

**ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN**

**ARTISTICA PÚBLICA BELLAS ARTES**

**“MACEDONIO DE LA TORRE”**



**“ELABORACIÓN DE UNA OBRA PICTÓRICA  
USANDO LA FIGURA HUMANA, BASADO EN  
LOS ELEMENTOS ICONICOS PREHISPÁNICO  
DEL TEMPLO VENTARRÓN EN LAMBAYEQUE”**

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Artes

Plásticas y Visuales; mención: Pintura

AUTOR: RUBÉN SAAVEDRA COBEÑAS

ASESOR: JUAN J. ZA VALETA RODRIGUEZ

TRUJILLO- PERÚ

2019

## **DEDICATORIA**

*Dedicado a mi madre y mi padre por el apoyo brindado y a las eternas fuerzas del mar y de la tierra, de aquellos que reinan en el cielo y reptan movidos como sangre corroída, hacia esas fuerzas a dónde algún día retornaré.*

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a mis padres por el apoyo tanto moral y material en este camino importante en mi educación como artista, que sin ellos nada de esto hubiera sido posible totalmente, que son el motor de mi existencia y siempre pienso en ellos en cada proyecto que enrumba mi camino, todo lo que he construido es fruto del esfuerzo y la energía que pensar en ellos me genera, la causa de todo ideal es el generador de todo mi esfuerzo.

De la misma manera quiero agradecer profundamente a mis asesores: Para el docente y artista Juan J. Zavaleta Rodríguez y aquellos que durante mi época de estudiante me supieron ayudar y guiar, darme las pautas para ver, sentir y observar el color y la forma, por poder generar en mi las inquietudes de la investigación en todo ámbito, a mis maestros como el pintor Víctor Montenegro Burga por su confianza en mí, a Francisco Castillo y toda esa energía en sus conversaciones que alimentaban mis ganas de seguir en esta prodigiosa y religiosa actividad como es el arte, al profesor Herrera por enseñarme que sin disciplina toda habilidad redime y decae, que no sólo basta tener las ganas sino realizarlas con tesón, que la perfección es un hábito que se construye observando con detenimiento el objeto estudiado, al gran amigo Guillermo Chávez Arroyo por antecederme con su ejemplo de la constancia y la sinceridad en el arte, por abrirme las puerta a la intimidad de su vida y estudio, a mi gran amigo Jorge Salazar Cussianovich por confiar y promover de muchas maneras mi arte, al amigo Agustín Gonzales Delgado (Gondela) del cual aprendí muchas cosas no solo del arte sino de la sociedad vida y política, mucho antes de ingresar a estudiar arte, y a los

compañeros que pude conocer en el camino que alimentaron el espíritu y la mística que bañan mi sendero, que no sé a dónde me conduzca y he allí su hermosura.

## Contenido

AGRADECIMIENTO.....	2
RESUMEN .....	10
ABSTRACT.....	12
CAPÍTULO I:.....	14
INTRODUCCIÓN.....	14
1.1. Problematicación de la realidad artística.....	15
1.1.1. Identificación del hecho artístico objeto de estudio.....	15
1.1.2. Problematicación de la realidad artística .....	16
1.1.3. Formulación del problema.....	20
1.2 Justificación e importancia.....	20
1.3. Objetivos de la investigación. ....	21
1.4. Hipótesis de trabajo .....	22
CAPITULO II: .....	24
MARCO DE REFERENCIA .....	24
MARCO DE REFERENCIA .....	25
2.1. ESTADO DEL ARTE.....	25
2.1.1 LA MIRADA INTERNACIONAL AL ARTE PRECOLOMBINO.....	25
<i>Figura 1: Afiche de la exposición “Je suis l’autre” .....</i>	<i>¡Error! Marcador no definido.</i>
Alberto Giacometti (Suiza, 1901- 1966).....	27
Pablo Picasso (1902-1972) .....	31
Paul Klee (1879-1940).....	34
Anni Alberts (Berlín, 1899-1994) .....	37
b) La mirada latinoamericana .....	41
Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949).....	41
Francisco Toledo (Oaxaca, México.1940-2019) .....	44
Gunther Gerszo (México, 1915-2000) .....	47
B. La auto mirada.....	54
Carlos Runcie Tanaka (Lima, Perú, 1958) .....	54
Jorge Eduardo Eilson (Lima 1924 - Milán 2006).....	60
Tilsa Tsuchiya (Supe, 1928-1984).....	65
Fernando De Szyszlo (Lima, 1925-2017).....	69

Kukuli Velarde (Cusco 1962) .....	71
2.1. Fundamentos teóricos o artísticos. ....	74
Estilo ecléctico: .....	74
Sincretismo: .....	75
LISTA DE TÉRMINOS UTILIZADOS .....	77
CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO .....	79
CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO .....	80
3.1. Objeto de investigación.....	80
3.1.1 Templo de Ventarrón.....	80
3.1.2 El mural rojo y blanco: .....	82
3.1.3 Peces, Fase 1 .....	85
3.1.4 El retablo (ayacuchano) .....	87
Joaquín López Antay .....	92
3.2. Técnicas e instrumentos que se aplicaron para recoger información .....	94
CAPITULO IV: EXPERIENCIA ARTÍSTICA DESARROLLADA .....	95
4.1. Descripción de las obras creadas.....	96
4.2. Descripción de los materiales, técnicas y procesos desarrollados.....	96
• Ejecución y ensamble del retablo .....	98
• Ejecución del dibujo y pintura al mismo tiempo .....	99
• Mancha general .....	100
• Ejecución pictórica .....	101
• Barnizado .....	103
• 4.3. Descripción de las medidas, escalas o formatos utilizados.....	103
4.3.1 Medidas .....	103
4.3.2 Formato .....	106
4.4. Explicación de los aspectos artísticos .....	109
a. Formato:.....	109
b. Centro de interés .....	110
Pieza 2: “Masa ósea penetrada” (ubicado en la parte inferior del ala izquierda) .....	111
Pieza 3: Individuo rojo (Parte central del retablo) .....	114
Pieza 4: luna sangrante- Masa carnal penetrante (ubicado en ala derecha parte superior) .....	115
Pieza total: “Transfiguración de la carne y el hueso” .....	117

<b>C. Ritmo</b> .....	118
<b>D. Equilibrio</b> .....	120
<b>E. Unidad y Variedad</b> .....	121
<b>El tema</b> .....	121
<b>El dibujo</b> .....	122
<b>El tono</b> .....	122
<b>F. Recorrido Visual</b> .....	122
<b>G. Líneas</b> .....	123
<b>Tipos de líneas</b> .....	125
<b>Líneas horizontales:</b> .....	125
<b>Líneas verticales:</b> .....	125
<b>C. Forma</b> .....	128
<b>Estructura Oculta</b> .....	129
<b>La mano como símbolo geográfico:</b> .....	143
<b>CAPITULO V: CONCLUSIONES Y REFLEXIONES</b> .....	167
<b>FINALES</b> .....	167
<b>5.1. Conclusiones:</b> .....	168
<b>5.2. REFLEXIONES FINALES</b> .....	169
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	170
<b>ANEXOS</b> .....	172
<b>Anexo A: LISTA DE TÉRMINOS UTILIZADOS</b> .....	172
<b>FICHA</b> .....	173

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Afiche de la exposición “Je suis l’autre” .....	27
Figura 2: “Cabeza que mira” 1927 .....	29
Figura 3: “Couple” 1927 .....	30
Figura 4: La cerámica 'Insecto'. Museo Picasso Málaga Madrid, 2015 .....	31
Figura 5: “Vase Aztèque aux quatre visages” Picasso 1957.....	33
Figura 6: Exposición Sur de Picasso en el Museo Picasso, Málaga Enero del 2019 .....	34
Figura 7: “Ancient Harmony” Paul Klee, 1925.....	35
Figura 8: Textil paracas repatriado desde Suecia en 2013.....	36
Figura 9: Retrato de Anni Albers /1929.....	38
Figura 10: “Intersecting” 1962. ....	39
Figura 11: “Ancient Writing”, 1936 .....	40
Figura 12: “Indo américa”, 1941 .....	41
Figura 13: “Rosa Acle”, composición norte.....	42
Figura 14 “Autorretrato saludando” .....	45
Figura 15 “La espera”. 1969 .....	46
Figura 16 “Tiahuanaco” 1948.....	50
Figura 17 “Manos” Tanaka 2005.....	55
Figura 18 Personajes de Runcie Tanaka 2005 .....	56
Figura 19 “Cactus”.....	57
Figura 20 “Esfera”, Tanaka.....	58
Figura 21 “Camisa quemada” 1962.....	62
Figura 22 “Nudos”, 1973 .....	63
Figura 23 “Cabeza de Chaman”, sin fecha.....	64
Figura 24 Tilsa Tsuchiya.....	65
Figura 25 El Mito del Guerrero Rojo 1976. 139X100 cm óleo sobre lienzo.....	67
Figura 26 El Mito De Los Sueños. Óleo Sobre Lienzo .....	68
Figura 27 Fernando de Syszlo.....	69
Figura 28 Paisaje Ritual de Machu Picchu. 1963. Óleo sobre lienzo 160x420 cm .....	70
Figura 29 Kukuli Velarde .....	71
Figura 30 “San Sebas” Kukuli Velarde, 97 h x 45.7 x 45.7cm .....	73
Figura 31 “Muro rojo y blanco” Ventarrón .....	82
Figura 32 “Peces” Ventarrón.....	85
Figura 33 Retablo ayacuchano 1.....	88
Figura 34 Carnaval ayacuchano .....	90
Figura 35 Retrato de Lopez Antay .....	92
Figura 36 Templado de tela .....	97
Figura 37 Aplicación de gesso .....	98
Figura 38 Barnizado de los encajes del retablo .....	99
Figura 39 Ejecución del dibujo con pintura .....	100



<b>Figura 40 Mancha general</b> .....	101
<b>Figura 41Ejecución con uso de pinturas</b> .....	102
<b>Figura 42Tapas de ambas puertas pintadas y barnizadas</b> .....	103
<b>Figura 43 Medidas de la obra abierta</b> .....	105
<b>Figura 44Medidas de la obra cerrada</b> .....	106
<b>Figura 45 Formato cerrado</b> .....	107
<b>Figura 46Formato cerrado con medidas</b> .....	108
<b>Figura 47Formato abierto con medidas</b> .....	109
<b>Figura 48 Representación simbólica del formato</b> .....	110
<b>Figura 49 Pieza 1: ubicado en la parte superior del ala izquierda “Manos”</b> .....	111
<b>Figura 50 Esquema del centro de interés pieza 2</b> .....	112
<b>Figura 51 Esquema centros de intereses de pieza 2</b> .....	113
<b>Figura 52 Centro de interés – Individuo Rojo</b> .....	114
<b>Figura 53 Centro de interés Luna sangrante</b> .....	115
<b>Figura 54 Pieza 5: “Carne y hueso” (ubicado en el ala derecha, parte inferior)</b> .....	116
<b>Figura 55 Centro de interés de Pieza total</b> .....	117
<b>Figura 56 Análisis de ritmo lineal</b> .....	119
<b>Figura 57 Análisis de ritmo cromático</b> .....	119
<b>Figura 58 Esquema del equilibrio usado</b> .....	120
<b>Figura 59Recorrido visual</b> .....	123
<b>Figura 60 Esquema de líneas</b> .....	126
<b>Figura 61 Esquema de líneas del retablo cerrado</b> .....	127
<b>Figura 62 Esquema de la figura oculta</b> .....	130
<b>Figura 63 Figuras y rectas que conforman el Esquema Compositivo</b> .....	132
<b>Figura 64 Esquema de clave tonal</b> .....	135
<b>Figura 65 Circulo Cromatico</b> .....	136
<b>Figura 66 Línea cromática</b> .....	137
<b>Figura 67 Panel principal de la obra</b> .....	139
<b>Figura 68 “Salvador Mundi” de Leonardo Da Vinci. 1500</b> .....	139
<b>Figura 69 “El Salvador del mundo”, El Grecco 1600. Óleo sobre lienzo</b> .....	139
<b>Figura 70 Boceto N° 1 (Para uso conceptual)</b> .....	140
<b>Figura 71 Esquema rojo y blanco</b> .....	141
<b>Figura 72Boceto para uso conceptual</b> .....	142
<b>Figura 73 Boceto -síntesis</b> .....	142
<b>Figura 74 Boceto de manos derecha e izquierda</b> .....	143
<b>Figura 75 Cueva de Manos</b> .....	143
<b>Figura 76Boceto de mano</b> .....	144
<b>Figura 77 Esquema de Geografía y Mano</b> .....	145
<b>Figura 78 Boceto de pelvis</b> .....	146
<b>Figura 79 Boceto a color - Dualidad</b> .....	147
<b>Figura 80 Obras ejecutadas para estudio del ala derecha</b> .....	148
<b>Figura 81 Obra cerrada Dualidad y unidad</b> .....	149
<b>Figura 82 Esquema del paso de la unidad, dualidad, y trinidad</b> .....	150

<b>Figura 83 Esquema total del retablo.....</b>	<b>150</b>
<b>Figura 84 Esquema del eterno retorno en su composición lineal.....</b>	<b>151</b>
<b>Figura 85 Esquema del eterno retorno .....</b>	<b>152</b>
<b>Figura 86 Esquema de manos, posición.....</b>	<b>152</b>
<b>Figura 87 Esquema de Luna Roja- Ala derecha .....</b>	<b>153</b>
<b>Figura 88 Esquema sobre síntesis del color usado .....</b>	<b>154</b>
<b>Figura 89 Esquema de mano con poema .....</b>	<b>155</b>
<b>Figura 90 Boceto de rostro fálico .....</b>	<b>159</b>
<b>Figura 91 Boceto a color del retablo .....</b>	<b>160</b>
<b>Figura 92 Esquema de manos .....</b>	<b>160</b>
<b>Figura 93 Esquema de la Piedra Emergente .....</b>	<b>161</b>
<b>Figura 94 Esquema de Luna Roja .....</b>	<b>162</b>
<b>Figura 95 Esquema de Luna Roja 2 .....</b>	<b>162</b>
<b>Figura 96 Manchado del lienzo .....</b>	<b>163</b>
<b>Figura 97 Manchado en el taller .....</b>	<b>164</b>
<b>Figura 98 Manchado de los lienzos .....</b>	<b>165</b>
<b>Figura 99 Manchado en el taller con bicicleta.....</b>	<b>165</b>
<b>Figura 100 Realización total del trabajo.....</b>	<b>166</b>
<b>Figura 101 Obra terminada .....</b>	<b>166</b>

## **RESUMEN**

La presente investigación tiene por fin establecer una relación coherente simbólica entre el arte contemporáneo y los vestigios del templo Ventarrón que yace en el centro poblado del mismo nombre en Lambayeque, que atraviesa por la etapa formativa aproximadamente entre 3500 a 4000 a A.C.

A raíz de las teorías que plantea el arqueólogo Ignacio Alva Meneses, sobre el mural más antiguo del Nuevo Mundo el cual está basado en una síntesis de símbolos en la cual se resume la existencia humana en correlación con las propiedades, características y fuerzas de este mundo reflejado en la forma particular de interpretar su cosmovisión, en ideas tales como el dualismo, el eterno retorno, entre otros.

Para poder elaborar una obra pictórica usando figura humana, se han tenido en cuenta los elementos icónicos prehispánicos del templo Ventarrón, con uso de elementos variables y el uso del retablo claro ejemplo del colonialismo impartido en Perú.

Todas estas formas planteadas en la investigación han sido analizadas desde un método de relación semiótica, haciendo uso de imágenes como el cuerpo humano, como la geografía y también la relación de colores y texturas.

El soporte utilizado es el retablo simbolizan la trinidad, como bien se sabe el retablo es un instrumento para el uso de imágenes cristianas de la iglesia católica traída al Perú por parte de los españoles para imponer su religión como método de subyugación y subordinación ideológica.

Tales afirmaciones de usar íconos precolombinos e iconos cristianos refuerzan mi trabajo de porte ecléctico las cuales son necesarias a partir de mi posición como artista y como individuo mestizo creo que es muy importante esta combinación de elementos, pues actualmente somos un sincretismo de muchas razas y culturas.

La presente investigación se aleja de la convencionalidad de medidas, métodos y cánones occidentales para tomar como referencia medidas usadas por los antiguos peruanos, esto no lleva a pensar que tendría una posición ortodoxa y vertical, pero por lo contrario creo que el usar el lienzo como instrumento de representación me hace occidental y a la vez peruano, y usar las medidas precolombinas y las ideas de su cosmovisión, es un puente para unir ambas culturas.

Mis imágenes son esencialmente figurativas, pero con una estructura simbólica tanto desde el color, la forma como en el material utilizado.

ARTE PRECOLOMBINO-ARTE FIGURATIVO- ECLECTICISMO-  
SINCRETISMO

## **ABSTRACT**

The present investigation aims to establish a coherent symbolic relationship between contemporary art and the vestiges of the Ventarrón temple that lies in the town center of the same name in Lambayeque, which goes through the formative stage approximately between 3500 to 4000 BC.

Following the theories posed by the archaeologist Ignacio Alva Meneses, on the oldest mural in the New World which is based on a synthesis of symbols in which human existence is summarized in correlation with the properties, characteristics and forces of this world reflected in the particular way of interpreting his worldview, in ideas such as dualism, the eternal return, among others.

In order to elaborate a pictorial work using a human figure, the pre-Hispanic iconic elements of the Ventarrón temple have been taken into account, with the use of variable elements and the use of the clear altarpiece, a clear example of colonialism taught in Peru.

All these forms raised in the research have been analyzed from a semiotic relationship method, making use of images such as the human body, such as geography and also the relationship of colors and textures.

The support used is the altarpiece symbolize the trinity, as it is well known the altarpiece is an instrument for the use of Christian images of the Catholic church brought to Peru by the Spanish to impose their religion as a method of subjugation and ideological subordination.

Such statements of using pre-Columbian icons and Christian icons reinforce my eclectic work which are necessary from my position as an artist and as a mestizo

individual I think this combination of elements is very important, because we are currently a syncretism of many races and cultures .

The present investigation moves away from the conventionality of western measures, methods and canons to take as reference measures used by the ancient Peruvians, this does not lead to think that it would have an orthodox and vertical position, but on the contrary I think that using the canvas as An instrument of representation makes me western and at the same time Peruvian, and using the pre-Columbian measures and ideas of its worldview is a bridge to unite both cultures. My images are essentially figurative, but with a symbolic structure both from the color, the shape and the material used.

**PRECOLOMBINE ART-FIGURE ART- ECLECTICISM- SYNCRETISM**

# **CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN**

## **1.1. Problematicación de la realidad artística**

### **1.1.1. Identificación del hecho artístico objeto de estudio.**

Bajo la reflexión que me suscita el saber de la gran y única importancia que tiene el Muro del Templo de Ventarrón en Lambayeque, que no se le ha valorado y difundido justamente, y de la riqueza conceptual que encierra y que según Alva Meneses (2012) “los resultados de la investigación revolucionaron el panorama de la arqueología lambayecana esclareciendo los dos primeros periodos de la historia cultural de 5000 años de antigüedad”. (Pág.7), además de la riqueza simbólica que sintetiza la existencia humana y su relación con el cosmos me parece muy rico como recurso tanto conceptual como formal.

Desde el hecho que recoge elementos duales como el agua y la tierra, lo femenino y lo masculino, todo esto coexiste en una geografía inhóspita, impredecible y virgen, que es adaptada y poco manipulada por el hombre de más de 3500 años de antigüedad, además de poder sumergirme en los confines de un pensamiento tan primigenio como son las primeras actividades artístico-religiosas, que el hombre recién sedentario podría engendrar, en los primeros residuos de tiempo que estaban recién formándose, desde ese punto de vista creo que este mural es de vital y necesaria importancia para poder entender en que punto de inflexión de síntesis pudieron llegar los antiguos habitantes del norte de la costa peruana, iniciando bajo una abstracción visual del pensamiento, que cualquier especialista en arte juraría que se tratase de arte puramente contemporáneo, este mural es el punto de partida para las siguientes representaciones pictóricas de otras civilizaciones, con la diferencia que los siguientes atisbos serán de un orden más



figurativo hasta el punto de llegar al naturalismo de los huaco retratos mochicas, si bien es cierto parto del estudio de este mural, pero no es el único recurso visual y conceptual que uso en el presente proyecto desarrollado, sino que también hago uso de imágenes usadas en el arte colonial y también recursos que claramente son de índole europeo, como es el uso la pintura habitual bajo lienzo, pero también segrego materiales que me ayudan a entender la espacialidad de un retablo, formándose así un híbrido de ideas y de formas de usar simbólicamente el material.

### **1.1.2. Problematización de la realidad artística**

Desde niño siempre me sentí atraído por la arqueología, aunque no lo conocía con ese nombre, ya que muchos habitantes en la zona de Lambayeque, se dedicaban al “*huaqueo*” que era una actividad algo habitual en la zona, por ende para mí era una actividad de diversión infantil, cada mañana después de haber llovido, una caravana de niños se aproximaba a la huaca más cercana a buscar las popularmente llamadas “*chaquiras*” pues se decía que la lluvia; “*lavaba la huaca*” y dejaba a la vista estos vestigios, también encontrábamos pedazos de ceramios, trozos de madera, conchas de nácar, espondilos, entre otros.

Al regresar a casa a oscuras juntaba todo lo que había encontrado y me sentía feliz, a esto se sumaba las historias que contaba mamá por las noches, aquellas historias de los *gentiles*, los protectores de las huacas, el sexo de los cerros (en cuanto si son machos o hembras), los encantos, entre otros.

A todo esto quiero agregar que del lugar del cual provengo fue una hacienda de la familia del presidente Manuel Pardo que tomaba por nombre “Hacienda Tumán”, en dónde existía un sistema feudal o semi feudal, lo que tiempo después pasó hacer una cooperativa, esto suscitado después de la reforma agraria impartida por el gobierno revolucionario de Juan Velasco Alvarado, existía una pequeña iglesia construida por el gamonal Pardo, adjuntando a esta información que su esposa era una mujer muy católica y devota, por lo tanto dejó una hermosa colección de arte traído desde Italia y España, retablos adornados de oro y madera tallada, además la hacienda Tumán había sido diseñado con estilos coloniales y republicanos, mezclados con estilos de haciendas cubanas y mexicanas, ya que el sistema de industria – hacienda fue traída desde Mesoamérica y Centroamérica, las cuales estaban en auge por aquellas épocas, por tanto yo crezco con los vestigios de la hacienda azucarera y la cooperativa de porte revolucionaria, todo esto genera en el subconsciente colectivo de este lugar una atmosfera de mestizaje total, pues se practican también mucha brujería y costumbres pre colombinas que sin actuar conscientemente se han heredado de forma visual y oral, historias orales que hasta el día de hoy aún se relatan.

Todo este conjunto de historias que se cuentan de generación en generación, son los vestigios de un régimen para ahuyentar a los curiosos de las huacas y templos sagrados; todo esto hizo más aguda mi atracción hacia estos temas, pues me parecían instrumentos orales y visuales que en el recorrido del tiempo se han transformado, hasta el punto en ser un sincretismo cultural.

Por esta razón antes expuesta, es que he sentido siempre un interés por la arqueología en especial la de la zona costera de Lambayeque, tanto desde una perspectiva visual y oral, y desde luego de su importancia cosmogónica.

Mi intención es también hablar de los distintos artistas, que se han sumergido en la representación de elementos prehispánicos, y han amalgamado la estructura para poder obtener un lenguaje propio y distinto en decir la misma cosa, pero atribuyéndoles nuevas visiones a lo ya antes hablado.

En la actualidad se le ha hablado poco del trabajo de artistas tales como Anni Alberts, Paul Klee, Torres García, Jorge Eduardo Eielson, Runcie Tanaka, Ricardo Weesse, Kukuli Verlarde, Tilsa Tsuchiya, Fernando de Szyszlo.

Aquellas propuestas han sido iniciadas con el conocimiento de la existencia de algunas piezas o sitios; como un telar precolombino como es el caso de Jorge Eduardo Eielson, que vio a los 20 años por primera vez aquel telar chancay lleno de colores ocres y rojizos, aquel hilvanado era una representación que lo vinculaba con los padres y madres más remotos, y enlazando una red con los elementos universales.

O el uso de un recurso más ancestral como es la cerámica, en el caso de Runcie Tanaka toma la imagen y también la filosofía como base de su trabajo, es así que diversos artistas han elaborado un lenguaje contemporáneo basándose en la estructura simbólica de las antiguas civilizaciones del Perú.

El mismo vivir de mi infancia y adolescencia cerca a los recintos sagrados, al mar y la zona costera de nuestro litoral, me conlleva a buscar una forma de expresarme, de una forma arraiga de los orígenes de las civilizaciones primigenias en el litoral norte de nuestro país.

Ahora para ser más concretos, he tratado de generar un discurso visual comparativo entre la geografía donde discurre esta cultura y la geografía por así decirlo del cuerpo y partes del cuerpo humano, generando multitudes de opciones de cómo poder representar mejor la idea primigenia del mural de Ventarrón, ahora bien se toma también discursos que van en contra de la finiquitad de la vida, que por lo contrario se basa en un eterno retorno, una forma cíclica de ver el mundo, por otro lado como poder incluir el pensamiento cristiano que contradice todo esto, con el castigo o la premiación divina, con un final más que con un proceso, es por eso la inquietud plástica de no terminar todos los espacios que contienen mi retablo, sino de dejar huellas del proceso, y asimilar una perspectiva conceptual de atrapar el proceso y no el final de una obra, por otro lado la dualidad es un aspecto importantísimo para el mural de dos colores del Templo de Ventarrón, pero también la trinidad, es así que se usan ambas, la primera como un aspecto pictórico y simbólico, y la segunda manifestada a través del soporte y su división y la complejidad de transformación al cerrarse o abrirse.

Es así que trato de asimilar mi curiosidad por la transformación del material y poder sacar a profundidad el total provecho de la total asimilación de lo que significa el material y su sometimiento a múltiples formas de ubicación y manipulación del soporte con el espectador, pues me declaro poco temeroso en probar nuevos elementos los cuales me generen nuevas sensaciones y nuevos recursos estilísticos, lo cual también es algo peligroso pues te ubica en planos desconocidos, y uno puede dispersarse mucho.

Me declaro también un amante de la imagen poética, aquella imagen que te da el mensaje implícito, poco explícito, y que genera muchas dudas e inquietudes,

aquellas imágenes que no te da toda la información, sino que te dejan con ganas de saber más, la imagen incómoda que no se sepa a ciencia cierta qué es lo que está diciendo, al fin y al cabo, la imagen nos da una información visual, que se divorcia muchas veces de la palabra escrita o la palabra hablada.

### **1.1.3. Formulación del problema**

**¿Cómo elaborar una obra pictórica usando la figura humana, basado en los elementos icónicos prehispánicos del templo ventarrón de Lambayeque?**

## **1.2 Justificación e importancia**

Mi propuesta plástica es una firme visión y reflexión sobre los yacimientos encontrados en el Templo ventarrón, en especial de los muros y petroglifos.

Reconocí y escogí mi objeto de estudios por tres razones fundamentales:

-Difundir el conocimiento a través del arte del complejo arqueológico ya que existe poco interés por parte de la población y las autoridades del medio, que denota una gran importancia, pues esconde el posible origen de la civilización en el litoral norteño y también en el Perú.

-La ausencia de propuestas plásticas fundamentadas en la esencia y la estructura del símbolo como eje principal de un trabajo plástico y no sólo en la morfológica.

-La riqueza simbólica que existe en los yacimientos encontrados en el templo de Ventarrón en Lambayeque.

A través de mi trabajo recojo aspectos fundamentales sobre símbolos cosmogónicos en general, yacente en los templos del complejo Ventarrón, ubicándose según Alva Meneses (2012) “*en una colina aislada que ocupa una*

*posición singular y estratégica en la parte baja del valle de Lambayeque, al centro de la llanura aluvial y cerca del margen derecho del río Reque” (Pág22).*

Su ubicación estratégica cerca al río, permitió desde épocas muy remotas la concentración de bastos recursos y fue eje principal para la unión fluvial entre el cerro Reque y Ventarrón, según la teoría que maneja el arqueólogo Ignacio Alva; el templo Ventarrón fue construido buscando recinto preconcebidos naturalmente que reflejaran notablemente el reflejo del cosmos, en especial de la constelación de Orión.

Este simbolismo geográfico, es inminentemente un rasgo que me atrae de forma interminable, ya que contiene aspectos muy simbólicos, no sólo en dispositivos de culto sino también en la forma de ubicar la arquitectura que alberga a estos templos.

Todo este complejo de arquetipos que iré describiendo más adelante, es la base de mi investigación y de cómo llego a una síntesis reflexiva de esto, tomando de forma contemporánea la hierofanía que les otorgaban a ciertos elementos naturales, o artificiales.

