



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO DE PUNO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA PINTURA MURAL DE TACORA,
PATRIMONIO CULTURAL DE LA PROVINCIA DE CHUCUITO-**

JULI 2017

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. EDWIN DAVID ARCE CRUZ

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: ARTES PLÁSTICAS

PUNO – PERÚ

2020



DEDICATORIA

A mis queridos padres Víctor y Nicanora por haberme dado la vida, su sacrificio y apoyo constante el cual me ayudó a culminar mis estudios. Gracias por su amor incondicional y valores que me enseñaron de pequeño.

A mi esposa Yaneth por su apoyo incondicional y a mi hija Sofhi por ser parte de mi vida.

EDWIN DAVID ARCE CRUZ



AGRADECIMIENTO

- A la Universidad del Nacional del Altiplano – Puno, por ser la institución donde me forme durante cinco años en las aulas universitarias.
- A mis profesores de la Escuela Profesional de Arte, por sus enseñanzas y consejos, en estos cinco años de vida universitaria, en la noble profesión del arte.
- A mi director de tesis, Mg. Bartolomé Rubén Mamani Escobedo, por su apoyo desinteresado, en la elaboración y ejecución del presente trabajo de investigación.
- A mis jurados por sus valiosos aportes, para la consolidación del trabajo de investigación.

EDWIN DAVID ARCE CRUZ



INDICE GENERAL

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

INDICE GENERAL

INDICE DE FIGURAS

INDICE DE ACRÓNIMOS

RESUMEN 10

ABSTRACT..... 11

CAPITULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN 13

1.2. ANTECEDENTES 14

1.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA 21

1.3.1 PREGUNTA GENERAL: 21

1.3.2 PREGUNTAS ESPECÍFICAS: 22

1.4. IMPORTANCIA Y UTILIDAD DEL ESTUDIO 22

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN 23

1.5.1. OBJETIVO GENERAL 23

1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS 23

1.6. CARACTERIZACION DEL AREA DE INVESTIGACIÓN..... 23

1.6.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA 23

1.6.2. LÍMITES 23

1.6.3. ETNOGRAFIA 23

1.6.4. PATRIMONIO CULTURAL 24

CAPITULO II

REVISIÓN DE LA LITERATURA

2.1. MARCO TEÓRICO..... 25

2.1.1. Pintura mural 25

2.1.2. Semiótica 25

2.1.3. Método de análisis hermenéutico 26

2.1.4. Abstracción 27

2.1.5. Semiótica de la imagen 28

2.1.6. La iconografía 30



2.1.7. Patrimonio cultura latinoamericano	32
2.1.8. El punto	34
2.2. MARCO CONCEPTUAL	34
2.2.1. Bidimensional.....	34
2.2.2. La línea	35
2.2.3. La forma	35
2.2.4. Tensión	35
2.2.5. El ritmo.....	36
2.2.6. Armonía cromática	36
2.2.7. Composición.....	36
2.2.8. Pigmento.....	36
2.2.9. Soporte.....	36
2.2.10. Empaste	37
2.2.11. Composición.....	37
2.2.12. Armonía.....	37
2.2.13. El matiz.....	37
2.2.14. Saturación	38
2.2.15. El brillo.....	38
2.2.16. El espacio	39
2.2.17. Proporción	39
2.2.18. Equilibrio.....	39
2.2.19. Contraste y atmosfera	39
2.2.20. El signo lingüístico	39
2.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	40
2.3.1. HIPÓTESIS GENERAL	40
2.3.2 HIPÓTESIS ESPECÍFICAS	40

CAPITULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. TIPO Y DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.....	41
3.2. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN	41
3.3. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	41
3.4. PROCEDIMIENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	41
3.5. PROCEDIMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS.....	41



CAPITULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. PRECISIONES SOBRE EL AUTOR DE LA OBRA	43
4.2. LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS A NIVEL PRE ICONOGRÁFICO DE LA PINTURA MURAL PATRIMONIO CULTURAL DE LA PROVINCIA DE CHUCUITO JULI 2017	45
4.3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA PINTURA MURAL PATRIMONIO CULTURAL DE LA PROVINCIA DE CHUCUITO JULI.....	66
4.4. ESTABLECER EL MENSAJE EN EL NIVEL ICONOLÓGICO EN EL DISEÑO DEL MURAL OBJETO DE INVESTIGACIÓN.....	90
V. CONCLUSIONES	92
VI. RECOMENDACIONES	93
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94
ANEXOS.....	99
ANEXO I	100
ANEXO II.....	101

Área: Artes Plásticas.

Tema: Análisis de obra de arte

FECHA DE SUSTENTACIÓN: 14 de diciembre del 2020



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Fotografía del Muralista Francisco Tacora Chambilla.....	44
Figura 2. Detalle: Pintura mural del lado izquierdo.....	46
Figura 3. Análisis del punto.....	47
Figura 4. Análisis del punto como color.....	47
Figura 5. Análisis de los planos.....	48
Figura 6. Análisis del color.....	50
Figura 7. Análisis del movimiento horizontal.....	51
Figura 8. Tensión rítmica.....	51
Figura 9. Movimiento tensional rítmico.....	52
Figura 10. Ritmo de formas naturales y simbólicas.....	53
Figura 11. Análisis de la estructura.....	54
Figura 12. Detalle: Parte central del mural.....	54
Figura 13. Análisis morfológico: el punto (detalle parte central del mural).....	55
Figura 14. El punto como color.....	56
Figura 15. Los planos en el mural.....	56
Figura 16. Análisis del color.....	57
Figura 17. Movimiento estructural horizontal.....	58
Figura 18. Análisis de la tensión.....	58
Figura 19. Movimiento tensional rítmico.....	59
Figura 20. El ritmo: formas naturales y simbólicas.....	59
Figura 21. Análisis de la estructura.....	60
Figura 22. Detalle: Mural del lado derecho.....	60
Figura 23. Análisis del punto.....	61
Figura 24. El punto como color.....	62
Figura 25. Los planos en el mural.....	63
Figura 26. Análisis del color.....	63
Figura 27. Análisis del movimiento horizontal.....	64
Figura 28. Tensión rítmica.....	65
Figura 29. Movimiento tensional rítmico.....	65
Figura 30. El ritmo: formas naturales y simbólicas.....	66
Figura 31. Análisis de la estructura.....	67
Figura 32. Detalle del mural: Quta anchamchu.....	68



Figura 33. Quta jaqi.	70
Figura 34. Manco Capác y Mama Oollo	71
Figura 35. Sapa qullu.	72
Figura 36. Ch´uspi.	75
Figura 37. Zampoña de Origen Collavino.	76
Figura 38. Torre de San Pedro.	77
Figura 39. Inmaculada Concepción.	78
Figura 40. Q´ara-Puli o qinachu.	79
Figura 41. K´usillo.	80
Figura 42. Cruz de Loyola.	81
Figura 43. Ave Lully.....	82
Figura 44. Negrito.....	82
Figura 45. Mary.	83
Figura 46. Pobladores del lugar.	84
Figura 47. El Condor.	85
Figura 48. Paqa-jaqi.....	86
Figura 49. Los Tiahuanacos.....	86
Figura 50. Chuqila	86
Figura 51. qaxilo.	88
Figura 52. Chatripuli.....	89
Figura 53. Arco de Asunción.....	90
Figura 54. Actividad Agrícola	91



ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

- Pág. Pagina
- S.f. Sin fecha



RESUMEN

En la presente pesquisa titulada; *Análisis Semiótico de la Pintura Mural de Tacora, Patrimonio Cultural de la Provincia de Chucuito - Juli 2017*, se plantea con el objetivo general; Determinar semióticamente los elementos visuales de la pintura mural patrimonio cultural del artista Tacora, de la Provincia de Chucuito Juli 2017, de esta se desprende tres objetivos específicos, la primera; identificar los elementos plásticos a nivel pre iconográfico que encontramos en la pintura mural, la segunda; establecer las imágenes y personajes a nivel iconográfico y por último; establecer el mensaje en el nivel iconológico del mural objeto de investigación. El enfoque de la investigación es cualitativo, sobre el diseño es el longitudinal de tendencias, por otro lado, el tipo de investigación es el descriptivo. Con relación a los resultados se realizó el estudio pre iconográfico en tres aspectos; el morfológico, dinámico y escalar, lo que nos permitió entender la parte técnica y artística del mural, encontrando gran riqueza cromática, que divide el mural en tres partes, además resalta la composición en profusión, luego en el nivel iconográfico encontramos formas naturales (ch'uspi, q'ara puli, k'usillu, chatripuli, qaxilu), otras figuras están basadas en la mitología del altiplano, como es el caso de Manco Cápac, quta anchanchu, lupaka, Paqa jaqi y tihuanacos, así mismo se aprecia la flora y la fauna propio del lugar, por último en el nivel iconológico se puede afirmar que el mural representa la memoria histórica de la ciudad de Juli, ya que se observa aspectos que engloba la idiosincrasia y la riqueza cultural y turística de la Ciudad de Juli.

Palabras claves: Chucuito – Juli, Mural, patrimonio cultural, semiótica y Tacora.



ABSTRACT

In the present research titled; Semiotic Analysis of Tacora Mural Painting, Cultural Heritage of the Province of Chucuito - Juli 2017, is proposed with the general objective; To determine semiotically the visual elements of the mural painting of the Tacora artist's cultural patrimony, of the Province of Chucuito Juli 2017, of this one it is come off three specific objectives, the first one; identify the plastic elements at the pre iconographic level that we find in mural painting, the second; establish the images and characters iconographically and finally; establish the message on the iconological level of the mural under investigation. The focus of the research is qualitative, on the design is the longitudinal trend, on the other hand the type of research is the descriptive. In relation to the results, the pre iconographic study was carried out in three aspects; the morphological, dynamic and scalar, which allowed us to understand the technical and artistic part of the mural, finding great chromatic richness, which divides the mural into three parts, also highlights the composition in profusion, then on the iconographic level we find natural forms (Ch'uspi , Q'ara Puli, qusillu, Chatripuli, qaxilu), other figures are based on the mythology of the altiplano, as is the case of Manco Capac, quta Anchanchu, Lupaka, Paqa jaqi and Tiahuanacos, likewise the flora and fauna of the place are appreciated , finally on the iconological level it can be said that the mural represents the historical memory of the city of Juli, since it is observed aspects that encompasses the idiosyncrasy and cultural and tourist wealth of the city of Juli.

Keywords: Chucuito - Juli, Mural, cultural heritage, semiotics and Tacora



CAPITULO I

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis titulada *Análisis Semiótico de la Pintura Mural de Tacora, Patrimonio Cultural de la Provincia de Chucuito - Juli 2017*, surge por la necesidad de catalogar y revalorar las pinturas murales que se encuentran en los espacios públicos de la Región de Puno, ya que en ellos los artistas plasman obras de arte, en cuyo contenido se puede encontrar información referente a la cultura, costumbres, tradiciones, folklore y demás actividades de los pueblos. Por lo tanto, los murales son una fuente de información muy importante, que están tratadas desde la perspectiva del artista, además es menester de los investigadores realizar la investigación a nivel artístico, técnico e iconológico. Es por ello que la presente investigación trata sobre un mural que está ubicado en el auditorio de la municipalidad Provincial de Chucuito-Juli, obra realizada por el artista reconocido a nivel nacional Francisco Tacora Chambilla.

La presente investigación se basa en tres ejes, que parte del estudio de la semiótica visual, para ello se trabajó con los tres niveles de análisis planteado por (Panofsky, 2014), estos niveles son, primero el nivel pre iconográfico la cual corresponde a un estudio técnico del mural, en el segundo nivel, está el análisis a nivel iconográfico, lo que corresponde los símbolos e iconos que están plasmados en el mural, en el último nivel está el iconológico que comprende la interpretación o el mensaje que el artista plasma a través de sus obras de arte.

