montañas, lana de auquénidos de la zona aymara, plumas y hojas de coca de la selva oriental, maíz y otros productos de la zona quechua, estos objetos fueron colocados en las ofrendas en el Cusco y después entregadas a los sacerdotes.

El spondylus o mullu está vinculado a Mama Qocha, deidad del mar, asociada a la fertilidad, por esta razón hay ofrendas de llamas y alpacas de este material; las figuras de plata representan a Mama Killa o Pachamama (madre tierra), las miniaturas masculinas principalmente de oro, representan a la nobleza inca, caracterizada por tener orejas perforadas.

2.1.3. La Capacocha

Era una ceremonia convocada por los nobles incas y era considerado como uno de los rituales más importantes, la traducción sería «obligación real» y su objetivo era la gratitud al sol. En esta ceremonia, en su etapa final los asistentes dejaban ofrendas provenientes de distintas partes del imperio. Estos objetos acompañaban al niño que dejaban en la cumbre de una montaña sagrada, para su cometido los sacerdotes incas realizaban los rituales a más de 6,000 msnm.



Figura 2. La Capacocha, Ilustración de Guamán Poma de Ayala

Los santuarios de altura correspondientes a sitios ceremoniales en el mundo inca, se utilizaban con la manifestación física de una ceremonia religiosa de suma importancia para los pueblos andinos. Lo que llama la atención de los investigadores y público, es la presencia de niños o jóvenes que fueron parte de

las ofrendas, asimismo del cómo se encontraban en perfecto estado de conservación o fuera producto del congelamiento.

Para la cosmovisión inca, los niños ofrendados no morían, sino se reunían con sus antepasados y los entes tutelares que observaban desde las montañas. Este aspecto es de suma trascendencia para entender el por qué los niños participantes de las ceremonias no eran sacrificados (muertos de forma violenta).

Según Mignone (2015) La ceremonia del Capacocha, fue documentada por cronistas españoles, por lo que hay muchas referencias, investigaciones y debates sobre el tema. Transcurrido el tiempo y con el calentamiento global, a finales del s. XX e inicios del s. XXI, se descubrieron varios yacimientos arqueológicos, que en algunos casos fueron profanados y saqueados, La arqueología de alta montaña realizó hallazgos, en cerro Aconcagua, el volcán Galán, y el volcán Llullaillaco todos en Argentina, en Chile en el cerro El Plomo, en Perú tenemos a la Dama de volcán Ampato. (pp 70-75)

En este contexto, no es difícil asociar los rituales de Qoyllurit'í con las ceremonias de Capacocha, y más, cuando la ceremonia se desarrolla a las faldas de un nevado que es parte de la cadena del Ausangate, la más alta del sur del Perú.

2.1.4. Técnica de la pintura acrílica

Se denomina acrílico a cualquier pintura en que el pigmento esté integrado en una resina sintética. Los artistas emplean el término independientemente, pues la resina es verdaderamente acrílica por ejemplo, acetato de polivinilo.

El desarrollo de la pintura acrílica como medio artístico, se produjo a consecuencia de la necesidad de pintar grandes espacios arquitectónicos en México. En la década de 1920, un grupo de pintores mexicanos, especialmente José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Diego Rivera (1886-1957), deseaban pintar grandes murales para edificios públicos, algunos de ellos en los muros exteriores, expuestos al aire libre. Por consiguiente, comprobaron que el óleo no duraría mucho tiempo en tales condiciones, y experimentaron con el fresco, pero tampoco resultó práctico. Para su objetivo

necesitaban una pintura que secara rápidamente y permaneciera estable ante los cambios climáticos.

A nivel internacional Virgué (1996), comenta al respecto:

Aunque la invención de los colores acrílicos se remonta a 1859 su comercialización no comenzó hasta 1928. Estos nuevos colores empezaron a utilizarse industrialmente y no fue hasta bien entrados los años cuarenta, en los Estados Unidos, cuando algunos artistas se decidieron a experimentar con ellos. En aquel momento la tendencia pictórica más pujante era la pintura abstracta (el llamado Expresionismo Abstracto) desarrollada en grandes formatos. Los expresionistas abstractos buscaban nuevas formas de expresión basadas en las calidades materiales de la superficie pictórica derivadas de su aplicación en manchas planas o texturadas, o mediante una factura gestual, es decir, conseguida a base de marcas del pincel o de la brocha. Este interés en las posibilidades del material pictórico desembocó en la experimentación con nuevas materias. Un artista como Jackson Pollock derramaba la pintura directamente desde el bote o dejándola gotear de la brocha, trabajando con la tela en el suelo; Pollock no desdeñaba la pintura de uso industrial para sus fines y es posible que también utilizara la pintura acrílica. (p. 10)

2.1.5. Los marcadores acrílicos

El primer marcador fue probablemente de punta de fieltro, creado en la década de 1940, en que fue utilizado principalmente para etiquetado y aplicaciones artísticas. En 1952, Sidney Rosenthal comenzó a comercializar su "Marcador mágico" que consistía en una botella de vidrio que contenía tinta y una mecha de fieltro de lana.

En 1958, el uso de marcadores se hacía común, y la gente lo usaba para rotular, etiquetar, marcar paquetes y crear carteles.

Los resaltadores y marcadores de línea fina se vieron por primera vez en la década de 1970. Los marcadores permanentes también estuvieron disponibles en

esta época. Los puntos extrafinos y marcadores de borrado en seco ganaron popularidad en la década de 1990.

El moderno bolígrafo con punta de fibra fue inventado por Yukio Horie de la Tokyo Stationery Company, Japón en 1962.

A principios de los 80, el marcador de pintura POSCA, se convirtió en la herramienta fetiche de las comunidades artísticas de la cultura urbana, en particular entre los grafiteros, que adoptaron rápidamente este marcador, pues respondía a sus necesidades: práctico y eficaz, ideal para tener siempre a mano pintura para expresarse en la calle y compartir su creación con los ciudadanos. El éxito fue tal, que empezó a extenderse más allá del espacio urbano. Así, los artistas de estudio comenzaron a “salir fuera” para hacer arte callejero, mientras que los grafiteros empezaron a trabajar sobre lienzo.

Estos intercambios de una comunidad artística a otra, sustentan el renombre internacional de la marca POSCA, que desde entonces conquista a nuevos usuarios. Hoy en día, POSCA impulsa el arte para todos los públicos y los medios, desde street art a Bellas Artes, pasando por ilustraciones, grafitis, retratos y cualquier forma de personalización.

2.1.6. La Neo figuración como estilo pictórico

Llamada también Pintura Neofigurativa, es un movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XX, se caracteriza por un retorno a la figuración, surge como reacción al arte abstracto post guerra, en especial durante los años 1950 y 1960.

El término «neo-» y «figurativo» surgió en los años sesenta en Argentina, México, Venezuela y España para representar una nueva forma de arte figurativo. En España se desarrolló hasta el año 1965, momento en el que se pasó a la figuración narrativa.

Durante la primera mitad de siglo XX el arte oscila entre dos corrientes artísticas: la figuración y la abstracción, que lentamente inician camino a una nueva corriente denominada "Nueva Figuración" con una amplia difusión en América Latina, una vertiente de esta toma elementos del arte precolombino e

iconografía propia de la región, surgiendo un neindigenismo o la nueva pintura andina.

En el caso del Perú, donde algunos de nuestros pintores se sumaron a la figuración con referencias indígenas, Lauer (1997) nos menciona que José Sabogal inició este movimiento que después tuvo seguidores como Camilo Blas, Julia Codesido, Enrique Camino Brent y Teresa Carvallo, su temática fueron los motivos andinos con sus personajes, principalmente en el sur del Perú. Corriente que tuvo continuadores con características contemporáneas como el caso de los maestros Fernando de Szyszlo y Jorge Eduardo Eielson.

En el Cusco, en la segunda década del siglo XX se crea el movimiento indigenista, liderado por Uriel García y Luis E. Valcárcel, entre otros intelectuales. Como comenta Avendaño (1985) los principales artistas que podemos destacar son Mariano Fuentes Lira, Francisco Olazo y Francisco Mendizábal, que con residencia en Cusco tuvieron goce en representar la figura humana indígena con matices contemporáneos, dejando artistas en esta escuela neindigenista que brillaron como Juan Bravo, Juan de la Cruz Machicado, Manuel Gibaja, Adolfo Sardón, entre otros. Cabe manifestar que en general, como artistas provincianos, los acercaba más al mundo que ellos intentaban vindicar, presentando y alcanzando éxitos en galerías locales, nacionales e internacionales.

2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. El sincretismo

Proviene del griego ‘synkretismos’, que significa con Doctrina Cretence, Según la historia, en periodos de guerra los miembros de este pueblo solían dejar a un lado sus diferencias para luchar juntos, es así que la tendencia a unirse es lo que toma la palabra sincretismo. El sincretismo religioso, es un proceso normalmente espontáneo provocado por el intercambio cultural de distintos pueblos. En otros casos este fenómeno se produce en contextos de conflicto, donde la cultura dominante pretende imponer su religión y ritos, con el tiempo ambos cultos logran cohabitar espacios y momentos similares, creando un espacio de cierta armonía en el que las dos culturas puedan convivir.