- El tema que abordan también es el sacrificio, sintetizando notablemente la acción enlazándolo con las esferas de la materia y lo metafísico.

Mi trabajo abordará estos acontecimientos con el uso de la materialidad como metáfora formal y la poética como estructura de la imagen misma, adaptando al hecho e incrustándolo en un tiempo contemporáneo, otorgándole la atemporalidad que deseo.

### **1.3. Objetivos de la investigación.**

#### **1.3.1. General.**

Realizar el proyecto con una obra pictórica cuyo propósito sea transmitir la cosmovisión presente en la filosofía del mundo prehispánico en la segunda fase del templo Ventarrón en Lambayeque y su mezcla con la occidentalización de nuestro territorio y sociedad, usando el símbolo como recurso conceptual y visual.

### **1.3.2. Específicos.**

- Generar conciencia colectiva, sobre nuestros monumentos arqueológicos olvidados.
- Hacer uso del aspecto matérico en la obra para crear sensaciones geográficas del lugar hablado.
- Generar conciencia en aceptar nuestra condición sincrética y mestiza.
- Simbolizar la obra numéricamente entorno al “dos”, al “tres” y a la unidad.
- Realizar bocetos intermedios y no previos para tener todas las opciones de síntesis de forma y de color.
- Identificar las características del arte precolombino como recurso estilístico y conceptual de mi trabajo.
- Revalorar nuestras unidades de medidas como la “capa”.
- Identificar las utilidades del retablo a inicios del virreinato en el Perú, y su importancia en el proceso de extirpación de las idolatrías existentes aun en el Perú.

### **1.4. Hipótesis de trabajo**

La elaboración de la obra pictórica usando la figura humana como elemento icónico, basado en el simbolismo prehispánico del templo Ventarrón en Lambayeque se logró representar a través del soporte conocido como retablo, el cual ha sido sacado de su contexto original que es la devoción a través de

imágenes para la adoración y comunicación de mensajes cristianos en la iglesia católica, los soportes encajados en dicho retablo han sido pintados y ensamblados con base en el simbolismo icónico prehispánico y una técnica a medio terminar, haciendo claro el uso del mensaje de la transición o el procesos de una acción u obra, la cual va en concordancia con la idea y conceptos que se mencionan en la investigación, basados en ideas mágico religiosas, cosmogónicas y de índole cristiano y precolombino.



**CAPITULO II:**  
**MARCO DE REFERENCIA**

## **MARCO DE REFERENCIA**

### **2.1. ESTADO DEL ARTE**

A través de la historia del arte, se han abordado diversidad de temas y objetos, si comenzamos hablando de la transición del arte en Europa, sucede que a partir de inicios del s. XX se daban por agotando los referentes visuales y de discurso de los artistas, es por ello que inclinan su mirada en nuestro arte primigenio, el arte precolombino, entonces comienza un gran interés por el arte precolombino, desde la Bauhaus hasta Picasso y su grupo de seguidores, luego transcurriría a muchos lugares y tiempos, pues se empieza a dar valor al arte “primitivo”.

Quiero hacer un recuento de los diversos artistas que apuntaron su mirada y su trabajo pictórico al arte precolombino y en especial al arte peruano, desde sus telares, su orfebrería, su arquitectura, su escultura, su cerámica, su arquitectura, y de más manifestaciones culturales.

Para mejor entendimiento he dividido la información por etapas:

#### **2.1.1 LA MIRADA INTERNACIONAL AL ARTE PRECOLOMBINO**

A finales del siglo XIX con el aumento de los estudios antropológicos, y el auge de un coleccionismo de piezas etnográficas, se desarrolla un feroz interés por parte de algunos artistas de inicios del siglo XX con respecto al arte africano.

De hecho gracias a la expansión colonial en África, llegó a Francia muchos objetos, máscaras, y tótems hechos de madera y marfil, todas estas nuevas manifestaciones que se podían ver en Francia era muy novedoso y rápidamente captaron la mirada y el interés de estos artistas que estaban perdiendo el contacto con los orígenes y la armonía con su entorno natural, es así que surgen tendencias

más arcaicas y primitivas, liberándose de todo academicismo impuesto por la rigidez de una cultura artística conservadora.

A través de escultura se imparte por primera vez una profunda metáfora de investigación de cada artista tanto independiente o personal, dejando revelar sus más profundas tensiones, de esta manera la escultura utiliza nuevos materiales de expresión.

Desde mi experiencia personal durante mi estadía por Europa, estuve muy atento y fascinado por el arte italiano, su precisión y al grado de naturalismo que había llegado y el idealismo impartido en sus imágenes tanto religioso y mitológico.

No me esperaba al pasar por la Villa Bourghese, donde abundan museos estatales privados, castillos y villas, poder encontrar una muestra donde mostraba la importancia al arte originario en especial al precolombino, la muestra tenía por nombre "*Je suis l'autre*" Giacometti, Picasso e egli altri *Il primitivismo nella scultura del novecento*, que se daba en las Terme di Diocleziano, y quedé impactado por las múltiples obras de los artistas ya conocidos del siglo xx, acompañadas cada una con una pieza de arte primitivo africano, haitiano, australiano, mesoamericano, y especial precolombino peruano, ni siquiera en Perú había visto tales obras, de gran riqueza primigenia, simbólica y espiritual, habían también muñecos de poder, ídolos de madera con hueso, marfil y piedras, pelucas, entre otros.

Es en ese momento me di cuenta cuán importante fue y es el arte precolombino para los artistas modernos de inicios del siglo XX, y que aún no se ha explotado al máximo, que una piedra preciosa que aun debemos pulir, tenemos todos los

recursos estilísticos y conceptuales, que es negligente no poder darle el interés adecuado, y peor aun habiendo nacido aquí en Perú.

*Figura 1: Afiche de la exposición “Je suis l’autre”*



Recuperado de <https://www.hoteltrevirome.com/news/es/category/mostre/page/2/>

### **Alberto Giacometti (Suiza, 1901- 1966)**

Alberto Giacometti fue un escultor, pintor y escritor suizo nacido en Borgoño, creció en un ambiente de artistas, tal cual se vio reflejado en anécdotas, así podemos citar a Wiesinger Veronique (2018) *“su primera pintura al óleo –realizada en Suiza a los 14 años, en el taller de su padre Giovanni, pintor de estilo impresionista–, se expone aquí junto a su primer busto esculpido, la pequeña Tête de Diego sur socle (Cabeza de Diego con base) (1914-1915)”* (pág. 5), su padrino fue fauvista, es así que desde corta edad tiene un gran interés por las artes y ejemplos a seguir.

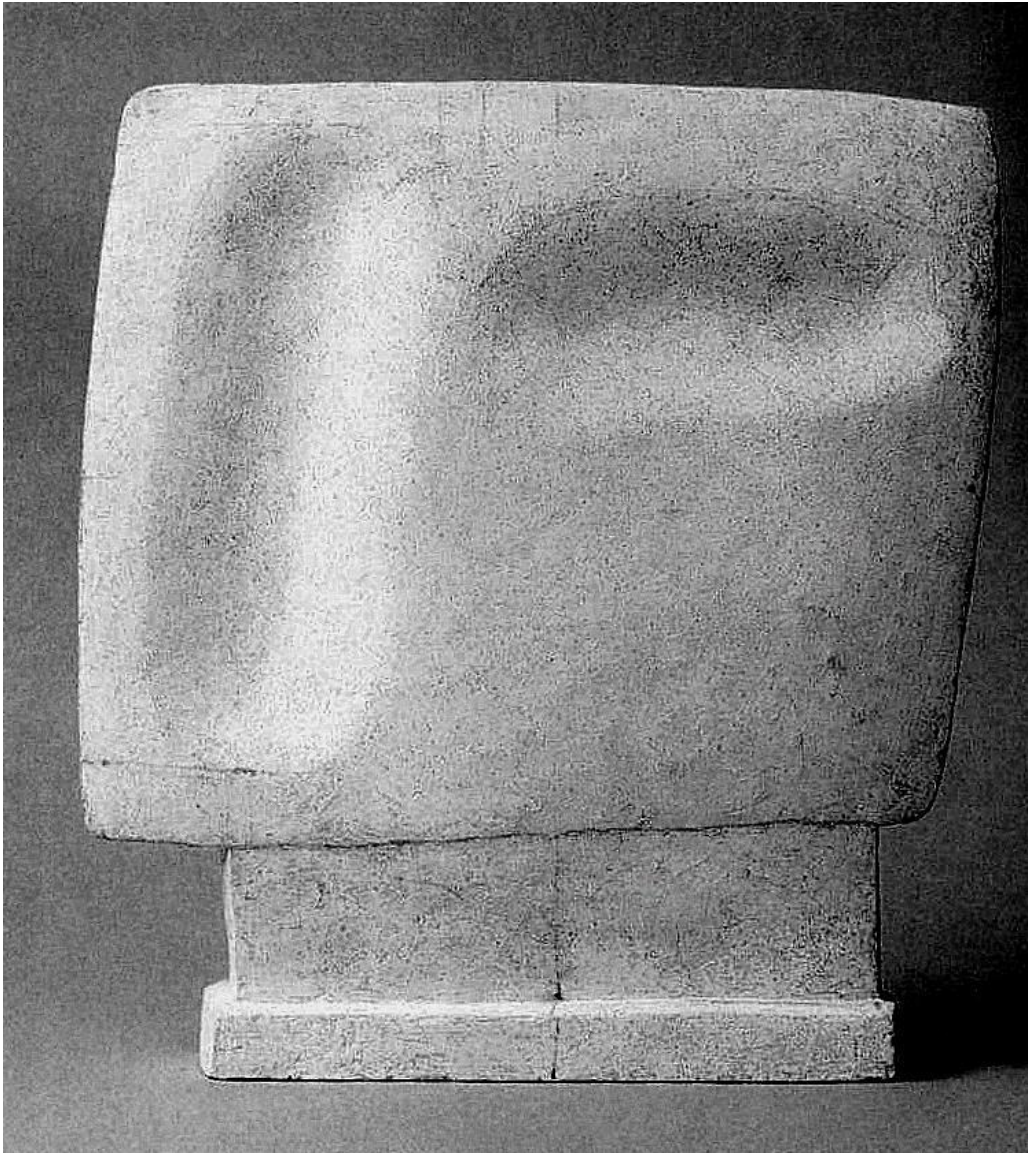
Giacometti atraviesa por múltiples etapas, descubriendo el verdadero trasfondo del ser, pero bajo ese sustento creo que existía una forma muy arraigada a lo primitivo, mientras tanto José Luis Molina que habla del trasfondo primitivo del

artista; Molina (2005) “Las líneas insistentes me hablan de un hombre que intenta reafirmar lo que ve pero que no se lo cree, o quizás porque la naturaleza es escurridiza se escapa de todo aquel que intenta atraparla”. (pág. 1)

No obstante, esa repetición continua de las estructuras del modelo provoca lo que me aventuro a denominar como dinamismo estático. La movilidad esta ocasionada por el cruce de trazos de pincel, y la estabilidad y fijeza se produce por la disposición del modelo y por la articulación del espacio, buscando el continuo equilibrio de las formas.

Esto nos recuerdo el hieratismo del arte primitivo, el arte etrusco, el arte cicládico e incluso el arte egipcio y bizantino con su alta dosis de simbolismo y función visionaria.

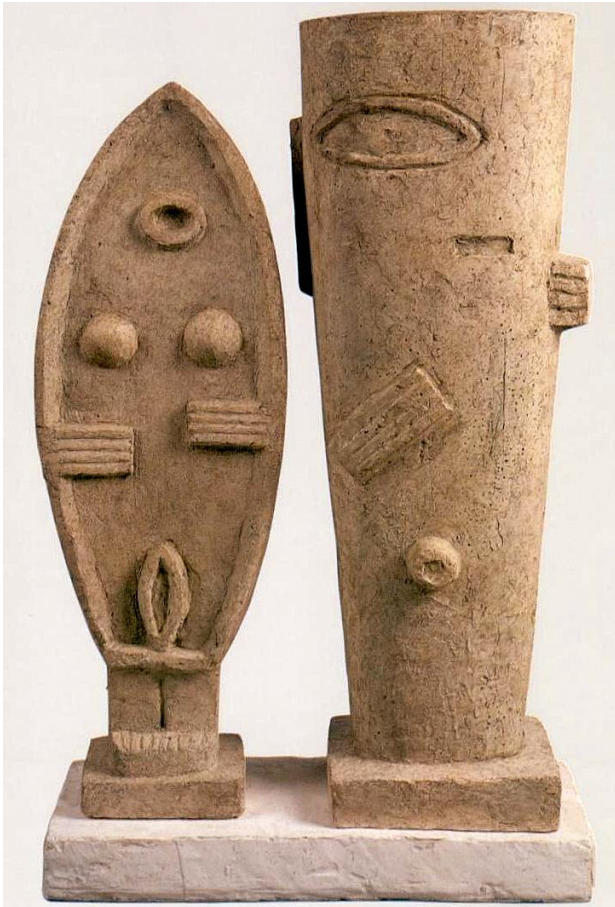
*Figura 2: “Cabeza que mira” 1927*



(Recuperado de: <http://encuentros-de-arte.blogspot.com/2009/11/alberto-giacometti-el-artista-en-su.html>)

Como podemos apreciar el artista gesta una síntesis formal, pues le interesaba mucho ese aspecto, en materia de espacio y de espacialidad, claro es su acercamiento a las tendencias que en la época suscitaban atracción, quizás exótica de encontrar como fuente de sustento el arte primigenio de las antiguas civilizaciones.

*Figura 3: "Couple" 1927*



(Recuperado de <https://www.guggenheim.org/audio/track/verbal-description-of-the-couple-1927-by-alberto-giacometti>)

Vemos en Giacometti una preocupación por la sexualidad (ver fig.3), pero desde un carácter casi de un ídolo, con una importancia elevada, sagrada, muy propio de los elementos simbólicos del arte precolombino, en donde lo que impera es el simbolismo sagrado de la sexualidad, y no un mero hecho reproductivo o de placer.

## **Pablo Picasso (1902-1972)**

Pero si de influencias hablamos debo tocar a uno de los grandes artistas y pioneros del enriquecimiento visual para con sus obras; Pablo Picasso siempre tuvo una forma muy especial de mirar la belleza, tal como lo cita D'ors (2001): “Añadamos que son igualmente extrañas a la belleza primitiva”(pág.33), aludiendo al denudo que impartía Picasso lo cual era acusado de anacrónico, digan lo que quieran esos “tienen ojos y no ven”, extrañas a la Noa-Noa de Gauguin y al pequeño ídolo hembra se la isla de La Reunión. Y también Eva. Y también a las sirenas. Y también a las Esfinges. Y también a las leonas... ¿la desnudes? Picasso ha encontrado para el cuerpo una situación más elemental y grosera— más espiritual, por consiguiente—que la desnudez misma.

*Figura 4: La cerámica 'Insecto'. Museo Picasso Málaga Madrid, 2015*



(Recuperado de:  
<https://www.elmundo.es/andalucia/2015/09/02/55e6db3b46163fb67b8b457d.html>)



Picasso es uno de los artistas del cual más se ha escrito y hablado, así que hare un hincapié en un aspecto puntual de su obra, cuando estuve por Málaga la tierra de nacimiento del artista, presencié una exposición denominada “El sur de Picasso, Referencias andaluzas”, la exposición contaba con más de 10 salas, prestadas al museo por la familia Picasso que aún sobreviven, vi muchas obras desde dibujos de adolescente, sus obras académicas y los cuadros cubistas más famosos, pero lo que me llamó la atención fue la última sala en donde se exhibían cerámicas poco conocidas del artistas malagueño, me quede muy sorprendió con la similitud al arte precolombino peruano, habían cerámicas donde usaba mucho el blanco y los estribos muy comunes en cerámicas de la cultura Chavín y Cupisnique, también colores rojizos, terrosos y azules.

Lamentablemente estaban permitidas las fotos dentro del museo y no pude guardar imágenes para mi archivo personal, pude encontrar algunas en publicaciones virtuales.

Picasso fue un conocedor y comprador de objetos de arte de diversas culturas, que le interesaban, es por ello que no solo lo africano le ha de haber interesado sino también el arte precolombino y especial el peruano.

*Figura 5: "Vase Aztèque aux quatre visages" Picasso 1957*



Recuperado de <https://onlineonly.christies.com/s/picasso-ceramics/vase-azteque-aux-quatre-visages-a-r-402-78/20895>

Podemos ver una hibridación entre su arte primitivista y el arte precolombino en especial en piezas escultóricas, dotados hasta de influencias orientales, como podemos ver en la pieza (ver fig.6), con cuatro rostros diferentes, realizadas con trazos gruesos de color azul y detalles de grabado.

La forma del jarrón fue tomada por Ramié de la cultura peruana de Moche, y no de la cultura azteca mexicana, como nos indica el título, la obra nos remonta a imágenes de huacos con asa estribo, precolombino, moche, y hasta chavín.

*Figura 6: Exposición Sur de Picasso en el Museo Picasso, Málaga Enero del 2019*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

Paso ahora hablar de una escuela muy interesante que es la escuela de la Bauhaus, fundad por Walter Gropius en Weimer, Alemania, como bien se sabe es la primera escuela en buscar encajar todas las artes en una, y generar un engranaje de todas ellas, al aparecer la Bauhaus, aparece el diseño industrial, entre los maestros tenemos a Paul Klee, amante de la música y del arte textil.

### **Paul Klee (1879-1940)**

Klee es un claro ejemplo de una reinterpretación del arte textil peruano al lienzo, fue educado con dotes de músico, es por ello que siempre llevara consigo el ritmo en los colores y las composiciones que recrean su trabajo, el mismo algún día diría;

El color me posee, no tengo necesidad de perseguirlo, sé que me posee para siempre... el color y yo somos una sola cosa. Yo soy pintor”, cuando uno observa una obra de él, puede hasta confundirlo con un telar chancay, o chimú.

El arte a imagen de la creación. Es símbolo, tanto como el mundo terrestre un símbolo del cosmos, tanto como él mismo lo afirma: Klee (1979) “el arte es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos” (pág. 63).

*Figura 7: “Ancient Harmony” Paul Klee, 1925*



(Recuperado de <https://www.reprodart.com/a/paul-klee/ancientharmony1925no236oi.html>)

Resaltando que en la escuela de la Bauhaus se le dio una fuerte importancia al tejido, el uso de la geometría como aspecto formal e intelectual gestó las bases del arte de Paul Klee y sus alumnos, quizás fue uno de los motivos tener interés

en los tejidos precolombinos pues estaban muy interesados en la abstracción que venía de Rusia, como el suprematismo, y existe mucha figuración geométrica en un manto paracas o chancay, y otros, además de la matemática que implica cada sector, que estoy seguro los antiguos peruanos tenían su unidad de medición.

*Figura 8: Textil paracas repatriado desde Suecia en 2013.*



Recuperado de <https://elcomercio.pe/eldominical/articulos-historicos/conexiones-artisticas-telaes-prehispanicos-arte-moderno-noticia-505194-noticia/>

Históricamente, los textiles del antiguo Perú tales como las piezas paracas, Recuay o chancay fueron piezas gráficas portadoras de sentido.

“Pero esa visión descriptiva fue superada por unos ojos avispados que advirtieron inquietantes e inesperadas conexiones.

Una confusión llevó al historiador británico James W. Reid a entrar en un mundo inexplorado. En 1972 adquirió una pieza textil a bajo precio en una casa de

antigüedades del Centro de Lima. Creyó haber hecho una estupenda transacción, ya que, según su conocimiento de la técnica, se trataba de una obra de Paul Klee.

Sin embargo, días después, la flamante adquisición le revelaría otra parte de la trama: sus verdaderos autores habían pertenecido a la cultura Chancay, manifestación precolombina asentada al norte de Lima.”( Artículos Históricos, Dominical del diario El Comercio, 2019)

Su equivocación no fue un error de cálculo. La disposición de las formas y el manejo de las líneas parecían corresponder a las características del modernismo occidental.

Como podemos apreciar se han podido conectar tiempos muy remotos, a través del arte precolombino y los tiempos del s. XX a través del arte abstracto.

En los ochenta publicó *Arte textil del Perú*, libro en el que resumía sus indagaciones. El inglés considera que en estos textiles precolombinos se evidencia “el uso de la geometría y el realismo intelectual y no anatómico”, los principios básicos del arte del siglo XX occidental.

### **Anni Alberts (Berlín, 1899-1994)**

Esta mujer que a través del tejido generó imágenes que hasta ahora son materia de estudio en los grandes institutos de arte y de diseño, fue una de las pioneras en investigar el arte Perú, en especial en el ámbito de los telares.

Podemos apreciar cómo ha generado una síntesis compositiva muy rica en armonía de colores, se sienten piezas con mucha armonía musical, obviamente abstraído de las enseñanzas de su mentor Klee.

*Figura 9: Retrato de Anni Albers /1929.*



Foto: Umbo (Otto Umbehr)

Perteneciente a la clase alta alemana, se rebeló contra las autoridades familiares y decidió ser estudiante de arte, ya que siempre mostró una pasión hacía lo creativo.

Su obra es un interesante acercamiento y un interés por los tejidos peruanos, en especial de los telares paracas, de los cuales investiga ya prende mucho en los distintos viajes que hizo, y museos que visitó.

“En 1922, con 23 años, fue aceptada en la Bauhaus, escuela de vanguardia ícono en la historia por su objetivo de lograr que el arte y el diseño fueran funcionales y accesibles para todos.

Si bien la escuela se proclamaba en favor de la igualdad de género, la realidad era otra, ya que acorde a su fundador, Walter Gropius, no era aconsejable que las mujeres trabajaran en áreas como los talleres de carpintería, metal o vidrio, limitándolas a las clases textiles, de encuadernación y cerámica”. (del Blog <https://www.domestika.org/es/blog/1566-anni-albers-pionera-en-el-renacer-moderno-del-arte-textil> )

**Figura 10: “Intersecting” 1962.**



*2018 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York/DACS, London.*

La joven artista no estuvo conforme, pero lo aceptó, tomando el material y las técnicas para tener un acercamiento experimental por medio de la línea ondulada y

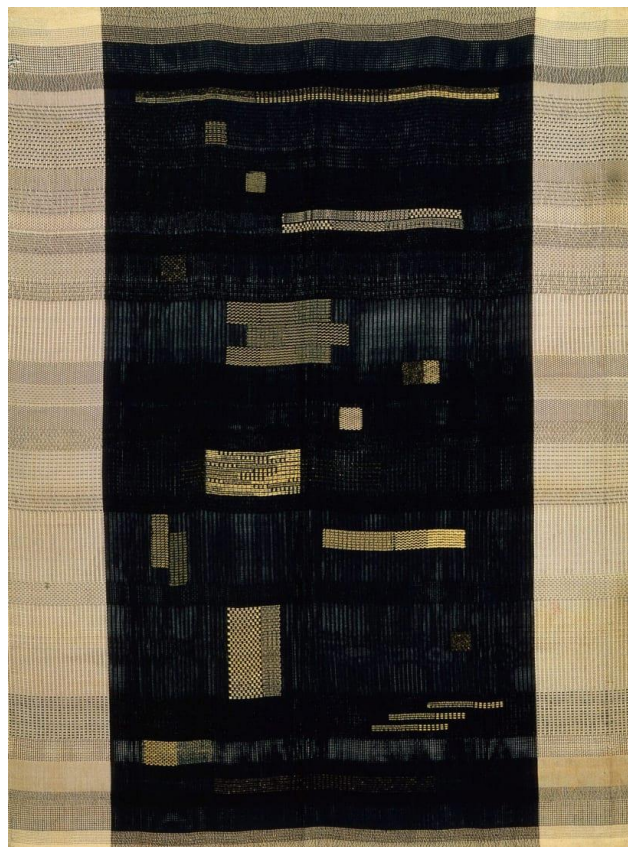


el patrón geométrico, aprendiendo las bases del tejido gracias a Gunta Stolzl, y los principios de la abstracción, símbolos y colores a través de Paul Klee.

Es así que esta artista fusiona el arte textil con las enseñanzas de Klee y Kandinsky sobre la abstracción propiamente dicha y que solo se limitaba a trasladar lo visto en tejido al lienzo con pintura y también de su futuro esposo el pintor, diseñador y fotógrafo Josef Albers.

Anni Albers pregonaba la enseñanza de su maestro Klee, que se resume en esta frase: *“El proceso es más importante que el resultado y forma final”*.

**Figura 11: “Ancient Writing”, 1936**



(Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/anni-albers/ancient-writing-1936>)

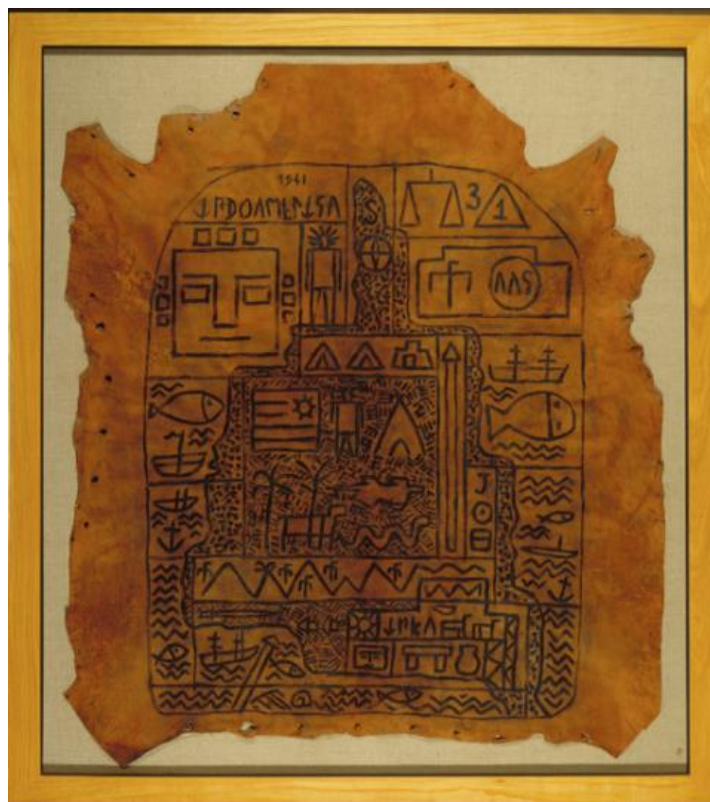
## b) La mirada latinoamericana

Quiero hablar comenzando por un artista que se educó por mucho tiempo artísticamente en Europa y que va a ser uno de los pioneros en entender el arte precolombino desde otro punto de vista, me refiero a:

### **Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949)**

Joaquín Torres García fue un pintor, docente, escritor, escultor y teórico del arte uruguayo. Creador del universalismo constructivo y del Taller Torres García, uno de los principales movimientos artísticos de su país.

*Figura 12: "Indo américa", 1941*



(Recuperado de <http://torresgarcia.com/catalogue/entry.php?id=1738>)

Siendo una gran influencia tanto teórica como práctica en generaciones de artistas latinoamericanos, tanto por sus conceptos artísticos como por los ideológicos.

Según Naum (1937) “Su interés en encontrar una tradición artística en las culturas prehispánicas sudamericanas, no solo cambió su obra como también el curso del arte sudamericano, creando una nueva conciencia de identidad artístico-cultural” (pág.1)

*Figura 13: “Rosa Acle”, composición norte*



(Recuperado de <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/acle/index.html>)

Torres encontró un paralelo entre las culturas precolombinas y la antigua civilización mediterránea por lo profundo de su metafísica y su concepto universal, pero también por su plan geométrico, recordándonos la frase de Naum Gabo "... la idea Constructiva del arte es tan joven como nuestro siglo y tan antigua como la voluntad humana de crear. Vemos en Torres García a un artista que discrepa con la tendencia constructivista occidental, lo cual genera una

ruptura para él y poder separarse de los cánones establecidos como europeo, para luego incorporar a su obra un simbolismo propio de la magia y la numerología.

Visito en 1928, en París la exposición de arte precolombino llamada “Les Arts Anciens de L’Amerique”, en el palacio del Louvre, es ahí que se da cuenta que debe incorporar nuevos elementos simbólicos y no paró de investigar ese tema así también como al arte precolombino.

Torres (1939)"Paró un día y piensa: a lo abstracto, debe corresponder la idea de una cosa, algo también abstracto. ¿Qué puede ser esto?" (pág. 25)

Según Rowell (1985)"Torres García primero construye una estructura lineal que no era rigurosa ni sistemática, esta estructura o configuración geométrica de este periodo parece ser intuitiva y expresiva, evocando por momentos las paredes incaicas del Perú precolombino.