Por lo tanto, el estudio de la investigación parte del objetivo general que es; determinar semióticamente los elementos visuales de la pintura mural patrimonio cultural del artista Tacora, de la Provincia de Chucuito Juli 2017, de ella se originó tres objetivos específicos, la primera es precisar los elementos plásticos a nivel pre iconográfico que encontramos



en las figuras y formas que componen la pintura mural, el otro objetivo es establecer las imágenes, personajes y demás componentes a nivel iconográfico del mural objeto de investigación. Por último, identificar el mensaje en el nivel iconológico en el diseño del mural objeto de investigación.

Ahora con relación a la estructura del trabajo, está redactado según el reglamento del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Nacional del Altiplano, por lo tanto, cuenta con cuatro secciones. En la primera sección encontramos la introducción, luego la revisión de literatura que comprende los antecedentes, marco teórico u marco conceptual.

En la tercera sección están los métodos y materiales utilizados en la investigación, en la cuarta sección tenemos los resultados divididos en cuatro partes, según los tres objetivos específicos de la investigación y la discusión. En la quinta sección están las conclusiones de la investigación y finalmente las recomendaciones.

1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El presente trabajo de investigación surge de la necesidad de determinar semióticamente los elementos visuales de la pintura mural. A lo largo de la historia este jugó un papel importante en la relación del arte con la sociedad, ya que el mural fue una forma de expresarse en diversos espacios públicos y privados, lo que generó una dinámica entre la obra de arte y la sociedad. Los artistas que trabajaron en los murales no estaban alejados de su entorno por ello la temática siempre estuvo ligada a los hechos, fenómenos, acontecimientos, rituales, folklore, cosmovisión e idiosincrasia. Los cuales fueron plasmados en los murales a lo largo de Latinoamérica.

En la Ciudad de Puno existen pocos murales, por lo tanto, el hecho de registrar una investigación basada en el estudio de la semiótica visual, se convierte en un punto



de partida necesario para rescatar y revalorar estas obras pictóricas, que con el paso del tiempo vienen siendo deterioradas y van desapareciendo. Por ello se plantea realizar un estudio que registre a nivel artístico, técnico y connotativo el mural objeto de estudio, para ello partimos del análisis semiótico planteado por (Panofsky, 2014) quien plantea tres niveles de análisis, el primero es el pre iconográfico que comprende ese análisis técnico, morfológico, dinámico y escalar. Luego está el nivel iconográfico donde se desarrollan las formas y colores que correspondería a la parte artística, y por último está el nivel iconológico, que comprende el análisis intrínseco de la obra de arte, interpretando cada uno de los elementos que conforman la pintura mural.

De esta manera con el presente trabajo logramos determinar el Análisis Semiótico de la Pintura Mural de Tacora, Patrimonio Cultural de la Provincia de Chucuito - Juli 2017, que surge de la necesidad de revalorar las pinturas murales ya que en ellos los artistas plasman obras de arte, con contenido referente a la cultura. Quedando de esta manera un camino para el entendimiento de la obra de arte frente a los espectadores, consiguiendo así la interacción entre obra artística y sociedad.

1.2. ANTECEDENTES

La pintura mural en el Perú contemporáneo, es un tema tratado en el estudio de (Leonardini, 1998, pág. 239) publicado en la revista Escritura y Pensamiento, quien con respecto al mural señala que; dentro de la formación académica del arte en Perú el muralismo no está considerado por lo que los artistas desconocen, entre otras, las técnicas del fresco y de la encáustica. Aquellos que incursionan en esta disciplina lo hacen como una alternativa más dentro del mundo plástico. Las técnicas en la generalidad de los casos se reducen al acrílico, al mosaico, a la retacería de mayólica



donada por las fábricas (mal denominado "mosaico") material que los limita en el colorido pues los artistas deben ajustar sus propuestas a los fragmentos disponibles.

En menor escala se emplea el óleo, cuando se trata de interiores. Los diferentes temas surgidos por estímulos variados como emocional, religioso, regional y comercial pueden agruparse en ocho ítems: indigenista, incanismo, salud, religioso, abstracto, disneyesco, naturaleza e historicista.

El tema indigenista, como un coletazo de la Escuela Indigenista nacida bajo la línea del pintor José Sabogal en la década de 1920 con el ideal de rescatar los valores culturales peruanos, toma de modelo al indio estereotipado en diversas ocupaciones: en actos acrobáticos danza, bailes tradicionales y vestido con el elegante atuendo, en la escarpada sierra andina hila o teje con fibra de vicuña ricas prendas, interpreta con la milenaria quena o zampona la música del Perú profundo, pastor de camélidos se le ve feliz acompañado con su ganado en la helada puna, campesino de rostro surcado de arrugas labra la tierra, de manera paralela los asuntos criollos como el caballo de paso, las peleas de gallo, los chalanés, también son fuentes de inspiración. Viles mentiras de un Perú hundido en una crisis económica desmedida, aplastado por el galopante sistema neoliberal que pretende globalizar al mundo, maquinaria donde el indio es un ser desplazado carente de posibilidades.

El ejemplo más singular se refiere a la respuesta emocional popular a raíz de la venida del Papa por primera vez al Perú (febrero de 1985), el fervor católico ante un suceso de esta naturaleza promueve como tributo elaborar un mural de quinientos metros de longitud localizado frente al inmueble donde se hospeda Juan Pablo II. En él se representa a cada departamento en paneles independientes, resultando un total de veinticuatro, en el proyecto dirigido por el arquitecto César Díaz Gonzales,



participan varios artistas plásticos designados por cada club departamental entre los cuales figuran el escultor Miguel Bacca Rossi, el diseñador gráfico Octavio Santa Cruz y los pintores Sabino Springett y Chávez Achong.

Algunas pinturas sobre asuntos criollos se localizan en el popular distrito de San Juan de Lurigancho obra del puneño Francisco Tacora Chambilla, en una serie de cinco murales representa la Lima del Siglo XIX. Además de paisajes nacionales, de la misma naturaleza no dejan de ser interesantes las obras de Yupanqui en el cine Madrid del distrito del Rímac. (Leonardini, 1998, pág. 240).

El asunto del incanismo, continuidad del nacionalismo inca del siglo XVIII\ alude a recuerdos idealizados de objetos, lugares, acontecimientos o mitos de las culturas prehispánicas peruanas, preferentemente al inca, como la leyenda de los Hermanos Ayar, el ensueño de antiguos templos o zonas arqueológicas edificados (Machu Picchu, Chan-Chan, Sipán), sublimados objetos preciosos de oro o de cerámica que con su solo aspecto relatan la grandeza de tiempos idos. Paraíso sin retorno, fantaseado para narrar nuestra noble estirpe indígena, tal vez con la secreta esperanza de servir a modo de pasaporte diplomático en el posmodernismo, donde todo es posible. Estos murales se encuentran generalmente en los centros artesanales y en los restaurantes del sur andino peruano.

(Arequipa, Puno, Cusco). (Leonardini, 1998, pág. 241)

Por otro lado (Martinez, 2013, pág. 22) en su investigación sobre *Murales Callejeros: Comunicación, Pintura y Resistencia*, señala que: La producción de pinturas murales, en espacios públicos ha sido una fructífera práctica para comunidades marginadas. Por una parte, es un medio de expresión y comunicación privilegiado que desde ese gran formato comunica las demandas y necesidades de la comunidad que los produce a otros grupos fuera de ésta. Ya en la década de los



ochenta, Mark Rogovin notaba que existían “[...] more than 20,000 murals across the United States and brought artists from London, Paris, and other cities around the world” (1987: 7). Estos también, han servido para que grupos de artistas subalternos puedan auto-insertarse en mainstream del mundo del arte, ya que la forma en que éstos son producidos, comunicados y consumidos desafía el funcionamiento del comercio artístico al evadir los circuitos de galerías, museos y subastas.

A través de ellos, los artistas y las obras de arte mismas ejercen un activismo social al resignificar el espacio público y replantear el rol del arte en la sociedad. Esta práctica resiste por una parte la apropiación histórica del arte popular y la segregación de éste de los canales excluyentes de comercialización. El grupo de artistas, por su parte se desmarca de una condición subalterna para expresar, desde su agencia, su propio discurso. (Martinez, 2013, pág. 22)

Otra investigación titulada *La pintura mural en el espacio urbano*, de (Grau, s.f., pág. 273) señala que: Tal y como se ha podido comprobar a lo largo de este artículo, la pintura mural en el espacio urbano, según la entendemos hoy en día, es un fenómeno relativamente reciente, con una gran variedad de matices que la convierten en una de las manifestaciones artísticas más interesantes, a pesar de lo cual no ha tenido el reconocimiento merecido dentro del ámbito español. Sin embargo, el panorama está empezando a cambiar gracias a la difusión del graffiti y del arte urbano, que además de contribuir al desarrollo de la pintura mural están resultando decisivos para la valoración artística de este género. De este modo, nos encontramos con una mayor promoción de pinturas murales y con la participación de artistas de reconocido prestigio que, conscientes de sus amplias posibilidades creativas, se introducen en esta práctica. Y es que como consecuencia de una sociedad cada vez más volcada en el espacio urbano, todas aquellas manifestaciones que toman la ciudad como escenario



de actuación ostentan un papel preponderante dentro del panorama artístico actual, siendo posiblemente la pintura mural uno de los géneros más en auge en la actualidad.

Sobre el estudio de obras de arte visual tenemos a (Urueña, 2014, págs. 136,137) quien en su tesis *Análisis Semiótico de Tres Obras de la Colección “de Diez Obras sobre la Violencia “del Maestro Enrique Grau*. Una vez reconocido el discurso del artista, mediante la obra de arte y el discurso referido del crítico y del historiador de esta producción, se logra presenciar el acto comunicativo artístico como un hecho constituyente del ámbito político, que determina el tema privilegiado del artista: la violencia en Colombia. La producción discursiva es la significación que se le concede a la obra a partir del esquema axiológico que acoge y aguarda el productor de las piezas pictóricas. Este texto artístico define sus significados empleando procesos de transcodificación interna, los cuales comprenden los sistemas de significación a los que aduce el artista para construir su propósito. La transcodificación interna (Lotman, 1996, pág. 52) del texto artístico de Grau posee un contenido relacional determinado por la presencia de los recursos semióticos como estrategias discursivas, con el propósito de lograr la configuración de su público espectador como aliado de su propósito comunicativo. La presencia de estos recursos, como sistemas de significación, y la interrelación que existe entre estos posibilita la semiosis (Lotman, 1996, pág. 52) entre el artista, como locutor y productor de la obra, y su espectador, como interlocutor orientado e influenciado. Los recursos semióticos predominantes en la propuesta grausiana son el uso del color (la colocación y la materialización del punto de vista del artista); la diagramación (la forma en que se construyen los sujetos representados en la obra, especialmente, la víctima como un ser sin identidad); y la textura (como la forma de acentuar el mensaje a comunicar). A la obra de arte puede atribuírsele un significado relacional al identificar los recursos semióticos que



estructuran el discurso. Estos le confieren un significado interno sustituyendo, por ejemplo, la expresión pictórica materializada por un determinado valor en la relación que sostiene el artista como actor del escenario en el ámbito del arte e incidente en la constitución de la opinión pública que se teje alrededor del escenario de conflictos políticos-ideológicos existentes entre el gobierno y los movimientos guerrilleros y paramilitares. El texto artístico, al ser reconocido por su proceso de transcodificación, permite entrever cómo su significado no resulta de la convergencia de diferentes universos semióticos, sino de la mutua relación interna que establece con los sistemas que le preceden, como el del crítico y el historiador. Más allá de su reconocimiento como unidad nuclear de un sistema de significación particular, el texto artístico está en camino a convertirse en una formación sistémica que da cuenta de las múltiples culturas que le han dotado de significado por su tránsito a través de ellas, con el fin de determinarse como un texto histórico de la violencia. Este texto se configura como un espacio de discusión, aprobación o rechazo, entre las voces que representan estamentos públicos como son los partidos políticos instalados en el poder en el último periodo del siglo XX, los medios de comunicación que permiten legitimar el discurso del artista como fuente de información primaria, y el crítico y el historiador de arte como roles representativos en la jerarquía de la sociedad en la que se moviliza el artista, los cuales aceptan o rechazan su punto de vista y el nivel de incidencia que tiene en la definición del conflicto armado, las víctimas, los victimarios y el hecho de violencia; esto, teniendo en cuenta que se busca legitimar la postura oficialista del momento.