En los andes peruanos, este proceso no ha sido fruto de diálogo ni acuerdo, entre la religión católica y los cultores de la inca, sino una estrategia de sobrevivencia, pues parte del dominio español sobre la cultura andina consistía en imponer la religión católica en el llamado proyecto de evangelización, y en este contexto surgió la campaña de extirpación de idolatrías, que era la forma cómo los españoles entendían la religión inca, junto con la represión violenta, los sacerdotes católicos trataron de superponer símbolos o imágenes católicas en vez de las incas, el ejemplo de este caso es el lienzo de la Virgen de Potosí, (Bolivia) donde su manto es una montaña a modo de apu; en el Perú, el desfile de momias incas es cambiado por la procesión de santos en el Corpus Christi.

En este entender Shaw y Stewart (1994) proponen que el sincretismo puede también ser una forma de resistencia; porque no se incorporan las tradiciones poderosas a gran escala a través de un proceso de transformación pasiva, sincretismo que surge al contacto entre las sociedades que tienen distintas tradiciones culturales; es decir, una aculturación. Lo que ocurre es la integración de las tradiciones poderosas acompañadas de un tipo de desintegración, un tipo de transformación y una reestructuración que transforma estas tradiciones en los propios planes y significaciones de la población.

Se puede localizar a los ritos de Qoyllurit'i en el ámbito de lo sincrético, reconociendo que siguen dinámicos los procesos de transformación cultural, esto permite prestar la debida atención a estos procesos mediante los cuales, diferentes grupos consiguen construir y propugnar sus “verdades”, contraponiéndolas a las otras, que en su devenir habrá acuerdo o conflicto. En esta situación, los artistas como actores culturales deben propiciar que el legado prehispánico se mantenga, buscando su conocimiento y reconocimiento.

2.2.2. Identidad y cultura

Ambos están íntimamente ligados, al hablar de identidad se puede decir que es un proceso de autodefinición y autovaloración por parte del individuo, considerando su pasado, presente y futuro. De ese modo concilia sus interés y talentos con los papeles iniciales que la sociedad o su familia le asignó. Por otro lado, por cultura se entiende a todas las formas de ser, sentir, pensar y actuar de los seres humanos. Esta definición amplia hace referencia al componente cognitivo, afectivo y conductual de la persona.

La identidad cultural supone un concepto grupal o social, supone, a la vez, la identidad del otro o de los otros, donde recíprocamente, y/o nosotros somos otro (s) para ellos. Al respecto Salgado (1999) señala que la Identidad Cultural está referida al componente cultural que se moldea desde edad temprana a través de nuestras costumbres, hábitos, fiestas, bailes, modos de vida, todo aquello que forma parte de nuestro folklore y que es una expresión misma de nuestro pasado y presente con proyección al futuro.

Se concibe que la identidad cultural es un proceso dinámico a partir del cual las personas que comparten una cultura se autodefinen y auto valoran como pertenecientes a ella; actuando de acuerdo con las pautas culturales, que son transmitidos a través de relatos heredados de la familia o el grupo social cercano, en ese contexto, se puede hablar de la construcción de un pasado, mediante un ejercicio selectivo de memoria.

Citando a Grimaldo (2006) quien concluye que la identidad cultural se va construyendo

a lo largo de todo el proceso de desarrollo del individuo, e incluso involucra todo el pasado histórico del grupo. Es así como, a partir de una adecuada política cultural, bien orientada, a partir de un atinado diagnóstico de situación, considerando las fortalezas y debilidades, este factor de identidad podría ser organizado de forma favorable.

La cultura interiorizada por los sujetos crea identidad, la misma que tiene una fusión diferenciadora en relación con otros sujetos, grupos o naciones. Al respecto Emmanuel Wallerstein (1992) señala, que una de las funciones casi universalmente atribuida a la cultura es la de diferenciar a un grupo de otros grupos. En este sentido representa el conjunto de los rasgos compartidos dentro de un grupo y presumiblemente no compartidos (o no enteramente compartidos) fuera del mismo. De aquí su papel de operadora de diferenciación.

La identidad cultural hace posible la conservación de los productos culturales materiales como inmateriales, la globalización trae beneficios, pero también tiene un lado negativo y perverso, por ello su desarrollo es fruto de la valoración y el respeto a nuestras diferencias, pero asumiendo a la vez, que somos parte de una misma nación.

2.2.3. La Estética

Rama de la Filosofía que se ocupa de la naturaleza de la belleza y el gusto, así como de la filosofía del arte, examina los valores subjetivos y sensoriales, ocasiones llamados juicios de sentimiento y gusto.

La filosofía del arte estudia el cómo los artistas imaginan, crean y ejecutan obras de arte, así como las personas usan, disfrutan y critican su arte. Se trata de cómo se siente uno sobre el arte en general, por qué le gusta alguna obra de arte y no otras, y cómo el arte puede afectar nuestro estado de ánimo o incluso nuestras creencias. (Munro, 1986).

La estética se plantea preguntas como ¿Qué es el arte?", "¿Qué es una obra de arte?" y "¿Qué hace que una obra de arte sea bella?", ¿Qué es la experiencia estética y cuál es su importancia?, Al respecto, Adorno (1970) sostiene que: El arte se define basándonos en aquello que alguna vez fue, sólo adquiriendo legitimidad

por aquello que ha llegado a ser y, más aún, por aquello que quiere ser y quizá pueda ser. Para plantear que si un fenómeno como el cine o la fotografía es o no arte, es una pregunta que no conduce a ninguna parte. El arte conforme pasa el tiempo se va transformando, empujando su propio concepto hacia contenidos que no tenía.

Así surge una de las principales cuestiones de la estética, ¿Cómo comprender ideas de la belleza, lo feo y el gusto? Los filósofos han buscado responder mediante diferentes caminos: Estableciendo las cualidades que las denotaban, analizar las actitudes humanas separadas que se dirigen hacia ellos. Otros estudios buscan respuestas en los estados mentales -respuestas, actitudes, emociones- que se consideran involucrados en la experiencia estética. Emmanuel Kant ubica los rasgos distintivos de la estética en la facultad de "juicio", mediante la cual se toma una cierta postura hacia los objetos, separándolos de los intereses científicos y preocupaciones prácticas.

Se tiene la teoría que los problemas de la estética existen principalmente, porque el mundo contiene una clase especial de objetos hacia los que reaccionamos selectivamente mediante la contemplación y que describimos en términos estéticos. Al respecto León E. (2010) detalla: Para definir la estética contemporánea debemos considerar dos aspectos, el primero es el objeto estético, que es algo existente capaz de ser captado por el hombre, puede ser un sonido, un color o una actuación física como la danza o el teatro, el segundo aspecto se refiere a la contemplación, referida exclusivamente a objetos artísticos. Los objetos no solo se observan de manera cognitiva para conocer lo que vemos, sino de manera expresiva, hablamos de las emociones que se producen en la experiencia entre el espectador y el objeto; al existir una contemplación estética, esta involucra los elementos cognitivos y afectivos.

De estos conceptos, se puede concluir que la tarea principal de la estética reside en el estudio de las diversas formas de arte y del contenido espiritual peculiar de cada una.

2.2.4. La Semiótica

Disciplina científica que estudia los distintos tipos de símbolos creados por el ser humano en determinados momentos y espacios. Este estudio se basa en el análisis de los significados que cada símbolo puede tener y cómo ese significado va variando a lo largo del tiempo o espacio.

Al estudiar los signos y su significado que se crea en la mente de los sujetos, es necesario mencionar a tres componentes que lo configuran; al respecto Pierce (1901) indica:

- Un signo, es algo que representa algo para que alguien cree en su mente un signo equivalente, o quizás un signo más desarrollado. A ese signo que crea lo llamo interpretante del primer signo. Este signo está en lugar de algo, su objeto.
- El objeto es aquello por lo que está el signo, representa ese objeto, no en todos los aspectos, sino en referencia a una especie de idea.
- El interpretante es el signo equivalente o más desarrollado que el signo original, causado por ese signo original en la mente de quien lo interpreta.

Este último elemento convierte a la relación de significación en una triádica, pues el signo interviene entre el objeto y el interpretante, el interpretante relaciona el signo y el objeto, y el objeto funda la relación entre el signo y el interpretante.

Por otro lado, se clasifica a los signos por su relación que guardaban estos elementos entre sí en tres tipos determinados:

- Icónicos o iconos, cuyo significado guarda una relación de parecido con su objeto o referente y aportando un significado claro sin interpretaciones. Es decir, se parece a lo representado: mapas, fotografías, dibujos, pinturas, gráficos y pinturas.
- Indicios o indicadores, cuyo representante o significante guarda una relación natural o de causa-efecto con el objeto o referente; un

ejemplo, es observar como significante una huella, que alude a un referente que puede ser un oso, y que finalmente damos un significado que puede ser peligro. Otros ejemplos, son el humo como signo de fuego, rayo indicio de tormenta, el llanto como signo de emoción intensa (tristeza o alegría). En definitiva, se ve una cosa, a partir de ahí se deduce otra.