Las construcciones incas fueron construidas bajo leyes astrológicas y numerológicas, como también bajo la necesidad de soportar los movimientos provocados por temblores de tierra. Así logran reflejar un orden simbólico gracias a una preocupación práctica. En cierto sentido esta geometría era una geometría natural, y esto atrajo al maestro Torres García a su investigación.

Por otro lado vemos en México un gran revote del arte moderno, pero también una reivindicación del arte nacional, dado que fue uno de los primeros países en emprender una revolución política, que no solo afectó al país de una forma política económica sino también de forma social y cultural". (pág. 15)

## **Francisco Toledo (Oaxaca, México.1940-2019)**

Hijo de Francisco López Orozco y de Florencia Toledo Nolasco. Su padre fue dependiente de comercio y su madre provenía de una familia de matanceros. Fue el cuarto de siete hermanos.

Toledo es un artista luchador de los intereses de los desprotegidos, y de la protección de su tierra y de su propia cultura, es un hombre muy identificado con su acervo cultural, consecuente como artista y como hombre.

En propias palabras de Molina, Carlos (2016) Vemos en Toledo un hombre que, desde su tránsito por Oaxaca, luego a México, Roma, París y su retorno a México, no es conmovido por la ciudad como otros artistas. Su obra no refleja del plano hacia afuera, más bien explora lo que hay en la superficie para adentro, la mimesis no es lo suyo, ni tampoco la imitación de la realidad.

Sus angustias son los olores, lo originario, lo natural, el color de los animales, los sonidos, las sensaciones más primarias.

Su expresividad ha sido hecha para sus sentidos, y no para el intelecto, como en aquellas épocas, en una exposición llamada “Nuevos exponentes de la pintura mexicana” se le calificó en la crónica aparecida en la Revista de la universidad: “dibuja con la genialidad y las limitaciones de un niño”, es así como se explica cierto primitivismo en sus obras” (pág. 17).

Toledo se considera un juchiteco, aquellos rastros zapotecos inmersos en sus trazos son un símbolo a posteriori, pues nunca fue campesino, el artista es

consciente de su mestizaje, de su idioma, de su interés por ir a Europa en una misión conscientemente formativa.

El interés de un arte originario lo lleva en las venas, en sus orígenes, y su modernidad en sus vivencias y aprendizaje.

*Figura 14 “Autorretrato saludando”*



(Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/arte/francisco-toledo-obras-y-pinturas-mas-importantes>)

Hacia 1960 dialoga con la modernidad occidental, refiere por ejemplo, Molina (2013) “...haber visto *cliché-verres* en París y años después discutir con Manuel Álvarez Bravo esa técnica, aquellos efectos de transparencia, textura y superposición de superficies que permite la manipulación de la fotografía con vidrio como sustrato.

Permaneció allí cinco años para luego retornar a su país a México, con una técnica pictórica depurada, así como con la influencia de ideas plásticas de artistas de distintas escuelas europeas.

Su mexicanidad quizás es influenciada en las épocas que compartía la afinidad de intercambiar piezas de arte precolombina, también su amistad con Siqueiros o su acercamiento a los Rivera. La obra de Toledo va hacia otro registro visual, hacia la intemporalidad, hacia lo eterno” (pág. 22)

*Figura 15 “La espera”. 1969*



Recuperado de: [milenio.com/cultura/arte/francisco-toledo-obras-y-pinturas-mas-importantes?image=19](https://milenio.com/cultura/arte/francisco-toledo-obras-y-pinturas-mas-importantes?image=19)

## **Gunther Gerszo (México, 1915-2000)**

Gerszo es un artista mexicano de raíces húngaras, considerado uno de los principales representantes de la plástica de México.

La forma de encaminar su estética de Gunther Gerszo, le permite generar expresar las ideas sobre la vida y la muerte, así como la creación y la destrucción, que el artista transmite en toda su obra, todo esto está conectado y muy arraigado a su vida personal, como al tiempo que le tocó vivir.

Iniciado como escenógrafo, vemos como luego pasaría fuertemente en la pintura, interesándose mucho por la geometría, la espacialidad, pertenece al grupo como conocido como “La Ruptura”, artistas desligados totalmente del muralismo mexicano tan de moda en esos tiempos.

Afirma Moyssén Xavier (1977) “La obra de G. Gerszo muestra su profunda apreciación artística bajo una influencia conjunta de Europa y México” (pág. 51).

Y también nos dice Medina Cuauhtémoc (1993) “Sus lienzos al óleo incorporaban aspectos de arte precolombino dentro de un marco surrealista y cubista. Luego el artista fue evolucionando hasta llegar a su famoso arte abstracto” (pag.15)

Ahora bien para ahondar en el tema de la relación del artista con su cultura europea, mexicana y su acercamiento a lo precolombino, en relación con la marca puntual de las ruinas precolombinas en su obra, el mismo artista señalaba varios factores complementarios entre sí.



El artista, por razones económicas decidió dedicarse buen tiempo de su vida al diseño de escenografías, y por lo tanto se enrumbó hacia el teatro y la cinematografía, en primer lugar el artista recordaba un viaje realizado a Yucatán cuando escribía un guión con Alejandro Galindo que le permitió conocer los sitios arqueológicos de Uxmal y Chichén Itzá, al que siguieron muchos otros por distintas regiones del país.

En tercer lugar, su convicción personal de realizar un tipo de arte genuinamente relacionado con México, el país en el que nació y que a pesar de todas las residencias más o menos temporales en otros países, permaneció como el eje o el centro principal de su desarrollo personal y profesional.

Gerszo hace uso de imágenes precolombina, combinándolos con tendencias europeas, o cubistas, llegando a desarrollar el arte abstracto, sentía una atracción muy profunda, y una simpatía recurrente por el arte precolombino, y en especial por el arte peruano precolombino, a todo este conjunto de imágenes que el adoptaba en su evolución plástica le denominó “psique precolombina”.

Gerszo declaraba totalmente que su acercamiento al arte precolombino era como el acercamiento de Picasso al arte primitivo, o como la Henry Moore, pues sostenía que al escultor le había dado el primero golpe, como a él, el arte precolombino en su forma visual de pensar, no tanto como forma, sino en su modo de pensar en el mundo, en otras palabras, generaba en él un entendimiento tan profundo de la cosmovisión.

Para el artista, las formas narrativas, o naturalistas ya dejaron de tomarle importancia e inició la construcción un lenguaje que poco a poco empezó a consolidarse.

En su obra “Tiahuanaco” (ver figura 15), podemos ver una obra en donde el clima es totalmente misterioso, ayudado de veladuras oscuras, y colores terrosos, nos transmite un sentimiento de musicalidad, y la vez de misticismo total, es como ver un paisaje aéreo, en donde el tiempo se ha detenido, en donde existen lugares de contemplación y sacrificio.

Quizás esta cultura primigenia del altiplano peruano, significo mucho para el artista, desde su estructura visual podemos recrear un tiempo que fue eterno, en donde las aves son los entes que bajan como lluvia, y los peces abundan en el mar, y el desierto es el engendrador de arquitectura mimetizada con sus propias formas.

*Figura 16 "Tiahuanaco" 1948*



(Foto cortesía Erik de Giles Ingelman-Sundberg, Coordinador de exposiciones Residencia de Estudiantes)

Para Westheim el mundo prehispánico basaba su arte en su teogonía, creada a partir del principio primordial de la dualidad y el choque de fuerzas antagónicas, por lo que interpretaba al mundo como un ciclo continuo de creación y destrucción regido por los cuerpos celestes y los dioses capaces de dar o de quitar la vida.

Es así como, desde su perspectiva de análisis, el arte prehispánico no se interesó por la representación mimética de la naturaleza, sino por la abstracción, en palabras de Rita Eder, como «una forma de purificar la realidad para transformarla así en algo espiritual.

Westheim transmitió el pensamiento formalista alemán a México, y al explicar por qué las culturas precolombinas no aspiraban a la belleza tal y como la entendía la cultura occidental, sino más bien al poder expresivo de su arte, debe haber tocado una fibra sensible en nuestro artista, orientando su viraje estético hacia el arte precolombino. Reconocía por su parte Westheim, que la obra de Gerzso de inspiración precortesiana, «se impregna de un fuerte dramatismo, sin que hagan falta las situaciones narrativas: los medios expresivos del pintor, (pues) la tensión y el aflojamiento de las energías formales, bastan para conferir a la superficie pictórica la intensidad de la vivencia espiritual.

Recordaba Gerzso que un día, en su casa de San Ángel, se dijo: «voy a hacer un cuadro que tenga que ver con todo esto» y explicaba «hice mi primer cuadro inspirado en el arte precolombino. No quiero decir que al día siguiente hice el segundo o el tercero, pero ya había cambiado la forma. Lo que no cambió fue el contenido emocional».

También en palabras del mismo artista se trató de «un cuadro 'padre', en el sentido de que contiene cosas que todavía.

Seguiría usando durante mucho tiempo (y yo me atrevería a afirmar, que hasta el final). Resulta interesante señalar que en 1946 nació su primer hijo Michael y en 1947 su segundo, Andrew, experiencias que deben haber significado para el artista, una muy significativa oportunidad de reconciliación simbólica con su propio padre y un importante hito emocional para reconectarse con la nostalgia, pero también con la creatividad y con el amor por la vida que a partir de entonces comenzarían a denotar sus pinturas de inspiración precolombina.

Este primer cuadro fue *Tiahuanaco* (1946), cuyo título fue tomado, según narraba el artista, « de un libro sobre arte precolombino » que había comprado tiempo atrás « en una librería alemana .el artista tomó las historias sobre de Tiahuanaco, especialmente en las de Alemania, el país de donde era originaria su madre y su tío materno, durante un breve pero significativo momento ocupó el papel de padre sustituto, era popular la teoría según la cual dicha ciudad, considerada como el punto de origen de las culturas americanas y la urbe más antigua del mundo, había sido construidas por los antiguos habitantes de raza aria de la desaparecida Atlántida, que ante el cataclismo que destruyó su civilización, se habían visto forzados a migrar a Sudamérica.

Esta fantasía pseudo-científica, ahora que la antes muy poderosa Alemania había sido finalmente derrotada, debe haber despertado la imaginación de Gerzso como persona y como pintor, en relación con el matrimonio interreligioso de sus padres, de su migración de Europa a América, de la prematura muerte de su padre, de su difícil relación infantil con su madre, y especialmente del papel del tío materno como padre sustituto, sobre todo al contrastarla con el trasfondo humanista del ambiente intelectual mexicano en relación con la arqueología de aquel entonces que en contra de las teorías racistas de la Alemania nazi, promovía más bien el difusionismo de Franz Boas al enfatizar las similitudes existentes entre las distintas culturas entre sí. Recordemos efectivamente que algunas de las principales publicaciones de la época con las que Gerzso debía estar muy familiarizado, tales como *Cuadernos Americanos*, *El Hijo Pródigo*, y *Dyn*, veían a América como la esperanza en un nuevo mundo tras el cataclismo europeo, y

pregonaban la inspiración precolombina en la que la imaginación y la abstracción jugaban también un importante papel.

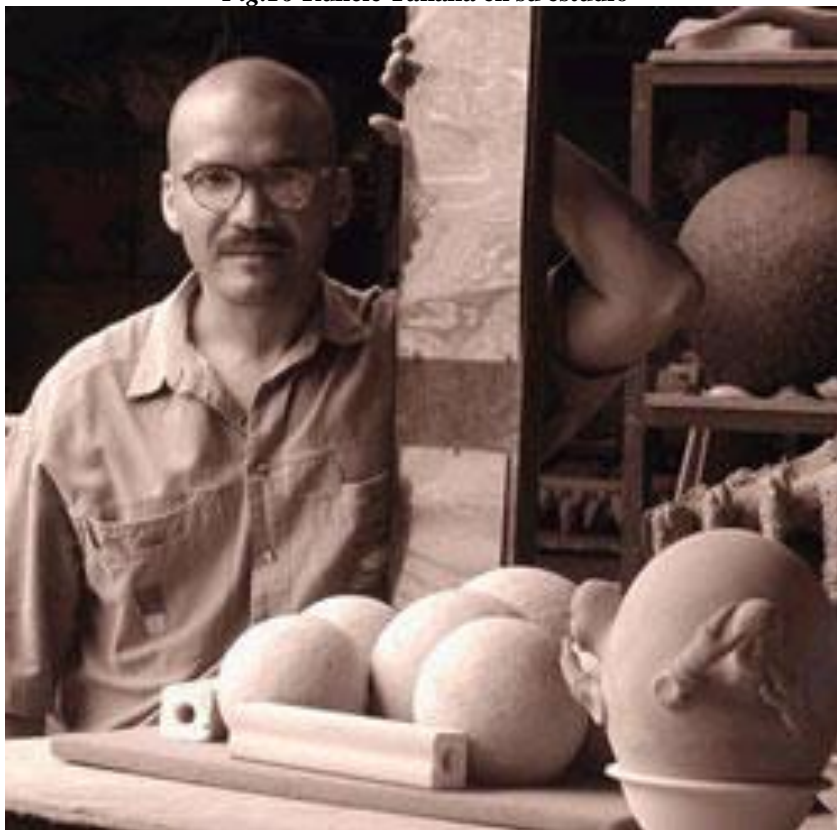
Fue así como, combinando todos estos antecedentes más o menos circunstanciales o esenciales, en las ruinas de los sitios arqueológicos en general, y de forma más frecuente y sostenida, en los de Yucatán en particular, Gerzso parece haber encontrado la metáfora inicial capaz de expresar no solo su sentimiento de soledad existencial y su visión del mundo, sino también, una forma de sublimación para superar el horror y para aferrarse a los logros extraordinarios de la humanidad, que se manifiestan a través de las ruinas que más allá de cataclismos humanos y naturales, parecen siempre negarse a sucumbir de forma definitiva.

## **B. La auto mirada**

### **Carlos Runcie Tanaka (Lima, Perú, 1958)**

Carlos Runcie Tanaka, se graduó por primera vez en filosofía en la Pontificia Universidad Católica del Perú, prefirió dedicarse al arte de la alfarería, realizando estudios en Brasil, Italia y Japón. Ha realizado numerosas exposiciones individuales en América Latina, Estados Unidos, Japón e Italia, y ha participado en exposiciones colectivas y colectivas en Perú y en el extranjero.

*Fig.16 Runcie Tanaka en su estudio*



(Recuperado de <http://rrhh.apj.org.pe/perfiles/runcie-tanaka>)

Su arte se ha nutrido de intereses muy tempranos desarrollados en la vida como la ciencia biológica, la arqueología y la geología. A mediados de los años ochenta, su interés por el arte de la instalación expandió su visión como artista de cerámica. Más tarde, su hábito de recolectar diversos objetos, que van desde

vasijas de arcilla prehispánicas y figuras escultóricas hasta cactus vivos, y organizarlos y exhibirlos en su propio espacio habitable, ha influido en la solución espacial de proyectos posteriores. Las instalaciones recientes se han abierto a una amplia gama de alusiones culturales, a través del uso de origami, vidrio y nuevos medios como el video. Una búsqueda renovada de respuestas a cuestiones de identidad e historia ha galvanizado su proceso artístico.

*Figura 17 “Manos” Tanaka 2005*



(Recuperado de <http://www.carlosruncietanaka.com/objects.html>)

Desde 1978 ha dirigido un estudio de la cerámica en Lima, donde, aparte de su obra, Runcie Tanaka crea piezas funcionales a base de arcillas de gres y materiales locales que se disparan en los hornos de gas que alcanzan temperaturas de 1,300°C (2,375°F).

Skipsey (1991) Las obras del escultor peruano Carlos Runcie Tanaka no solo presentan una nueva codificación de técnica y significado, sino establecen un nuevo enfrentamiento del artista hacia sus objetos, y hacia la naturaleza que lo rodea e inspira (pag.25)



*Figura 18 Personajes de Runcie Tanaka 2005*



(Recuperado de <http://www.carlosruncietanaka.com/objects.html>)

Estas obras revelan la admiración que tiene Runcie Tanaka hacia la naturaleza. Expresan su compromiso a experimentar con ella. Son el producto unitario de una exploración vigorosa de su medio – la arcilla – más una abertura consciente por parte de Carlos, hacia el desafío violento e impredecible que acompañan constantemente la acción del fuego en la cerámica. Su propuesta artística consiste en establecer una afinidad entre la naturaleza, el tiempo y la mano-intervención humana. Runcie Tanaka integra el oficio y la estética con la intención de demostrar la presencia de ambos objetos. Combinando una variedad de técnicas, materiales y formas, Runcie Tanaka refleja y confirma su herencia japonesa-peruana. Logra combinar de manera congruente, en la manufactura y estética misma de sus esculturas, dos tradiciones aparentemente opuestas e irreconciliables. Estas son: la pureza, lo pulcro, la precisión y la disciplina del pensamiento Oriental con la espontaneidad, la fantasía, el caos, y lo visceral de la existencia Latina. Abriendo los parámetros conceptuales de ambas tradiciones, Runcie Tanaka rompe con los paradigmas establecidos y mezcla elementos de

estas dos influencias culturales, intensificando a la vez, la contribución individual y el valor intrínseco de cada una. Runcie Tanaka participa en una meditación sobre la naturaleza. Sus obras manifiestan de manera inherente el respeto profundo que cultiva el artista hacia la naturaleza. (pag.5)

*Figura 19 "Cactus"*



(Recuperado de <http://www.carlosruncietanaka.com/objects.html>)

Usando materiales y formas naturales, e incorporando la acción transformadora del fuego, Runcie Tanaka se somete a un proceso activo de especulación y experimentación con las propiedades y fuerzas mismas de la naturaleza, preservando y elaborando sobre su esencia. El escultor trabaja, moldea la arcilla, aplica sustancias – ceniza – a las superficies, y con fuego, consigue la transformación final. La fuerte texturas de las esculturas es la prueba, el vestigio

de este proceso vivo de alteración. Las ampollas, los escurrimientos y las incrustaciones son las costras permanentes de las heridas provocadas por la intervención violenta del fuego. Las esculturas confrontan al espectador de manera impactante. Son objetos sumamente presentes por sus dimensiones, por lo sólido del material, por la fuerza de las formas, y, sobre todo, por su simpleza y elegancia.

*Figura 20 "Esfera", Tanaka*



(Recuperado de <http://www.carlosruncietanaka.com/objects.html>)

El mensaje afectivo es fuerte, directo. Runcie Tanaka incorpora en su obra una conexión indiscutible con el pasado indefinido-atemporal, funcionando como vehículo hacia el mismo. El escultor participa en una visión contemporánea que se revoca a este pasado universal para rescatar y preservar en nuevas interpretaciones la esencia de las formas y los símbolos. Sus esculturas, que nos sumergen en el mundo de la naturaleza y sus múltiples habitantes, nos remiten

también a formas y construcciones antiguas-primitivas, como son las estelas precolombinas. La forma y textura natural que crea el artista evocan figuras elementales – prehistóricas – de origen orgánico, zoomorfo, acuático. Nos recuerdan a especímenes tanto del mundo vegetal – cactus, estropajos, bulbos, plantas tropicales – y del mundo biológico/animal – células, amebas, gusanos – como del mundo marítimo – algas, moluscos, ostras, conchas, coral. Uno reconoce en ciertas de las formas que utiliza Runcie Tanaka una inconfundible identidad sexual con ambos géneros. Esta identidad se revela con cierta claridad en la morfología básica de sus conchas y cactus, los cuales coexisten como complementos.

Dentro del repertorio de símbolos, que Carlos esgrafa sobre la superficie de sus objetos, encontramos círculos concéntricos, estrellas abstractas, grecas y diseños geométricos en formato repetido e irregular. Estos símbolos, como las formas que los contienen, exhiben una conexión concreta con lo primitivo-orgánico, y a los cuales el artista les ha dado su sello personal. La ambientación general y la colocación específica de cada pieza dentro de un escenario estudiado, son parte integral de la obra y juegan un papel esencial en su significado. En sus instalaciones, Runcie Tanaka combina sus obras con objetos de manufactura humana – ladrillos, vidrio, tubos de acero – y materiales naturales – arena, tezontle, piedras de río – creando, de nuevo, una compatibilidad entre lo natural y lo fabricado. Como extensión de las obras, las instalaciones también sintetizan las influencias Orientales y Occidentales del artista.

Uno puede observar en estos espacios escultóricos la perfección, la pulcritud y el orden sistemático de un jardín japonés. Sin embargo, hay emoción fuerte. Existe una cierta espontaneidad-irregularidad.

El artista construye un marco de referencia que refleja tanto el carácter de los objetos presentes, que le dan a uno la impresión como si de ahí mismo surgieran. Aunque cada escultura es un código independiente con su propio mensaje, en conjunto, estas se encuentran inevitablemente conectadas, enraizadas en un mismo campo conceptual – unidades de una misma esencia en diálogo.

Dentro de una instalación, cada obra funciona como una síntesis de significado que elabora y complementa las otras entidades presentes.

Los espacios tienen una calidad teatral. El programa iconográfico nos transporta a un tiempo desconocido – primordial. El espectador confronta un panorama orgánico que lo remite a un paisaje que podría ser lunar o volcánico; este le exige su participación activa, le provoca una intimidad física, tangible, que lo llevan a cuestionar su relación con los objetos y el entorno que los evoca y retroalimenta. El escenario involucra al espectador de tal manera, que se encuentra participando, casi involuntariamente, en el asombro y en el rito que practica Runcie Tanaka en admiración de la naturaleza. Marina Skipsey México D.F., octubre de 1991

### **Jorge Eduardo Eilson (Lima 1924 - Milán 2006)**

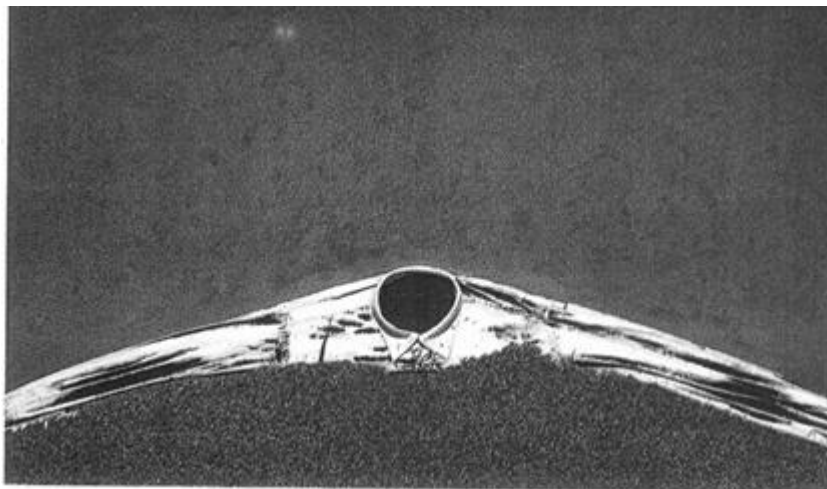
Fue uno de los principales artistas pertenecientes a la generación del 50, un caso muy particular en la historia del arte peruano, pues abarco muchos ámbitos, como la poesía, la escultura, la pintura, el performance, fotografía, video entre otros,

Según Tarazona(2004), “fue un artista peruano quien a lo largo de casi medio siglo desarrolló una amplia obra que comprendió de igual modo el ámbito de la creación literaria además de poesía, Eielson escribió novelas, textos dramáticos, ensayos y artículos periodísticos, así como, de las artes visuales, en donde practicó con la pintura, además de experimentar con la escultura, la instalación, la acción y la fotografía”(pág.30).

Pertenece a la Generación del 50 y es considerado uno de los peruanos que mayor influencia ha dejado en el ámbito de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

La obra de Eielson es muy dispersa, pero en las siguientes líneas me enfocaré en su plástica, me parece muy interesante su forma geográfica y simbólica de utilizar los objetos en sus obras, por ejemplo en su serie “paisajes infinitos de la costa del Perú”, evoca la utilización de prendas de vestir con arena, en donde la prenda no es más que un objeto usado de discurso arqueológico, nos da la idea que la camiseta que usa (ver imagen 21), es un desentierro arqueológico, lleno de algunas memorias incompletas.

*Figura 21 “Camisa quemada” 1962*



(Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com/el-otro-lado-en-la-obra-plastica-de-jorge-e-eielson-por-antonio-ochoa/>)

Ese trasfondo evocador y poético, en la obra de Eielson, es muy rica e discurso objetual, vemos así un enlace entre el objeto y el espacio en la obra.

Ahora bien, no se puede hablar de eielson sin dejar de mencionar tus famosos quipus, los cuales son muy importantes en esta investigación, porque son elementos de origen precolombino, que han sido trasladados como un discurso de contracción y expansión de la materia y el espacio.

*Figura 22 “Nudos”, 1973*

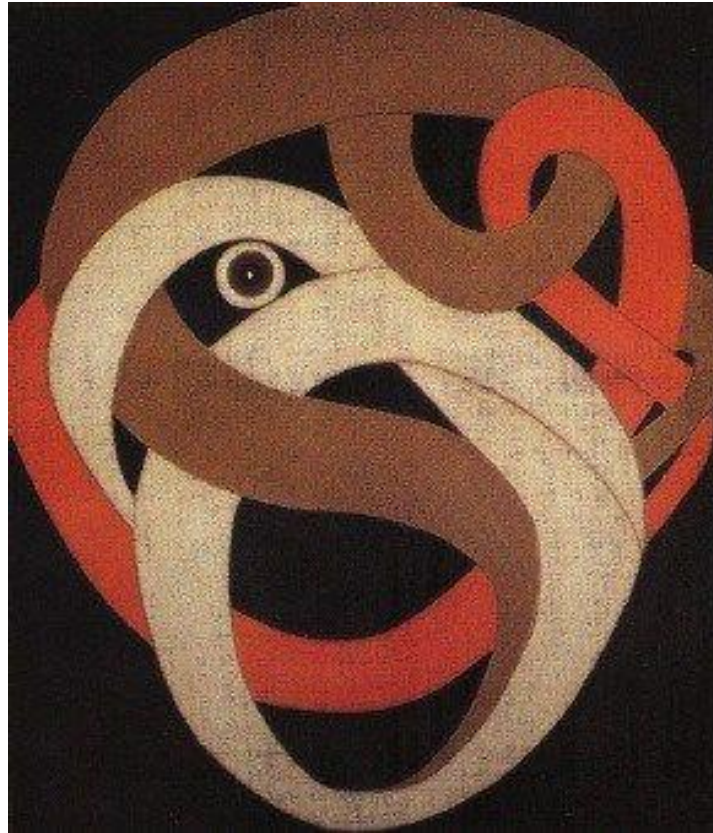


(<https://tvrobles.lamula.pe/2018/02/03/nudos-lenguaje-plastico-y-poetico-en-la-retrospectiva-de-eielson/tvrobles/>)

En lo que respecta a su obra plástica, es un autor que expande las formas de expresión, y que deseoso de no sólo usar la palabra como modo medio de expresión, usa elementos visuales vinculados directamente con la tradición precolombina, reestructurando ciertos patrones de contabilidad llamados quipus, su obra basada en un monocromía y bicromía espacial, nos hace reflexionar sobre las múltiples formas, en que estamos articulados el uno con el otro, para cumplir una función primordial en el universo.



*Figura 23 “Cabeza de Chaman”, sin fecha*



(Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/331577591300279748/?lp=true>)

La reflexión tan profunda que nos transmite a través de estos trabajos coincide vertiginosamente con la cosmovisión precolombina.

## **Tilsa Tsuchiya (Supe, 1928-1984)**

Segun El Comercio (2010) “Nació en supe el 24 de setiembre de 1928. En 1947 inició sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), donde tuvo como maestros a Carlos Quíspez Asín y Ricardo Grau. Realizó su primera exposición individual en el instituto de Arte Contemporáneo de

*Figura 24 Tilsa Tsuchiya*



(Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com/tilsa-tsuchiya-dejo-todo-por-la-pintura-juan-ramirez/>)

Lima tras egresar con honores en la llamada “Promoción de Oro” de la ENBA, conformada por Gerardo Chávez, Alberto Quintanilla, Oswaldo Sagástegui y Enrique Galdós Rivas, entre otros.

A inicios de la década de 1960, se trasladó a París para estudiar arte en la Sorbona y grabado en la escuela de Bellas Artes.

Durante ese tiempo, llevó acabo su primera exposición individual en el extranjero, en la galería Cimaïse de París.

Retornó al Perú en 1966, y en 1970 se le reconoció con el premio Teknoquímica, que había sido otorgada a su maestro Ricardo Grau en la edición anterior.

“Mitos”, la serie de ocho pinturas al óleo que resentió en la galería Enrique Camino Brent en 1976, se consagró.

Dos años después de esto se le diagnosticó cáncer al útero.

En 1979 representó al Perú en la XV Bienal de Sao Paulo” (pág. 6 y 7)

En 1984 se realizó la primera retrospectiva de su obra artística en la Sala de Arte de Petroperú, a cuya inauguración no pudo asistir, pero que llegó a visitar, días después, pese a su deteriorado estado de Salud. Falleció el 23 de setiembre, un día antes de su cumpleaños.