Sobre el arte como hecho semiológico, es un tema tratado por diversos investigadores, pero para los fines del presente estudio asumimos lo planteado por (Mukarovsky, 1997, pág. 3), quien plantea cinco apartados:



- a. El problema del signo es, junto con el problema de la estructura y el valor, problemas fundamentales de las ciencias del espíritu y del valor, que trabajan con materias que tienen más o menos un carácter manifiesto de signos. Por eso los resultados de la investigación de la semántica lingüística deben ser aplicados al material de estas ciencias particularmente a aquellos materiales que manifiestan un carácter semiológico más evidente-diferenciándoles luego según el carácter específico de cada material.
- b. La obra artística posee el carácter de un signo. No puede ser identificada ni con el estado de la consciencia individual de su autor, ni con el de cualquiera de los sujetos receptores de esta obra, ni con lo que hemos llamado “la obra-cosa”. Existe como un “objetivo estético” que se encuentra en la consciencia de la colectividad entera. La obra-cosa sensorial es, respecto a este objeto inmaterial, sólo un símbolo exterior; los estados individuales de la consciencia evocados por la obra-cosa representan el objeto estético únicamente por lo que todos ellos tienen común.
- c. Toda obra de arte es un signo autónomo, constituido por: 1) la “obra-cosa” que funciona como símbolo sensorial; 2) el “objeto estético” que se encuentra en la consciencia colectiva y funciona en tanto que “significación”; 3) la relación respecto a la cosa designada, relación que no se refiere a una existencia especial y diferente—puesto que se trata de una signo autónomo—sino al contexto general de fenómenos sociales (la ciencia, la filosofía, la religión, la política, la economía, etc.) tienen otra función.
- d. Las artes “temáticas” (con contenido) tienen otra función semiológica más, la comunicativa. En este caso el símbolo sensorial sigue siendo naturalmente el mismo que en los casos precedentes; también el sentido viene dado por el



objeto estético entero, pero entre los componentes de este objeto se encuentra un portador exclusivo que funciona en tanto que eje cristizador de la fuerza comunicativa difusa de los demás componentes: es el tema de la obra. La relación respecto a la cosa designada se refiere al igual que en cualquier otro signo comunicativo, a la existencia diferente (un acontecimiento, un personaje, una cosa, etc.). esta cualidad hace que la obra de arte se asemeje a signos puramente comunicativos. No obstante, la relación entre la obra artística y la cosa designada no tiene valor existencial lo que constituye una diferencia fundamental frente a signos puramente comunicativos. Mientras una obra de arte sea valorada como tal, es imposible exigir que su tema sea auténtico respecto a la cosa designada (es decir los diferentes grados de la escala “realidad-ficción”) no tengan ninguna importancia para la obra de arte. Funcionan como factores de su estructura.

- e. Las dos funciones semiológicas, la comunicativa y la autónoma, que existen simultáneamente en las artes temáticas; forman una de las antinomias dialécticas fundamentales en las artes temáticas y la evolución de aquéllas. Su dualidad se manifiesta en la evolución por las oscilaciones permanentes de la relación respecto a la realidad. (Mukarovsky, 1997, pág. 4)

1.3.FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.3.1 PREGUNTA GENERAL:

¿Qué elementos visuales semióticos encontramos en la pintura mural patrimonio cultural del artista Tacora, de la Provincia de Chucuito Juli 2017?



1.3.2 PREGUNTAS ESPECÍFICAS:

- ¿Qué elementos plásticos a nivel pre iconográfico encontramos en la pintura mural?
- ¿Qué imágenes y personajes a nivel iconográfico identificamos en la pintura mural?
- ¿Cuál es el mensaje en el nivel iconológico del mural objeto de investigación?

1.4.IMPORTANCIA Y UTILIDAD DEL ESTUDIO

La semiótica visual dentro de las artes plásticas es un tema que permite realizar un análisis técnico - artístico y connotativo de una obra de arte, sea de carácter bi o tridimensional, de esta manera se convierte en un medio para que exista una aproximación entre el productor de arte (artistas), y los espectadores. Es por ello la importancia de realizar estudios semióticos que desentrañen y den a conocer literalmente una obra de arte, para que las personas puedan acceder a lo más subjetivo del artista, que expresa en su obra arte o pintura como en este caso, la pintura mural patrimonio cultural del artista Tacora, de la Provincia de Chucuito Juli.

Los murales se convierten en una forma de mantener un registro visual en un determinado tiempo y espacio. Que es parte de la labor como profesional en el campo del arte realizar un registro visual a nivel técnico, expresado por el artista en el mural objeto de estudio.



1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. OBJETIVO GENERAL

Determinar semióticamente los elementos visuales de la pintura mural patrimonio cultural del artista Tacora, de la Provincia de Chucuito Juli 2017.

1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- **Precisar** los elementos plásticos a nivel pre iconográfico que encontramos en las figuras y formas que componen la pintura mural.
- **Establecer** las imágenes, personajes y demás componentes a nivel iconográfico del mural objeto de investigación.
- **Identificar** el mensaje en el nivel iconológico en el diseño del mural objeto de investigación.

1.6. CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

1.6.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

La Región de Puno se encuentra ubicada entre los 3812 y 5500 msnm. Cabe mencionar que la capital del departamento es la ciudad de Puno, que está ubicada a las orillas del Lago Titicaca.

1.6.2. LÍMITES

Por el sur, con la Región de Tacna

Por el este, la República de Bolivia

Por el oeste, con las regiones de Cusco, Arequipa y Moquegua.

1.6.3. ETNOGRAFÍA

Dentro de la Región de Puno se encuentran dos lenguas nativas: Aymara y quechua.



- Quechua, se encuentra por el lado norte de la región de Puno.
- Aymara, se encuentra al sur este de la ciudad de Puno.

1.6.4. PATRIMONIO CULTURAL

El Artista Francisco Tacora Chambilla, fue declarado “hijo predilecto” de la localidad. Siendo un artista reconocido a nivel nacional.



CAPITULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. MARCO TEÓRICO

2.1.1. Pintura mural

Según (Sanchez, s.f., pág. 1) La pintura mural es algo que está en función de, es decir no constituye una obra de arte en sí misma, aislada e independiente de otras obras, sino una obra aplicada a otra: a un muro que forma parte de una habitación, que a su vez forma parte de una edificación. Es esencial, que la pintura mural sea ideada, proyectada y realizada en razón del lugar a que va destinada. Por estas razones el artista realizador de una pintura mural, deberá tener en cuenta los siguientes factores:

- El estilo predominante en la habitación destinada al mural.
- Los colores y enseres existentes en las paredes de la habitación.
- El tamaño y situación de la pintura mural.
- La cantidad y dirección de la luz, en relación con el lugar y tamaño de la pintura mural.
- La calidad de la luz, según que esta sea natural o artificial. Es imprescindible, estudiar detenidamente la cantidad, calidad y dirección de la luz que recibirá la pintura mural, con el fin de que la obra perdure por mucho tiempo y no se deteriore por culpa de este efecto.

2.1.2. Semiótica

El objeto de estudio de la semiótica es el signo en el seno de la vida social porque una cosa es siempre el signo de “algo” que irradia las significaciones que



potencialmente guarda, significaciones que se manifiesta en su interrelación con otros signos ante la captación indiferente o atenta del ser humano.

La semiótica estudia los signos lingüísticos y los signos no lingüísticos, entre estos, todos los signos que se dan en la vida social, como, por ejemplo: los sistemas de comunicación a través de señales, ceremonias, ritos, costumbre, bailes, pintura, escultura, imágenes, símbolos, etc. En realidad, la semiótica tiene un campo de estudio muy amplio.

Charles Peirce, fundador de la semiótica, considera a esta ciencia como “la ciencia de los símbolos”. Para Peirce, signo es “toda cosa que determina otra cosa” (Galdos, 1989, págs. 7,8).

2.1.3. Método de análisis hermenéutico

La Hermenéutica es, según la definición de Hans-George Gadamer, Verdad y método (1977) el quehacer filosófico más importante en el ámbito de la estética, con el método se busca llegar a la verdad de la obra de arte, trazar una línea entre la obra de arte y el ser. La obra que es parte del pasado, deviene verdad en el presente. Se pretende llegar a la comprensión de textos literarios específicamente, pero con alcances en otros lenguajes artísticos, tales como el arte visual, la danza o la música. Porque pertenece a las ciencias del espíritu, opera en el campo de las significaciones interactivas, entendido el espíritu como una realidad fenomenológica, en busca de la totalidad del sentido, hacia la verdad. Va hacia la experiencia del objeto, por medio de actividades analíticas que lo estudian con dos instrumentos:

- a. **Descriptivo:** Para conocer el objeto en su apariencia; o como fenómeno, y organizarlo y con esa información ver y entender. La descripción es una visión directa del objeto y su contexto, e implica una aproximación inmediata y



global, es factible utilizar para su mejor aproximación otros métodos, como el estructural, el histórico o el genético, en la medida en que sean necesarios. Para enriquecer la descripción, se elaboran inventarios de signos que, por tratarse de obras de arte visual, lo que se analiza son: colores, formas, texturas, materiales y técnicas, que conforman la obra. (Vazquez, 2011, pág. 44).

- b. **Reflexivo:** Para regresar críticamente sobre el objeto y llegar a la comprensión del mismo, especulativa y racionalmente; busca comprender e interpretar. El objeto puede ser cualquier obra, el objetivo es la verdad de la obra. El primer paso de este análisis es la búsqueda de la multiplicidad de significados de cada elemento descrito (forma, línea, color, etc.) y de las formas simbólicas, las cuales tienen un doble sentido. El proceso reflexivo descubre un nivel más profundo que el literal. Su instrumento de análisis es el inductivo-abductivo que busca y separa formas particulares para unir con la reflexión, sus múltiples significados. El segundo paso determina el nivel comunicativo de la obra, muestra la posibilidad expresiva, va del objeto al sujeto. El tercer paso es la apropiación del sentido del objeto, la comprensión o la actualización de una obra del pasado que puede ser vivida en el presente del intérprete. (Vazquez, 2011, pág. 44).

2.1.4. Abstracción

Toda imagen visual es una abstracción, seleccionada entre todo lo elegido por el artista. Así como un artista saca de todos los documentos de un caso, aquellos más esenciales de donde prepara un extracto o sumario, del mismo modo un artista “extrae” de la plenitud de observaciones, memoria e imaginación, una declaración visual que muestra o expresa aspectos de un tema o de una idea. John Dewey comprendió que “toda obra es abstracción si no, crearía la ilusión de la presencia de



las cosas reales. El simple intento de presentar objetos tridimensionales sobre un plano bidimensional exige “abstraerlos” de las condiciones normales en que existen (Maris, 1994).

Diseño visual.

Entre las actividades que originan experiencias o productos llamados “arte”, está el movimiento humano, en forma de danza; la creación o arreglo de sonidos, como música; la descripción escrita, el diálogo y el comentario razonados, en forma de prosa; la estructuración métrica o expresiva de palabras para destilar significados esenciales, como poesía; la presentación de interacción humana realista o simbólica, en forma de trama; el diseño de refugios y estructuras para el uso humano, como arquitectura; el arreglo o construcción de material tridimensional en el espacio, como escultura; finalmente todo esas representaciones simbólicas se conoce como Arte. El arte visual debe verse; no pueden contarse con palabras. Si los significados transmitidos por el arte y el diseño no pueden decirse con palabras, sin duda ningún libro podrá suministrarse la experiencia directa de ver y estudiar obras reales. Incluso para entender una cualidad tan básica como el “rojo” tenemos que verlo y recordarlo (Maris, 1994, pág. 15).