- Símbolos, aquellos signos en que la relación entre representante o significante y objeto o referente no es de semejanza ni natural o de causa-efecto, sino arbitraria, convencional, pactada en el seno de una sociedad. Siempre que un signo represente a un referente por convención u acuerdo, es un símbolo. Por ello, se requiere aprender su significado, para así comprender la relación entre signo y objeto: el himno nacional, la bandera, la mayor parte de los vocablos de las lenguas naturales salvo las onomatopeyas sonoras del lenguaje oral o visual del lenguaje escrito (caligramas, por ejemplo).

2.3. MARCO CONCEPTUAL

La presente investigación contiene la definición de términos y palabras en quechua pues permitirán una mejor comprensión, así como situar el objeto de estudio.

- Pintura Acrílica: Tipo de pintura soluble en agua, de secado rápido, se caracteriza porque los pigmentos están contenidos en una emulsión de un polímero acrílico.
- Surrealismo: Movimiento cultural, cuyo primer manifiesto fue realizado por André Breton en 1924, que intenta sobrepasar lo real impulsando con automatismo psíquico lo imaginario y lo irracional.
- Expresionismo: Escuela y tendencia estética que, reaccionando contra el Impresionismo, propugna la visión interior del artista, antes que la impresión de la realidad.
- Simbolismo: De símbolo e -ismo. Corriente poética y, en general, artística, aparecida en Francia a fines del siglo XIX, que tiende a eludir los nombres de los objetos y sentimientos y prefiere sugerir o evocar estos por medio de imágenes.
- Realismo: De real e -ismo. Modo de expresión artística o literaria que pretende representar fielmente la realidad, surgido en Francia a mediados del siglo XIX.
- Qoyllurit'í (Qoyllorit'í o Qoyllor Rity). Término de varias traducciones, como “Nieve Brillante” o “Estrella Brillante”. Santuario del mismo nombre, donde se realiza la festividad religiosa anual, ubicada en las faldas del nevado Qolquepunku, en la provincia de Quispicanchi del departamento de Cusco. En la festividad participan gran cantidad de feligreses y danzantes que se autodenominan “naciones” llegando a contabilizarse más de 100,000 peregrinos.
- Sinakara: Hoyada donde se encuentra el santuario, su nombre quizás proviene de la palabra quechua senqa (nariz) y del aymara k'ara, quiere

decir “cuero liso o pelado”, podría referirse a las inmediaciones de la hoyada que por la altura carece de vegetación.

- Qolqepunku: Nombre compuesto quechua, del vocablo “colque”, que alude a la plata, y el término “punku” que significa “puerta”, es el nevado a cuya falda se ubica el santuario del Sr. de Qoyllurit’i.
- Waqollo: Máscara tejida de lana de alpaca, de color blanco, el cual usan los Qollas y los Pablitos (ukukus).
- Coca k’intu: Grupo de 3 hojas de coca unidas por un extremo, utilizada para la ofrenda a las deidades sagradas, para lo que se busca las hojas de coca perfectas.
- Ch’uspa: Bolso tejido de lana, en el cual se porta la coca.
- Illa: Figura pequeña que representa mayormente a alpacas o deidades incas.
- Apu: Montaña sagrada tutelar de los pueblos andinos. En la parte alta los incas construyeron estructuras o plataformas rituales a más de 6000 msnm, donde realizaban diversos ritos como el Capacocha
- Capacocha: Traducido como “Obligación real”. Ceremonia de ofrenda a los dioses incas y se desarrollaba en las montañas altas.
- Apacheta: Montículo de piedras, colocadas en forma cónica a modo de pirámide, se construyen en las zonas elevadas o pasos de las montañas como ofrenda a los dioses tutelares llamados Apus.
- Chakana: Representa la continuidad, simboliza la "escalera" que mantiene unido al hombre con los 3 mundos.
- Peregrinos: Fieles que viajan por devoción hacia un santuario, haciendo muchas veces una penitencia, Los peregrinos de Qoyllurit’i son en su mayoría del Cusco, aunque cada vez hay más peregrinos procedentes de otras regiones como Puno, Apurímac y la región sur del Perú.

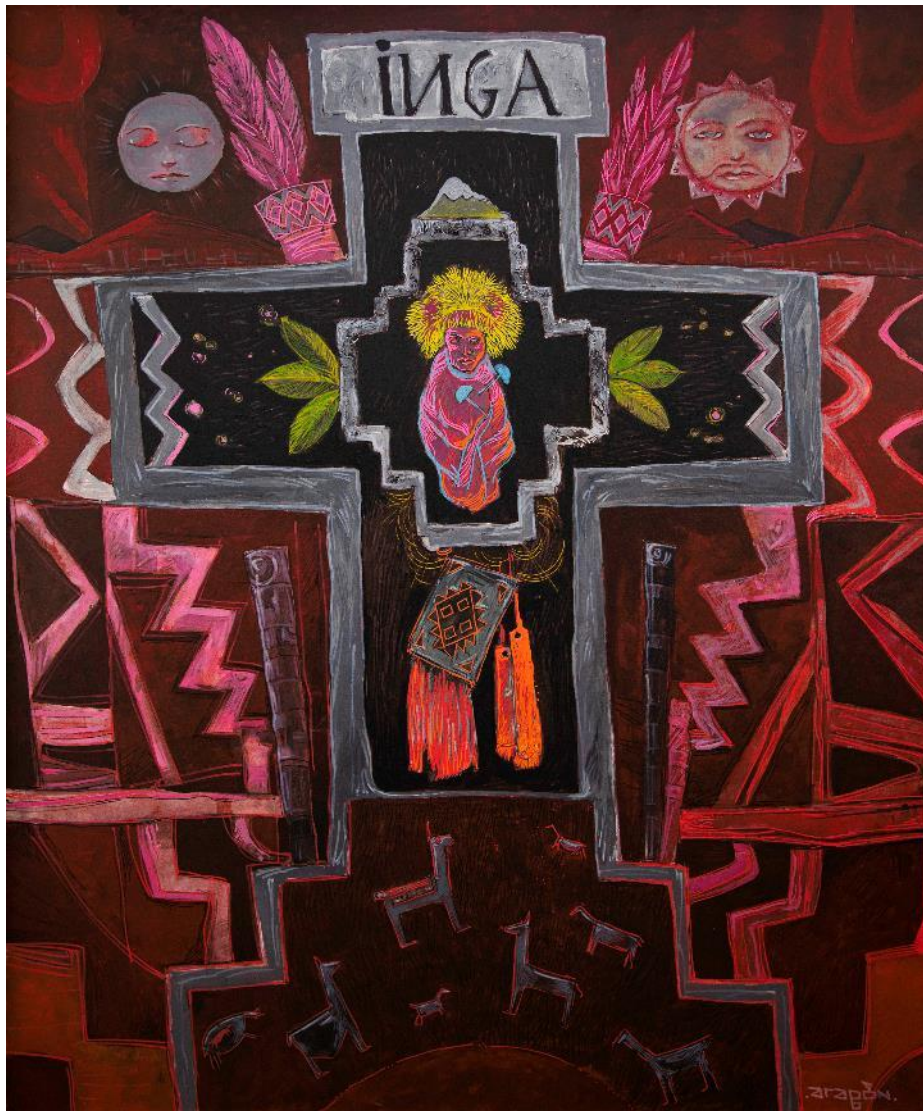
- Danzarines y comparsas: Son peregrinos se agrupan en comparsas para cumplir la promesa de “bailar para el Señor”, cada comparsa tiene su propia música, vestimenta y coreografía. Cada una se identifica por sus nombres por referencia al lugar de procedencia, por ejemplo, los Qhapaq Qolla de Ocongate y los Qhapaq Chunchu de Colquepata. Las comparsas se agrupan en “naciones”, tales como la nación de “Quispicanchis”, la nación de “Anta” o la nación de “Paucartambo”, etc.
- Qhapaq Ch’unchu, portan un tocado de plumas de suri teñidas, visten camisa blanca y falda de colores, medias blancas y botines negros. Se caracterizan por bailar llevando en la mano un palo de chonta.
- Wayri Ch’unchu, utiliza un atuendo más austero que los Qhapaq, lo cual no le quita la belleza de su atuendo que muestra un tocado de plumas de guacamayo y loro, incluyendo una larga cola que cubre la espalda. Viste camisa blanca y pantalón negro con pañuelos de colores. También llevan un arco para flechas hecho con palo de chonta.
- Qhapaq Qolla, tienen la cabeza y rostro cubiertos por un *waqollo* o máscara tejida de lana de oveja de color blanco con bigotes dibujados. La cabeza va cubierta con una montera, la cual es llevada en las manos a modo de bandeja durante la danza. Viste camisa, chalina blanca y pantalón negro. Lleva un tejido sobre la espalda y una bolsa o *ch’uspa* de cuero para la coca y una llama seca colgando en la espalda a la altura de la cintura. Amarrado al cuerpo llevan una honda tejida o *waraka*, que es empleada a modo de látigo durante las danzas, llamado Yawar mayu, palabra quechua que significa “río de sangre”, por las heridas producidas por los azotes.
- Pablito o Ukuku, personaje identificado con llama u oso, tiene la cabeza cubierta con una máscara tejida o *waqollo* de color blanco o negro. Cubren su cuerpo con un manto lleno de flecos de lana negra, en el pecho lleva una cruz hecha con la misma lana, también campanitas, un porongo de calabaza o un pequeño envase de plástico los cuales utilizan como instrumento musical a modo de oqarina, en los hombros y espalda llevan

un trozo de cuero con lana y una pañoleta de seda de colores; los pies calzan botines de fútbol y llevan en la mano un látigo de cuero trenzado. Cargan consigo un muñeco pequeño llamado “Luisito”.