Su obra Tristán e Isolda se convirtieron en la pintura más codiciada del arte reciente en el Perú.

*Figura 25 El Mito del Guerrero Rojo 1976.  
139X100 cm óleo sobre lienzo.*



<https://medium.com/@piero.zela/mito-del-guerrero-rojo-tilsa-tsuchiya-3a462416392d>

Sobre su obra; quiero detenerme en el aspecto simbólico, Tilsa es una artista con un lenguaje de tratamiento sutil pero fuerte en el manejo semántico, con un tratado muy minucioso del pincel en degradados, el simbolismo es un sincretismo entre lo japonés y lo peruano, evocando figuras con muchos silencios, y retornos a las formas orgánicas, y paisajes oníricos.

*Figura 26 El Mito De Los Sueños. Óleo Sobre Lienzo*



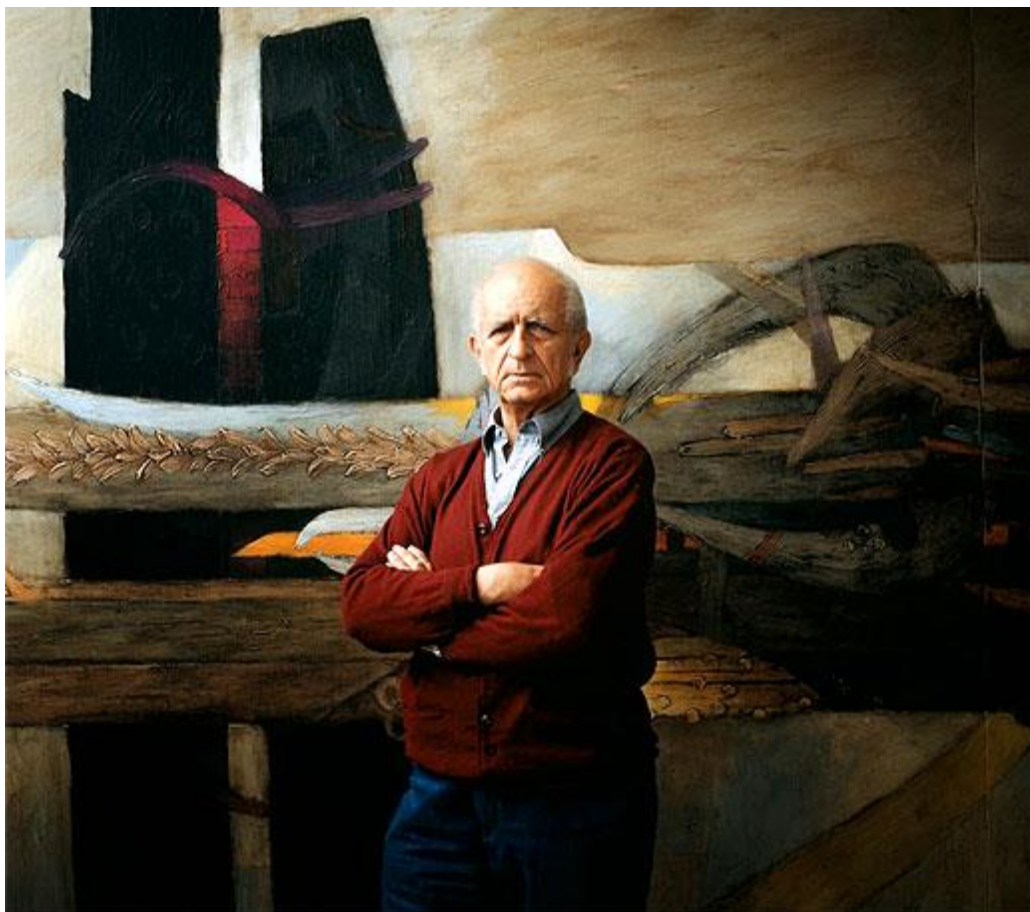
(Recuperado de <https://medium.com/@piero.zela/mito-del-guerrero-rojo-tilsa-tsuchiya-3a462416392d>)

Tilsa según, Luis Eduardo Wuffarden señala: “su aporte consistió en forjar potentes imágenes de la hibridez – entrecruzando claves autobiográficas y puntos de convergencia cultural – que aparecen ante nosotros como percepciones exacerbadas de enigmas esenciales a la condición humana; la identidad que asoma de la obra de Tilsa es un encuentro con lo universal”.

Wuffarden, (2005); “Sus visiones quietas y atemporales permanecen abiertas a múltiples lecturas cada obra invita a ser percibida como parte de un proyecto artístico totalizador, cuya búsqueda de perfección formal sólo fue condición necesaria para avanzar. Por ello hay una estricta coherencia entre todas las fases de su trayectoria, que se irán prefigurando unas a otras y encadenándose con la precisión de un sofisticado engranaje.” (p. 28).

## Fernando De Szyszlo (Lima, 1925-2017)

*Figura 27 Fernando de Szyszlo*



(Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/szyszlo.htm>)

Nació en Lima el 5 de julio de 1925.

Según, El comercio(2010) “Egresó de colegio de la Inmaculada y estudió pintura en la Academia de Arte de Lima, hoy facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En 1947, presentó su primera exposición individual en el instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) y en agosto de 1949 viajó a París. Allí, entró en contacto con destacados pintores latinoamericanos como Wilfredo Lam y

Rufino Tamayo, así como con el poeta y ensayista Octavio Paz y otros influyentes escritores e intelectuales del momento.

En 1955, regresó al Perú para ejercer la docencia en la institución de la que fue estudiante” (pag.8, 9).

La obra de Szyszlo es una obra alejada de la figuración propiamente dicha. En lo que respecta a su obra, es de vital importancia el sistema de creación iconográfica que incorpora en su obra, pues su meta es ir más allá del realismo académico y ortodoxo, su propio lenguaje está planteado en la estructura simbólica totémica de poder del antiguo Perú en especial de la zona sierra central, vemos una fuerte influencia desde lo Tiahuanaco, pasando por Chancay, hasta de los mitos incas.

*Figura 28 Paisaje Ritual de Machu Picchu. 1963. Óleo sobre lienzo 160x420 cm*



(Recuperado de <http://foroperuanodelasartes.blogspot.com/2015/07/fernando-de-szyszlo-valdelomar.html>)

Citando a Elida Román, “Fernando de Szyszlo [...], muestra esa temprana y clara disposición por asumir las conquistas formales dejadas por las vanguardias de principios de siglo. Este nuevo conocimiento, sumado a los primeros estudios de

arquitectura, es el responsable de las pinturas tempranas, en las que el concepto de “construcción de la imagen” sigue las pautas de aquella tendencia”. Y además afirma: “En lo estilístico, su pintura se vuelve difícil de clasificar o en encasillar: ni abstracta, ni figurativa, ni simbólica, ni onírica y a la vez, con algo de todo esto y un plus por determinar, [...] en Paisaje ritual de Machu Picchu (1963), tríptico de formato heroico, [...] en él, la contundencia de las formas negras sobre un impreciso fondo gris busca evocar esa otra presencia real de la gran ciudad del pasado, símbolo y reliquia, hoy deshabitada pero eterna.”(2019)

### **Kukuli Velarde (Cusco 1962)**

*Figura 29 Kukuli Velarde*



(Recuperado de <https://larazon.pe/kukuli-velarde-expone-pinturas-y-esculturas-en-j-freemann-de-londres/>)



Nace en Cusco en 1962, es una artista plástica peruana radicada en Estados Unidos, reconocida internacionalmente por su obra pictórica y escultórica. La artista enuncia "El objetivo de mi trabajo es crear un enlace, entre el pasado y el presente, que refleje la mezcla de estética hoy como lo fue hace 400 años".

Su temática aborda representaciones femeninas como revisión de la iconografía colonial, interpretación del arte precolombino peruano y mesoamericano, trasladando su discurso de lo personal hacia lo colectivo.

Torres, Fernando (2012) Kukuli Velarde ha desarrollado su obra escultórica en torno a la re-interpretación de la cerámica precolombina. Su trabajo en la serie Plunder me, Baby (Saquéame, Bebe) destaca por la recuperación de la técnica y elaboración iconográfica del arte Cupisnique, Nazca, Mochica, Tiahuanaco como marco para la representación del erotismo femenino en plena provocación social e ideológica. Los títulos de sus obras definen la percepción de la pieza escultórica e invitan al espectador a reflexionar sobre su concepto de arte no occidental y los prejuicios que encierra. Ejemplo: *Chuncha Cretina, Mendiga Perra Autóctona, Chola de mierda*” (pag.62,63).

Cito A Pedro Escribano en donde hace una referencia al arduo trabajo de la artista:

Escribano (2012) “La muestra “Patrimonio, en la que se ve cerámicas similares a las que hacían nuestras culturas prehispánicas, pero ahora recreadas y con “voz propia” y óleos de la escuela cusqueña, también recreados pero esta vez la artista autorretratada en ellas, ofrecen, sin proponérselo, una visión del Perú. Es

impresionante su trabajo con la arcilla, su relación casi amorosa con ella.”(pág. 45)

“La cerámica –dice- da una libertad que la pintura no otorga. La cerámica es un proceso que demanda prontitud, no espera. La pintura exige mirar, y mirar mucho. Me gusta la cerámica porque en el proceso siempre ofrece alternativas y siempre es gentil”.

*Figura 30 “San Sebas” Kukuli Velarde, 97 h x 45.7 x 45.7cm*



(Recuperado de <https://www.theartblog.org/2015/12/kukuli-velarde-on-artblog-radio/>)

## **2.1. Fundamentos teóricos o artísticos.**

### **Estilo ecléctico:**

Para entender el sentido ecléctico en el arte debemos comprender y para que se usó, el termino ecléctico fue utilizado por el artista Carracci, quien dotó a sus pinturas una combinación con la tradición clásica con elementos propios del renacimiento

El eclecticismo se consolidó como movimiento dentro del mundo del arte. La primera persona que acuñó el término 'ecléctico' fue Johan Joachim Winckelmann un historiador del arte y antropólogo alemán. Para muchas personas el eclecticismo en arte es reconocido como un estilo por sí mismo.

La filosofía detrás de este movimiento artístico es simple: combinar elementos o estilos particulares de diferentes períodos de tiempo y diferentes orígenes en un proyecto único.

Sin embargo, no es necesario que esa mixtura de estilos variados en un trabajo de diseño luzca caótico. Por el contrario, el estilo ecléctico busca la armonía donde diferentes trazos y figuras encuentren su lugar especial. La obra de arte tendrá una apariencia extraordinaria, gusto artístico y un elemento conectivo específico que hará que toda la obra parezca un trabajo único.

Gomez Araujo (1998) "El eclecticismo es una característica más importante del arte contemporáneo y postmoderno, aunque el eclecticismo también haya existido

en menor escala y sin la misma importancia en otras épocas o en otros momentos históricos o artísticos.

El eclecticismo en el arte y en la pintura es, empero, un tema muy amplio pues puede manifestarse de varias formas y en varios aspectos. Pueden existir, por tanto, varios tipos de eclecticismo como, por ejemplo, el eclecticismo con relación a la técnica o a los procedimientos, con relación a los materiales, con relación a los estilos artísticos, etc. Por esta razón, he delimitado el tema de este estudio estrictamente al campo del eclecticismo en función de los estilos artísticos” (pág.13)

Por lo tanto, pienso que el eclecticismo es una posición más que un estilo, igual queda un hilo conductor para el debate y las puertas abiertas a más interrogantes con respecto al eclecticismo, es por eso que me sujeto a tal posición pues pienso que tiene todas las características liberadoras para mi propuesta artista y no está sujeta a los ismos, o estilos que lo único que generan en un artista es sujetarnos, a un régimen de trabajo que poco tiene que ver con la creatividad y la libertad.

### **Sincretismo:**

Se le conoce como sincretismo al resultado de la amalgamación de diferentes doctrinas o expresiones culturales o religiosas, para poder obtener una nueva expresión, cultural o doctrinal.

Ahora bien, se quiere hacer referencia a como el sincretismo ha tomado como arma el arte, y también como el arte ha sido afectado por el sincretismo, desde el punto antropológico, social y estético, en especial en el arte latinoamericano, vemos que

este aspecto tiene mucha importancia, cuando se habla de identidad, o de acervo cultural.

Tal como afirma sobre el sincretismo Villalobos Herrera (2006) “la mezcla y coparticipación de formas culturales que permanecen juntas y en convivencia generando un resultado se les llama sincretismo, esta característica abstracta pero real distingue las obras más representativas del arte contemporáneo latinoamericano. La etnología ha limitado las principales relaciones del sincretismo, al estudio del comportamiento de las comunidades, razas y pueblos en torno a la pervivencia de rituales paganos mezclados con creencias religiosas pero no en relación con el arte, de aquí la importancia de un estudio sobre la relación particular del sincretismo con la obra de arte contemporáneo” (Pág.393)

En tal sentido, el sincretismo ha sido usado por la antropología como un proceso que en el transcurso de un tiempo determinado dos diferentes acciones culturales y acervos se unen para crear una nueva, de forma natural o a veces impuesta.

## LISTA DE TÉRMINOS UTILIZADOS

1. Huaquero: El huaquero es, en una revaloración significativa, no solo un conservador de la cultura andina. También un verdadero activista, un predicador y un oficiante de todos los rituales y creencias que poco a poco se han ido cristalizando y convirtiendo en la ideología que se ha ido transmitiendo generacionalmente hasta nuestros días. (El mundo ceremonial de los huaqueros, Renda guandú)
2. Chaquiras: cuentas de uso decorativo. El mundo ceremonial de los huaqueros, Renda Gundúz.
3. Gentiles: se refiere como “gentiles” o “abuelos” a los habitantes de las sociedades anteriores a los Incas; los asocian con las Chullpas o Cullpis.
4. Hierofanía: Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de hierofanía, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra Eliade Mircea, “Lo sagrado y lo Profano”, Madrid 1973, p 18-21
5. “Je suis l’autre”: En la traducción al español significa; “yo soy el otro”(traducción del francés), Giacometti, Picasso y los demás, el primitivismo en la escultura del s. XX (traducción del italiano) de 28 septiembre 2018 Alabama 20 enero 2019, Aulas en las Grandes Termas de Diocleciano, uno del Museo Nacional Romano, hubieron presente 80 obras, incluyendo esculturas de los

grandes maestros del siglo XX, obras maestras de arte étnico y popular, que data del XV y principios del siglo XX y una selección de obras precolombinas.

6. Arte cicládico: arte surgido en las islas Cícladas, una civilización marinera y comercial, gracias a la cual entraron en contacto diferentes pueblos asentados en las riberas del mar Egeo. Artículo de la magister Isabel Rodríguez López “Arte cicládico” pág. 1

# **CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO**



## **CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO**

### **3.1. Objeto de investigación**

#### **3.1.1 Templo de Ventarrón**

El muro Rojo/ Blanco se sitúa en templo Ventarrón, con una antigüedad de 4600 años atrás, la cual está conformado por pinturas murales y demás recintos.

Alva (2012) En los años 80, el arqueólogo peruano Walter Alva había encabezado el descubrimiento de la tumba del Señor de Sipán y las de otros personajes notables en la zona de la cultura moche, mucho más tardía que la de Ventarrón, pero que, como ella, se radicaría en Lambayeque. En la tumba real se habían hallado resto de varias generaciones de una época situable hacia el 300 d. C. (hace unos 1.700 años).

El complejo de Ventarrón fue hallado por un equipo, dirigido también por Alva, mediante excavaciones en el 2007 en la región de Lambayeque (Perú), a 760 km de Lima y a unos 19 de Sipán, centro religioso y político de la cultura moche tardía, que floreció entre el año 1 y el 700 d. C. (de 2.000 a 1.300 años atrás).

Los investigadores llamaron Ventarrón a la estructura del templo. Situado en un valle, el complejo abarca cerca de 2.500 metros cuadrados. Según la datación con carbono-14, el templo y los murales son aproximadamente del año 2000 a. C., y se cree que son los más antiguos descubiertos en las Américas. Un mural sobre dos paredes representa a un venado atrapado en una red. Otro tiene un diseño abstracto en rojo y blanco. El templo fue construido con ladrillos hechos con los sedimentos del río en lugar de la piedra o el adobe tradicionales en la

zona. La construcción es única en la costa norte. Contiene una escalera que lleva a un altar de fuego. (pág. 24)

En palabras del propio Walter Alva, “lo que es sorprendente son los métodos de construcción, el diseño arquitectónico y, sobre todo, la existencia de murales que podrían ser los más antiguos de las Américas. El descubrimiento de este templo aporta indicios que sugieren que la región de Lambayeque era una de las zonas del rico intercambio cultural entre la costa del Pacífico y el resto del Perú”. Se hallaron lo que pudieron ser ofrendas ceremoniales, como el esqueleto de un loro y el de un mono que presumiblemente procederían de regiones de la selva del Perú, y conchas típicas de la costa de Ecuador. Estos restos indican la amplitud de la zona de intercambio.

Alva y su equipo trabajaron tres meses en la excavación. Señalaron que el grupo humano que había construido en su día el templo lo había enterrado después al concluir su empleo. Ese enterramiento hizo posible su conservación durante miles de años. La gente de la zona había excavado para obtener piedras con las que construir sus viviendas, y gran parte de esa región había sido saqueada en 1990 y en 1992, pero no había sido hallado el templo.

En el 2017 un incendio afectó vasijas de cerámicas y murales del sitio arqueológico.

### 3.1.2 El mural rojo y blanco:

El mural rojo-blanco así llamado por sus características explícitas, expresaba la dicotomía terrestre-marina, solar-lunar, femenina-masculina; la compenetración entre carne y hueso; estableciendo un juego de metáforas referidas a la unión armónica de las grandes esferas del cosmos, esto refiere mucho a la dualidad presente en esta cultura,

*Figura 31 “Muro rojo y blanco” Ventarrón*



Extraído del libro ventarrón y collud

señalando así el centro del mundo civilizado. Al pie de la fachada sur, donde la banda blanca zigzagueante forma el vértice al centro de la pared, definimos una banqueta muy baja, a manera de camastro, que se extendería hasta el borde del atrio, mirando hacia el afloramiento rocoso; probablemente allí se realizaba una

ceremonia de unión muy sacralizada y hermética. El gran mural rojo y blanco, fue un hito en la arquitectura con arte mural de la costa, imagen y símbolo codificaron e instauraron un sistema ideológico común a los distintos grupos del valle y el litoral. Con la segunda fase del templo se inició la tradición del arte mural en la costa norte; ampliada y perfeccionada con mayor refinamiento y complejidad iconográfica durante los periodos siguientes.

Durante el Formativo Temprano a Tardío, se amplió y difundió el simbolismo de los colores rojo y blanco, y de la red como estructura metafísica, instrumento primordial y producto de la creciente industria textil; el vigoroso discurso se ve plasmado en el extraordinario relieve mural que se descubrió en Collud. Además, se buscaron materiales que reprodujeran el simbolismo de la dicotomía del universo en función a los colores rojo y blanco, así los univalvos marinos de los géneros *Strombus* y *Conus*, se consideraron símbolos de la parcialidad masculina y femenina respectivamente; esta combinación representaba la dualidad primordial.

Esas conchas, como elementos sagrados y ofrendas por excelencia, fueron entregadas a las cumbres montañosas para propiciar la fecundidad y la lluvia, o a los dignatarios de los templos en forma de cuentas, tal vez una forma de tributo. En una sociedad ágrafa y sin moneda las fórmulas simbólicas otorgaron valor a elementos de la naturaleza, al sacralizar ciertas materias se fomentó la interdependencia y comercio entre regiones; las conchas “mágicas”, como especies valoradas, promovieron la unificación religiosa y surgimiento de redes de intercambio ceremonial muy longevas en los Andes.

La connotación simbólica del color rojo y blanco en Huaca Ventarrón se relacionaba con los rituales de incineración de las ofrendas como vínculo de reciprocidad con el cosmos. En los procesos siguientes, durante Formativo temprano y Medio, las ofrendas líquidas se depositaron en canales subterráneos que promovieron el culto al agua, a medida que el sistema de irrigación se hizo prioritario; al parecer también se instauró como ofrenda extraordinaria y/o pasaje mítico el sacrificio humano propiciatorio, con derramamiento de sangre y desmembramiento.

Entre los siglos II a VII, la cultura Mochica restituyó la monumentalidad de los grandes templos con arte mural en fachadas, una expresión fastuosa y abigarrada en la época de mayor apogeo religioso y artístico. Los templos como montañas miniaturizadas se ubicaron nuevamente en el eje del cosmos. El sacrificio humano como desenlace de combates ceremoniales se reintrodujo como modelo cultural; el mito, rito, iconografía y arte mural revelaban la dicotomía esencial y ciclos del cosmos. Escenas magníficamente plasmadas en cerámica, de colores rojo y blanco, muestran secuencias que relacionaban la preparación de bebidas y cópula con libación y sacrificio de sangre.

El símbolo que resume el ciclo de la vida, el sacrificio y la arquitectura ceremonial era un volumen escalonado que soporta una voluta en la cima, era la configuración de la montaña con los ríos que descienden sobre ella, paralelismo del templo y el ritual de sacrificio en la sumidad de los edificios y las montañas sagradas; para comprometer un colectivo mayor, el sacrificio de la sangre y la inmolación se consagraron como el acto de reciprocidad más “elevado”.

### 3.1.3 Peces, Fase 1

El relieve mural de los peces se relacionó espacial y simbólicamente con el de la zarigüeya, que es un mural también incluido en el templo, las imágenes y los ejes opuestos de los soportes sobre los que se plasmaron representan las parcialidades terrestre-marina, la arquitectura ceremonial cumplía con el propósito de reunir en el centro, mediante imágenes explícitas el bagaje de formas y códigos que fundamentaban la organización del territorio y la interdependencia entre agricultores y pescadores.

*Figura 32 “Peces” Ventarrón*



(Extraído del libro ventarrón y collud)

La imagen de los peces en sí misma representa dualidad, son dos ejemplares que probablemente representen especies distintas a las cuales se les asignó una

parcialidad del universo simbólico. El estilo idealista, igual que la “zarigüeya” usa la síntesis y exageración de ciertos rasgos que permiten identificar el tipo de animal. Uno de los peces, representado cabeza bajo, tiene cinco puntos repartidos simétricamente a lo largo del cuerpo; el otro asciende y presenta más bien dos incisiones al centro a manera de aleta, la posición ascendente-descendente se vinculaba al tránsito de las ofrendas incineradas.

Existen imágenes de peces en los yacimientos de arte rupestre del mismo valle, el caso más cercano es el cerro San Bartolo ubicado en línea recta del templo, a la margen derecha del río; la única roca con petroglifos que ha sobrevivido a la destrucción de cantería presenta dos peces que ocupan el centro del panel, rodeados de una serie de animales y figuras geométricas menores, los peces tienen rasgos y convenciones semejantes a los del relieve mural, ambos peces muestran cabeza hacia arriba, el mayor tiene varios pares de aletas, segmentos horizontales y transversales; mientras que el otro, pequeño sin aletas y con una cola insinuada, tiene forma fálica. Otros petroglifos que representan peces se encuentran en cerro Mulato del valle alto, donde también coexiste el motivo de zarigüeya, las imágenes presentan un estilo semejante al de la primera fase del templo, pero los peces se ubican en posición horizontal como si estuvieran nadando, a diferencia del templo y el petroglifo de San Bartolo, con la cabeza arriba se muestran como pescados o al invertir el plano pasan a representar dualidad. Una gran imagen de peces de estilo muy depurado, con incisiones y pintura, se descubrió en el templo de cerro Sechín<sup>29</sup>, los peces ocupaban la escalinata del templo y se relacionaban con imágenes de sacrificios humanos, este arte pertenece al inicio del Formativo

Temprano. En las culturas del mundo los peces representan la bonanza natural, abundancia y prosperidad.

La extraordinaria riqueza del mar hizo posible el surgimiento y crecimiento sostenido de las civilizaciones costeras, en la primera fase de Huaca Ventarrón, se había estructurado el modelo ideológico que fundamentó el orden social; la alianza entre clanes de agricultores del algodón y los pescadores se cimentó en una ideología común, articulada mediante íconos y ceremoniales.

La imagen del templo ratificaba la interdependencia natural y de la economía mixta; de aquí la importancia que tuvo la iconografía y la instauración de la arquitectura ceremonial para la organización social e interacción. La pesca confirma su importancia por la cantidad de restos de peces hallados en el templo.

#### **3.1.4 El retablo (ayacuchano)**

El retablo ayacuchano es una muestra fáctica el sincretismo en el Perú, tanto cultural como religioso.

El retablo ayacuchano ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Nación y representa una de las mayores expresiones del sincretismo cultural y religioso andino en nuestro país

Los retablos ayacuchanos tienen su origen en la época de la colonia cuando los sacerdotes españoles en proceso de evangelización viajaban por todos los pueblos de la sierra peruana. Llevaban con ellos cajas articuladas con imágenes de varios santos católicos para que estos sean reconocidos por los pobladores. Estas se



llamaban “Cajas de San Marcos” y fueron tomadas de referencia por los artesanos ayacuchanos para la realización de los retablos.

Durante la década de 1940 se inicia la creación de estas piezas de arte, usando como referencia las “Cajas de San Marcos” para diseñar escenas con temáticas distintas relacionadas con motivos costumbristas, como corridas de toros, peleas de gallos, fiestas y danzas tradicionales, escenas rurales y labores agrícolas.

*Figura 33 Retablo ayacuchano 1*



(Recuperado de <https://peru.info/es-pe/talento/noticias/6/24/retablo-ayacuchano--el-arte-andino-que-expresa-pasion>)

Los artesanos del pueblo de Ayacucho adaptan los nuevos cajones y los hacen propios, cambiándoles el nombre a “retablos”. Basta con admirar la paciente y minuciosa labor de composición de estas piezas de arte para entender que los retablistas son auténticos contadores de historias.

En Quinua, un pequeño poblado ubicado a 37 kilómetros de la ciudad de Huamanga y a 3,300 metros de altitud, se encuentran los talleres artesanales donde se puede apreciar la depurada técnica que los artesanos retablistas han conservado a través del tiempo.

Gracias a los retablos y a su belleza urbanística con calles empedradas y techos de tejas, Quinua es considerada la "Capital de los retablistas" y un destino artístico que cautiva a sus visitantes, quienes viven una experiencia inolvidable al apreciar el proceso de elaboración de los retablos y dialogar con sus autores.

Como todo arte popular, la producción de retablos responde a la transmisión de la técnica y secretos de padres a hijos, de tíos a sobrinos, de hermanos mayores a menores, constituyéndose en una auténtica tradición familiar. Esto genera que los acabados de cada retablo no pierdan su estilo costumbrista y tradicional que los convierte en únicos.

*Figura 34 Carnaval ayacuchano*



(Recuperado de <http://jimenez.website/obra/retablos>)

## **Retablos**

Actualmente, los retablos ayacuchanos son cajas rectangulares de diverso tamaño hechas en sus inicios con madera de cedro, porque genera un mejor acabado en cada pieza.

Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XIX se emplearon maderas más baratas y las imágenes empezaron a hacerse de pasta de yeso, papa y cola teñida con pigmentos industriales. Dichos elementos reemplazaron a materiales más suntuarios como la madera de cedro y el alabastro o piedra de Huamanga. Así se habría configurado la forma estándar de estos cajones que en el siglo XX fueron conocidos por los intelectuales y artistas del movimiento indigenista.

Las cajas son diseñadas con una vista colorida de doble puerta con unas tiras de cuero entre ellas. Su elaboración empieza con el blanqueo de la caja con yeso. Una vez seca, la superficie es policromada y decorada con motivos floridos.

En el interior de la caja, según los niveles o pisos que presente, se componen las escenas a partir de figuras hechas de pasta elaborada a base de yeso cernido con agua y harina. Algunos retablistas usan papa molida y jugo de níspero.

La masa obtenida es modelada a mano o formada en moldes para componer las figuras. Una vez secas, las figuras se pulen y se pintan para luego fijarse en la caja con pegamento. La pintura empleada es de tipo azoico, conocida como anilina. El exterior de las cajas está decorado con flores coloridas sobre un fondo de color blanco.

En el ámbito religioso, los principales temas que se representan en los retablos ayacuchanos son la Navidad y la Semana Santa. Una de las peculiaridades de cada nacimiento de Jesús representado en los retablos es que los personajes son los pobladores y el paisaje son andinos, lo que les confiere una autenticidad y belleza que concita la preferencia de turistas nacionales e internacionales.

Con el tiempo, la demanda de los retablos empezó a crecer y se ha convertido en un poderoso atractivo del sector turismo, así como una pieza de exportación a diversas partes del mundo.