2.15. Semiótica de la imagen

(Karam, 2018), entendemos por semiótica de la imagen el estudio del signo icónico y los procesos de sentido-significación a partir de la imagen. El estudio de la imagen y las comunicaciones visuales en realidad desborda lo estrictamente pictórico o visual, tal como pueden ser los análisis de colores, formas, iconos y composición, para dar paso a los elementos históricos y socio-antropológicos que forman parte de la semiótica de la imagen.



Hay que ver la semiótica de la imagen dentro de una "semiótica de lo visual". El estudio de esta área de la semiótica es más diverso de lo que parece porque existen diversos tipos de imagen en variados dispositivos manuales o electrónicos, estáticos o dinámicos. Lo visual supera el ámbito de la producción de la imagen; lo visual implica una gran división entre lo estático y lo dinámico, igual si ve a la imagen desde la sintaxis o la recepción. Lo visual, por ejemplo, integra a lo plástico y a lo icónico. (Cf. Haidar, 1996: 195), de hecho, el famoso Grupo? (1993) -que sostenidamente desde hace más de 20 años viene reflexionando sobre una semiótica de lo visual- tiene una propuesta interesante de análisis desde la semiótica visual de los signos icónicos y plásticos.

Al ser la imagen un componente fundamental de la cultura, de la vida social y política, estudiar la misma deviene en reflexionar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual. La imagen se puede ver no sólo como sistema de expresión, sino una estrategia política y social, como un elemento fundamental en la explicación de grupos sociales, religiones, sistemas políticos y, ahora, de los medios de información colectiva. De ahí que una semiótica de la imagen sea una herramienta para el mayor conocimiento de cómo ciertos procesos se presentan en la vida social, qué efectos de sentido tienen sus construcciones, qué relaciones se pueden establecer entre aspectos estéticos y culturales o entre los perceptivos y sus usos sociales, etc. Así, el proyecto de una "semiótica visual" está circundado por el de una "semiótica de la cultura" por lo que no se reduce únicamente al análisis de los códigos visuales, sino a la manera como una imagen forma parte de la representación social, media la relación y construye visiones del mundo (Karam, 2018, pág. 2).



2.1.6. La iconografía

Según (Panofsky, 2014, págs. 1-9) Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. Intentemos, pues, definir la diferencia entre contenido temático o significado por una parte y forma por la otra.

Cuando un conocido me saluda en la calle quitándose el sombrero, lo que veo desde el punto de vista formal no es más que el cambio de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte de una estructura general de color, líneas y volúmenes que constituye mi mundo visual. Cuando identifico, tal como lo hago de manera automática, esta configuración como un objeto (un hombre) y el cambio de detalles como una acción (la de quitarse el sombrero), ya he pasado los límites de la pura percepción formal y he entrado en una primera esfera de contenido o significado. El significado así percibido es de una naturaleza elemental y fácil de comprender, y lo llamaremos significado fáctico; aprendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica, e identificando el cambio en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos.

El significado descubierto de esta forma podría llamarse significado intrínseco o contenido; le es esencial mientras que las otras dos clases de significado, la primaria o natural y la secundaria o convencional pertenecen al dominio del fenómeno. Se podría definir como un principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible, y determina incluso la forma en que el hecho visible toma forma. Este significado intrínseco o contenido está, desde luego, tan por encima de la esfera de las voliciones conscientes como el significado expresivo está por debajo de esta esfera.



Trasladando los resultados de este análisis de la vida diaria a una obra de arte, podemos distinguir en su contenido temático o significado estos tres mismos niveles.

- a. Contenido temático natural o primario, subdividido en Fático y Expresivo: se percibe por la identificación de formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como hechos; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras, reconocidas, así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.
- b. Contenido Secundario o Convencional. Los motivos, reconocidos, así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “invenzioni”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías. La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la Iconografía, en sentido estricto. De hecho, cuando hablamos vagamente de “contenido temático como opuesto a forma” nos referimos principalmente a la esfera del contenido secundario o convencional, es decir, el mundo de los temas o conceptos específicos se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías, por oposición a la esfera del contenido primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos.



- c. Significado Intrínseco o Contenido. Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra–. Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y por lo tanto, esclarecidos a la vez por los “métodos compositivos” y por la “significación iconográfica”.

En conclusión, cuando queremos expresarnos estrictamente (cosa que, por supuesto, no es siempre necesaria en nuestra forma normal de hablar o de escribir, donde el contexto general aclara el significado de nuestras palabras, tenemos que distinguir tres niveles de contenido o significado, el más bajo de los cuales se confunde generalmente con la forma, y el segundo de los cuales es el campo especial de la iconografía en el sentido más estricto. En cualquiera de los niveles en que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse tradición.

2.1.7. Patrimonio cultura latinoamericano

(Díaz, 2010, págs. 5,6) En el patrimonio latinoamericano perviven distintas herencias: la cultura precolombina, el legado europeo colonial, la herencia criolla o mestiza, así como el aporte de las diversas inmigraciones provenientes de disímiles países, iniciadas a través de los siglos pasados, ellas persistieron en diferentes escalas y magnitud, según la región. Estas herencias están presentes en forma de valores o cosmovisiones y, su imbricación complejiza la búsqueda de nuestra identidad, diversificando la cultura. En base a estos legados culturales a través de la transculturación se han transmitido valores patrimoniales sui generis en cada región americana, que sólo se pueden expresar en toda su magnitud, a partir



de nuestros ancestros, las culturas originarias, que tenían un modo de percibir la naturaleza, el medio ambiente vivo, desde su diversidad con una cosmovisión que es notable y única. Esto se hizo visible en el arte del barroco colonial americano, que define una síntesis cultural valorada como propia de una identidad acumulada, heterogénea y diversa; evidente en la búsqueda de la adaptación a su medio, teniendo en cuenta su situación geográfica. La forma de pensamiento y expresión de la cultura en la época colonial, no es anacrónica, contiene valores culturales, ya que se corresponde con su tiempo histórico y es producto de una transculturación dinámica y progresiva. Las reelaboraciones arquitectónicas en la colonia tienen la impronta original americana, estos son valores que se manifiestan en los bienes del patrimonio en las diferentes regiones del continente. La valoración del bien cultural es imprescindible en el campo patrimonial, y debe ser mucho más profunda y consciente en la arquitectura y el urbanismo cuando tenemos que definir políticas culturales, en ese momento los valores nos brindan instrumentos materiales e inmateriales que permiten resolver una serie de interrogantes sobre cómo y qué – preservar, conservar, o restaurar - para poder responder al por qué, o para qué conservar. De este modo se podrá ponderar los “grados de intervención”, modificación o destrucción posible sin dañar el bien cultural. Estas no son preguntas sencillas, ni neutras, en ellas hay que tener en cuenta además de los conocimientos científicos de la disciplina de la conservación, el sentido de los cambios producidos a través del tiempo, como así también el progreso, y el desarrollo necesario que presupone transformaciones del patrimonio.



2.1.8. El punto

Su naturaleza intangible es quizá lo que mejor lo define y su característica diferencial más notable. No resulta necesaria la presencia gráfica de un punto para que este actúe plásticamente en la composición. En ese sentido Dominguez citado en Villafañe señal que hay tres puntos implícitos:

- a. Los centros geométricos, que coexisten con otros centros de la composición visual entre los que se establecen relaciones de subordinación y cuyo equilibrio global da lugar, tal como afirma (Arnhei, 1984, citado en Villafañe) al centro de equilibrio. Hay que tener en cuenta que el espacio geométrico el centro es solo para una posición (posición central, punto medio), pero en el espacio plástico el centro es foco principal de un campo de fuerzas del que emana y en el que convergen dichas fuerzas.
- b. Los puntos de fuga, que constituyen importantes polos de atracción visual y que inducen a una visión frontal hacia el infinito. No olvidemos que el punto de fuga de una recta, nos recuerda *toran 1985 citado en Villafañe*, es el punto en que corta el cuadro una paralela a dicha recta trazada por el punto de vista.
- c. Los puntos de atención, que corresponden con aquellas ubicaciones del cuadro que por la geometría interna de éste concitan y atraen la atención del observador y a los que nos referimos con detalle en el capítulo dedicado a la composición de la imagen.

2.2. MARCO CONCEPTUAL

2.2.1. Bidimensional

Al hablar de imagen bidimensional artística nos referimos a aquellas imágenes que se preservan en un plano de dos dimensiones (alto-ancho), y que



además de poseer cualidades objetivas como la línea, forma y color, sustenta símbolos, expresión de sentimientos, de ideas, de valores. (Bravo, 2006).

2.2.2. La línea

(Berger citado en Villafañe & Minguez, 2002, págs. 12,13) la línea para definir dos diferentes fines, el de señalar y el de significar, con lo que habrá dos grandes ámbitos en los que estos elementos es imprescindible: el de la comunicación visual aplicada y el del arte. El primero de estos es el de la comunicación visual gráfica, los patrones de moda, el diseño en todas sus vertientes, los planos entre otras. El segundo es el de la representación artística desde Lascaux o Altamira hasta hoy, y en cuyo ámbito destaca sobremanera otro espacio propio, el dibujo, en el cual la línea vuelve a ser el elemento plástico imprescindible.

2.2.3. La forma

Es elemento de la naturaleza híbrida, a medio camino entre lo perceptivo y la representación, ya que no en vano reconocemos gracias a patrones de forma que almacenamos en nuestra memoria y que nos permiten identificar los objetos de nuestro entorno. (Villafañe & Minguez, 2002, pág. 122)

2.2.4. Tensión

Se explica a partir de dos propiedades que la definen: una fuerza y una dirección. El valor de la actividad plástica de la tensión, es decir sus fuerza visual, será directamente proporcional, en el caso de que esta se produzca por una deformación, al grado mismo de dicha deformación; y su dirección, o mejor dicho, su sentido, que denominaremos eje de tensión, describirá la dirección y su sentido



del restablecimiento del estado natural del elemento deformado. (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 137)

2.2.5. El ritmo

El ritmo es la conjugación de los componentes básicos, estructura – periodicidad, que se manifiesta en el espacio y en el tiempo a través de las proporciones entre sus elementos sensibles y la cadencia que determina alternancia regulada de esos elementos. (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 40)

2.2.6. Armonía cromática

Se trata del vínculo relacional que se establece entre los distintos colores dentro de una misma obra (Grupo Oceano, s.f., pág. 722).

2.2.7. Composición

Se llama así a la disposición de los diversos elementos que intervienen en una obra de la manera más equilibrada y armónica posible. En definitiva, componer es seleccionar las mejores condiciones de armonía y equilibrio necesario para el dibujo o pintura. (Grupo Oceano, s.f., pág. 725).

2.2.8. Pigmento

(Parramón, 2000, pág. 190). Son pigmentos todos los ingredientes que, al ser diluidos en un líquido, proporcionan un color para pintar. Los pigmentos para pintar se presentan generalmente en forma de polvo y pueden ser orgánicos e inorgánicos.

2.2.9. Soporte

(Parramón, 2000, pág. 190). Cualquier superficie sobre la que se pueda realizar una obra pictórica. Ejemplos el lienzo, la tabla, el pastel, el cartón, el muro, etc.



2.2.10. Empaste

(Parramón, 2000, pág. 189). Capa gruesa, densa y cubriente de la pintura al óleo. Manera característica de pintar con el pincel cargado y dejando sobre una tela una cantidad notable de pintura.

2.2.11. Composición

(Oceano, pág. 725). Se llama así a la disposición de los elementos que intervienen en una obra, de la manera más equilibrada y armónica posible. En definitiva, componer es seleccionar las mejores condiciones de armonía y equilibrio necesarios para el dibujo y la pintura.

2.2.12. Armonía

(Portillo, Ramos, & Jimenez, 2003, pág. 23) Es encontrar la concordancia de un color respecto a otro o de varios colores entre sí, estableciendo con ello un conjunto grato a espíritu. La concordancia de los colores viene dada por las gamas de colores que básicamente son tres: la gama cálida, la gama fría y la gama de los colores quebrados.