- Celadores: Son miembros de la hermandad y vigilan el cumplimiento de las ceremonias religiosas, así como el ingreso y salida de los peregrinos a la capilla y altar del Señor de Qoyllurí.

CAPÍTULO III
ANÁLISIS DE VALORACIÓN DENOTATIVA Y
CONNOTATIVA DE LA OBRA

OBRA PICTÓRICA N° 1



INGA (2018)

En la presente, se aprecia como punto central una estatuilla antropomorfa, que es una figura masculina dorada, ataviada con un manto sujetado con tupos (ganchos) y coronado con plumas, representa una deidad sagrada, en este caso,

simboliza la dualidad de ser a la vez Cristo y el dios Sol de los incas, el Inti. Alrededor se observa una cruz de diseño geométrico, con simetría en los cuatro lados, que simboliza la cruz de la religión cristiana, también hay una placa o tablilla en la parte superior de la cruz con la inscripción "INGA", que es juego de palabras que sugiere la inscripción en la cruz de Cristo "INRI", a la vez "INGA" que era como inicialmente los cronistas nombraban a los Incas. En la parte central está una chakana, que es un rombo escalonado con cuatro lados principales y tres escalones que conectan cada lado, representa una escalera o puente para cruzar de un mundo a otro: Uku Pacha, mundo de abajo o mundo de los muertos; Kay Pacha, mundo del presente y de aquí; Hanan Pacha, mundo de arriba, celestial o supraterráneo. A los costados se observan diferentes coca k'intus que es la agrupación de 3 hojas de coca, representando la unidad sagrada de los tres mundos andinos, debajo de la cruz hay una ch'uspa, bolsa hecha de fino tejido donde se guardan las hojas de coca, este objeto es un símbolo de los sacerdotes andinos.

Debajo de la cruz, como base están las Illas, figuras de pequeña escala, representando un grupo de alpacas en un corral o cancha, simbolizan la búsqueda de la prosperidad en la reproducción del ganado. En la parte superior, a los lados de la cruz central, podemos ver en el lado derecho al Sol que representa al Dios Inti, padre sol, al lado izquierdo la Luna, astro que acompaña a los peregrinos en su camino desde el poblado de Mawayani hacia el santuario, representa a la Pachamama, la madre tierra; en los lados de la cruz se divisa las coronas de los chunchos, que son tocados ceremoniales con plumas de guacamayo, simboliza su origen en la selva, los chunchos son guardianes de las figuras sagradas.

En la valoración sintáctica, en el cuadro se aprecia la relación religiosa sincrética de la estatuilla antropomorfa y la cruz, la chakana, illas (alpacas), ch'uspa, coca k'intus, el sol, la luna, corona de chunchos y la placa o tablilla con la inscripción "INGA".

Haciendo una valoración sintagmática, en el cuadro se aprecia elementos como la estatuilla antropomorfa representando la figura de Cristo crucificado, la cruz que connota su pasión en la religión católica, asimismo, está la figura sagrada

antropomorfa, la chakana, coca k'intus, ch'uspa, illas, el sol y la luna que tienen connotación en la cosmovisión andina que plantea la existencia de los mundos

En su dimensión creativa el género es contemporáneo figurativo, porque la obra representa elementos reales los cuales han sido transformados en una interpretación personal del autor que representa elementos simbólicos simplificados de esta peregrinación. Su categoría es lo grotesco por que la obra presenta alteración en su proporción, el espectador concibe una experiencia de satisfacción estética y extrañeza, debido a que las figuras han sido reinterpretadas de una manera personal, poseen características desproporcionadas y exageradas sin alterar sus relaciones anatómicas. La técnica es acrílico sobre lienzo la misma que emplea pigmentos diluidos en un aglutinante acrílico conformado por una resina sintética. El medio así resultante es soluble en agua. Su secado es rápido y el acabado puede ser mate o brillante. Los instrumentos utilizados fueron lápiz, pinceles, brocha, pasta acrílica para modelar, agua, espátula, paleta. La obra es Surrealista Expresionista por que representa elementos simbólicos de una manera exagerada buscando contrastes fuertes.

En su dimensión compositiva, se usa una proporción arbitraria pues los elementos varían de tamaño y proporción, subordinados a la creación de una composición armónica. El equilibrio se logra por simetría, La composición es simétrica y se basa en la colocación de elementos con igual carga estructural a ambos lados del cuadro. En cuanto a la morfología podemos apreciar la iluminación que está sugerida por la gradación tonal, siendo la parte central la que presentan mayor contraste, mientras el fondo es más tenue u oscuro. En la estructura los elementos varían de tamaño y proporción, subordinados al discurso temático y la armonía compositiva. En cuanto a la textura, la obra presenta relieves por el uso de la pasta acrílica para modelar y las texturas propias del pincel cargado con pigmento. La línea es usada como elemento que define el contorno y a su vez sirve como valoración tonal, pues se aprecia los elementos, así como la valoración tonal. La armonía de color se ha logrado utilizando colores cálidos, y una armonía de colores análogos (rojo, naranja, amarillo), para dar importancia a los elementos centrales, se ha utilizado colores de tonalidades oscuras en el fondo. En la figura principal se ha utilizado un color amarillo muy

saturado lo cual le otorga importancia en el lienzo. Los colores utilizados son conseguidos mediante la técnica del acrílico, en base a veladuras y empastes en las luces. La temperatura es cálida por el uso predominante del color rojo y amarillo en el elemento principal, que es la figura antropomorfa. El brillo es mayor en la zona de la cruz, utilizando colores grises. La polaridad cromática más alta se presenta en el color amarillo del tocado de plumas, que contrasta con el fondo oscuro. Los colores más saturados son el rojo, amarillo y anaranjado.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-ideal) es real porque se representan elementos que podemos apreciar en la peregrinación al Sr. de Qoyllurití. El parergon o fondo del lienzo está conformado por elementos geométricos simplificados, que están pintados con tonos oscuros. En lo conceptual es sincrético pues muestra la mezcla o fusión de elementos rituales de la fe católica como los del mundo andino.

OBRA PICTÓRICA N° 2



PABLITO (2018)

La obra se advierte como figura principal un Pablito o Ukuko con waqollo (máscara), está representado por una cabeza cubierta por una máscara de lana tejida, con bigotes. En la representación pictórica la máscara está dividida en dos partes, cada lado con distinto color, se interpreta que estos personajes cumplen la función ritual de mediadores entre los hombres y los espíritus de las montañas o Apus. Representan a un oso (ukumari) o alpaca y son capaces de ascender al nevado y extraer el hielo sagrado. La muerte de un Pablito en el nevado es considerada una ofrenda a los dioses de la montaña. También se ve la torre de la capilla del Santuario, se sabe que fue una pequeña choza que poco a poco creció

hasta ser templo de mediano tamaño, se construyó para cobijar la piedra donde está pintada la figura del Sr. Qoyllurit'i, representando la religión católica. Al extremo izquierdo, se observa un grupo de 3 velas grandes o ciriones, que son llevados desde el Cusco o el lugar de origen de la comparsa, cada peregrino debe encender lo más cerca del santuario, simbolizan deseos o plegarias que los peregrinos hacen a Dios. En parte de arriba hay una cruz de color verde, llamada "Cruz del glaciar" que está emplazada en los 4.900 metros de altitud, en dirección a los hielos eternos del Qolquepunku.

También se distingue varios grupos de coca k'intus, que son tres hojas de coca unidas por un extremo, que son ofrenda a los apus en agradecimiento a los parabienes obtenidos, también son para "soplar" plegarias a estas montañas sagradas. A los costados hay varios espejos con formas de estrellas, simbolizan los astros que se aprecian en las despajadas noches de mayo y junio. Al extremo el látigo, que es instrumento de control usado por los celadores del santuario, simboliza el orden y disciplina necesarios para congregar a la multitud. Debajo se observa una figura pequeña de Pablito, llamado "Luisito", representándolo en miniatura, y lo lleva colgado al cuello, simboliza una especie de figura característica similar a las illas. Finalmente, en la parte inferior se representa al nevado Qolqepunku, en cuya falda se encuentra el santuario, este nevado simboliza al apu o deidad sagrada inca de las montañas

En la valoración sintáctica, se aprecia la relación religiosa sincrética de la figura de una cabeza de Pablito con waqollo y la cruz del nevado, los coca k'intus, espejos, látigo de los celadores, el Luisito, velas, torre de la iglesia, nevado de Qolquepunku y la luna.