Gracias al apoyo del Estado, los maestros artesanos exponen sus retablos en ferias nacionales e internacionales, lo cual hace que estas hermosas piezas de arte sean cada vez más reconocidas en todo el planeta.

### **Joaquín López Antay**

El máximo exponente de este arte ayacuchano es Joaquín López Antay (23 de agosto de 1897-28 de mayo de 1981), quien recibió el Premio Nacional de Fomento a la Cultura “Ignacio Merino”, en la categoría de Arte en 1976.

*Figura 35 Retrato de Lopez Antay*



(Recuperado de <https://tiojuan.wordpress.com/2017/08/15/el-dia-que-lopez-antay-derroto-a-los-cultos-de-lima/>)

Lopez Antay convirtió los antiguos “Cajones de San Marcos”, que evocaban principalmente escenas religiosas, en retablos con tradiciones costumbristas

andinas. De esta forma creó una tradición que se ha convertido en un sello de identidad nacional.

Debido a su extraordinario aporte al arte popular ayacuchano y del Perú, el Estado a través del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur) creó la medalla “Joaquín López Antay” para distinguir a los más destacados artesanos del país.

Otros importantes maestros retablistas son Silvestre Ataucusi Flores, quien aprendió con Florentino Jiménez y con Mardonio López su técnica destaca por la propuesta de un formato tipo “carrusel”.

Insignes retablistas contemporáneos son Nino Blanco Bautista, quien se caracteriza por desarrollar temas testimoniales y por variar los formatos de sus cajas; el maestro Luis Rey Quispe Flores, del barrio de Cuchipampa, quien destaca por el nivel de detalle en sus escenas costumbristas.

También sobresale Edwin Pizarro Lozano, discípulo de Florentino Jiménez, quien se considera el innovador de los macrorretablos, con múltiples niveles en los que se representan diversas escenas de la vida cotidiana ayacuchana.

### **3.2. Técnicas e instrumentos que se aplicaron para recoger información**

Se ha empleado la técnica de análisis documentario a través de unas fichas de sistematización, lo cual ayudó a ejercer con más precisión una investigación exhaustiva al objeto de estudio tanto conceptual como formal.

Para recoger datos se hizo uso de:

- Bocetos
- Cuaderno de apuntes
- Acuarelas para el estudio de color
- Estudios en acrílicos pequeños, haciendo referencia en diversas escalas y órdenes.
- Apuntes de notas escritas

### **3.3. Técnicas e instrumentos que utilizaron para organizar, interpretar y sistematizar la información.**

- Ficha de sistematización y reflexión de información de bitácora
- Ficha de sistematización y descripción y conceptualización - bitácora
- Ficha de sistematización y conceptualización semiótica - bitácora
- Ficha de sistematización y descripción de la obra (fundamentos visuales)- bitácora

## **CAPITULO IV: EXPERIENCIA ARTÍSTICA DESARROLLADA**



## **CAPITULO IV: EXPERIENCIA ARTÍSTICA DESARROLLADA**

### **4.1. Descripción de las obras creadas.**

La obra creada ha sido concebida bajo términos conceptuales y formales basados en los yacimientos encontrados en el templo de Ventarrón, principalmente en el mural rojo y blanco; reforzando ideas con yacimiento anexo de la misma, a la vez haciendo uso del cuerpo humano como símbolo geográfico, entendiéndose lo dicho que el cuerpo es usado como metáfora de cerros, huacas y desiertos, en este caso la piel es un pretexto de la dinámica de un ente, como representación de un lugar con la mística que guarda este templo, no es un yacimiento muerto e inerte, sino un conjunto de elementos dinámicos.

También se sustenta en la participación de elementos de procedencia cristiana como el uso del soporte llamado retablo, que es un objeto manipulable y flexible.

La pieza de arte, está conformada por 7 piezas de naturaleza pictórica, las cuales han sido articuladas encajándolas y dirigidas en un orden de tamaño y posición de acuerdo al orden establecido por importancia tanto visual como conceptual.

En el centro tenemos la pieza más importante en tamaño y visibilidad, las alas laterales están conformadas por dos piezas cada una, y las puertas al cerrar contienen dos tapas también pintadas.

### **4.2. Descripción de los materiales, técnicas y procesos desarrollados.**

- Preparación de los lienzos y tablas a encajar en el retablo

Para la preparación de los lienzos se hizo uso de bastidores hechos de madera cedro y tornillo, para la pieza principal se usó un bastidor de madera y lona preparada con gesso y pintura acrílica impermeabilizada previamente con barniz

y trementina. Para el ala izquierda o puerta izquierda se usaron dos lienzos de madera y lona preparada.

*Figura 36 Templado de tela*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

Para el ala derecha o puerta derecha se hizo uso de un lienzo para la parte superior de madera y lona preparada, y una pieza de Mdf de 9m para la parte inferior, la cual será usada como soporte de ensamble en donde se usará piezas de metal.

*Figura 37 Aplicación de gesso*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

- **Ejecución y ensamble del retablo**

La ejecución del retablo fue hecho con madera cedro, cortadas adecuadamente en ángulos de 45°, unidas con cola para madera y clavos metálicos de 1.5”

*Figura 38 Barnizado de los encajes del retablo*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

Para ensamblar las piezas al retablo se hizo uso el encaje a presión y uso de clavos de 0.5", también se impermeabilizo el retablo con un barniz, con betas de color cedro de tono cálido.

Se unieron las alas tanto derecha como izquierda con tres bisagras de 2" cada una, se incorporó un ángulo metálico para el final de cada ala y así obtenga más resistencia al momento de abrir y cerrar.

- **Ejecución del dibujo y pintura al mismo tiempo**

La ejecución del dibujo fue hecha directamente con pintura sobre el lienzo con un pincel número 8 plano y una brocha común, usando negro de marfil y siena tostada, guiándome previamente del boceto, pero no tan ceñido al dibujo inicial, tengo libre albedrio de cambiar el rumbo de la composición, ya que pienso que la

escala cambia ciertas formas de captar una imagen, en conclusión, solo me baso en la idea inicial, una vez acabado todo el dibujo con manchas.

*Figura 39 Ejecución del dibujo con pintura*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

Recubro todo el proceso con barniz brillante y trementina, en proporción 1/3 y 2/3 respectivamente usando brocha sintética número 24 limpia y solo de uso exclusivo para el barniz, tengo un método de hacer trazos y manchas para luego sellarlas y no se pierdan en el transcurso de los demás procesos.

- **Mancha general**

Ejecuto el manchado al óleo Winston con la paleta cromática a usar, pero con mucho aglutinante para que el secado sea rápido, aquí uso diversidad de medidas de pinceles como pinceles planos de cerda gruesa N°2,4,6,8,10,12 y redondos de cerda suave N°4,8,12.

*Figura 40 Mancha general*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

El panel de madera, que pertenece al ala derecha, es ejecutado con acrílico, de marca Reeves, para luego ser veladas con óleo, y realzar la textura matérica que le realicé.

- **Ejecución pictórica**

La realización fue puramente con óleo Winston y Liquin de la misma marca, pinceles de cerda gruesa para dejar una carga de materia pictórica, de numero 8 y 12 y pinceles de cerda suave y lengua de gato N° 4 y 8, también para los detalles use pinceles finos y linner N° 00 y 1.

*Figura 41 Ejecución con uso de pinturas*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

Para las tapas finales del retablo se usó Mdf barnizado, para ahorrar peso, pintado con tierras naturales y fijados con goma y barniz Liquin, al final veladuras de oleo marca Winston.

*Figura 42 Tapas de ambas puertas pintadas y barnizadas*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

- **Barnizado**

Se realizó la aplicación del Barniz Winston preparado con trementina de la misma marca una vez ya secado totalmente las piezas, en proporción 1/3 y 2/3 respectivamente sobre un recipiente de metal, usando una brocha grande marca Tumi, seca y limpia, esto para unificar el brillo del trabajo.

- **4.3. Descripción de las medidas, escalas o formatos utilizados.**

- **4.3.1 Medidas**

Decidí hacer uso no de las medidas convencionales a las que se nos está acostumbrado a usar y que los alumnos de arte siempre obedecen a tal regla occidental, creo que la virtud de una tesis está en estimular la investigación y aportar de una u otra forma nuevos métodos para la creación, es por ellos que en



la siguiente obra no use los centímetros, o pulgadas o ningún otra unidad de medida a las que se nos está acostumbrado, sino hice uso de una unidad de medida precolombina, llamada por los investigadores como la *CAPA*, la cual según el arqueólogo y antropólogo John Howland Rowe equivale a una cuarta o un palmo(20cm).

Tabla 1. Medidas de longitud quechuas, en centímetros, según las referencias citadas.

Unidades de medida	Rowe 1946	Rostworowski 1981	Agurto Calvo* 1987	Medidas Castellanas Siglos XVI-XVIII Pastor 2012
RIKRA Braza	162	168	160.8	167.2
SIKYA ½ braza, vara	81	84	81.0	83.6
CUCHUCH Codo	45	Valor no dado	41.0	41.8
CAPA Cuarta, palmo	20	21	20.1	20.9
YUKU Jeme	12-14	10-12	16.2	13.9
TTAKLLA Palma	-----	Valor no dado	8.5**	-----
RUCANA Dedo	Valor no dado	1.75	1.6	1.74
MAMA RUCANA Pulgar	-----	-----	5.6	-----
CHAQUI Pie	-----	-----	23.8	27.9

Por tanto, decido tener una escala multiplicado por 12 a 1 capa, por consiguiente, tengo este esquema multiplicativo:

$$12 \times 1(\text{capa}) = 240$$

$$8 \times 1(\text{capa}) = 160$$

El rectángulo del cuerpo principal y central a usar es un rectángulo de  $12 \times 8$  capas equivalente a  $240 \times 160 \text{cm}$

El rectángulo del ala izquierda mide la mitad respectivamente:

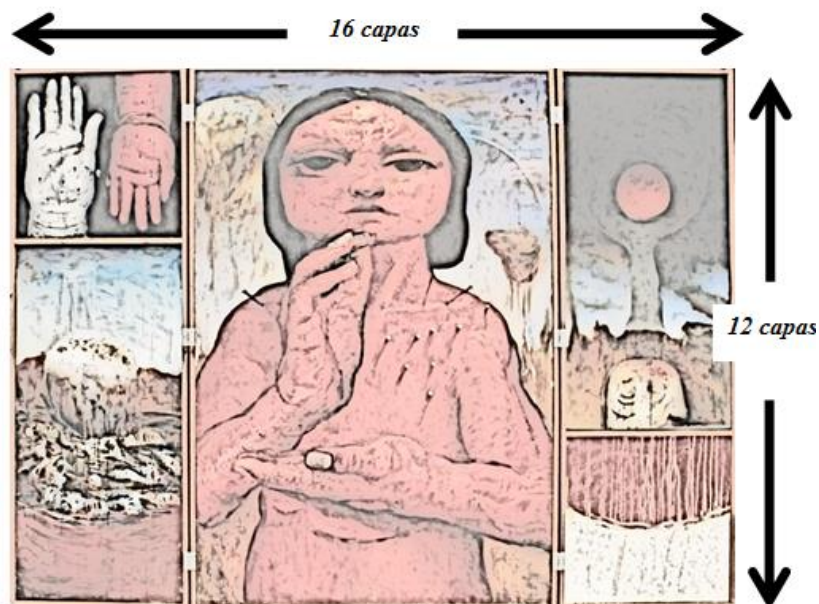
$$12 \times 4 \text{ capas}$$

Mientras que el rectángulo del ala derecha también mide:

$$12 \times 4 \text{ capas}$$

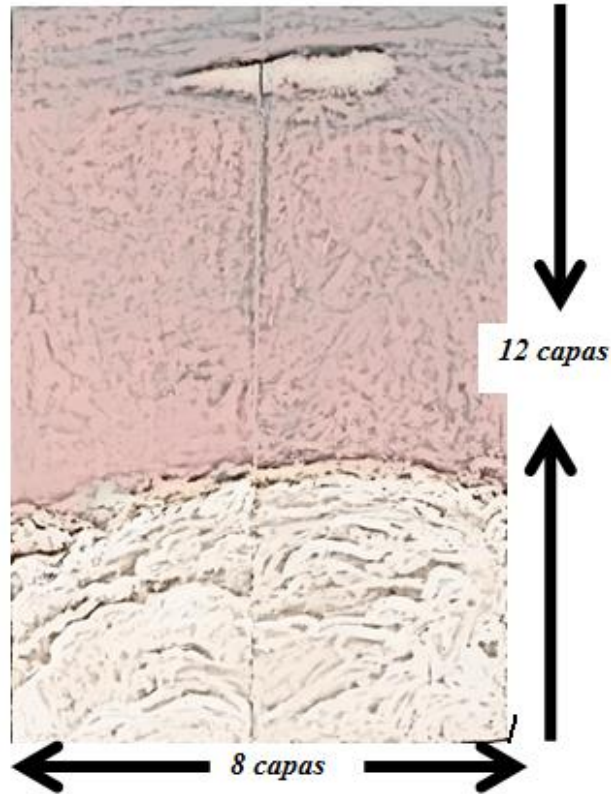
Cada ala será dividida luego proporcionalmente por su propio ancho.

*Figura 43 Medidas de la obra abierta*



(Imagen y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 44 Medidas de la obra cerrada*



(Imagen y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

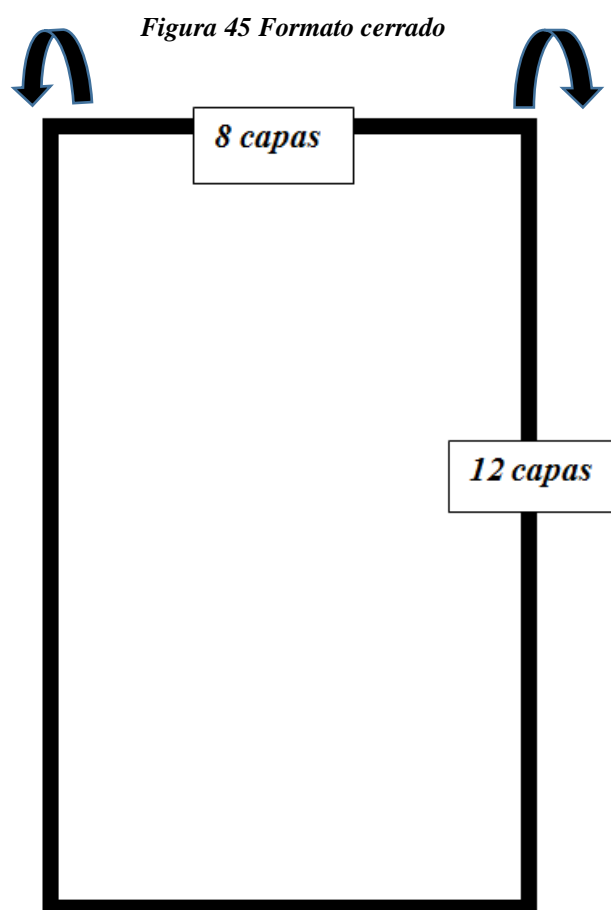
Recurro a un cuadro encontrado en una publicación de Carmen Gonzales, en”  
Las medidas longitudinales andinas”.

#### **4.3.2 Formato**

El formato elegido es el rectángulo, pero manipulado por la naturaleza de su movilidad, pues se abrirán dos puertas a los laterales tanto izquierda como derecha, teniendo un cuerpo fijo que es el cuerpo central, a esto se le conoce como Retablo.

El formato es vertical, pero al ser abierto es horizontal.

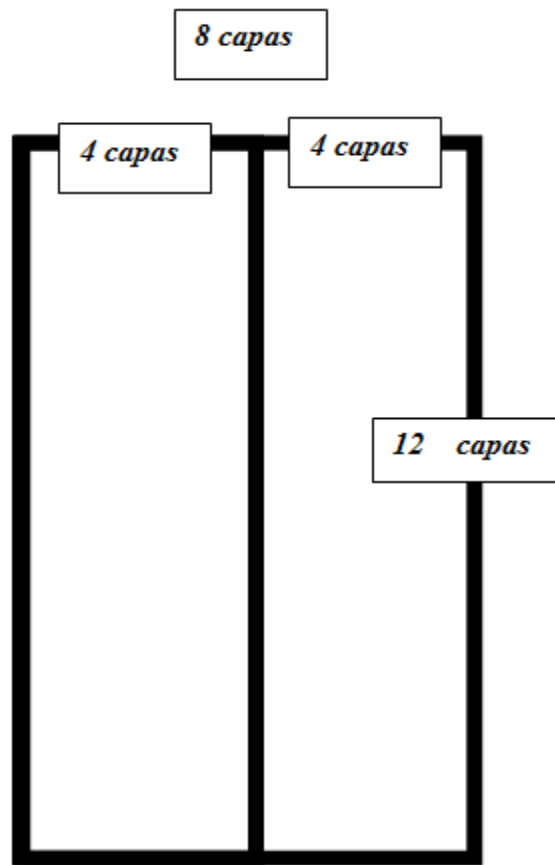
Tenemos el siguiente esquema para una mejor compresión de la forma en que estoy sistematizando el formato en la superficie de trabajo:



(Imagen y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

Las alas consecuentes, serán la mitad en forma vertical de cada puerta por lo que el mismo rectángulo se auto dividirá:

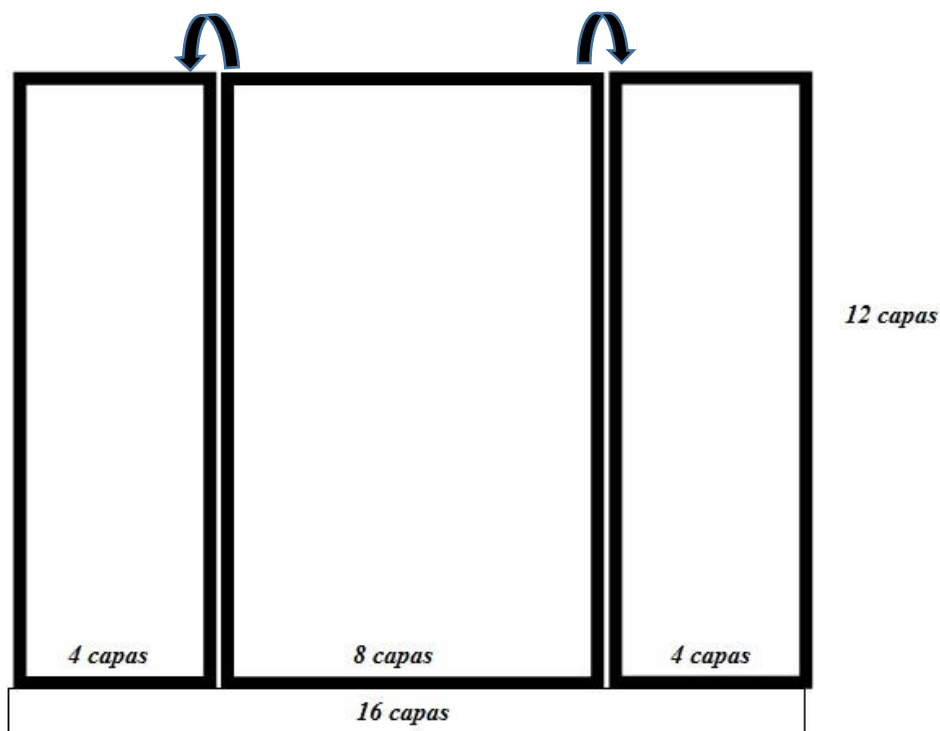
Figura 46 Formato cerrado con medidas



(Imagen y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

Al desplegar las puertas harán unas sumatorias de  $4 \text{ capas} + 8 \text{ capas} + 4 \text{ capas}$ , haciendo un total de  $16 \text{ capas}$  por  $12 \text{ capas}$ , por lo tanto tenemos una superficie ocupada de  $192 \text{ capas}$  cubicas, y al estar cerrada un simple rectángulo de 8 por 12 capas.

Figura 47 Formato abierto con medidas



(Imagen y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

**Cerrado: 8x12 capas (240x160cm)**

**Abierto: 16x12 capas (320x160cm)**

#### 4.4. Explicación de los aspectos artísticos

**a. Formato:**

El formato está basado en la unidad de medida “*capa*” expresado en una proporción de 2 en 3, ubicado de forma vertical lo cual ayuda a integrar la idea de elevación, de espiritualidad, pero al abrirlo se vuelve horizontal, por lo tanto, regresa a su estado carnal y terrenal.

Es un símbolo de la muerte y el retorno, la elevación y la muerte.

*Figura 48 Representación simbólica del formato*



(Imagen diseñada por Ruben Saavedra Cobeñas)

Entonces podemos afirmar que el formato es variable dependiendo del modo de manipulación en la que se encuentre.

Esto refuerza la posición conceptual que tiene la obra del eterno retorno, del no estar inerte sino en constante ciclo, cambio y vida.

#### **b. Centro de interés**

Como bien se afirmó en el punto anterior, el formato de la obra es variable de acuerdo a su estado de movilidad y manipulación.

Pero podemos tener dos posiciones más comunes que serían el estado cerrado y el estado extendido.

Analizaremos el centro de interés de ambas formas:

Como bien sabemos la estructura de un retablo es la de contar una historia de forma consecutiva o si no es así, de forma articulada en donde cada una de las

partes cumplan una función informativa, por tanto analizaremos cada imagen por separado para luego tener un análisis en conjunto:

*Figura 49 Pieza 1: ubicado en la parte superior del ala izquierda “Manos”*



(Fotografía y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

Como podemos ver esta primera pieza del retablo tiene dos centros de intereses, no existe un centro de interés, sino dos, que generan un equilibrio de masas entre lo que está arriba y lo que está abajo, lo que se eleva y lo que se sumerge.

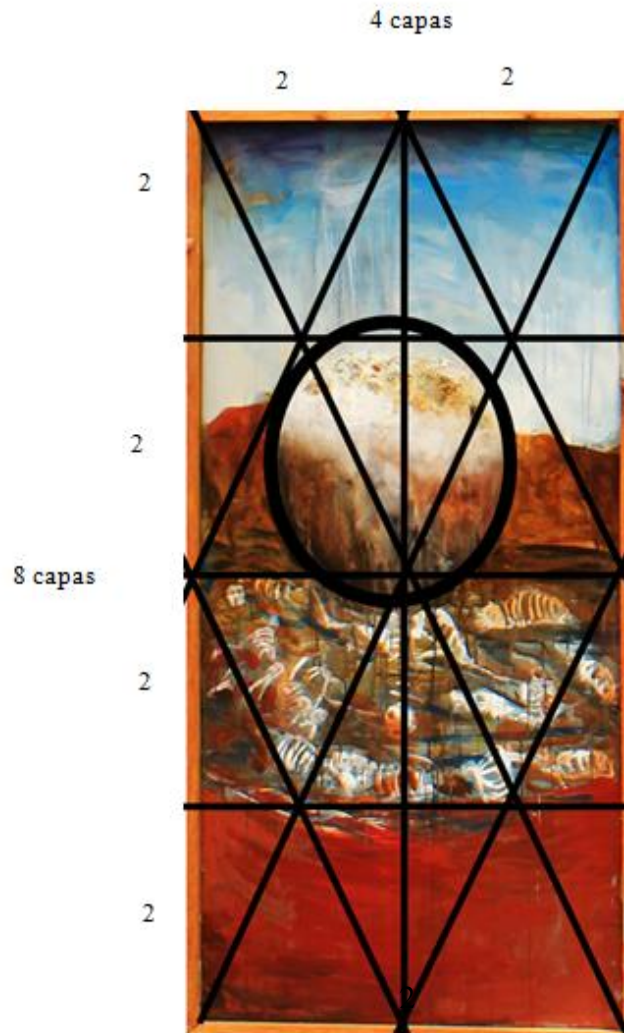
La superficie obtiene un interés lateral de ambos extremos.

**Pieza 2: “Masa ósea penetrada” (ubicado en la parte inferior del ala izquierda)**

En la siguiente pieza el centro de interés está ubicado sobre la parte superior, partida en múltiplo de dos capas.



Figura 50 Esquema del centro de interés pieza 2

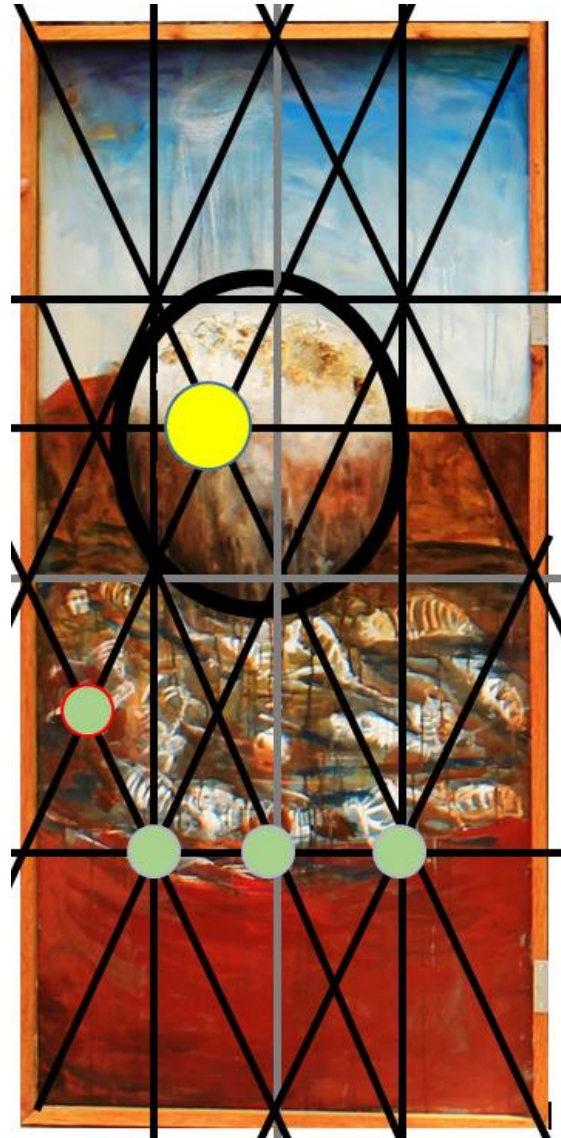


(Imagen y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

La intersección de líneas desde los vértices opuestos del rectángulo ayudan a conseguir la mitad y así consecuentemente dos veces más para poder conseguir los sectores de intereses que obliga una superficie de cuatro lados.

Para un mejor entendimiento, profundizamos uniéndolos más intersecciones dirigidos a los sectores de intereses.