2.2.13. El matiz

(Dondis, 1985, pág. 67) Es el color mismo de la cromía, y hay más de cien. Cada matiz tiene características propias; los grupos o categorías de colores comparten efectos comunes. Hay tres matices primarios o elementales: amarillo, rojo, azul. Cada uno representa cualidades fundamentales. El amarillo es el color que se considera más próximo a la luz y el calor. El rojo es el más emocional y activo; el azul es pasivo y suave. El amarillo y rojo tienden a expandirse, el azul contraerse. Cuando se asocia en mezclas se obtienen nuevos significados. El rojo que es un matiz provocador se amortigua al mezclarse con el azul y se activa la mezcla



con el amarillo. Los mismos cambios en los efectos se obtienen con el amarillo que se suaviza al mezclarse con el azul.

2.2.14. Saturación

La saturación o croma se refiere a la pureza de un color. Podremos comprender mejor su naturaleza si recordamos lo que se conoce como timbre en música. La energía sonora de una única longitud de onda produciría un tono completamente puro. La simplicidad de un sonido semejante correspondería a la forma simple de la vibración, que podría representarse por una curva de seno regular. Pero en la práctica, los tonos se producen por mezclas de diferentes longitudes de onda. La combinación de éstas da como resultado una curva de forma compleja, y de acuerdo con ello, los tonos tienen un sonido impuro. Del mismo modo, un color completamente puro sería producido solo por una longitud de onda lumínica. Esta condición se advierte más de cerca en los tintes saturados del espectro. (Arnheim, 1970, pág. 304)

2.2.15. El brillo

Que va de la luz a la oscuridad, es decir, el valor de las gradaciones tonales. Hay que subrayar que la presencia o ausencia de color no afecta al tono, que es constante. Un televisor en color es un aparato excelente para demostrar el hecho visual. Cuando la emisión cambia lentamente hacia el blanco y el negro, hacia la imagen monocromática, nosotros abandonamos lentamente la saturación cromática. Este proceso no afecta en absoluto a los valores tonales de la imagen. El aumento y disminución de la saturación pone en relieve la constancia del tono y demuestra que el color y el tono coexisten en la percepción si modificarse uno al otro. (Dondis, 1985, pág. 68)



2.2.16. El espacio

(Portillo, Ramos, & Jimenez, 2003, pág. 25). Es le medio donde se representan y ubican las formas planas o volumétricas (relacionadas con entrantes y salientes).

2.2.17. Proporción

(Portillo, Ramos, & Jimenez, 2003, pág. 30). Es la relación en cuanto a magnitud, cantidad grado, de una cosa con otra, o de una parte con el lado. De esta relación entre elementos surgen las propiedades de igualdad y semejanza.

2.2.18. Equilibrio

(Portillo, Ramos, & Jimenez, 2003, pág. 31) El equilibrio es la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formación de juicios visuales, lo extraordinario es que, aunque todos los parteros visuales tienen un centro de gravedad técnicamente calculable, no hay un método de cálculo tan rápido, exacto y automático como la sensación intuitiva de equilibrio, que es inherente a las percepciones del hombre.

2.2.19. Contraste y atmosfera

(Portillo, Ramos, & Jimenez, 2003, pág. 35). Es la relación de contrarios que interviene entre la unidad y la variedad, al ser representadas con sus características formales y sus valores tonales, cromáticos y luminosos.

2.2.20. El signo lingüístico

El signo lingüístico es una entidad con dos caras: es la unión entre un concepto o idea (significante) y una imagen acústica (significado) que se corresponden recíprocamente. La imagen acústica no es el sonido, sino la representación mental de la cadena de sonidos que se corresponden con un



determinado concepto (si piensas en el sonido de una palabra sin pronunciarla, no hay sonido físico, pero sí una imagen acústica). (De Saussure, 2010)

2.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

2.3.1. HIPÓTESIS GENERAL

En el trabajo de investigación, se determinan los siguientes elementos tratados por niveles que son el pre iconográfico, el iconográfico y el iconológico que son estudiados a través de la semiótica visual.

2.3.2 HIPÓTESIS ESPECÍFICAS

Se logra precisar, elementos a nivel pre iconográfico, tratados desde los aspectos morfológico, dinámico y escalar que tratan la parte técnica y artística del mural.

A nivel iconográfico se establece que las imágenes y personajes encontrados en la pintura mural están relacionados con las formas naturales como el ch'uspi, Q'ara puli, kusillu, chatripulli, qaxilu y otras figuras mitológicas del altiplano. También se aprecia la flora y fauna del lugar.

Se identifica en el nivel iconológico, como mensaje que el mural representa la memoria histórica y riqueza cultural de la Ciudad de Juli.



CAPITULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. TIPO Y DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El tipo de investigación es **cualitativo**, sobre el diseño es el longitudinal de tendencias, lo que nos permitirá analizar los contenidos de los elementos plásticos, que se utilizaron en el mural objeto de estudio.

El diseño de investigación es el descriptivo, el cual consiste en describir sistemáticamente la interpretación de los hechos, según la secuencia de la obra de arte.

3.2. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN

En relación a la población, por ser un trabajo de investigación de enfoque cualitativo, no hay población. En el caso de la muestra se considera a la Pintura Mural; Documento Histórico y Patrimonio Cultural de la Provincia de Chucuito – Juli.

3.3. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Técnica de recolección de datos: Observación, Imágenes y bibliografías virtuales.

Instrumento y materiales de recolección de datos: Cámara fotográfica, internet, ficha de observación, Cuaderno de campo, Laptop, Impresora, Papel bond y material de escritorio.

3.4. PROCEDIMIENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

El procedimiento de datos se realiza a través de visitas y observaciones a la pintura mural del artista Tacora.

3.5. PROCEDIMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS

Se prioriza las siguientes dimensiones:



- **Artístico:** Analizar el uso de elementos plásticos en el diseño de la pintura mural patrimonio cultural de la Provincia de Chucuito Juli.
- **Cultural:** Comprende el estudio de símbolo - icono representado en el mural objeto de estudio.

Una vez realizada las observaciones de la pintura mural, se realiza el estudio de la semiótica y análisis de la pintura mural en sus tres niveles. Pre iconográfico en tres aspectos; el morfológico, dinámico y escalar, lo que nos permitió entender la parte técnica y artística del mural. Luego en el nivel iconográfico encontramos formas naturales (ch'uspi, q'ara puli, k'usillu, chatripuli, qaxilu), otras figuras de la mitología del altiplano, también se aprecia la flora y la fauna propio del lugar, por último, en el nivel iconológico se puede afirmar que el mural representa la memoria histórica de la ciudad de Juli.

CAPITULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Este capítulo está dividido en cuatro partes; en la primera se detalla las precisiones sobre el autor y el contexto donde se realizó el mural, y las tres restantes corresponde a cada objetivo específico planteado en el presente trabajo de investigación.

4.1. PRECISIONES SOBRE EL AUTOR DE LA OBRA

Sobre el Muralista Francisco Tacora Chambilla se conoce que estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (ANBA) donde también desarrolló labores de docencia por más de 25 años. El artista plástico es autor de importantes murales como el de la “Historia de la Gran Unidad Escolar San Carlos” en la ciudad de Puno, que tiene 160 metros cuadrados de dimensión. En ella se resume la historia del colegio emblemático, pero también de la región y sus antepasados.

De igual forma, el mural ubicado en la municipalidad de provincia Chucuito, Juli-Puno, que resume pasajes y símbolos de la provincia de Chucuito. Obra que le valió la declaración de “Hijo Predilecto” de la localidad.

Tacora ha dado vida a personajes importantes de la cultura e historia del país como José María Arguedas, César Vallejo, el padre Juan Serpa Meneses y Víctor Humareda, a quien lo unía una especial y estrecha amistad.

La versatilidad del artista ha hecho también que sea requerido por la Cámara de Senadores que le encargó la ilustración de la Constitución con motivos infantiles, obra dedicada a los niños y niñas del Perú. La expresión artística del expositor está realizada en base a gran dedicación y estudio que le permite plasmar no solo valores y formas sino también profunda temática de particular fuerza. (Heraldo, 2013).



Figura 1. Fotografía del Muralista Francisco Tacora Chambilla

Fuente: El Heraldo centro de noticias del Congreso de la Republica 2013.

DATOS GENERALES DEL MURAL:

DENOMINACIÓN	Pintura Mural; Documento Histórico y Patrimonio Cultural del Distrito de Juli.
UBICACIÓN	Auditorio de la Municipalidad Distrital de Juli
AUTOR	Francisco Tacora Chambilla
ÉPOCA	Siglo XX – 1978
MATERIAL	Oleos
TÉCNICA	Óleo sobre muro.
DIMENSIONES	
ALTURA	2.50 m.
ANCHO	7.0 m.

4.2. LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS A NIVEL PRE ICONOGRÁFICO DE LA PINTURA MURAL PATRIMONIO CULTURAL DE LA PROVINCIA DE CHUCUITO JULI 2017

Para realizar el análisis de la “Pintura Mural; Documento Histórico y Patrimonio Cultural del Distrito de Juli” se tuvo que dividir en tres partes considerando el cromatismo de la pintura mural, el lado izquierdo con la predominancia de los colores azules y su gran variedad de matices, seguidamente esa la parte del centro que tiene como eje el negrito conocido popularmente así, a la pileta de la plaza de Juli, y además en esta parte del mural el color es más natural según las formas y figuras que el artista plasmo. Por otro lado, está en la parte derecha donde el color que predomina son los colores quebrados.



Figura 2. Detalle: Pintura mural del lado izquierdo.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Descripción:

En esta parte se puede apreciar la relación que hay entre el hombre andino con la naturaleza, en este caso con el lago Titicaca. En esta escena el artista presenta una de las actividades importantes para los lugareños, ¿cuál es? la pesca artesanal, además se refiere a la mitología de Manco Cápac y Mama Ocllo, que hace referencia a los orígenes de la cultura inca.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

- **Punto.-** Genera a una sola dirección ascendente hacia el lado derecho superior.



Figura 3. Análisis del punto.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.



Figura 4. Análisis del punto como color.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Línea.-** Las líneas son oblicuas, generando formas naturales y simbólicas.
- **Planos.-** 1er plano la niña que está saliendo de las aguas del lago Titicaca, el segundo plano; los hombres que están en la labor de pesca. En tercer plano – encontramos el cielo del altiplano.



Figura 5. Análisis de los planos.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Color.-** En esta parte del mural, predominan los colores fríos, ya que el azul es el color dominante, y se observa con colores acentos al rojo y amarillo que es la prenda de la niña que sale del lago. Predomina el matiz y brillo con toques de colores saturados.

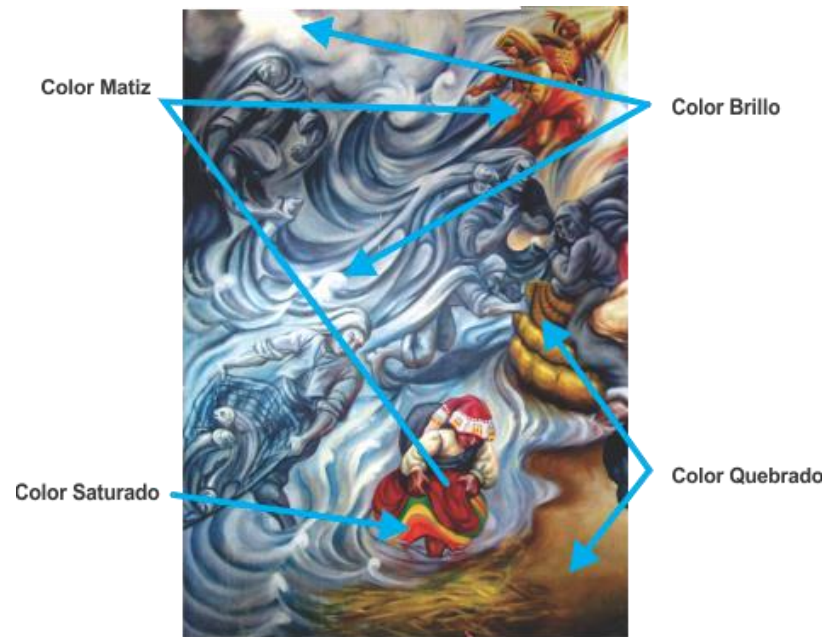


Figura 6. Análisis del color.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Textura.**- Visual por la construcción de las formas a través de las pinceladas.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

- **Movimiento.** - El recorrido visual parte de los hombres que están realizando a labor de pesca, luego se desplaza hacia la niña, para finalmente terminar en Manco Cápac y Mamama Ocllo.