Para la valoración sintagmática, en el cuadro se distingue elementos como la cruz del nevado, torre de la iglesia, velas y la cruz en el pecho del "Juanito", que connota la pasión de Cristo en la religión católica, asimismo, se observa la figura del Pablito, espejos, coca k'intus, el "Juanito" y el nevado Qolquecruz cuya connotación tiene en la cosmovisión andina.

En la dimensión creativa, el género es contemporáneo figurativo, porque la obra presenta la interpretación personal del auto, representando elementos

simbólicos simplificados de la peregrinación. Su categoría es grotesca, porque la obra presenta alteración proporcionalmente, el espectador concibe una experiencia satisfactoria de estética y extrañeza, debido a las figuras deformadas interpretadas de forma personal con características desproporcionadas y exageradas sin alterar sus relaciones anatómicas. La técnica es acrílico sobre lienzo, la misma que utiliza pigmentos diluidos en un aglutinante acrílico conformado por una resina sintética. El medio resultante es soluble en agua. Su secado es rápido y el acabado puede ser mate o brillante. Los instrumentos empleados fueron lápiz, pinceles, brocha, pasta acrílica para modelar, agua, espátula, paleta. La obra es Surrealista Expresionista, porque representa elementos simbólicos de manera exagerada buscando contrastes fuertes.

En su dimensión compositiva, es arbitraria pues los elementos cambian de posición y tamaño, subordinados a la creación de una composición armónica. El equilibrio se ha logrado utilizando la regla de los tercios, para lo cual, el lienzo se ha dividido verticalmente en tres partes usando dos líneas verticales, situándose la cabeza del Pablito en el tercio derecho, por ser el elemento de mayor importancia, se ha equilibrado colocando los demás elementos al lado izquierdo, pero con menor tamaño y contraste. Para la perspectiva se ha aplicado la superposición de planos, que consiste en colocar algunos elementos por delante de otros, dando la sensación de profundidad, en este caso la figura del Pablito con waqollo se superpone a los demás, dado la sensación de mayor proximidad e importancia. La morfología es arbitraria pues los personajes, así como los demás elementos varían en su proporción, subordinados a la composición y el discurso que se pretende plantear. La iluminación es proyectada de la parte superior derecha hacia la parte inferior izquierda, lo cual es evidente en las sombras de algunos elementos. La obra presenta textura elaborada a base de pasta acrílica para modelar, aplicada antes de iniciar el proceso de pintado.

El uso de la línea es para crear contorno, separado los elementos entre sí y dar valoración tonal, lo cual nos permite crear una sensación de volumen. Para la armonía de color se han utilizado los colores análogos, siendo el color amarillo el dominante, armonía lograda con colores próximos en el círculo cromático, apreciándose amarillos verdosos y naranjas. En cuanto al color el medio utilizado

ha sido la técnica del acrílico, en base a veladuras y empastes en las luces. La temperatura es cálida por el uso predominante del color amarillo. El brillo es mayor en la representación del campanario del santuario, el cual tiene un color gris claro. La polaridad cromática más alta se presenta en el elemento de la cruz que muestra colores complementarios como son el verde y rojo. Los colores más saturados son el amarillo y el verde.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-ideal), es real porque reproduce lo que se puede apreciar en la peregrinación al Sr. de Qoyllurití, como son los Pablitos, las cruces o los ciriones. El parergon o fondo del lienzo está conformado elementos de formato horizontal, los tonos son claros y tiene poco detalle. En lo conceptual, es sincrético, ya que muestra la fusión de rituales y elementos tanto católicos como andinos.

OBRA PICTÓRICA N° 3



ILLAS (2018)

En la obra se aprecia un grupo de cinco estatuillas o Illas, éstas en conjunto representan a un grupo variado de peregrinos que van en ascenso al santuario, por sus atuendos se les distingue que vienen de la selva hasta de la puna, estos peregrinos están en ascenso al santuario del Sr. de Qoyllurít'i y a su vez al nevado Qolquepunku. Las figuras están dispuestas de manera frontal, la estatuilla central es un ídolo cubierto con manta, se advierte la figura de un danzante de Qhapaq Chunchu con máscara levantada, debajo se ve la cabeza de un ídolo de oro, con un tocado de plumas en la cabeza y un arco de chonta delante, atuendos representativos de los Chunchus, simbolizando al peregrino de

la zona selvática. La estatuilla de la izquierda y la figura central, son ídolos con tocado de plumas cortas a modo de los Wayri Chunchus, están cubiertos con mantos, cuelgan una botella a modo de ocarina similar a la que usan los Pablitos y un espejo en forma de estrella. Al otro lado de la estatuilla central se presencia una estatuilla con las orejas alargadas, con una manta sujetada con tupus (prendedores usados por los incas), simboliza a los habitantes del Cusco, que deformaban sus orejas como signo de distinción. Al extremo izquierdo hay un ídolo con una máscara con bigotes, un tocado de plumas largas en la cabeza y viste una manta cruzada, simboliza a las comparsas que acuden al santuario. Finalmente, una estatuilla en forma de Pablito, con la cara cubierta con waqollo, cuelga una estrella, calabaza y pequeña botella, el cuerpo está cubierto por una manta de flecos de lana, simboliza al oso por su fuerza y una alpaca que vive en las montañas; estos elementos tienen interpretación onírica.

En cuanto a la valoración sintáctica, en el cuadro se aprecia la relación religiosa sincrética entre una ofrenda de cinco ídolos y un peregrino central Qhapaq Chunchu, un peregrino orejón cusqueño, peregrino Wayri Chunchu, peregrino Qhapaq Chunchu y un peregrino Pablito.

En la lectura de valoración sintagmática, en el cuadro se percibe los danzantes de Qhapaq Chunchu y el Pablito, cuya connotación son los peregrinos actuales, asimismo, se advierte los ídolos, uno con orejas deformadas y el otro con aspecto de Wayri Chunchu, cuya evocación son las ofrendas del Capacocha en tiempos de los Incas.

En su dimensión creativa, el género es contemporáneo figurativo, porque en la obra hay una interpretación personal del autor que representa elementos simbólicos simplificados de la peregrinación. Su categoría es grotesca porque la obra presenta alteración en su proporción, el espectador concibe una experiencia satisfactoria en estética y extrañeza, porque las figuras deformadas interpretadas de forma personal tienen características desproporcionadas y exageradas sin alterar sus relaciones anatómicas. La técnica es acrílico sobre lienzo que se emplea pigmentos diluidos en un aglutinante acrílico conformado por una resina sintética. El medio resultante es soluble en agua. Su secado es rápido y el acabado

puede ser mate o brillante. Los instrumentos aplicados fueron lápiz, pinceles, brocha, pasta acrílica para modelar, agua, espátula y paleta. La obra es Surrealista Expresionista porque representa elementos simbólicos de forma exagerada buscando contrastes fuertes.

En su dimensión compositiva, tiene proporción arbitraria pues los elementos varían de tamaño y proporción, subordinados a la creación de composición armónica. El equilibrio logrado por la simetría se basa en la colocación de elementos con igual carga estructural en ambos lados del cuadro. La perspectiva lograda por la superposición de planos, colocando algunos elementos por delante de otros, dando la sensación de profundidad, en este caso la figura del Qhapaq Chunchu central se superpone a los demás, dándole sensación de proximidad e importancia. La morfología es arbitraria, pues los elementos que constituyen esta obra presentan un tamaño y proporción variable, siendo subordinados a la temática y la composición de la obra. La iluminación está sugerida por la gradación tonal, siendo la parte central la que presentan mayor contraste, mientras el fondo es más tenue u oscuro. En la estructura los elementos varían de tamaño y proporción, subordinados al discurso temático y la armonía compositiva. En cuanto a la textura, la obra presenta relieves pequeños, por el uso de la pasta acrílica para modelar y las texturas propias del pincel cargado con pigmento.

Respecto a la línea tiene la función de dar contorno a los elementos para separarlos entre sí, a la vez que también da cierta valoración tonal. En la armonía de color se ha utilizado colores complementarios, para el fondo colores fríos dominados por el azul, mientras los elementos principales están representados con colores cálidos amarillo y naranja. En cuanto al color el medio utilizado ha sido la técnica del acrílico, en base a veladuras y empastes en las luces. El color dominante es el azul, los tónicos son el amarillo y el naranja, los de mediación son los colores diluidos distribuidos por toda la composición. El brillo es mayor en el color amarillo de las máscaras de los personajes, en el fondo la sombra es oscura. La luminosidad es de tinte medio en toda la composición, notándose pocos elementos claros. La polaridad cromática más alta se presenta en los personajes y el contraste con el fondo. Los colores más saturados están en la figura del chuncho

central, los elementos del fondo van perdiendo saturación para pasar a un segundo o tercer grado de importancia.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-ideal), es real porque representa lo que se puede distinguir en la peregrinación al Sr. de Qoyllurí, como son los danzantes en sus respectivas comparsas. En el parergon o fondo del lienzo, que muestra tonos azules y rojos oscuros, representa planos conformados en su mayoría por líneas horizontales. En lo conceptual, es sincrético pues muestra la fusión de elementos simbólicos, así como rituales ancestrales andinos como cultos católicos.