Figura 51 Esquema centros de intereses de pieza 2

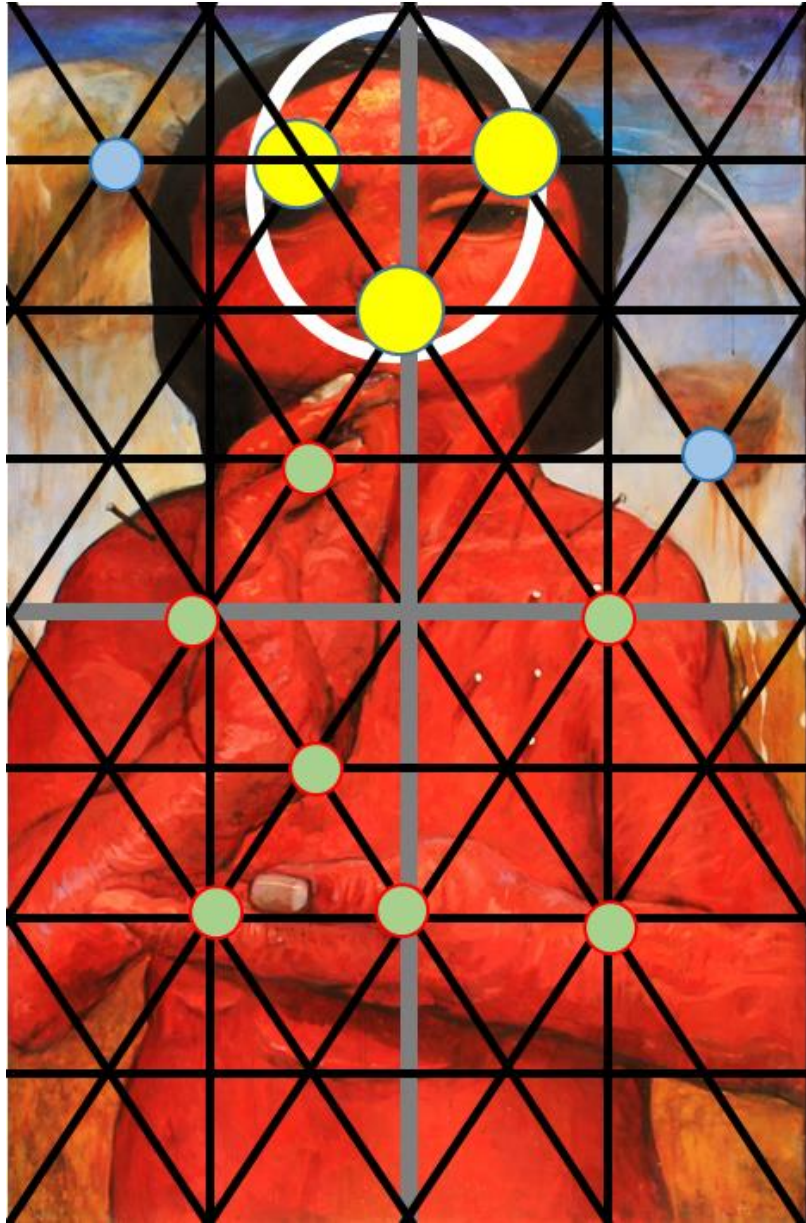


(Diseño y fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

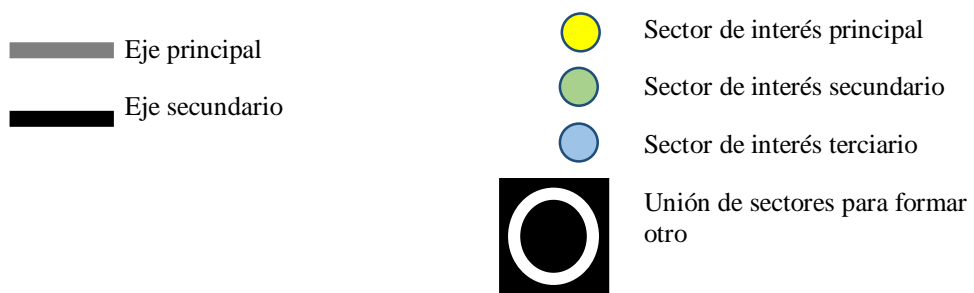


## Individuo rojo (Parte central del retablo)

Figura 52 Centro de interés – Individuo Rojo



(Fotografía y diseño- Ruben Saavedra Cobeñas)



**Pieza 4: luna sangrante- Masa carnal penetrante (ubicado en ala derecha parte superior)**

*Figura 53 Centro de interés Luna sangrante*



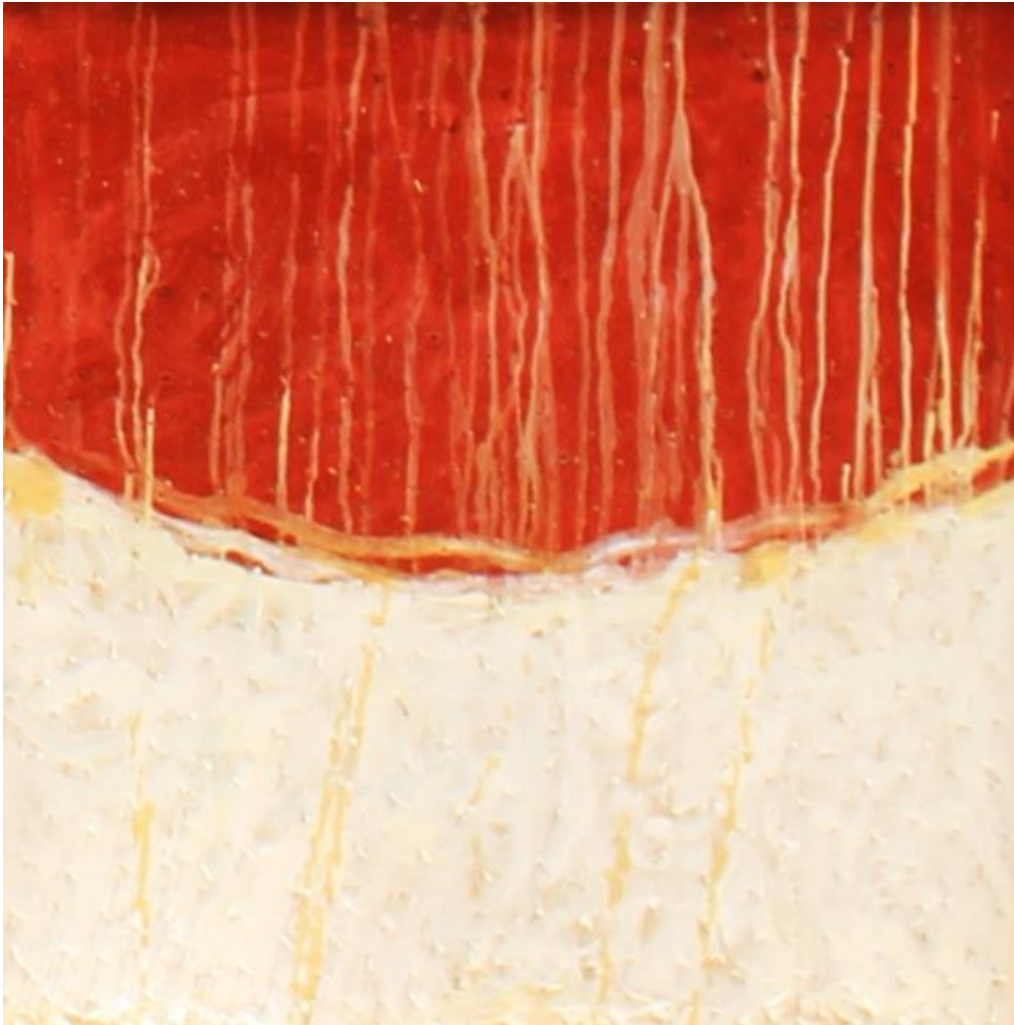
(Fotografía y diseño de Ruben Saavedra Cobeñas)



Los sectores de interés en esta pieza están ubicados tanto en la parte superior, como en la parte inferior, de forma horizontal como entrando y saliendo de la

composición, atraviezan a ésta dos sectores de interes secundarios, que pertenecen a dos huacas, de todos modos ninguna pasa por la mitad de la composición.

*Figura 54 Pieza 5: “Carne y hueso” (ubicado en el ala derecha, parte inferior)*



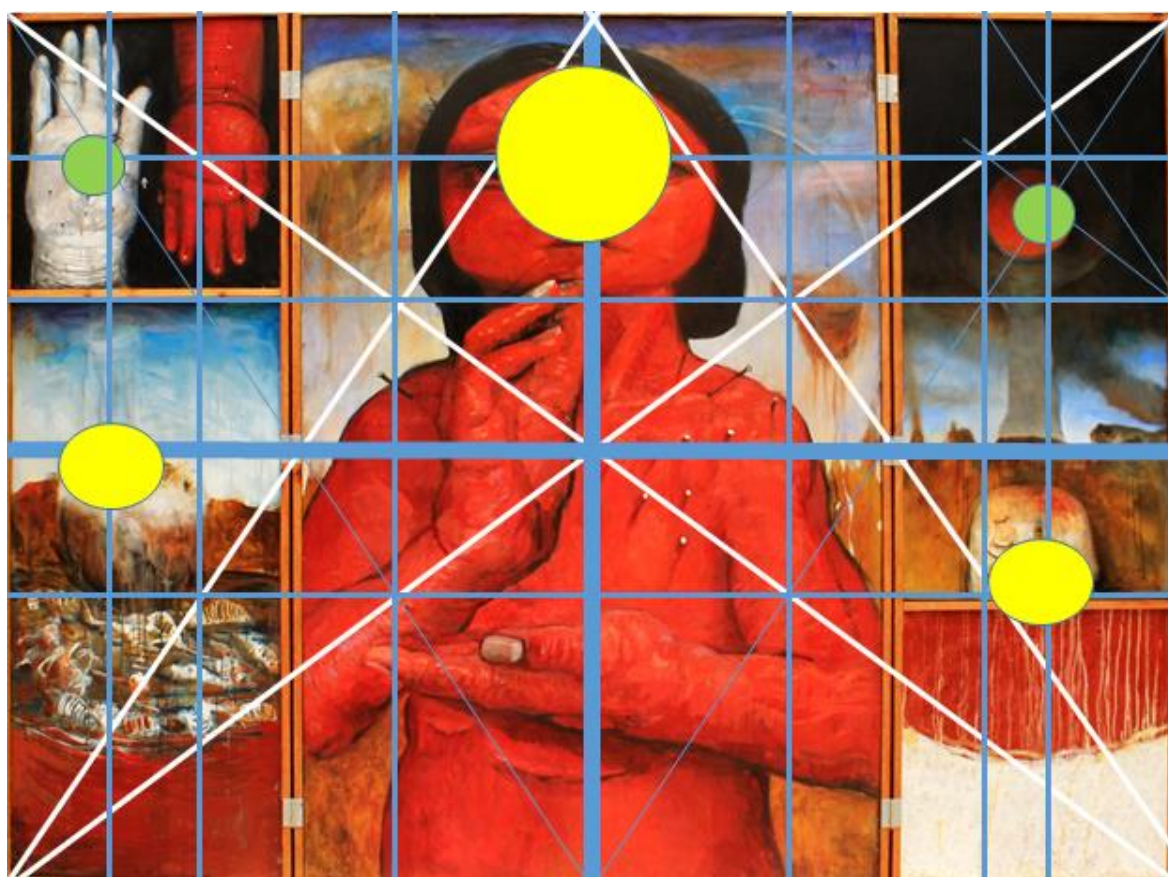
(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

No existe ningun centro de interés, mas que su propia totalidad.

### **Pieza total: “Transfiguración de la carne y el hueso”**

La pieza abierta conforma una composición en donde los sectores de interés independientes también ayudan a generar sectores de interés secundarios, los que ayudan al sector de interés central que es el principal.

*Figura 55 Centro de interés de Pieza total*



(Diseño y fotografía de Rubén Saaedra Cobeñas)



Eje principal  
Eje secundario  
Eje terciario



Sector principal



Sector secundario

### **C. Ritmo**

El ritmo es el movimiento en flujo, de los distintos elementos formando una articulación virtual, que genera una armonía visual, la cual dirige la mirada por un orden de importancia, y manipulada para una consecuente visualidad de un mensaje visual determinado

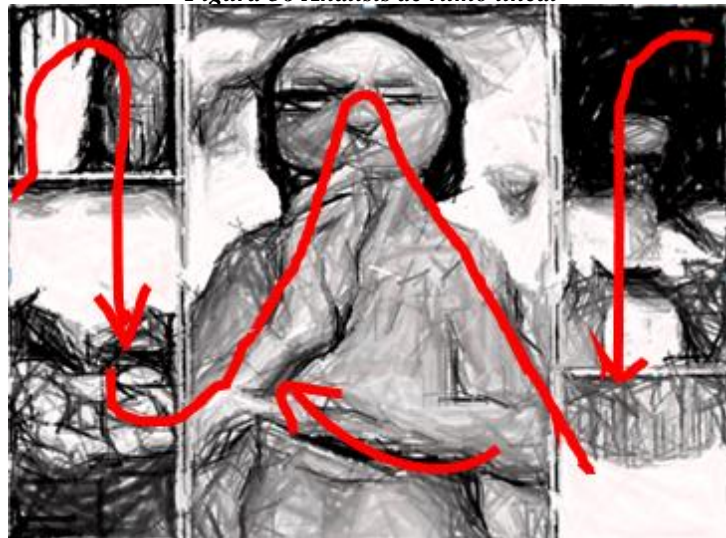
Tipos de ritmos visuales: La repetición de formas genera un ritmo formal, donde el espacio ocupado por las formas, marcan un ritmo donde la estructura visual es la que importa.

Una repetición de colores genera un ritmo cromático, donde la vista es llamada hacia los diferentes puntos donde los colores se repiten y llaman más la atención.

La repetición de luces y sombras, que generan un ritmo lumínico (tengan formas y colores diversos, los tonos marcan el ritmo de luces y sombras).

También, la disposición en el que los elementos visuales sean ordenados marcará la velocidad o intensidad del ritmo que representa.

*Figura 56 Análisis de ritmo lineal*



(Fotografía y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 57 Análisis de ritmo cromático*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)



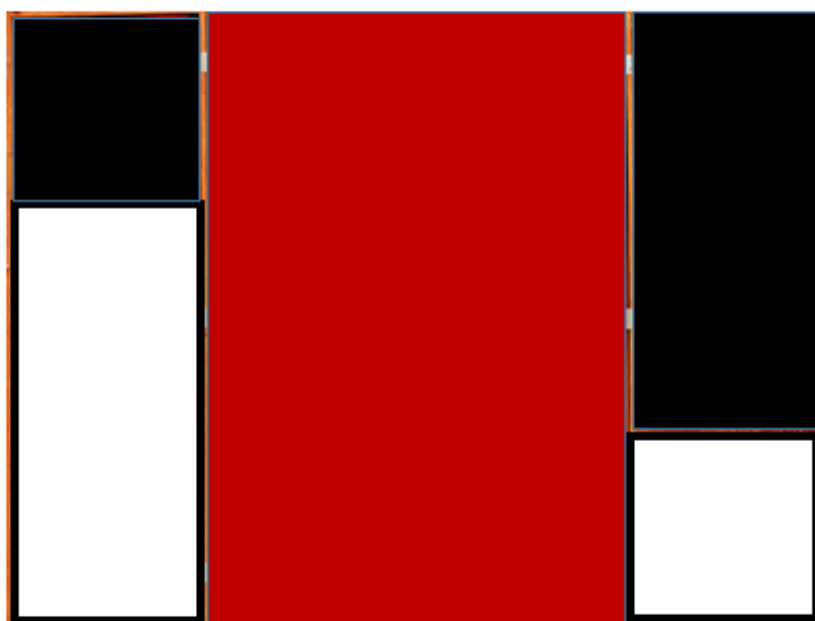
El ritmo cromático tiene un recorrido a través del color rojo que comienza desde las alas tanto derecha como izquierda, para terminar el recorrido en el eje central, del personaje rojo.

#### **D. Equilibrio.**

Todo se basa en los pesos visuales, es decir, aquello que más llama la atención de nuestros ojos. Esto se basa en la psicología humana y nuestra forma de equilibrar, componen y comprender lo que vemos.

Así pues, el equilibrio – desequilibrio visual se puede generar conociendo cómo afectan los elementos gráficos a la psicología humana. Por ejemplo, podemos equilibrar una composición con la repetición de los elementos visuales por todo el plano visible, de modo que, estos elementos visuales generan una estabilidad porque hacen que el ojo se apoye gradualmente en todos ellos, llaman la atención por igual.

*Figura 58 Esquema del equilibrio usado*



(Fotografía y diseño de Rubén Saavedra Cobeñas)

El equilibrio en el retablo abierto es simétrico, pues las masas de colores están en la balanza de pesos cromáticos justamente en proporción a su valor tonal y su valor dimensional.

Para generar desequilibrio existen muchas formas. Por ejemplo, se puede potenciar un elemento como único y más fuerte en el plano, de modo que el resto contrasta con su existencia. Pero el desequilibrio, en resumen, se crea cuando varios elementos se disputan la atracción de la mirada y esto produce tensión.

Lo difícil es generar el equilibrio o desequilibrio que necesitamos con los diversos elementos visuales que componen la imagen.

Aquí expongo ciertos tipos de equilibrio reorganizados a mi gusto y que se basan en: posición, color, forma, textura y degradación.

### **E. Unidad y Variedad**

La unidad es una característica muy importante y fundamental en mi trabajo, porque a pesar del eclecticismo que lo caracteriza, no ha perdido la unidad formal ni conceptual.

Cada elemento sea o no pictórico cumple una tarea y función fundamental para que el engranaje funcione.

### **El tema**

La temática de la obra es el uso del cuerpo como elemento simbólico que representa la geografía, en donde se establece la conexión tierra-mar, lo cual tiene

un trasfondo sexual, desde el punto en que los colores son el símbolo de la masculinidad y feminidad respectivamente.

### **El dibujo**

Se logró hacer uso de las características importantes del dibujo, la línea y el punto, haciendo uso de ellas en casi toda la composición, el trabajo tiene una carga emotiva, pero también pensante, haciendo a veces uso de trazos largos dejando los rastros del dibujo y en otros casos velando la superficie.

### **El tono**

Es una de las propiedades o cualidades fundamentales en la propiedad de un color, definido técnicamente (en el modelo CIECAM02), como «el grado en el cual un estímulo puede ser descrito como similar o diferente de los estímulos como rojo, amarillo y azul (recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Tono\\_\(color\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Tono_(color)))

Se ha usado el tono del color para poder otorgar la propiedad de lejanía y diferenciar los múltiples planos existentes en la composición, y también de importancia, mientras el tono está más saturado es empleado para un objeto o una masa con mayor importancia en la composición.

### **F. Recorrido Visual**

Es el orden visual el cual se sigue para la ubicación de objetos dentro de una composición y así se articulen visualmente con los demás.

La vista realiza movimiento de izquierda a derecha por naturaleza, la composición obliga al espectador a fijar su mirada, en los sectores donde ayude a seguir una secuencia visual y coherente, para así poder contar una historia de manera visual, en la pintura.

En mi obra, el recorrido va sujeto de izquierda a derecha a través de cada pieza construida minuciosamente, comienza por las manos las cuales bajan hacia el pantano de huesos, para luego entrar al cuerpo principal del retablo, y luego salir por el lado inferior derecho (muro blanco y rojo) y luego subir por la cabeza y terminar el recorrido por la luna roja.

*Figura 59 Recorrido visual*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

### **G. Líneas**

Al representar un punto e imprimírsele movimiento en el plano, permite la aparición de la línea y ésta a su vez, origina la forma en una superficie.

El Punto es entonces el elemento básico de toda imagen visual. Se origina en el encuentro o choque de un instrumento (lápiz, pincel, buril, etc.) con la superficie o plano (papel, tela, madera, metal, etc.)

Por su parte la Línea es la encargada de “escribir” una forma. Dibuja la forma de las cosas guiada por la mano del artista, quien construye la imagen expresando sus ideas y dando forma a la materia; es la huella de un punto en movimiento (Kandinsky)

La línea surge del trazo que deja un punto en movimiento sobre una superficie.

La línea en la obra de arte, según la finalidad del artista, cumple dos funciones: como elemento configurador o estructural y como elemento expresivo.

En su función estructuradora se utiliza para configurar una forma determinada dentro de la composición de la obra y delimitar un área o color.

(Recuperado de [https://www.ecured.cu/L%C3%ADnea\\_\(Artes\\_visuales\)](https://www.ecured.cu/L%C3%ADnea_(Artes_visuales)))

En mi obra, se puede apreciar la utilización de la línea para poder representar fuerzas que bajan y que luego suben, por lo tanto hay una dinámica infinita, interminable, cíclica, que sube y baja, por lo tanto es orgánico, se ha tratado de suprimir la línea recta y se trabaja a través de la curva.

El hombre a través de la historia se ha relacionado en distintas formas, ahora con la palabra, y mucho antes se asociaba con distintos elementos de la naturaleza, como líneas y sus distintos tipos

## **Tipos de líneas**

(Recuperado de [https://www.ecured.cu/L%C3%ADnea\\_\(Artes\\_visuales\)](https://www.ecured.cu/L%C3%ADnea_(Artes_visuales)))

**Líneas horizontales:** a partir de su relación con las aguas en reposo, los grandes árboles caídos, las personas en descanso que siguen la dirección de líneas horizontales se asocian a ideas de reposo, calma, serenidad, paz, tranquilidad y en general estatismo y pasividad, además de asociarse a la distancia y al horizonte lejano.

**Líneas verticales:** a partir de su relación con los árboles del bosque, las torres, los brazos extendidos hacia arriba, se asocian con la idea de vitalidad, fuerza, desafío, permanencia, seguridad, confianza e incluso con cierto carácter fálico, viril.

**Líneas oblicuas:** a partir de su relación con los cuerpos en caída por la posición inestable que tienen, se asocian con fenómenos dinámicos, de agitación, lucha, movimiento, inestabilidad y hasta confusión.

**Líneas curvas:** a partir de su relación con la fluidez de las corrientes de agua, la sinuosidad de las arenas en las playas y el grácil perfil del cuerpo juvenil y femenino, se asocian a las ideas de gracia, encanto, delicadeza, movimiento, ritmo, suavidad; su carácter dependerá del tipo de curva que se trace.

**Líneas quebradas:** a partir de su relación con pedazos de vidrios rotos, relámpagos y rayos, se asocia a las ideas de confusión, inseguridad, incoherencia, desorganización, impacto, abandono y desorden entre otras.

**Líneas radiales:** a partir de su relación con fuentes de luz intensa, se asocian a las ideas de exaltación, patriotismo, radiación, deber, gloria, énfasis y unidad.

**Líneas espirales:** a partir de su relación con los remolinos y algunos caracoles, se asocian con las ideas de crecimiento, germinación, desarrollo, movimiento, dinamismo y excitación.

Figura 60 Esquema de líneas

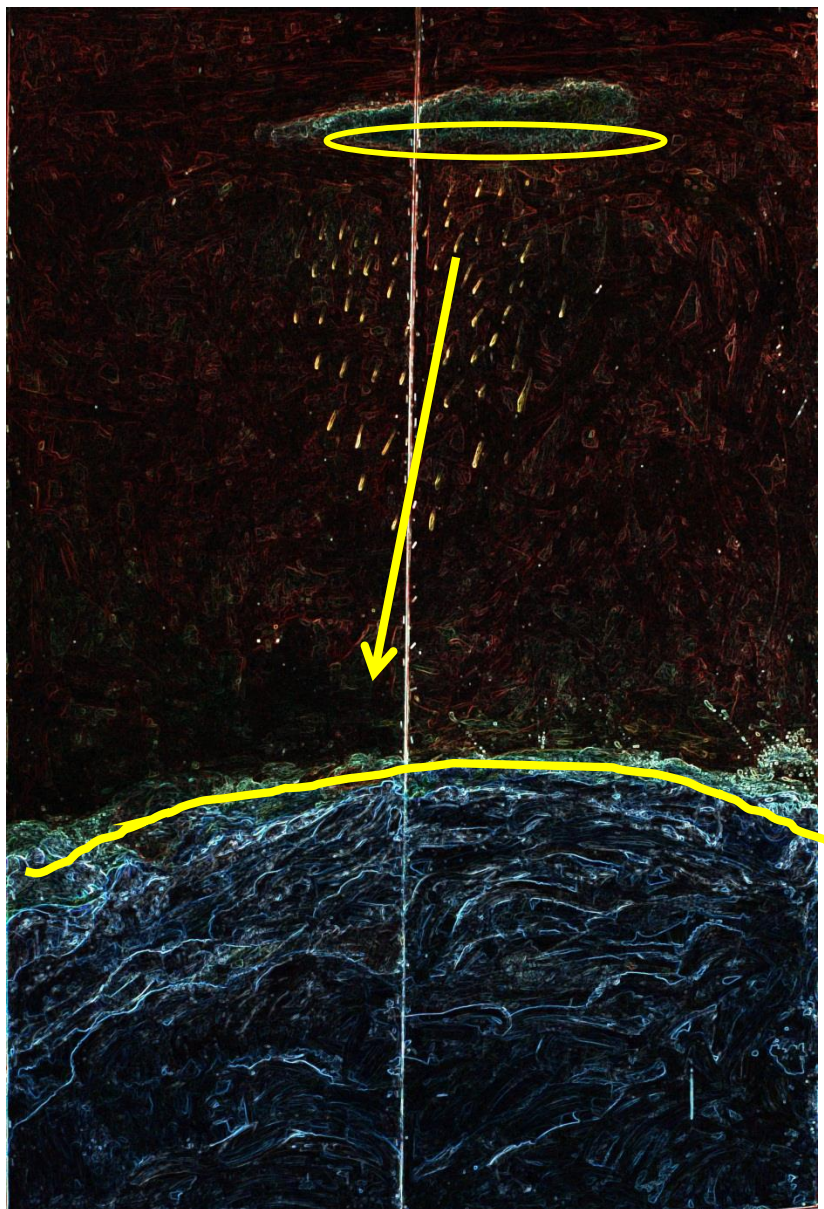


(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

Como podemos observar, la obra está integrada por líneas de carácter curvo lo cual simboliza corrientes de agua, refleja juventud, feminidad, gracia, movimiento, podemos suponer maternidad y hasta fertilidad, las líneas verticales que bajan en los pantanos son símbolo de virilidad fálica, y siempre están

ingresando y saliendo, lo cual nos hace pensar en un coito, existe en los laterales un mensaje de un acto sexual cósmico, en donde lo engendrado es la misma existencia.

*Figura 61 Esquema de líneas del retablo cerrado*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)



### **C. Forma**

Se considera a la forma, a la determinada forma plástica que se ve plasmada, lo cual determina el carácter del artista, o la etapa en la que se encuentra.

Las imágenes pueden ser figurativas o no figurativas, es decir, objetuales o puras.

La práctica habitual al enfrentarse a un cuadro es la de tratar de reconocer los elementos representados y, a partir de ahí, valorarlos. Se cae así en el error de identificar la realidad física con la realidad pictórica. (Recuperado de <https://www.almendron.com/artehistoria/arte/pintura/las-claves-de-la-pintura/la-forma-de-los-elementos/>)

El valor de un lenguaje artístico se mantiene en los términos puramente plásticos, así como el arte abstracto nos demostró que el arte puede ser desarrollado en sus formas puras, tal afirmación también la podemos ver en el arte precolombino, por la síntesis de sus formas puras, la solución formal es lo que importa.

Así distinguimos entre formas conformadas por el dibujo, es decir por la línea, y las producidas por una pincelada abierta o pictórica. Esta dualidad plástica se ha querido explicar a través de una lectura únicamente formal o signica. Creemos que su análisis es algo más complejo y rico.

Las formas cerradas o dibujísticas aparecen en momentos históricos en los que el artista adquiere una seguridad intelectual fruto de una cierta dogmatización teórica, sin olvidar en el apartado evolutivo de las formas aquellos primeros momentos en los que el artista aún se siente inseguro en sus formulaciones. (Recuperado de <https://www.almendron.com/artehistoria/arte/pintura/las-claves-de-la-pintura/la-forma-de-los-elementos/>)

Por el contrario, las formas abiertas o pictóricas responden a momentos de crisis de valores y es aquí donde el artista se expresa con mucha libertad formal.

En la obra podemos ver que existen ambas formas, tanto cerradas como abiertas, los paneles extremos están muy dibujados desde la línea y no desde la pintura, casi no hay detalles, mientras que la figura central si existe más lenguaje desde la pintura y el detalle.

### **Estructura Oculta**

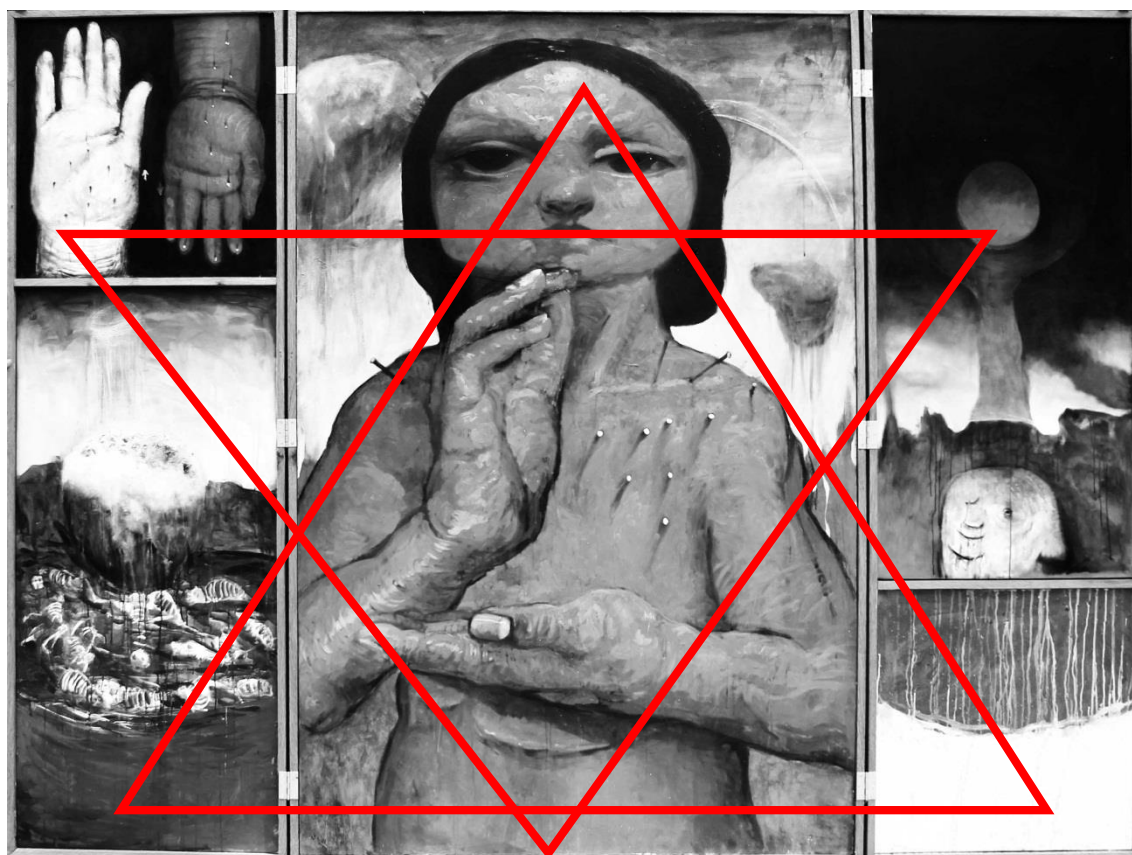
La estructura oculta de una obra se refiere a la unión de distintos puntos de interés, formando figuras geométricas, las cuales ayudan a tener una figura concreta que se esconde, y no se ve a simple vista.