Figura 7. Análisis del movimiento horizontal.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Tensión.** - Esta generada por la dirección de los personajes que están hacia el lado derecho, además los personajes simbólicos por su posición están en tensión



Figura 8. Tensión rítmica.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.



Figura 9. Movimiento tensional rítmico.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Ritmo.-** Personajes naturales y simbólicos por su posición en el soporte y sus prendas describen ritmos singulares.



Ritmo; formas naturales y simbólica

Figura 10. Ritmo de formas naturales y simbólicas.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

ANÁLISIS ESCALAR

- **Dimensión.-** Bidimensional.
- **Escala.-** 1:1
- **Estructura.-** Tensional geométrico rítmico.



Figura 11. Análisis de la estructura.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.



Figura 12. Detalle: Parte central del mural.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Descripción.

Esa parte del mural está integrada considerando el cromatismo de la escena, por otro lado en las formas naturales se puede apreciar que la gran riqueza cultural, como; la

danza, música, tradiciones y atractivos turísticos y que tiene la ciudad de Juli. Todas estas manifestaciones culturales están alrededor de la Virgen de la Inmaculada Concepción. Otro elemento que resalta en el centro de la composición, es el *negrito* (conocido así la pileta de la plaza). Por otro lado en la parte del fondo se observa el *Cerro solitario o león dormido*, por último divisamos el lago Titicaca.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS.

- **Punto.-** Genera varias direcciones, de manera más incidente son los celestes con sensación a blanco (Brillo) toma una sensación ascendente y lo contrario es con la tonalidad oscura su dirección es descendente



Figura 13. Análisis morfológico: el punto (detalle parte central del mural).

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.



Figura 14. El punto como color

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Línea.-** Genera formas naturales simbólicas.
- **Planos.-** 1er Plano los personajes simbólicos 2do Plano cerro iglesia, pileta. 3er plano cielo nubes.



Figura 15. Los planos en el mural.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Forma.-** Formas abiertas naturales simbólicas.

- **Color.-** El mural se resuelve con colores quebrados predomina dos dimensiones matiz y brillo y pequeños toques de colores saturados.

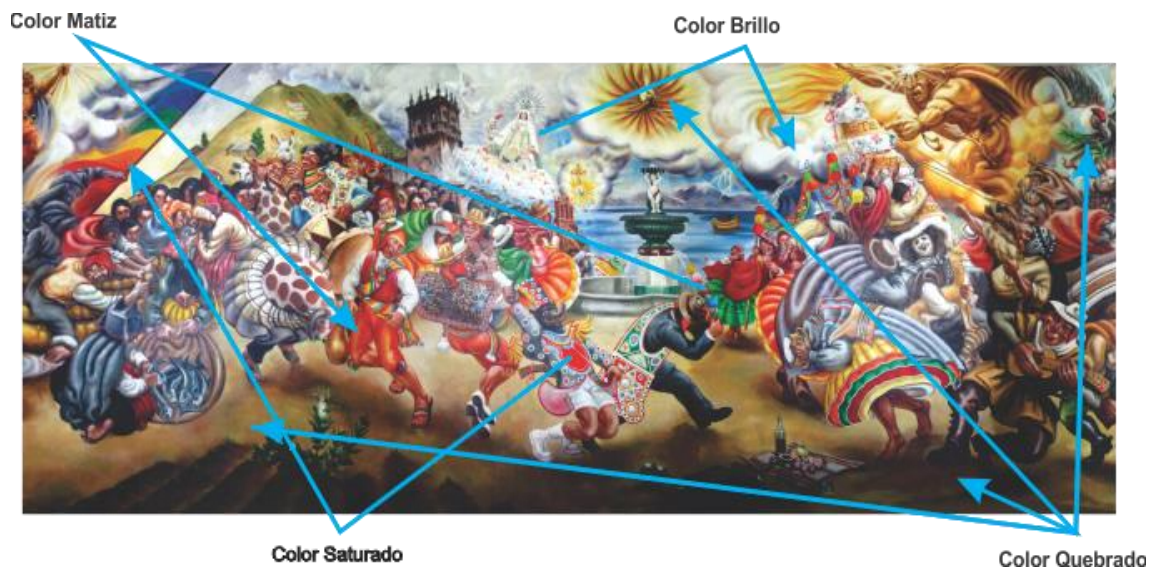


Figura 16. Análisis del color.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Textura.** - Visual por la construcción de las formas a través de las pinceladas.

ELEMENTOS DINÁMICO

- **Movimiento.** - El recorrido visual desde los personajes del primer plano, luego se desplaza hacia ambos lados y finaliza en la parte central del mural.



Figura 17. Movimiento estructural horizontal

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Tensión.-** Personajes simbólicos por su posición están en tensión.

Análisis de la tensión



Figura 18. Análisis de la tensión

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.



Figura 19. Movimiento tensional rítmico

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Ritmo.-** Personajes naturales y simbólicos por su posición en el soporte y sus prendas describen ritmos singulares.



Ritmo; formas naturales y simbólica

Figura 20. El ritmo: formas naturales y simbólicas.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

ELEMENTOS ESCALARES

- **Dimensión.-** Bidimensional.
- **Escala.-** 1:1
- **Estructura.-** Tensional geométrica rítmica.



Figura 21. Análisis de la estructura.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

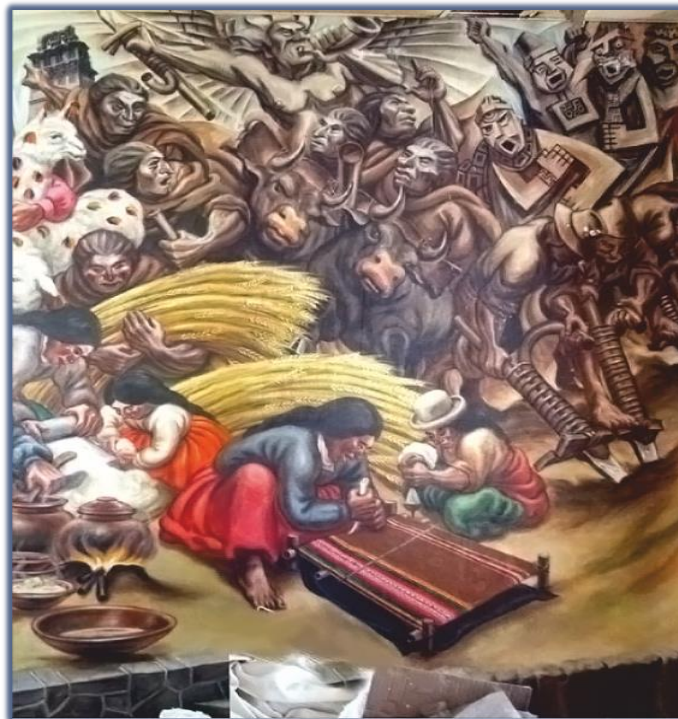


Figura 22. Detalle: Mural del lado derecho.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Descripción:

En esta última parte del mural de Maestro Tacora, se consideró según el cromatismo en colores quebrados, además trabajo con la sintetización de formas rectangulares o geométricas, también podemos apreciar una gran variedad de imágenes, que visualmente se observa profusión debido a la cantidad de personajes, donde no hay posibilidad de espacios vacíos, que nos recuerda al muralista mexicano Diego Rivera. Con relación con los personajes se puede apreciar a los tiahuanacos que están plasmados como figuras solidas de piedras, eternas y perennes en el tiempo.

Esta escena hace referencia a la cultura Tiahuanaco que se desarrolló en el altiplano lo que actualmente está ubicado en la frontera de Bolivia y Perú, que tuvo gran influencia en la cerámica, textilería, agricultura, ganadería y entre otras actividades del poblador andino.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO

- **Punto.-** Genera varias direcciones, de manera más incidente son los colores quebrados toma una sensación ascendente.



Figura 23. Análisis del punto

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.



Figura 24. El punto como color.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Línea.-** Generan formas naturales y simbólicas, pero también en la parte superior del mural se observa líneas geométricas que generan formas simbólicas que nos recuerda a la sintetización de la figura humana en base a lo geométrico o rectilíneo.

- **Planos:**

Primer plano – “la qhuna”, “Aqallpu” y “Allpi-juchha”, que consiste en el proceso de la harina de quinua.

Segundo plano – Los tiahunacos plasmados en el rostro de roca solida de tamaño colosal y los Paqa-jaqi que es el hombre aymara, aborigen, color de roca eterna cósmica incorruptible al tiempo.

Tercer plano – El cielo Juleño.



Figura 25. Los planos en el mural.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Color.-** En esta parte del mural, predominan dos dimensiones; matiz y brillo, y pequeños colores saturados en las polleras de las mujeres en la labor de tejido de frazadas.



Figura 26. Análisis del color.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Textura.-** Visual.

ANÁLISIS DINAMICO

- **Movimiento.-** El recorrido visual parte de la señora que está tejiendo una frazada, y luego se observa los tiahuanacos con movimientos rítmicos.



Figura 27. Análisis del movimiento horizontal.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Tensión.-** Esta generada por la dirección de los personajes que generan tensión.



Figura 28. Tensión rítmica.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.



Figura 29. Movimiento tensional rítmico

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

- **Ritmo.-** El color nos da ritmo a través de la variedad de matices de los colores.



Ritmo; formas naturales y simbólica

Figura 30. El ritmo: formas naturales y simbólicas.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

ANÁLISIS ESCALAR

- **Dimensión.-** Bidimensional.
- **Escala.-** 1:1
- **Estructura.-** Tensión geométrica rítmica.



Figura 31. Análisis de la estructura.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

4.3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA PINTURA MURAL PATRIMONIO CULTURAL DE LA PROVINCIA DE CHUCUITO JULI

Para un mejor análisis de cada elemento figurativo natural o sintetizado que conforma la *Pintura Mural; Documento Histórico y Patrimonio Cultural del Distrito de Juli*, de esta manera se realizó el análisis a nivel iconográfico, para lo cual la dividimos en cuatro: antropomorfo, zoomorfo, fitomorfo e inanimado.



Consolidado de formas que ubicamos en el mural:

	Antropomorfas	Zoomorfas	Fitomorfas	Inanimadas	
				Creadas por el hombre	Natural
Costumbres y tradiciones	<ul style="list-style-type: none"> - Quta jaqi. - Inmaculada concepción. - Chuqila. - Panqaraña - Qhuna. - Sawirinaka. - Agricultura. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ave - llully. - Condor. 	<ul style="list-style-type: none"> - Jatha - Khatu. - Papa. - Quinoa. - Cebada. - Cañihua. 	<ul style="list-style-type: none"> - Zampoña. - San pedro. - Cruz de Loyola. - Negrito. - Arco asunción. - Bandera de la wiphala. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sepa colla. - Lago Titicaca.
Danza o folclore	<ul style="list-style-type: none"> - Ch'uspi. - Q'ara puli. - K'usillu - qaxilu. - Chatripuli 				
Mitos.	<ul style="list-style-type: none"> Manco Cápac. - Quta anchanchu (demonios del lago) - Lupaka. - Paqa jaqi - Tihuanacos. 				

a. Figuras antropomorfas.