OBRA PICTÓRICA N° 4



PEREGRINOS (2018)

En la obra se distingue una cruz central de piedra con un rostro en la parte central, ésta se encuentra al ingreso del santuario, conocida como “Cruz Pata”, emplazada a 4.700 metros, en la parte baja de la hoyada; en la representación pictórica tiene una chalina en el cuello, similar a las utilizadas por los danzantes de Qhapaq Qolla, en la cabeza luce un tocado de plumas, distintivo de los Wayri

Chunchus y Qhapaq Chunchus, en esta imagen se interpreta a Cristo crucificado como a un peregrino camino al santuario del Sinanqara. Se observa también la imagen del Sol, ubicado en la parte inferior de la cruz central y sobre una apacheta, esta imagen representa un cáliz con el cuerpo de Cristo, igualmente este cáliz asemeja una apacheta representando un saludo al sol. En el lado izquierdo se aprecia una cruz que cuenta con los brazos escalonados a modo de chakanas y en la parte central un círculo color azul simbolizando el universo e interpretando el mundo andino. En el lado derecho está otra cruz con corazón rojo y un tocado de plumas en la parte superior, estos elementos simbolizan a la Virgen Dolorosa, que tiene una pequeña capilla al lado del santuario, por esta razón es considerada Yanantin del Sr. de Qoyllurit'i. Finalmente, en el fondo se presencia una puerta trapezoidal con luna llena en uno de sus extremos superiores, estos componentes simbolizan el nevado Qolqepunku en cuya falda se encuentra el santuario. Las figuras están relacionadas de la siguiente manera: el rostro, apacheta, cáliz, corazón y el universo mantienen una relación onírica con la cruz; la puerta trapezoidal tiene relación simbólica con la luna. Las tres cruces simbolizan a una comparsa o grupo de peregrinos que avanzan al santuario de Qoyllurit'i, tiene consigo elementos andinos como la chacana o la apacheta y los católicos como el cáliz o el corazón de María (Virgen Dolorosa); esta conjunción de elementos representa el sincretismo religioso andino.

En la valoración sintáctica, en el cuadro se percibe la relación religiosa entre la cruz central y el sol, asimismo la relación sincrética entre la cruz central con la apacheta, la cruz de la izquierda y la derecha, finalmente hay una relación contextual entre la cruz central y la puerta trapezoidal con luna.

En la valoración sintagmática, la interpretación muestra que en el cuadro se advierte elementos como cruces, el corazón de María y el cáliz que connota la pasión de Cristo en la religión católica, igualmente se ve la chacana, apacheta, puerta trapezoidal, cuya evocación es la cosmovisión andina que plantea la existencia de los mundos.

En su dimensión creativa, el género es contemporáneo figurativo, porque la obra representa elementos simbólicos simplificados de esta peregrinación. Su

categoría es la grotesca porque la obra muestra alteración en su proporción, el espectador concibe una experiencia satisfactoria en estética y extrañeza, ya que las figuras interpretadas de forma personal tienen características desproporcionadas y exageradas sin alterar sus relaciones anatómicas. La técnica es acrílico sobre lienzo que emplea pigmentos diluidos en un aglutinante acrílico conformado por una resina sintética. El medio resultante es soluble en agua. Su secado es rápido y el acabado puede ser mate o brillante. Los instrumentos empleados fueron lápiz, pinceles, brocha, pasta acrílica para modelar, agua, espátula y paleta. La obra es Surrealista Expresionista porque representa elementos simbólicos de forma exagerada buscando fuertes contrastes.

En su dimensión compositiva, cumple una proporción arbitraria pues los elementos varían de tamaño y proporción, subordinados a la creación de composición armónica. El equilibrio logrado es por superposición de planos, colocando algunos elementos delante de otros, dando la sensación de profundidad, en este caso la figura de la cruz central se superpone a los otras dos y el fondo, dándole sensación de mayor proximidad e importancia. La morfología es arbitraria, ya que los elementos varían de tamaño y proporción, subordinados al discurso temático y la armonía compositiva. La línea tiene una doble función, pues sirve como contorno y valoración, se aprecia separando los elementos y dando volumen a los mismos. Para la armonía de color se ha utilizado los oscuros para el fondo y dar la sensación de una peregrinación nocturna, la puerta trapezoidal de color amarillo intenso que contrasta con los tonos oscuros de las cruces, obteniendo un fuerte contraste por contraluz. En cuanto al color, el medio empleado ha sido la técnica del acrílico, en base a veladuras y empastes en las luces. La temperatura es cálida al presentar como dominante el color amarillo. En su polaridad cromática se encuentra que la clave más alta está presente en el elemento del primer plano para lograr que este se adelante, la clave media es de las cruces de color cerúleo y rojo. La luminosidad es en su mayoría de oscuro, exceptuando el fondo de la cruz central que son de tinte claro. El brillo es alto en los elementos principales y va hacia las sombras oscuras en el fondo. La saturación de los colores es alta, se presentan contrastes fuertes entre el color amarillo y verde de la zona central.

En su dimensión de contenido sígnico (Real-ideal), es real porque representa lo que podemos apreciar en la peregrinación al Sr. de Qoyllurít'i, como son las cruces y las apachetas. El parergon es el fondo oscuro del lienzo, que muestra tonos azules y detalles de líneas horizontales en tonos medios. En lo conceptual es sincrético pues muestra representa la cohabitación de rituales tanto católicos como andinos.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. CONCLUSIONES

Las conclusiones de acuerdo con los objetivos son:

Primer objetivo

Se desarrolló la producción artística con la temática de sincretismo religioso de la peregrinación al Sr. de Qoyllurít'i, la misma que fue expresada al público de una manera contemporánea en la exposición realizada en el Museo de Arte Americano. Para este proceso se se partió desde la preparación de los lienzos, en el pintado se utilizó la técnica del acrílico, finalizando con el enmarcado de las obras.

Segundo Objetivo

Realizar las obras con la temática de la peregrinación al Sr. de Qoyllurít'i, fue un proyecto que ha demandado recordar las cuatro asistencias en la peregrinación al santuario, revisar las fotografías realizadas y construir subjetivamente los temas a desarrollar. Entonces, en ese proceso se encontraron muchos aspectos desconocidos o se tenía diversas versiones. Por lo que se ha realizado la búsqueda de material bibliográfico referido al tema. El texto "El Taytacha Qoyllur Riti" de Flores Lizana, fue un referente importante; asimismo, conocer los trabajos de Arqueología de altura del investigador norteamericano Johan Reinhard y de la científica argentina Constanza Ceruti, sobre todo el fascinante descubrimiento de los Niños de Llullaillaco, las momias incas mejor conservadas hasta el momento.

Tercer Objetivo

Se la logrado exponer las obras en la Sala de Exposiciones de Instituto Americano de Arte Cusco, que se desarrolló del 17 al 30 de septiembre del 2018. Esta muestra contó en su inauguración con la participación de las autoridades académicas de la Institución, en las dos semanas de exposición contó con gran cantidad de público tanto nacional como extranjero.

Cuarto Objetivo

Se comunicó al público en general sobre el sincretismo de la Peregrinación al Sr. de Qoyllurití para lo cual se presentaron los lienzos con estilo contemporáneo utilizando elementos simbólicos que representan ambos mundos, con esta exposición se estimula a los espectadores a reconocer esta característica de nuestra cultura, que mantiene hasta la fecha rituales de la religión andina a la vez que expresa su fe católica.