Según Saldaña Cordoba (2015) “Entendemos que a partir de un modelo de análisis geométrico se pueden manifestar las propiedades estructurales de la geometría oculta en una pintura de creación clásica o contemporánea, ya que esta no es creada al azar, es posible ver que corresponde a una estructura geométrica que no es visible a simple vista. A través de un método de lectura e interpretación apoyado en el análisis geométrico es posible ver, comprender gustar e interpretar en términos de sus características compositivas una pintura clásica, abstracta o contemporánea, las cuales clarifican el proceso creativo. Dicho método de lectura e interpretación está apoyado en el análisis geométrico de los métodos de la “geometría secreta” y “la estructura profunda”, y utilizando también lo que es el Trazo-ideo-proporcional-compositivo (“T-I-P-C”) en la composición espacial y que podremos ver, nos muestra: el principio ordenador de las formas, siguiendo

ejes rectores y direccionales que armonizan y componen la estructura de un cuadro” (pág. 95)

En mi obra, se puede visualizar claramente que la figura oculta, que rige como estructura es una estrella conformada por dos triángulos en direcciones contrarias.

**Figura 62 Esquema de la figura oculta**



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

### C. Esquema Compositivo

El esquema compositivo es el conjunto de líneas principalmente sobre el que se organizan los espacios donde se van a situar los elementos del tema que se ha elegido.

Este trazo generalmente está formado por los siguientes elementos:

- Figuras geométricas: polígonos, círculos, óvalos, etc.
- Líneas rectas, curvas y quebradas relacionadas entre sí.
- Redes modulares simples y complejas.

Un esquema compositivo puede ser simple o compuesto según la cantidad de líneas que lo forman.

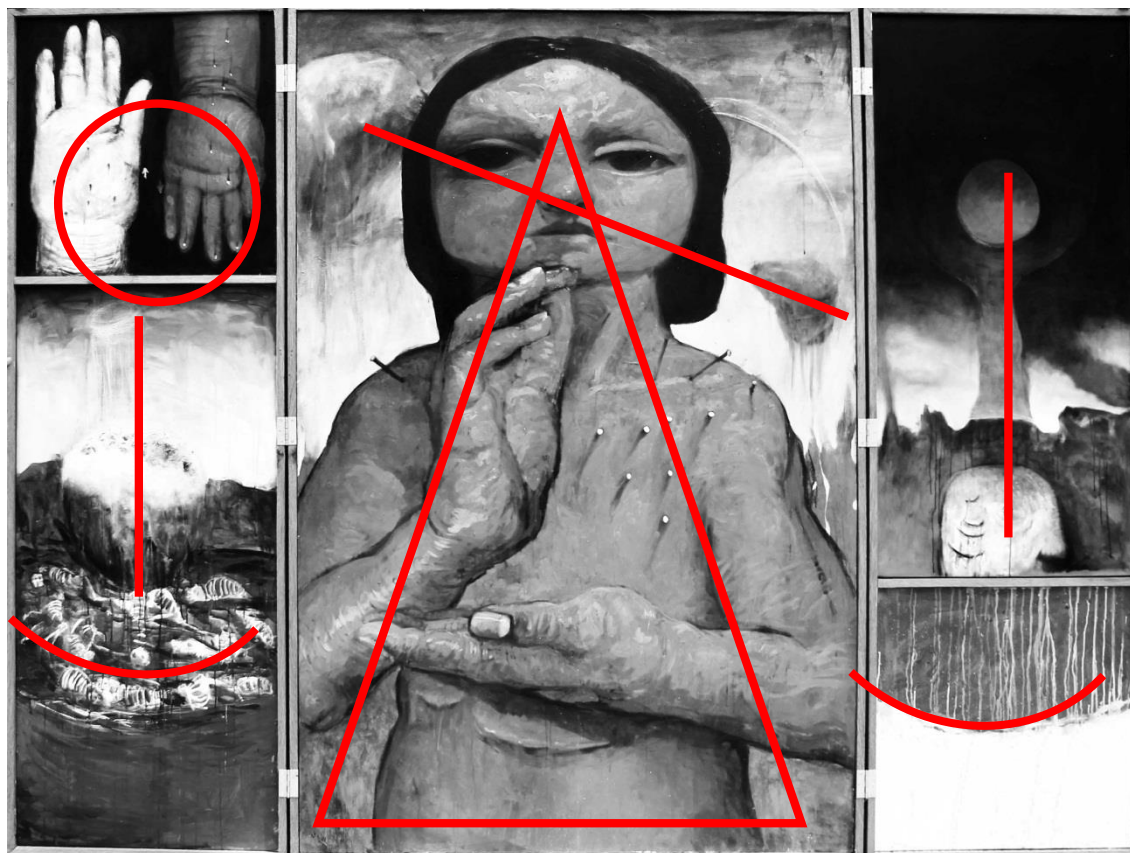
(Recuperado de <https://www.aulafacil.com/cursos/dibujo-lineal-secundaria/educacion-plastica-y-visual-3-eso/el-esquema-compositivo-19205>)

Mi propuesta está conformada de forma compuesta, por un triángulo isósceles, círculos, curvas y rectas que se intersectan virtualmente y concretamente.

En el cuerpo central el triángulo isósceles es interceptado por una recta diagonal, rompiendo lo estático de la simetría.

Las líneas rectas que suben y bajan, simbolizan lo espiritual y también lo fálico, mientras que los círculos y curvas, lo femenino y vaginal.

Figura 63 Figuras y rectas que conforman el Esquema Compositivo



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

#### D. Tipo de Composición

Como bien se sabe la composición es la ubicación sistemática de elementos dentro de una superficie, las cuales funcionan para crear un efecto de unidad.

Pero antes deseo hablar sobre la importancia de la composición del arte precolombino y su influencia en el arte moderno y contemporáneo, para así acercarme al tipo de composición que he sometido en mi obra. Según Gamboa Hinostrosa (1995) “El arte prehispánico, con su sistema de representación mediante formas e imágenes totalmente diferentes a las conocidas dentro del marco del arte occidental hasta las postrimerías del siglo XIX, es el resultado de milenarias tradiciones culturales que transcurrieron desconocidas del Viejo Mundo por

la barrera infranqueable del océano, sin que se conociera por lo tanto su existencia, hasta el momento histórico del Descubrimiento y Conquista de América.

Sólo en la actualidad, dentro de la nueva historia latinoamericana, constituyen uno de los campos de mayor interés, incorporándose a nuestro patrimonio cultural como una de sus manifestaciones de mayor importancia. Pero lo interesante de este proceso de recuperación e integración de lo precolombino dentro de las grandes corrientes del arte universal, como formas que han contribuido a engendrar nuevas formas, consiste en que han ayudado a dar una lección al arte latinoamericano, esencialmente minético e imitativo de los patrones europeos y norteamericanos, y cuando artistas europeos aceptan el arte precolombino, algunos latinoamericanos, muy sensibles a estos cambios de orientación estética, siguen esta corriente, tendencia que se manifiesta en los dos extremos del subcontinente, en México y en el cono sur, los más afines y los más cosmopolitas en este sentido”(pág. 88)

También sabemos que Diego Rivera, el maestro mexicano, luego de sus experiencias europeas, introduce de manera muy clara en la temática de su pintura referencias a la tradición precolombina, y por medio de esta brecha abierta por comienza a hacerse presente, poco a poco, la plástica precolombina en el arte latinoamericano, coincidiendo en parte con el proceso de la Revolución Mexicana. Como este grupo estaba formado por pintores se adoptó, la pintura mural como la más adecuada a los momentos de expresión popular que se vivían. Pero quien más logró integrar la pintura moderna y el arte precolombino fue Rufino Tamayo, dándoles, nueva vigencia a mitos y tomando elementos de gran

expresividad para incorporarlos a su pintura como en los "Perros ladrando", de 1942, basado en los perros modelados en arcilla, característicos del occidente de México. En otros artistas mejicanos más recientes como Francisco Toledo, su obra se inscribe, por su temática, dentro de fuentes precolombinas

Mientras tanto Joaquín Torres García, pintor y teórico uruguayo del "universalismo constructivo" y uno de los más reconocidos artistas latinoamericanos, se basa en una estructura pictórica ortogonal, mediante divisiones geométricas del espacio con líneas oscuras y colores planos, en los que inserta los elementos de sus vivencias culturales traducidos a grafismos mediante dibujos simples y esquemáticos, como signos de su entorno, tales como: sol, pez, reloj, barco, tren, hombre, templo, ancla, estrella, entre los que, a veces, intercala alusiones al universo prehispánico andino.

Es así que, en mi obra, vemos la influencia de la dispersión del arte precolombino y también la unión de caracteres muy conocidos en la historia del arte occidental.

## **E. Clave Tonal**

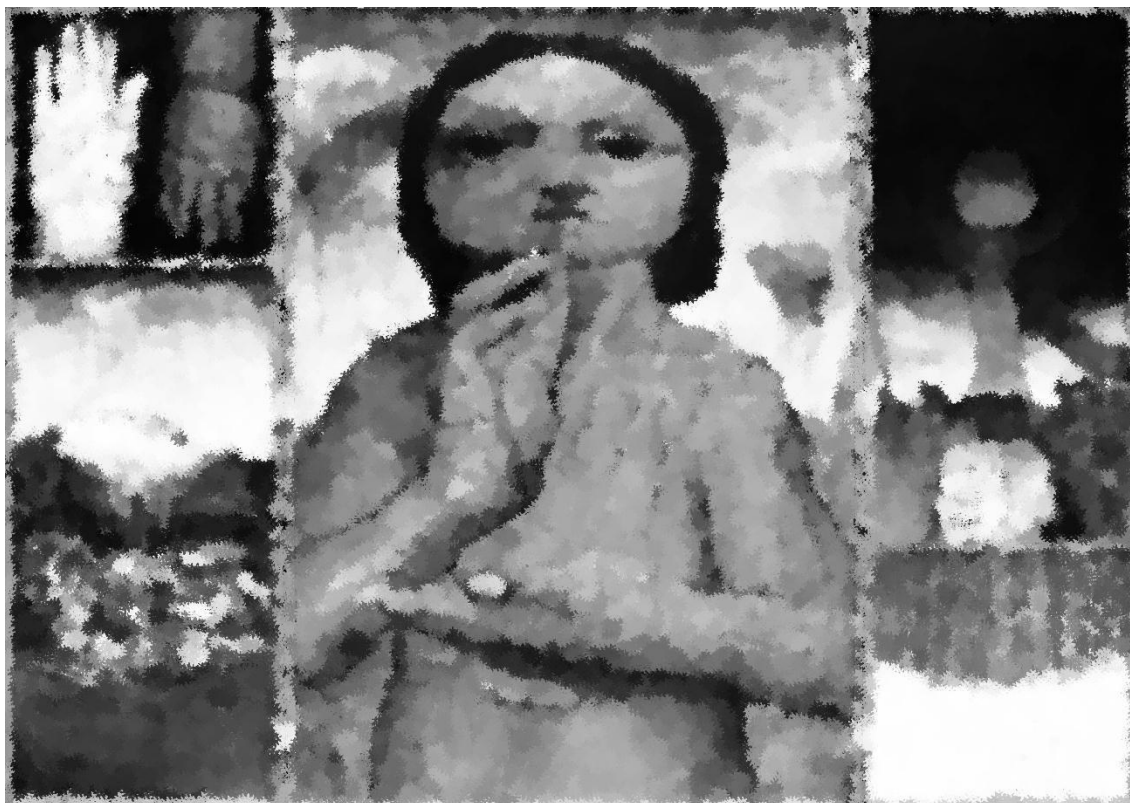
Se habla de clave tonal a las distintas formas de generar un tono, usando una escala referencial.

Es gama de grises desde el blanco más puro al negro más intenso, existen tres tipos de claves tonales:

Clave tonal alta, la clave tonal media y la baja. La clave alta es más clara, la clave baja es la que predomina los tonos más oscuros.

La clave tonal que uso en mi obra es la clave tonal media, pues contiene cantidades de blancos y negros equilibrados.

*Figura 64 Esquema de clave tonal*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

## **F. Planos**

Mi obra, como tal es un objeto manipulable, claro está que contiene características bidimensionales, pero también tridimensionales por la naturalidad del retablo, así que los planos están sujetos a la manipulación constante de la misma.

## **G. Color**

Como bien sabemos el color es una experiencia de sensación visual, es una impresión que provienen de los ojos, del efecto óptico, o el fenómeno visual, independiente de la materia colorante que puede existir.



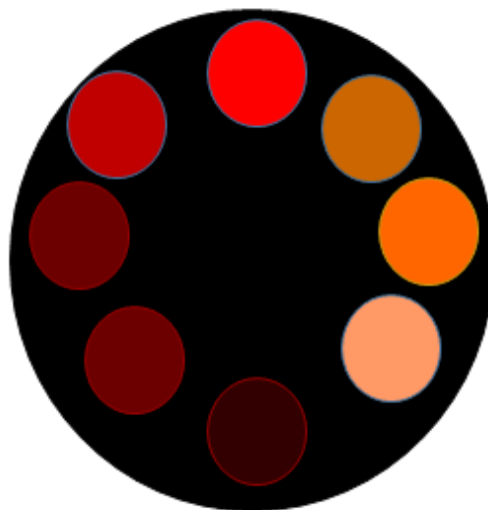
Parramon (2010) afirma: “Todos los objetos reciben los tres colores luz primarios: azul, rojo y verde. Algunos cuerpos reflejan toda la luz que reciben; otros la absorben. Pero la mayoría absorben una parte y reflejan el resto” (p 14).

Para ser más puntuales se puede dividir de forma más general y resumida, en gamas cromáticas de color:

La gama cromática fría y la gama cromática cálida, lo que respecta a mi obra, elegí la gama Cálida, por cuestiones de concepto con el óxido ferroso que abunda en Ventarrón, y que constituye un símbolo importante en la conceptualización de mi obra.

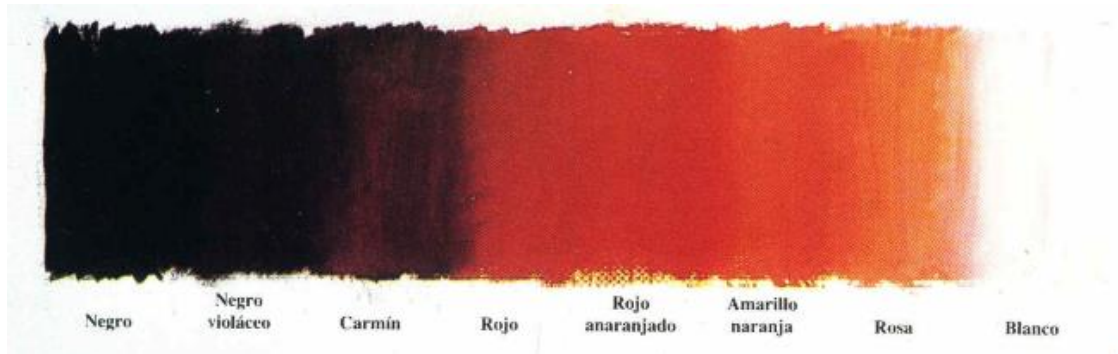
Gama cálida empleada en la ejecución de mi obra:

*Figura 65 Circulo Cromatico*



(Diseño del autor)

*Figura 66 Línea cromática*



(Diseño de Paramount)

La gama esta cálida usada, está girando en torno al negro y al blanco

#### **4.5. Explicación del lenguaje y valores comunicacionales y/o estéticos.**

##### **4.5.1 Personaje central:**

El personaje central simboliza a la unión de las dos vertientes fundamentales del concepto de la investigación, que es la tierra y el mar, las cuales están explicadas en los paneles extremos que conforman las alas o puertas del retablo.

Este personaje es el resultado de la unión de ambas fuerzas, que están representados respectivamente por el rojo (tierra- oxido ferroso) y el blanco (exoesqueletos marinos -calcio), los cuales también simbolizan a la carne y al hueso.

La unión de estas dos fuerzas engendra a un híbrido humano de color rojo, y de estructura humana, la cual nos somete a una idea tácita que contiene huesos para que estabilidad.

Además, el personaje principal contiene un fundamento basado en la tesis del arqueólogo Ignacio Alva, la cual engendra toda esta idea de lo ancestral basado en una cosmovisión panteísta.

En contraste la posición formal que adopta el personaje es una posición usada por las imágenes cristianas católicas, de la cual también hago uso, pues la imagen toma una posición sincrética.

*Figura 67 Panel principal de la obra*



(Fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 68 “Salvador Mundi” de Leonardo Da Vinci. 1500*



(Recuperado de <https://canvaslab.com/producto/salvator-mundi-leonardo-da-vinci/>)

*Figura 69 “El Salvador del mundo”, El Greco 1600. Óleo sobre lienzo*



(Recuperado de <https://www.alamy.es/el-greco-cristo-bendicion-el-salvador-del-mundo-1600-oleo-sobre-lienzo-galeria-nacional-de-escocia-edimburgo-image68296655.html>)

#### 4.5.2 Imágenes laterales

*Figura 70 Boceto N° 1 (Para uso conceptual)*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

La idea principal es simbolizar la idea del mural BLANCO Y ROJO, ubicado en el templo de Ventarrón, basándome en los colores, en la idea de dualidad, en la numerología del 3 y del 2, y en la importancia del círculo como metáfora de la eternidad, a la vez el poder del océano, del elemento líquido de la que el alquimista Zosimo afirmaba que era el “superfuego”, el fuego camuflado en un estado de éxtasis, además simboliza la liquides de la sangre en el sacrificio, y el eterno retorno del sacrificio como representación cosmogónica, no religiosa aún. Bocetos realizados para ordenar y sintetizar ideas, sobre lo que expone el arqueólogo Ignacio Alva Meneses sobre el simbolismo del rojo y del blanco en el mural.

El color blanco como un símbolo de semen, masculino, vertical, fálico, el mar, proveniente de un origen óseo, pétreo, mientras que el color rojo ferroso, es un

color que simboliza en este caso la sangre, la menstruación, lo femenino, la tierra, lo horizontal, proveniente de un origen terroso.

*Figura 71 Esquema rojo y blanco*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

En la imagen (ver figura 72) podemos apreciar la relación que existe entre estas dos fuerzas, tanto lo masculino como lo femenino, lo cóncavo y lo convexo, la luz y el día, la sangre y el semen, los huesos y la carne. Dos ideas expresado en tres partes (tríptico).

*Figura 72 Boceto para uso conceptual*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

EL HUESO= SEMEN=LAS CONCHAS MARINAS=LA MASCULINIDAD

TIERRA (HIERRO)=LA MENSTRUACIÓN=FEMINIDAD

*Figura 73 Boceto -síntesis*



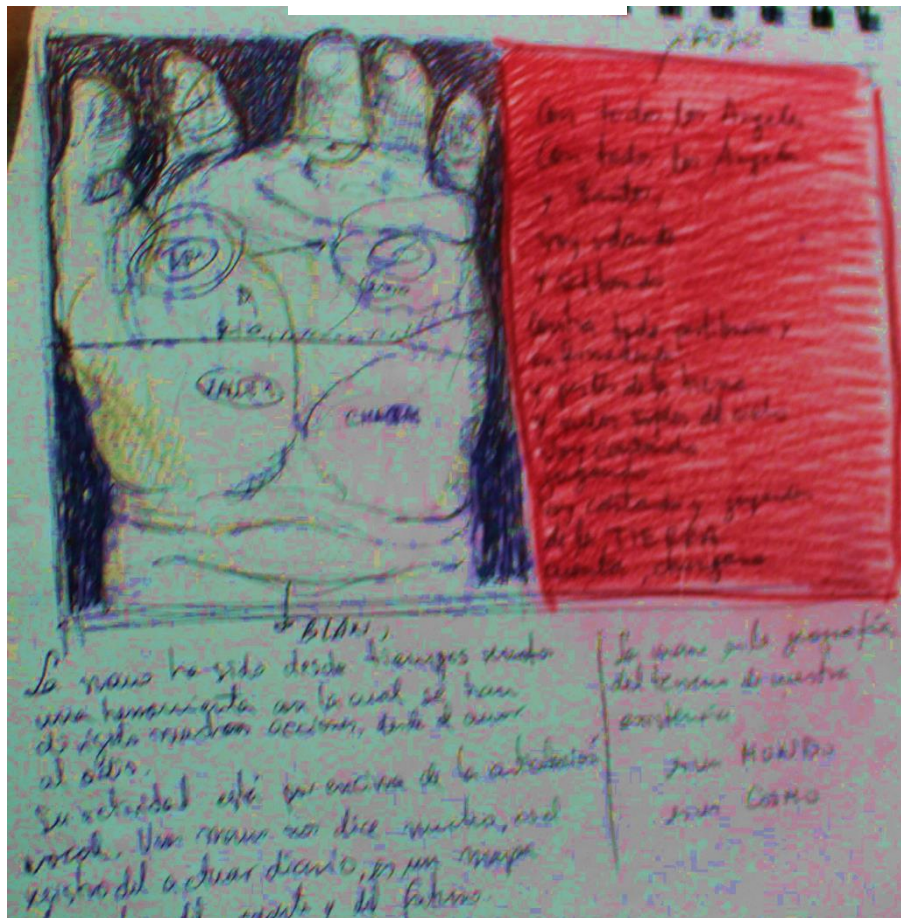
(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)





Tener el pulgar opuesto a los demás 4 dedos hizo posible poder agarrar y manipular los materiales de su entorno. Las manos otorgaron al hombre ciertas ventajas frente al resto de los animales. Y esta ventaja acabó siendo determinante para que el ser humano ganara la batalla de la supervivencia en el Planeta Tierra.

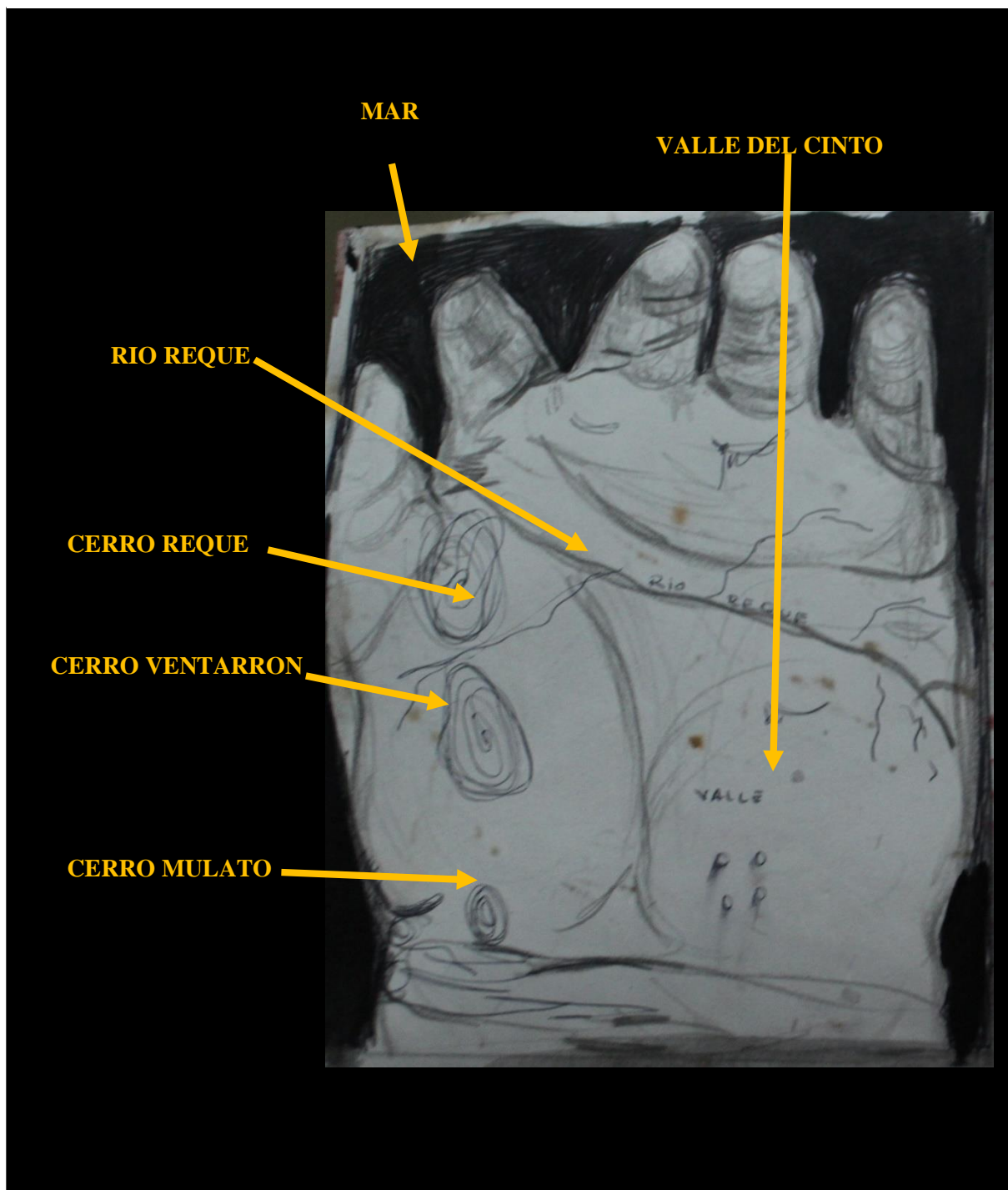
**Figura 76 Boceto de mano**



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

En la palma de la mano podemos encontrar surcos, elevaciones cóncavas y convexas, protuberancias, lunares, heridas, etc., las cuales las asocio con elementos geográficos, tales como: ríos, riachuelos, montañas, cerros, etc.

*Figura 77 Esquema de Geografía y Mano*

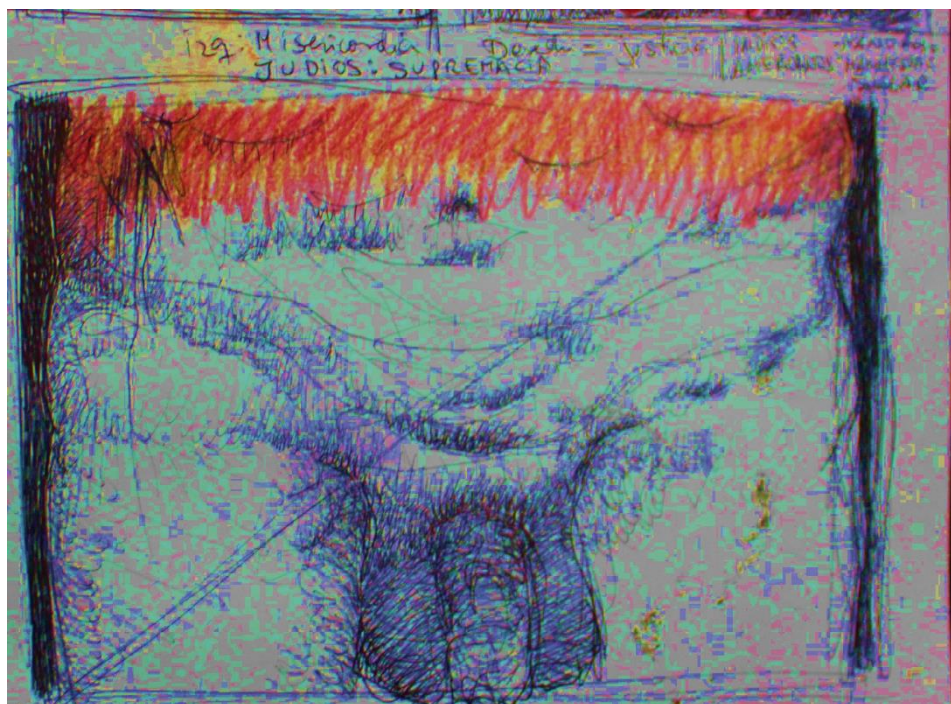


(Diseño y fotografía de Rubén Saavedra Cobeñas)

La geografía en Lambayeque hizo posible la civilización en esas tierra, es así que es fundamental su establecimiento de acuerdo a los cerros y los ríos que

están próximos, en este caso hago uso de elementos geográficos como símil o comparación con la misma geografía de una mano. (Ver figura 76)

*Figura 78 Boceto de pelvis*



(Fotografía y diseño Rubén Saavedra Cobeñas, cuaderno de apuntes)

La dualidad es una característica fundamental en mi obra, es por eso que he realizado muchas relaciones con respecto a esta idea.