Figura 32. Detalle del mural: Quta anchanchu.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Quta Anchanchu, es una denominación aymara, que significa; demonio del lago. Según esto se indica que esta escena surgió de un cuento mitológico plasmado en la parte izquierda, tiene la expresión humanizada que el presente se traduce la participación del lago, hombres emergiendo del agua como si las espumas respondieran al llamado actual, cargando abundante pescado, que es el alimento vital de los habitantes. (Juli, s.f.)

Un aspecto técnico que cabe destacar es que la obra está basada en el color azul y sus matices, lo que nos indica que el artista se basó en el color del lago, e incluso el mismo color están plasmados los hombres que cargan o que nos indica la relación estrecha entre el lago Titicaca y el hombre andino.



Figura 33. Quta Jaqi.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

A los quta jaqi, en castellano sería los habitantes del algo; que son personas rebeldes y mansos como las aguas del lago titicaca, habitantes de las riveras del lago, con sus atuendos característicos. (Juli, s.f.)

Los Quta jaqi llevan consigo pescado que es su alimento principal proteínico, por ello sus rostros brillosos con sus mujeres ch'ulluninaka trayendo pescado para el intercambio participativo (que es el intercambio entre productos agrícolas, pesqueros, ganaderos entre otras, que aún, en estos días se mantienen en algunos lugares de la región de Puno),

En esta parte del mural podemos apreciar una escena costumbrista de la feria y folklore, que practican los pobladores de la rivera del lago Titicaca.



Figura 34. Manco Capác y Mama Oello

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Leyenda que todos los pobladores del ande conocen, en medio de las brisas espumas y nubes, emergen enviados por su padre sol, dando notas características del poder con su mano en alto portando la vara de oro, trayendo como consigna, no solo las técnicas y las buenas costumbres, sino, un mensaje de unión y fraternidad espiritual, delante la bandera del incanato con los siete colores del arcoíris, que actualmente simboliza el cooperativismo. (Juli, s.f.)

La Leyenda de Manco Cápac y Mama Oello o llamada también Leyenda del lago Titicaca: se conoce por fuente del cronista Inca Garcilaso de la Vega (1539 – 1616) personaje quien fuera hijo de un capitán español Sebastián Garcilaso de la Vega y tuvo como madre a la ñusta Isabel Chimpu Oello, nieta de Túpac Yupanqui. Según los datos históricos se sabe que la familia materna de Garcilazo de la Vega era parte de la nobleza incaica, y gracias a ello obtuvo abundante información sobre cual fuera el origen de la cultura Inca.



Según lo relatado por el pariente del cronista (De La Vega, 1609), señala que el origen de los incas fue:

En los siglos antiguos toda esta región de tierra de grandes montes y breñales, y la gente en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía, sin pueblo ni casa, sin cultivar ni sembrar la tierra, sin vestir ni cubrir sus carnes, porque no sabían labrar algodón ni lana para hacer de vestir; vivían de dos en dos y de tres en tres, como acertaban a juntarse en las cuevas y resquicios de peñas y cavernas de la tierra. (De La Vega, 1609, pág. 48)

Continúa el autor indicando que; comían, como bestias, yerbas del campo y raíces de árboles y la fruta inculca que ellos daban de suyo y carne humana. Cubrían sus carnes con hojas y cortezas de árboles y pieles de animales; otros andaban en cueros. En suma, vivían como venados y salvajinas, y aún en las mujeres se habían como los brutos, porque no supieron tenerlas propias y conocidas. (De La Vega, 1609, pág. 49).

Líneas más abajo el cronista señala que:

Nuestro Padre el Sol, viendo los hombres tales como te he dicho, se apiadó y hubo lástima de ellos y envió del cielo a la tierra un hijo y una hija de los suyos para que los doctrinasen en el conocimiento de Nuestro Padre el Sol, para que lo adorasen y tuviesen por su Dios y para que les diesen preceptos y leyes en que viviesen como hombres en razón y urbanidad, para que habitasen en casas y pueblos poblados, supiesen labrar las tierras, cultivar las plantas y mieses, criar los ganados y gozar de ellos y de los frutos de la tierra como hombres racionales y no como bestias. Con esta orden y mandato puso Nuestro Padre el Sol estos dos hijos suyos en la laguna Titicaca, que está ochenta leguas de aquí, y les dijo que fuesen por donde quisiesen y, doquiera que parasen a comer o a dormir, procurasen hincar en el suelo una barrilla de oro de media vara en largo y dos dedos en



grueso que les dio para señal y muestra, que, donde aquella barra se les hundiese con solo un golpe que con ella diesen en tierra, allí quería el Sol Nuestro Padre que parasen e hiciesen su asiento y corte. A lo último les dijo: "Cuando hayáis reducido esas gentes a nuestro servicio, los mantendréis en razón y justicia, con piedad, clemencia y mansedumbre, haciendo en todo oficio de padre piadoso para con sus hijos tiernos y amados, a imitación y semejanza mía, que a todo el mundo hago bien, que les doy mi luz y claridad para que vean y hagan sus haciendas y les caliento cuando han frío y crío sus pastos y sementeras, hago fructificar sus árboles y multiplico sus ganados, lluevo y sereno a sus tiempos y tengo cuidado de dar una vuelta cada día al mundo por ver las necesidades que en la tierra se ofrecen, para las proveer y socorrer como sustentador y bienhechor de las gentes. Quiero que vosotros imitéis este ejemplo como hijos míos, enviados a la tierra sólo para la doctrina y beneficio de esos hombres, que viven como bestias. Y desde luego os constituyo y nombro por Reyes y señores de todas las gentes que así adoctrinaréis con vuestras buenas razones, obras y gobierno". Habiendo declarado su voluntad Nuestro Padre el Sol a sus dos hijos, los despidió de sí. Ellos salieron de Titicaca y caminaron al septentrión, y por todo el camino, doquiera que paraban, tentaban hincar la barra de oro y nunca se les hundió. Así entraron en una venta o dormitorio pequeño, que está siete u ocho leguas al mediodía de esta ciudad, que hoy llaman Pacárec Tampu, que quiere decir venta o dormida que amanece. Púsole este nombre el Inca porque salió de aquella dormida al tiempo que amanecía. Es uno de los pueblos que este príncipe mandó poblar después, y sus moradores se jactan hoy grandemente del nombre, porque lo impuso nuestro Inca. De allí llegaron él y su mujer, nuestra Reina, a este valle del Cozco, que entonces todo él estaba hecho montaña brava. De esta manera termina el relato el tío del Inca Garcilaso de la Vega. (De La Vega, 1609, págs. 48,49)

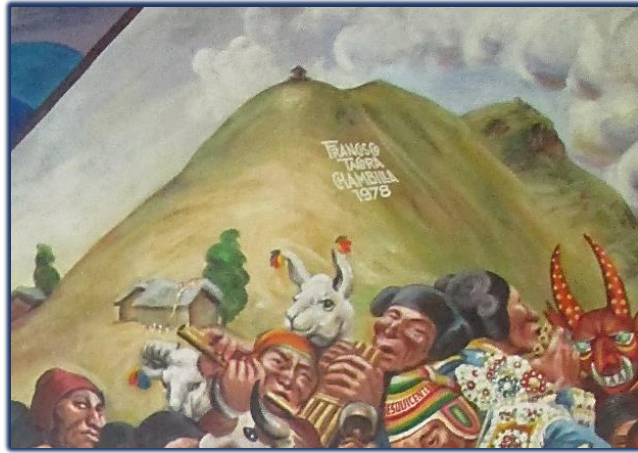


Figura 35. Sapa qullu.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

El termino aymara sapa qullu, que en castellano seria “cerro solitario” o conocido también como “león dormido” es el apu tutelar de la ciudad de Juli, por ello su peculiar caracterización, fiesta principal dos de mayo.

Un aspecto a resaltar es que, el artista ubica o firma su nombre en este cerro, consideramos que lo ubica por la gran importancia de este apu, para los pobladores del lugar que el artista busco perennizar su nombre y el año que se realizó el Mural.

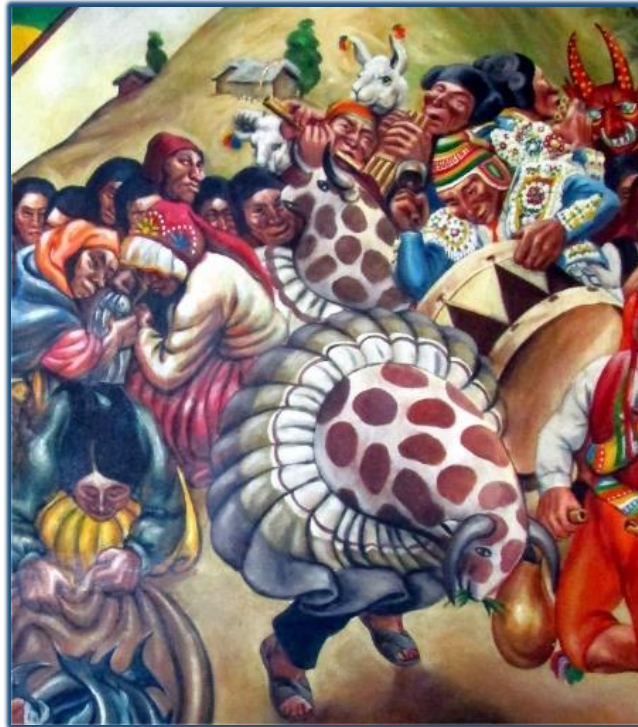


Figura 36. Ch'uspi.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

El Ch'uspi ch'uspi es una danza del folklore autóctono de Juli, danza que tiene movimiento ligero, una simulación del toro bravo, el disfraz cubre toda la parte superior del individuo danzarín, hecha de bayeta y yeso parte de la cabeza (Juli, s.f.).

Cabe resaltar que esta danza que participar en la fiesta patronal “urqu phista” fue declarado en el año 2016, como Patrimonio Cultural de la Nación, Festividad del Señor de Exaltación de Santa Cruz y la Virgen de la Natividad de waylluni. La festividad se desarrolla del 14 al 16 de setiembre con la participación de danzas como la “Waka Waka”, “q'arapuli”, “Ch'uspi ch'uspi” y los graciosos q'usillos. (Mamani, 2016)

Esta danza además de participar en festividades más repetitivas de la ciudad de Juli, para el poblador andino está relacionado con la agricultura, ya que esta danza simboliza el inicio del periodo de siembra de la quinua.

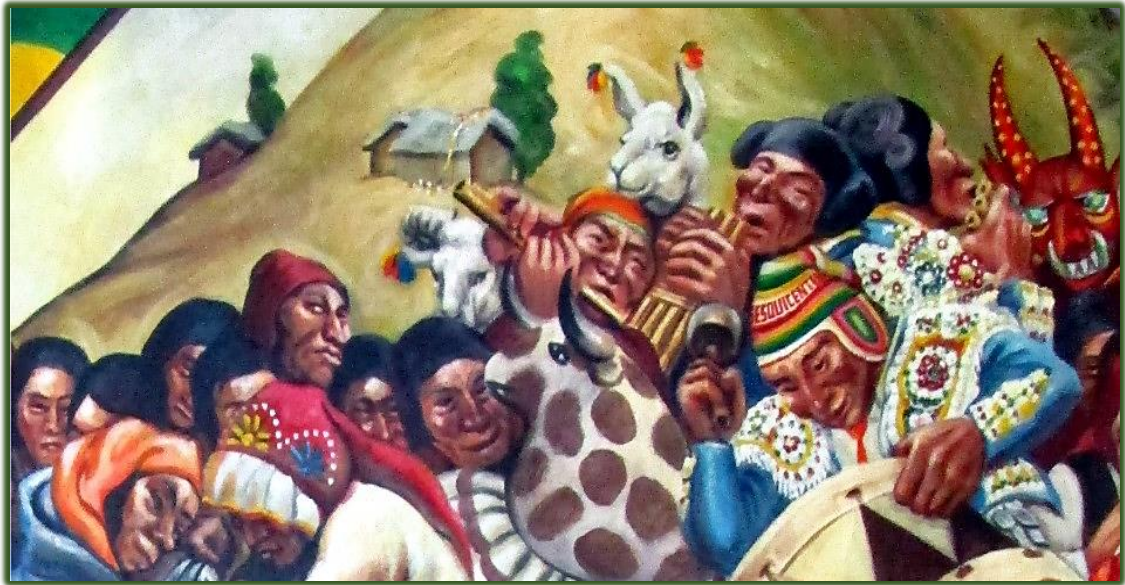


Figura 37. Zampoña de Origen Collavino.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Plasmados con disfraz de torero, motivación mestizaje aymara con su diablo original “Mascara de lata” uno de los figurines característicos de la comparsas.