LISTA DE REFERENTES

- Adorno, Theodor W. (2004) *Teoría Estética, en Obra Completa*, vol. 7, Akal, Madrid.
- Avendaño Farfán, Á. (1985) *Pintura Contemporánea del Qosqo*. Cusco. Municipalidad Provincial del Qosqo
- Ceruti, M. (2007) *Qoyllur Riti: Etnografía de un Peregrinaje Ritual de Raíz Incaica por las Altas Montañas del Sur de Perú*. (Español). Scripta Ethnologica, 299-35.
- Grimaldo Muchotrigo, Miriam. (2006) *Identidad y Política Cultural en el Perú*. Liberabit, 12(12), 16-23.
- Lauer, M. (1997) *Andes imaginarios. Discursos del Indigenismo 2*. Cusco: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Lauer, M. (2007) *Introducción a la Pintura peruana del Siglo xx*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- León. E (2010) *Blog Filosofía del Arte en las Artes Plásticas*, Recuperado de <http://esteticamar.blogspot.com/p/estetica-contemporanea.html>
- Lizana, Carlos Flores. (1997) *El Taytacha Qoyllur Riti*. Sicuani: Instituto Pastoral Andina.
- MacCormak, S.(1991) *Religion in the Andes*. New Jersey: Princeton University Press.
- Manzo, A. A. & M. G. Raviña, (1996) *Augustukuy: Rito de multiplicación de los rebaños. Ceremonias Rurales y su Articulación con el Registro Arqueológico*. Publicaciones de Arqueología 48: 1-53, Córdoba.
- Mignone P. (2015) *La Capacocha del Llullaillaco y los “Inkas de privilegio”*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 20, N° 2, 2015, pp. 69-87, Santiago de Chile

- Panofsky, Erwin (1979) *El Significado en las Artes Visuales*. Alianza Editorial, Madrid.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds). Cambridge, MA: Harvard University Press. Citado en el texto como CP, seguido del número de volumen y párrafo. (CP 2.228, c.1897)
- Ramírez, E. (1996) *Apu Qoyllurit'í (Historia del Señor de Qoyllurit'í)*, INC-C, Cusco Perú
- Salgado, C. (1999) *¿Quiénes somos los peruanos? Una Perspectiva Psicológica de la Identidad Nacional*. Lima, Perú: Universidad de San Martín de Porres.
- Shaw, Rosalind y Stewart Charles, C. (1994) *Introducción. Problematizando el Sincretismo en "Sincretismo/ Antisincretismo. Las Políticas de la Síntesis Religiosa"*. Roulledge. Londres.
- Munro Thomas, *Aesthetics, The World Book Encyclopedia*, Vol. 1, ed. A. Richard Harmet, et al., (Chicago: Merchandise Mart Plaza, 1986), p. 80
- Virgé Jordi (1996) *Cómo pintar a la acrílica*, Parramón Ediciones, S.A.
- Wallerstein, Emmanuel, 1992 *Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System*. En Mike Featherstone (ed.), 1992, *Global Culture*. London: Sage Publications. pp. 31-55.

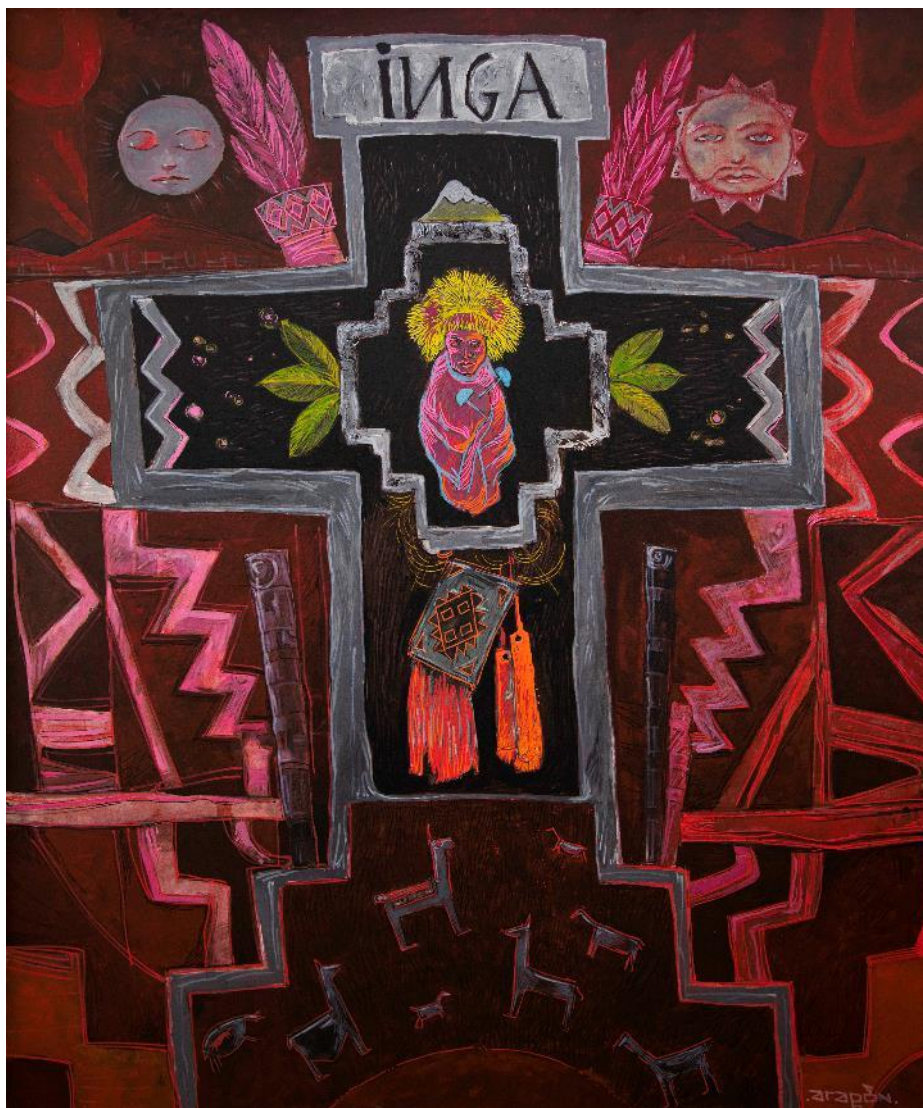
APENDICES**APÉNDICE A****INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN****Obra pictórica N° 1****A1-- Instrumentos de Valoración Semiótica****Tabla 1***Instrumentos de Valoración Semiótica***TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE: INGA****TÉCNICA: ACRÍLICO****DIMENSIONES: 1.00 x 1.20 m**

Tabla 2
Valoración Ícono—Simbólica

TÍTULO DE LA OBRA: “INGA”				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓNADA Y NO CONVENCIÓNADA)
ÍCONO (Semejanza) SIMBÓLICO (significado)	Estatuilla sagrada antropomorfa	Figura masculina dorada ataviada con un manto sujetado con tupus (ganchos) y coronado con plumas	Es una deidad sagrada, en este caso la dualidad de ser a la vez Cristo y el dios Sol.	Onírica
	Cruz	Diseño geométrico, con simetría en los cuatro lados.	Símbolo de la religión cristiana.	
	Placa o tablilla llamada «título» (titulus en latin)	Con la inscripción INGA	Es un juego de palabras que sugiere la inscripción puesta en la cruz de Cristo INRI, a la vez que INGA que era como inicialmente los cronistas nombraban a los Incas.	
	Chakana	Rombo escalonado, cuatro lados principales y tres escalones que conectan cada lado	Escalera o puente para cruzar de un mundo a otro Uku Pacha, mundo de abajo o mundo de los muertos; Kay Pacha, el mundo del presente y de aquí; Hanan Pacha, mundo de arriba, celestial o supraterráneo.	
	Coca k'antu	Es la agrupación de 3 hojas de coca	Unidad sagrada de los tres mundos andinos:	
	Ch'úsipa	Una bolsa hecha de fino tejido donde se guardan las hojas de coca	Símbolo que representa a los sacerdotes andinos	

	Illas en forma de alpacas	Figuras de pequeña escala, representando un grupo de alpacas en un corral o kancha	La búsqueda de la prosperidad por la reproducción del ganado.	
	Sol	Es el astro principal	Es el Dios Inti, padre Sol	
	Luna	Astro que acompaña a los peregrinos en su camino desde el poblado de Mawayani hasta el santuario.	La Pachamama, la madre tierra	
	Coronas de chunchos	Tocado ceremonial con plumas de guacamayo.	Su origen en la selva, los chunchos son guardianes de las figuras sagradas	

Tabla 3
Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Estatuilla sagrada antropomorfa	Religiosa sincrética	Cruz
			Chakana
			Illas (alpacas)
			Ch'úsipa
			Coca k'íntu
			Sol
			Luna
			Corona de chunchos
Placa o tablilla			

Tabla 4
Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Estatuilla sagrada antropomorfa, la cruz, la placa o tablilla	La pasión de Cristo en la religión católica
	Estatuilla sagrada antropomorfa, la chakana, los coca k'intus, la chuspa, las illas, el sol y la luna	La cosmovisión andina que plantea la existencia de los mundos

A2. Instrumento de Valoración Estética

Tabla 5
Valoración de Estructura Artística

TÍTULO DE LA OBRA: “PEREGRINOS”		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Contemporáneo figurativo	La obra representa elementos reales los cuales han sido transformados en una interpretación personal del autor que representa elementos simbólicos simplificados de esta peregrinación, persigue el objetivo personal de interpretar el sincretismo, y el objetivo estético de explorar la composición moderna aplicada al lienzo.
Categoría	Lo grotesco	La obra presenta alteración en su proporción, el espectador concibe una experiencia de satisfacción estética y extrañeza, debido a que las figuras han sido reinterpretadas de una manera personal, poseen características desproporcionadas y exageradas sin alterar sus relaciones anatómicas.
Técnica	Acrílico sobre lienzo	Se trata de una técnica que emplea pigmentos diluidos en un aglutinante acrílico conformado por una resina sintética. El medio así resultante es soluble en agua. Su secado es rápido y el acabado puede ser mate o brillante.
Instrumentos	Lápiz, pinceles, brocha, pasta acrílica para modelar, agua, espátula, paleta	

Estilo y tendencia	Surrealista	Debido a la presencia de elementos no naturales e irreales, así como relaciones no naturales.
	Expresionista	La exageración en el color y las formas son protagonistas de la obra.