Usando, manos, cabezas, pelvis, y elementos pétreos, direccionados de forma en contra.

*Figura 79 Boceto a color - Dualidad*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 80 Obras ejecutadas para estudio del ala derecha*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

**Figura 81 Obra cerrada Dualidad y unidad**

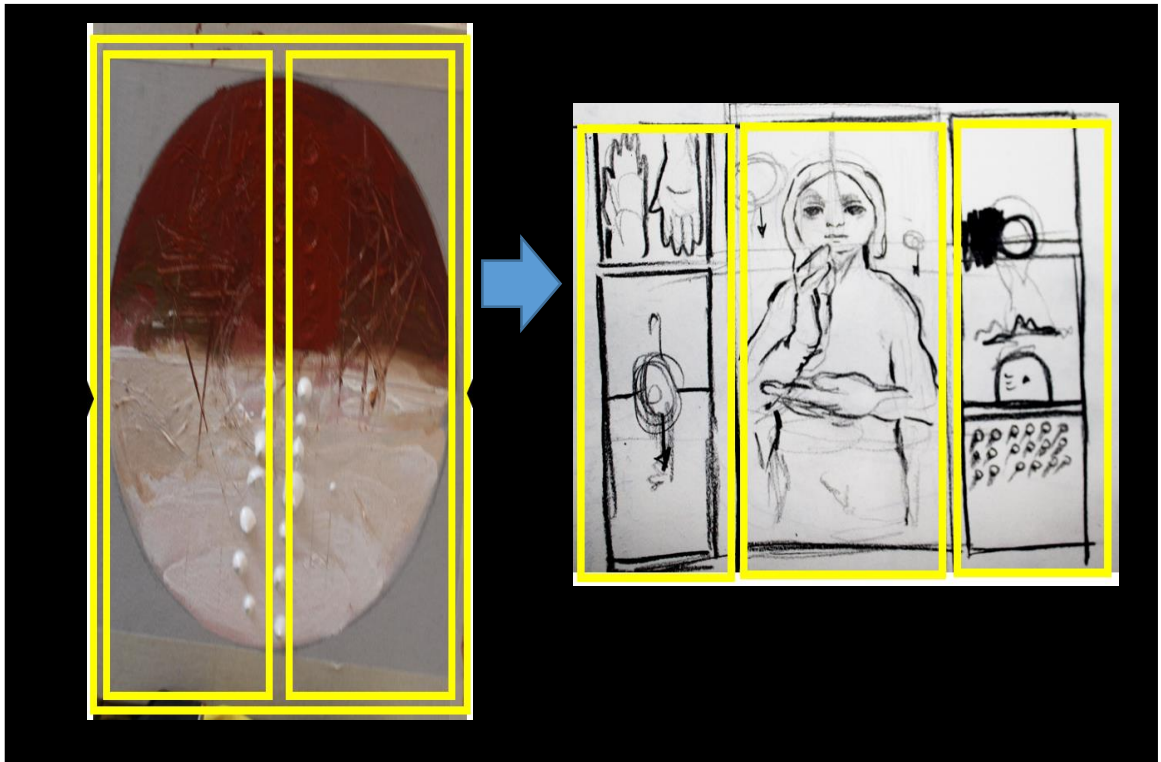


(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

La obra conceptualmente, encierra toda la filosofía visual que se aprecia en el mural, habla de la existencia humana, y de su cosmovisión, la dualidad era muy importante y se resume en dos colores básicos (Rojo y Blanco), mientras que el concepto de tres, lo rescato de la imagen de la santísima trinidad usada por el dogma cristiano.

Pero también existe una concepción precolombina que este trio, está conformado por tres colores, amarillo (aves), el rojo (el hombre) y el azul (los reptiles), las fuerzas de la tierra se unen con las del viento a través del humano.

*Figura 82 Esquema del paso de la unidad, dualidad, y trinidad*



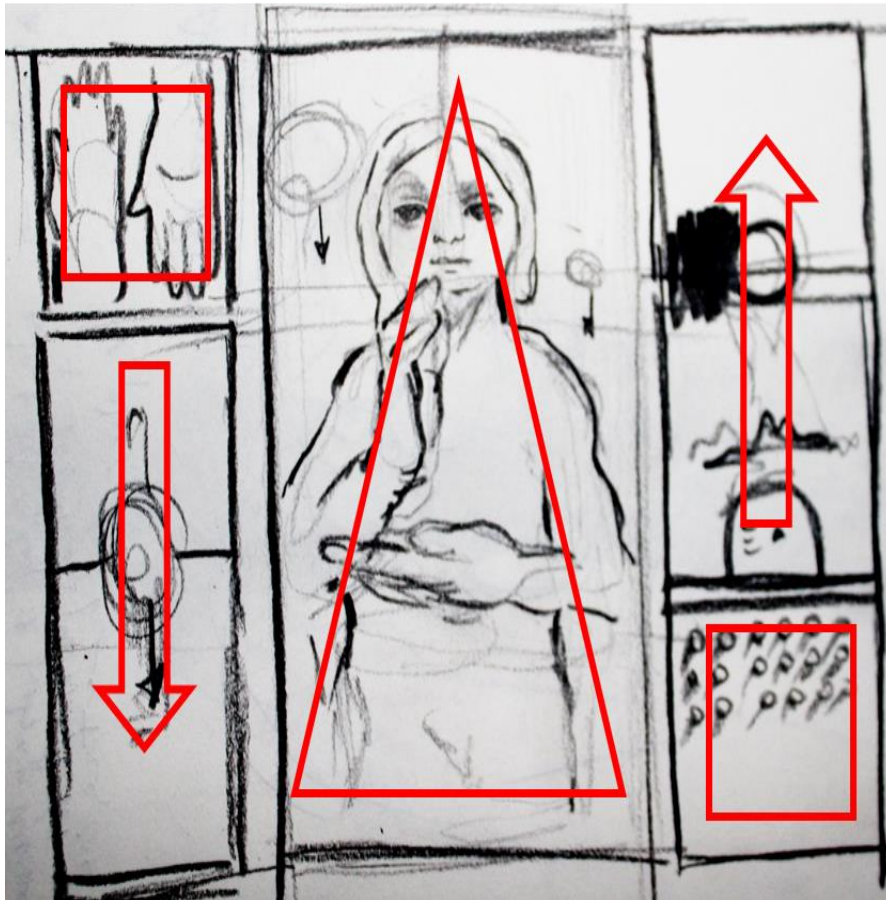
y al terminar de abrirse es trinidad.

*Figura 83 Esquema total del retablo*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 84 Esquema del eterno retorno en su composición lineal*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

La primera ala izquierda son imágenes que ingresan mirando hacia abajo, hacia el sur, el ala derecha es el que sube, va hacia el norte, si las unimos a un punto central, podemos darnos cuenta que sugieren un sistema de retorno cómo podemos ver en la figura 85.



*Figura 85 Esquema del eterno retorno*



Figura diseñada por ruben saavedra cobeñas

Las manos son símbolo del inicio del trabajo, el tránsito del estado de ser nómada a ser sedentario, fue impartida por la primera actividad, la agricultura.

*Figura 86 Esquema de manos, posición*



(Fotografía y diseño - Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 87 Esquema de Luna Roja- Ala derecha*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

La luna roja simboliza un cúmulo de sangre, que refiere a la no fecundación, la transfiguración que ha sido sacrificada, pues luego caerá como lluvia de sangre a la tierra, o a la madre, es el propio retorno. (Ver figura 82)

La misma figura nos hace recordar a la forma de un ovario, y que el ovulo no fecundado es esa mancha roja, que esta simbolizado por una luna roja, una luna sangrantes, la relación con la luna siempre ha estado ligado con la mujer, en todas las culturas, el personaje de abajo simula una forma fálica, entre pez y piedra pulida, el cual es de color rojo, símbolo del hueso, de la contraparte del cuerpo humano, la imagen es una retórica hacia la fecundidad, y las partes que conforman para realizar el acto de la creación.

Quiero aislarme de los cánones occidentales y generar una composición que casi llene todo el espacio, eliminando líneas de horizontes y también la interrelación de elementos, sostengo que para hacer un arte autentico hay que liberarnos de ordenes establecidos.

Propongo nuevas formas de composición a través de elementos no articulados:

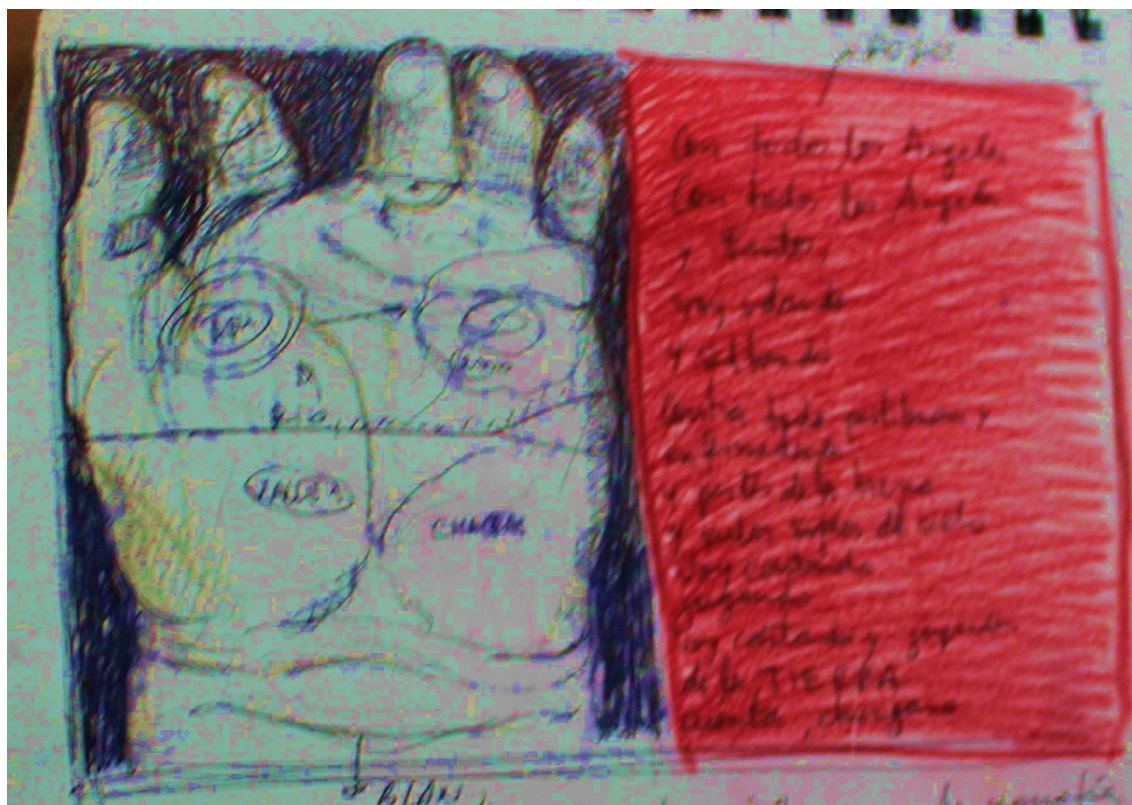
*Figura 88 Esquema sobre síntesis del color usado*



Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas

También se utilizaron textos como poemas, cantos oraciones de brujos, en este caso se usaron cantos del Tuno.

*Figura 89 Esquema de mano con poema*



Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas

Canto:

Hacia un espejo

Y un camino de los hombres

De los hombres hacia el agua,

Hacia el agua que es la madre.

Ay, con tu rosa en el pecho,

Mi laguna, vas cantando.

Vamos cantando

Y el espejo no se duerme porque

Sabe que los hombres

Hay un sueño de ser espejo,  
Y un corazón que jamás será el espejo,  
Y una aventura que no se repite  
Y un latido que no se iguala  
Los latidos del espejo.

#### **4.6. DESCRIPCIÓN Y EXPLICACIÓN DEL PROCESO SEGUIDO**

##### **4.6.1 ELABORACION DE LOS BASTIDORES Y RETABLO**

###### **a) MATERIALES Y HERRAMIENTAS**

Tela: lona de algodón semi gruesa de marca Tigre de 1.60 m de ancho

Madera:

- 6 listones de madera de 300 cm con un espesor de 5 cm por 3 cm

- 6 listones de madera de 150 cm con un espesor de 5 cm por 3 cm

- 60 clavos de 2"

-Pistola para grapas Stanley

-Grapas paquete de 1000 (16/8 de medidas)

- Cola sintética Tekno

-Alicate

- Martillo

-Wincha

-Lápiz

-Una escuadra

-Barniz

#### b) PROCEDIMIENTO

Los lienzos fueron mandados hacer a un experto carpintero, por razones de oficio.

Una vez entregados yo mismo procedí a templar la tela.

Para la elaboración del retablo si se contrató a un carpintero que venga a mi taller y hacer en colaboración, se cortaron los listones en ángulo de 45°, de modo que las cuatro partes encajaran de forma ortogonal, se procedió a reforzar con travesaño. (Ver figura 39)

### **4.6.2 TEMPLADO DE LOS LIENZOS**

#### a) MATERIALES Y HERRAMIENTAS

-Bastidores de 240x150 cm (1), 165x75cm (2) ,75x75cm (2)

-Grapas

-Pistola grapadora

-Alicate

#### b) PROCEDIMIENTO

Se sujetan los extremos de la tela ya cortada, y se procede a engrapar desde las parte medias, formado una cruz, para luego seguir con las esquinas, hay que tocar

el lienzo y verificar si está correctamente templado (ver figura 37), una vez templado se procede a echar agua para extender más la tela y quede en modo tambor.

#### **4.6.3 COLOCADO DE BASE A LOS LIENZOS**

##### a) MATERIALES Y HERRAMIENTAS

- 4 Baldes de gesso de 1 litro marca Arian
- 1 brocha marca Tumi grande

##### b) PROCEDIMIENTO

De forma horizontal se deja verter el gesso sobre la superficie a emplear, se deja secar de forma natural, por un espacio de tiempo de 3 horas para luego proceder a una segunda mano y tercera en algunos casos.

#### **4.6.4 ENCAJE EN EL RETABLO**

##### a) MATERIALES Y HERRAMIENTAS

- Alicata
- Wincha
- Martillo de madera

##### b) PROCEDIMIENTO

Usando la presión se procede a encajar todas las piezas del retablo, comenzando, por las alas y terminando por el cuerpo central.

En casos en donde no encajo se procedió a calar la madera o a ejercer presión con el martillo delicadamente.

#### 4.6.5 BOCETO

*Figura 90 Boceto de rostro fálico*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)



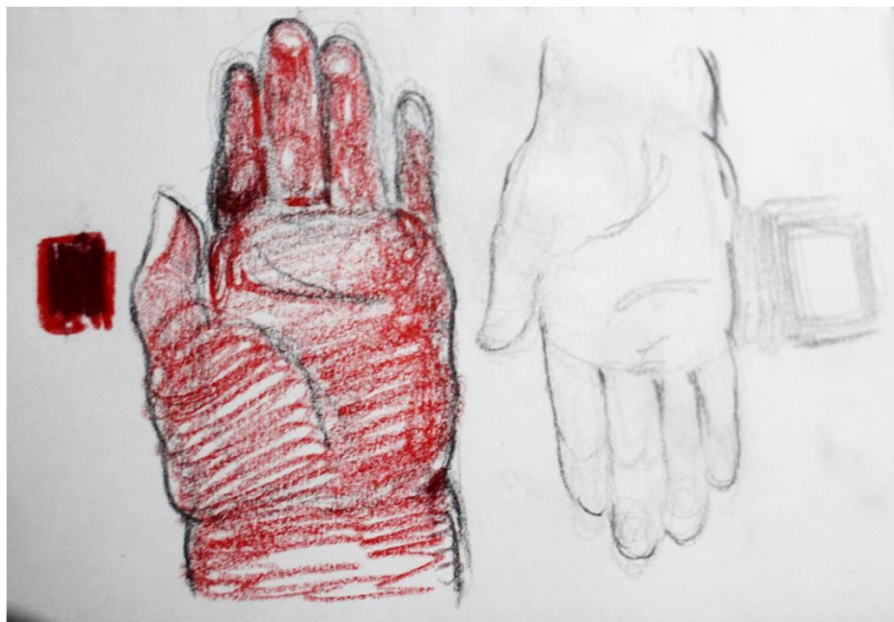
*Figura 91 Boceto a color del retablo*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

### Estructuración del ala izquierda

*Figura 92 Esquema de manos*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 93 Esquema de la Piedra Emergente*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

## Estructura del ala derecha

*Figura 94 Esquema de Luna Roja*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 95 Esquema de Luna Roja 2*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

#### 4.6.7 REALIZACION DE OBRA

*Figura 96 Manchado del lienzo*



(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

*Figura 97 Manchado en el taller*



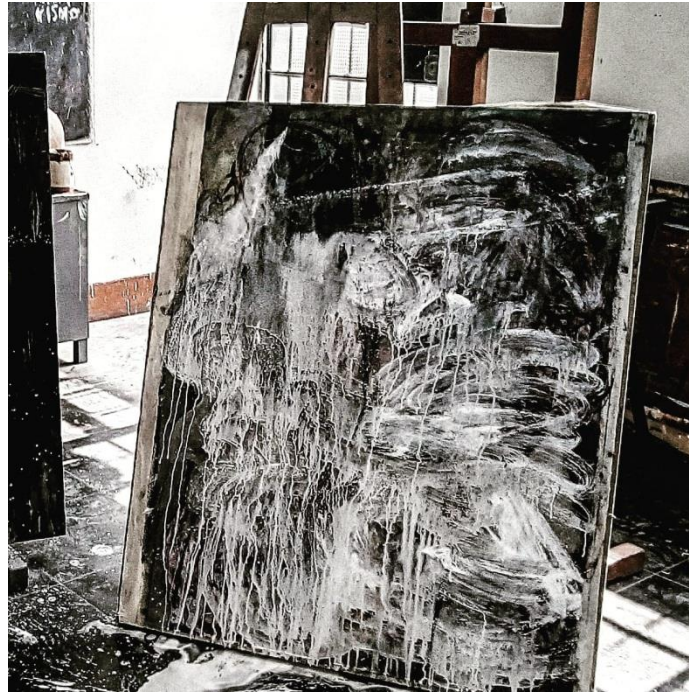
(Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas)

-Utilización de Masilla para modelar Arian o Acrilex, para superponer una mancha blanca sobre la negra y también poder generar textura.

-Utilización de acrílico blanco, de forma muy violenta para dar un clima de energía y

Vitalidad.

*Figura 98 Manchado de los lienzos*



Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas

-Uso diversos materiales no convencionales para generar expresión:

*Figura 99 Manchado en el taller con bicicleta*



Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas

-Utilización de dípticos sobre el rostro en tonos blancos y siena rojo:

*Figura 100 Realización total del trabajo*



Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas

*Figura 101 Obra terminada*



Fotografía - Rubén Saavedra Cobeñas

**CAPITULO V: CONCLUSIONES Y  
REFLEXIONES  
FINALES**



## **5.1. Conclusiones:**

Se logró la elaboración de una obra pictórica que transmite la cosmovisión presente en la filosofía del mundo prehispánico en la segunda fase del templo Ventarrón, mezclándola con la occidentalización de nuestra sociedad, a través de un retablo.

Se logró concientizar a las personas y dar a conocer la existencia de templos como los de Ventarrón.

Se logró generar conciencia en la aceptación que somos un pueblo mestizo y sincrético.

Se pudo sistematizar los elementos icónicos de una manera lógica y consecuente, a pesar de lo ecléctico que fue mi método usando una medida no convencional como el *CAPA*, y también la variable de la medida, pues el soporte es un soporte manipulable y de intervención con el observador, pues no me aislé en el mero uso de un lienzo inmóvil.

Se pudo reunir la información necesaria, con visitas al templo de Ventarrón en Lambayeque, también con conversaciones con el arqueólogo cargo del proyecto del templo.

Hice uso de un estado pictórico propio, en proceso y finalizado, desde el punto de vista de realización del oficio en la obra, quise sostener la filosofía del eterno retorno, de una obra en constante cambio y sostener lo inacabable y lo que está en constante movimiento.

## **5.2. REFLEXIONES FINALES**

El artista no debe someterse a lo ya establecido, debe generar siempre un debate y dudar de lo ya enseñado y aprendido, debe siempre reforzar su método de creación e investigación.

Una tesis siempre tiene que tener el sentido de aportar sea de forma teórica como de práctica.

Un artista tiene que ser arriesgado, en los métodos a usar, creo que el confort es el peor enemigo de la imaginación, hay que siempre saber estimular de una forma constante el intelecto y el sentido de innovación.

Un artista no debe tener miedo al fracaso, pues si es así no podría descubrir nuevos caminos para una creación digna de enseñar a otros y viceversa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alva Ignacio (2012) Ventarron y Collud, Origen y Auge de la Civilización en la Costa del Perú. Primera edición LIMA

D'ors Eugenio (2001) Pablo Picasso, Editoriales Folio 2001

El Comercio. Maestros de la pintura. (2005) - Fernando de Zszyszlo. LIMA

El Comercio. Maestros de la pintura. (2005) - Fernando de Zszyszlo. LIMA

El Comercio. Maestros de la pintura. (2005)- Tilsa Tsushiya. LIMA

Escribano, Pedro. La República (13 de mayo de 2012) «Mi arte viene de adentro, de los pueblos del Perú». Lima

Galería Germán Kruger Espantoso. Lima, Perú.

Eduardo Gonzales Viaña.(2009) Don tuno, el señor de los cuerpos astrales, Universidad Alas Peruanas Lima

Ghezzi, Iván / Salcedo, Luis E. (2005)La cooperación científica francesa en Latinoamérica

Jung, C. (1992) Psicología y simbólica del arquetipo. (3era impresión) en España.

Klee Paul, (1941)“Teoría Del Arte Moderno”. Ediciones Caldén

Lévi-Strauss, Claude (1966).Mitológicas, de la miel a las cenizas. Fondo de Cultura Económica. México

Molina José Luis, Cuadernos del minotauro, 1, 2005 España

Naum Gabo. (1937)Circle international Servi of international Art London: Faber & Faber. Londres

Rowell Margit, (1985) Grid Pattern Sign Paris-Montevideo, Arts Council. Inglaterra

Saldaña Córdoba Fernando. (2015) La estructura oculta en el arte. “El orden oculto en la pintura clásica, abstracta y contemporánea”. Valencia, España

Torres García, Joaquín. (1939) Historia de mi vida. Asociación de arte constructivo  
Alemania

Tarazona, Emilio (2004). «Poesía de la forma, el color y lo tangible». Jorge Eielson,  
Teknoquímica 2004 Lima, Perú

Tantaleán, Henry. (2002). Una historia de la Arqueología Peruana

Tarazona, Emilio (2004). «Poesía de la forma, el color y lo tangible».

Torres, Fernando. (2010), ed. PATRIMONIO, Kukulí Velarde,

Vega-Centeno, Rafael. (2001) Repensar el antiguo Perú

Viaña, Eduardo (2009). Don tuno, el señor de los cuerpos astrales, Universidad Alas  
Peruanas Lima

Zadir. Milla Euribe, (1999) Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino

Lima

## ANEXOS

### Anexo A: LISTA DE TÉRMINOS UTILIZADOS

1. Huaquero: El huaquero es, en una revaloración significativa, no solo un conservador de la cultura andina. También un verdadero activista, un predicador y un oficiante de todos los rituales y creencias que poco a poco se han ido cristalizando y convirtiendo en la ideología que se ha ido transmitiendo generacionalmente hasta nuestros días. (El mundo ceremonial de los huaqueros, Renda guandú)
2. Chaquiras: cuentas de uso decorativo. El mundo ceremonial de los huaqueros, Renda Gundúz.
3. Gentiles: se refiere como “gentiles” o “abuelos” a los habitantes de las sociedades anteriores a los Incas; los asocian con las Chullpas o Cullpis.
4. Hierofania: Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de hierofanía, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra Eliade Mircea,” Lo sagrado y lo Profano”, Madrid 1973, p 18-21
5. “Je suis l’autre”: En la traducción al español significa; “yo soy el otro”(traducción del francés), Giacometti, Picasso y los demás, el primitivismo en la escultura del s. XX (traducción del italiano) de 28 septiembre 2018 Alabama 20 enero 2019, Aulas en las Grandes Termas de Diocleciano, uno del Museo Nacional Romano, hubieron presente **80 obras**, incluyendo esculturas de los grandes maestros del siglo XX,

obras maestras de arte étnico y popular, que data del XV y principios del siglo XX y una selección de obras precolombinas.

6. Arte cicládico: arte surgido en las islas Cícladas, una civilización marinera y comercial, gracias a la cual entraron en contacto diferentes pueblos asentados en las riberas del mar Egeo. Artículo de la magister Isabel Rodríguez López “Arte cicládico” pág. 1


7. Canto de don TUNO, según: Eduardo Gonzales Viaña. Don tuno, el señor de los cuerpos astrales, universidad alas peruanas Lima, 2009, pág. 241.



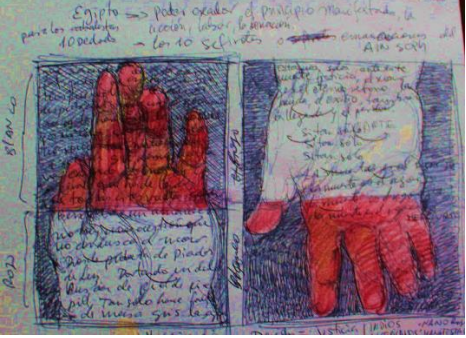
### Anexo B: 04

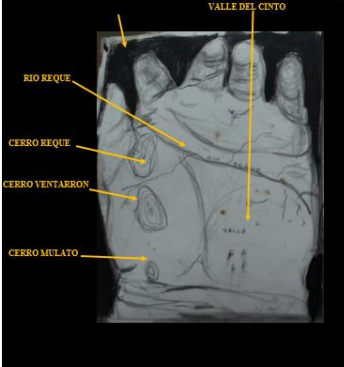
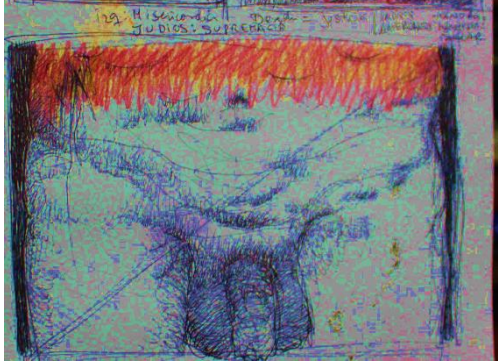

#### FICHA

#### DE SISTEMATIZACIÓN Y CONCEPTUALIZACION SEMIÓTICA - BITACORA

TITULO DEL PROYECTO (TESIS)	AUTOR(A)
Elaboración de una obra pictórica usando la figura humana, basado en los elementos icónicos prehispánico del templo ventarrón en Lambayeque	Rubén Saavedra Cobeñas
Conceptualización / significado semiótico de los elementos que conforman la obra.	

N°	GALERIA DE IMÁGENES	CONCEPTO / SIGNIFICADO
1		La idea principal es simbolizar la idea del mural BLANCO Y ROJO, ubicado en el templo de Ventarrón, basándome en los colores, en la idea de dualidad.

<p>2</p>		<p>El color blanco como un símbolo de semen, masculino, vertical, fálico, el mar, proveniente de un origen óseo, pétreo, mientras que el color rojo ferroso, es un color que simboliza en este caso la sangre, la menstruación, lo femenino, la tierra, lo horizontal, proveniente de un origen terroso.</p>
<p>3</p>		<p>La dualidad, como eje central de la cosmogonía en Lambayeque, y la trinidad como símbolo de la cristiandad impartida por la invasión hispánica.</p>
<p>4</p>		<p>La mano ha sido usada desde tiempos ancestrales como centro de conocimiento y representación simbólica de aspectos sagrados.</p>

5		<p>La geografía en Lambayeque hizo posible la civilización en esas tierra, es así que es fundamental su establecimiento de acuerdo a los cerros y los ríos que están próximos,</p>
6		<p>La dualidad es una característica fundamental en mi obra, es por eso que he realizado muchas relaciones con respecto a esta idea. Usando, manos, cabezas, pelvis, y elementos pétreos, direccionados de forma en contra.</p>
7		<p>La dualidad ahora usada en retratos de figuras humanoides, la cual tiene el mismo significado de la fig.</p>