Tabla 6
Dimensión Compositiva

Proporción	Desproporción intencionada	Los elementos varían de tamaño y proporción, subordinados a la creación de una composición armónica.
Equilibrio	Perfecto	La composición es simétrica y se basa en la colocación de elementos con igual carga estructura a ambos lados del cuadro.
Perspectiva	Superposición de planos	Consiste en colocar algunos elementos por delante de otros, dando la sensación de profundidad, en este caso la figura de la cruz central se superpone a los otras dos cruces y el fondo, dándole sensación de mayor proximidad e importancia.
Morfología (Forma)	Iluminación Estructura Textura	La iluminación está sugerida por la gradación tonal, siendo la parte central la que presentan mayor contraste, mientras el fondo es más tenue u oscuro. En la estructura los elementos varían de tamaño y proporción, subordinados al discurso temático y la armonía compositiva. En cuanto a la textura, la obra presenta relieves pequeños, por el uso de la pasta acrílica para modelar y las texturas propias del pincel cargado con pigmento.
Línea - Contorno	Línea como contorno y valoración	La línea se aprecia en los contornos de los elementos, así mismo sirve para la valoración tonal.
Armonía	De color	Se han utilizado colores cálidos, y una armonía de colores análogos (rojo, naranja, amarillo), para dar importancia a los elementos centrales, se ha utilizado colores de tonalidades oscuras para el fondo. Para la figura principal se ha utilizado un color amarillo muy saturado para que sea el punto principal del lienzo. El color dominante es el rojo grisáceo, los tónicos son el naranja y el amarillo y los de mediación son los colores diluidos distribuidos por toda la composición.
Color	Medio utilizado	Los colores utilizados son conseguidos mediante la técnica del acrílico, en base a veladuras y empastes en las luces. La temperatura es cálida por el uso predominante del color rojo y amarillo en el

		<p>elemento principal, que es la figura antropomorfa.</p> <p>El brillo es de sombra clara en los elementos y sombra oscura en el fondo hasta llegar a la oscuridad en ciertas secciones.</p> <p>La luminosidad es de tinte claro en el plateado o gris de la cruz, de tinte medio en los elementos circundantes y de tinte oscuro en el fondo.</p> <p>La polaridad cromática más alta se presenta el color amarillo del tocado de plumas, que contrasta con el fondo oscuro.</p> <p>Los colores más saturados son el rojo, amarillo y anaranjado.</p>
--	--	---

Tabla 7
Dimensión de Contenido

DIMENSIÓN DE CONTENIDO		
Sígnico (Real-ideal)	Real - Ideal	Se representan elementos que podemos apreciar en la peregrinación que han sido interpretados y dispuestos por el autor en una expresión onírica.
Parergon	El fondo del lienzo	Fondo oscuro con detalles de líneas en tonos medios que no posee significado.
Conceptual	Sincrético	Muestra el sincretismo entre la religión católica y el mundo andino que apreciamos en la peregrinación.

APÉNDICE B
FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE
INVESTIGACIÓN



Figura 3. “Retrato de altura”
Retrato del autor de la investigación en el Nevado Qolquepunku



Figura 4. Imagen del Sr. de Qoyllurit' I, pintada sobre piedra



Figura 5. "Pablitos"

Fotografía del autor, representando un grupo de Pablitos, marchando a Tayancani, en la Peregrinación de las 24 horas

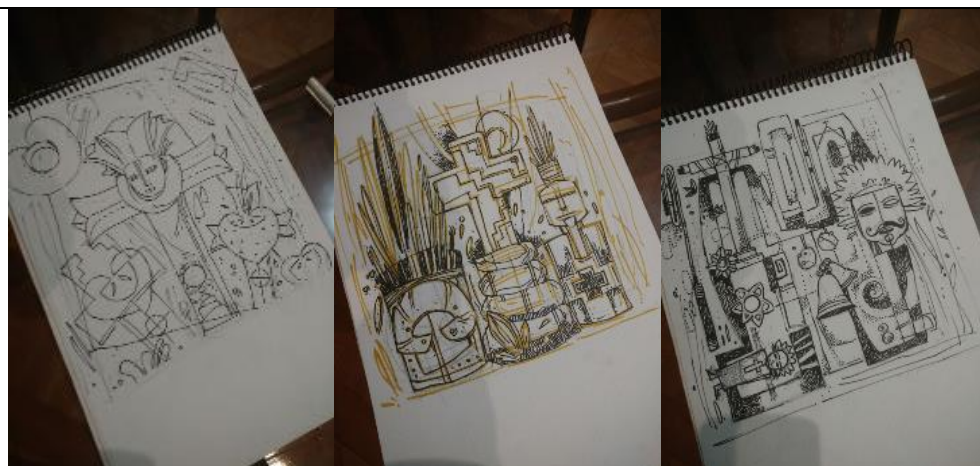


Figura 6. Bocetos

Proyectos de las obras en cuaderno de apuntes



Figura 7. Fotos Proceso de pintado



Figura 8. Fotos Proceso de pintado

APÉNDICE C

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN



Figura 9.. Tapa del catálogo



Figura 10. Contra tapa del catálogo

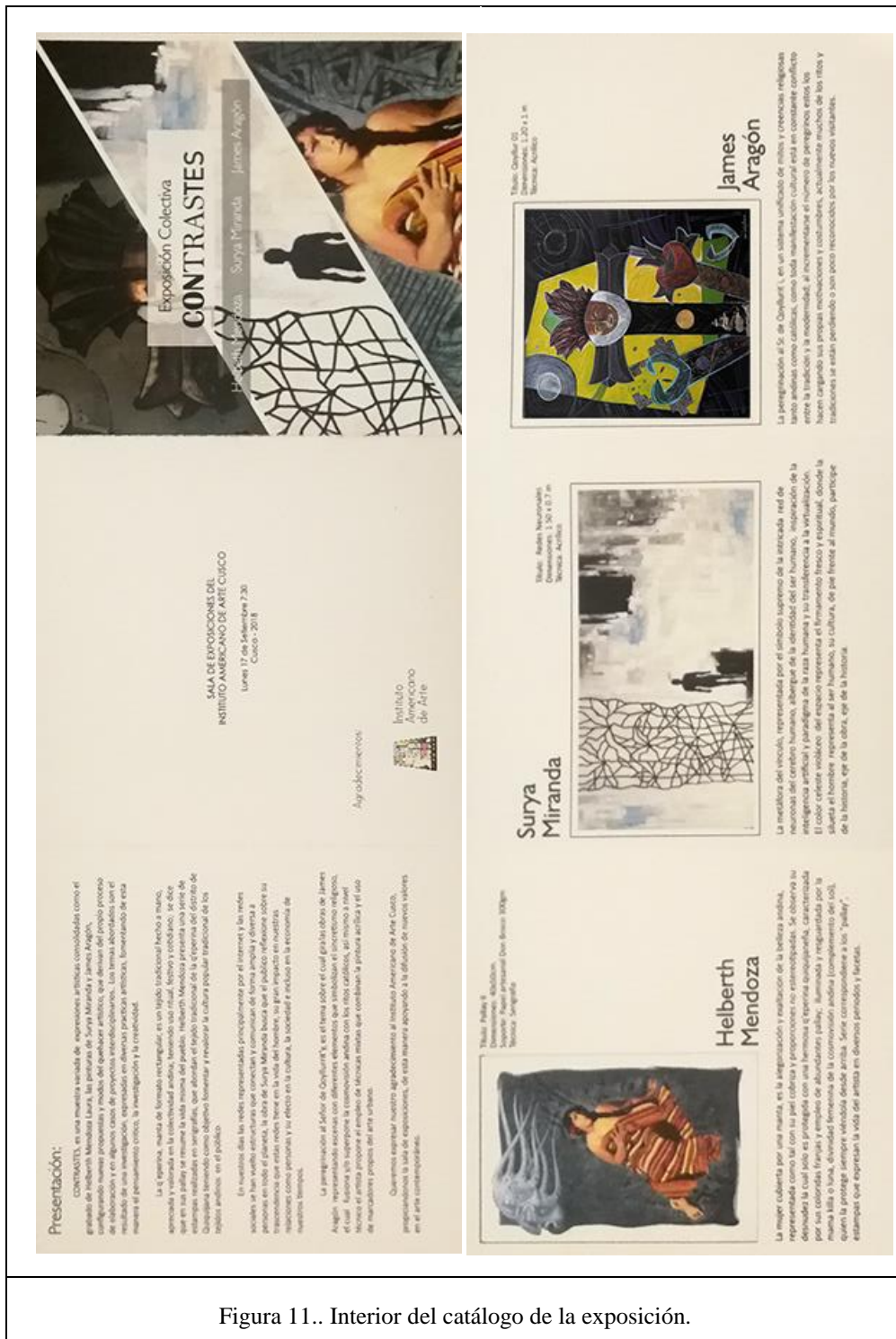


Figura 11.. Interior del catálogo de la exposición.