Figura 38. Torre de San Pedro.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Catedral de Juli que con el redoblar de sus campanas hace el llamado a las fiestas que palpita conjunciando la concurrencia colectiva de todo tipo de folklore del lugar, con fe y alegría desbordantes.



Figura 39. Inmaculada Concepción.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

La procesión de la Inmaculada Concepción, patrona de la ciudad de Juli, asoma en esta ocasión con su presencia de madre divina ante la concurrencia de sus hijos. En ocho de diciembre de cada año se celebre la fiesta patronal, más importante de la ciudad de Juli; la Inmaculada Concepción.

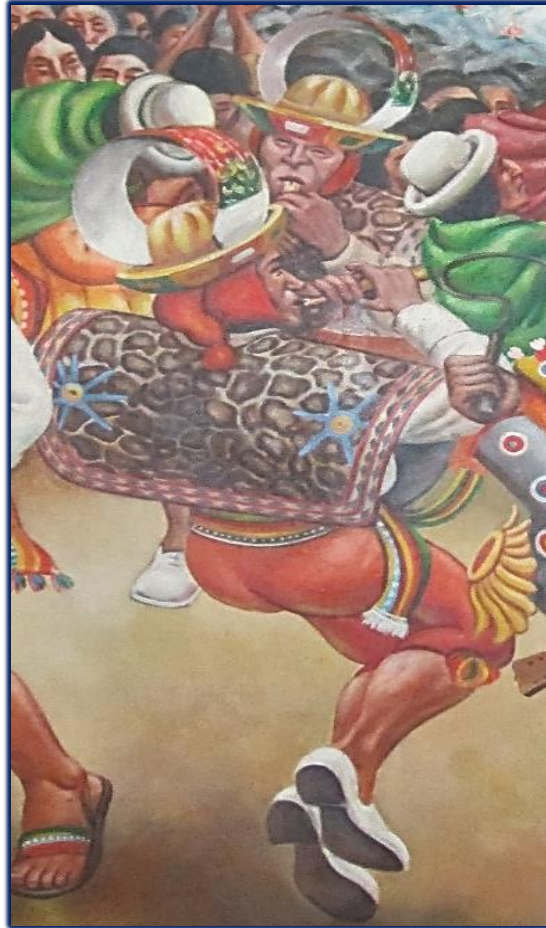


Figura 40. Q´ara-Puli o qinachu.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

De vistoso disfraz, los varones con su tigre y las mujeres con polleras de vivos colores, el Yungueño figurín del conjunto, lleva en la mano un porongo conteniendo bebida o licor de la fiesta.

Los Q'ara puli: Simbolizan a los cazadores de tigrillos y Jaguar animal oriundo de la zona de las yungas – Bolivia y la selva del Perú, es un personaje que toca la quena o qinachu, lleva una coraza de piel de felino que le cubre el pecho y la espalda, lleva un pañolón en

el cuello, chullo que sujeta su larga melena y sombrero adornado de plumas, camisa blanca, faja de colores, chuspa multicolor, pantalón y calzado, las mujeres visten de sombrero, phullu de colores, blusa, pollera de colores, zapatos. Las mujeres danzan portando en la mano un pequeño k'usillu y una quena con la que se desplazan de un lado a otro al ritmo de la música (Gil & Ticona, 2017, págs. 92,93).



Figura 41. K'usillu.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Personaje de picaresco disfraz, original del pueblo de Juli, que en su mayoría es personificada por los jóvenes.

Según (Gil & Ticona, 2017, pág. 53) el k'usillu: Simbolizado en el joven sirviente, que acompaña a las familias dispuesto a cumplir los mandatos desenvolviéndose de manera jocosa, va delante de la comparsa haciendo travesuras, burlándose de los espectadores y colaborando al ucumari a capturar laceando a las cholas. Viste un traje gris y un gorro especie de mascara imitando al mono, lleva un pito o silbato en la boca con el que emite chillidos parecidos al mono.



Figura 42. Cruz de Loyola.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Según la tradición es una cruz de oro macizo con incrustaciones de piedras y turquesas, en cuyo pie guarda la astilla de la cruz de cristo, dentro de un abola de cristal; en honor a esta cruz se edificó la iglesia de Santa Cruz.

Además, la cruz para Loyola representa el punto de vista de la contemplación ignaciana de este camino de cruz es claramente lo que Cristo padece y no hace: su no-respuesta al proceso, su no-reacción a las provocaciones y malos tratos. (Kolvenbach, s.f., pág. 6)



Figura 43. Ave Lully

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Según la leyenda tradicional es el ave símbolo de la paz, que con su presencia justifique el desarrollo de este acontecer armonioso, plasmado en la parte superior de la pileta, cuya posesión implica el centro de todo acontecer folklórico, cultural y artístico. (Juli, s.f.)

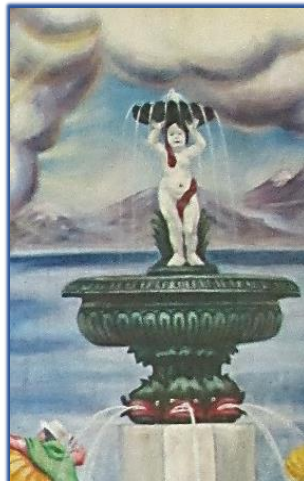


Figura 44. Negrito.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Se le llama así a la pileta que está ubicada en la plaza de la ciudad de Juli, que está formada por una escultura metaliza que en su base sostiene unos dragones escupen chorros de agua.

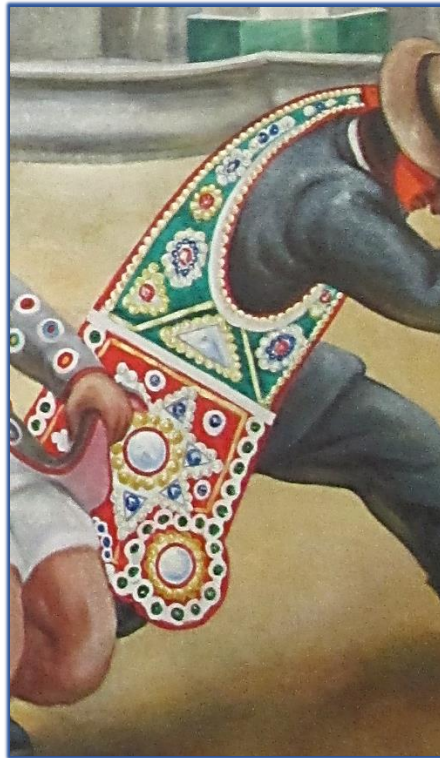


Figura 45. Mary.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Se caracteriza por su disfraz bordado con piedras y espejos, oriundo de las pampas del lago.

Según (Ruis, 2018, pág. 1) señala que la danza Mary Kawiris, es la simbiosis del hombre del altiplano y el español, que expresan espontáneamente los aymaras del sector de Ilave y Acora, para tributar la fecundidad de la Tierra y los sembríos en flor, augurio de buenas cosechas de la variedad de papas de magnífica calidad. Hombres y mujeres ataviados con sombreros llenos de flores silvestres, bailan al compás de pinquillos, tambor y bombo. Esta danza es propiciatoria de la buena cosecha de papas y tributo a la Mama Pacha. La música se ejecuta con pinquillos, bombo y tambor. (Juli, s.f.)



Figura 46. Pobladores del lugar.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Como elemento principal del acontecer histórico, ubicamos a los habitantes de este lugar, hombres semi-dioses, elementos como las montañas rocosas elevadas; hijos natos tiahuanacuenses, rebeldes fuertes e inconquistables ellos son; los lupaka, paqa jaqi y sus kari y zapana, en el mural están divinificados.

Lupaka (Lupi-jaqi) sinónimo de hombre de fuego, color bronce de indias, fornido y tostado por los rayos solares, el viento de las alturas con su característica mascaipacha, según la historia portaban espejo en la frente, para atemorizar a sus enemigos y a las huestes del propio inca, prende la fogata de reencarnación un mensaje de reconocimiento

y valor a los hijos de hoy, en una columna altar costumbrista de las fiestas lleva insertas cucharas, copas, etc. De plata, alrededor lleva inscripciones “ARTE BELLEZA Y TRADICIÓN”; frases que resumen la riqueza artística del lugar. La inclinación forma que responde al mensaje de retomar acciones de los hijos de hoy, para testimoniar nuestra heredad; así como notamos hombres del conglomerado tratando de enderezar la columna. Además, se puede observar el jatha khatu, que es una manifestación costumbrista muy arraigada, la prueba de la primavera semilla de la producción, los cuales se ofrecen en algunos espacios para compra venta de productos de la zona.



Figura 47. El Condor.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Rey de las alturas “Mallku”, cuyas alas color de las rocas pierden a la eternidad, evocando el dominio del cielo azul, símbolo habitante de las montañas elevadas, un hermano alado de nuestras vivencias, y no un rapaz destructivo, por tal razón trae un ramo de laurel; alguien dijo que el cóndor es la transmigración del alma aymara, de allí los “paqa jaqi”.



Figura 48. Paqa-Jaqi

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Forman parte del hombre aymara, aborigen, color de roca eterna cósmica incorruptible al tiempo, el pututo en la mano hace el llamado a sus huestes, desde lugares más alejados para esta concentración socio-cultural, portando en la otra mano el wiri yunta qulliri herramienta agrícola símbolo de trabajo, acompañado de los kari y zapana con la sed de trabajo, contagiante mensaje para las generaciones.



Figura 49. Los Tiahuanacos

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

En el extremo superior derecho ubicamos a los tiahunacos plasmados en el rostro de roca solida de tamaño colosal, con el color azulado que vendría a ser el color principal de los pueblos aymaras. Se hace presente arengando el trabajo con mucha fuerza y rigor a la yunta qulliri muy identificado con la tierra, como exigiendo revivir el desarrolla de esa cultura antigua que en su época era la más vasta y laboriosa.



Figura 50. chuqila

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Sobre las danzas (Beltran, 2028, pág. 1) describe y señala que la danza este baile como su nombre lo indica viene de la palabra chaku, quiere decir CAZA; gente o parcialidad dedicado al caza de las vicuñas, es una danza ritual, que simula la caza de la vicuña. Los chuqila, eran una tribu de la cordillera en el lugar llamado HUARI JUYO de donde deriva el nombre de HUARIJUYO una de las parcialidades del distrito de Pichacani, que ha vivido durante la época preincaica dedicado exclusivamente al chaku o caza de las vicuñas, que posteriormente fue simulado por los habitantes este baile. En términos generales Chuqila es la Danza ritual de la zona aymara, de origen pre-inca danza en la

que se escenifica el "Chaku", En el altiplano por las características propias de sus pobladores, rememora las diferentes etapas del chaco o caza de la vicuña para trasquilarla y para eliminar a sus depredadores Los chuquilas es la danza que simboliza a hombres viejos pero ágiles y fuertes que cazan vicuñas en las punas para domesticarlas.

(Chaco de vicuñas) es otra de las manifestaciones folklóricas autóctonas por extinguirse, con los pintorescos lliphi lawa, en cuyo extremo superior lleva incrustada la llamita o pájaro de plata enlazados unos a otros por vistosas y coloridas franjas. (Juli, s.f.)



Figura 51. qaxilu.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Danza que muestra y expresa la conquista y los amoríos de un qaxilu (puneño) y las actividades que para enamorar y roba el corazón de su doncella hasta lograr llevársela. Ellos visten cordillerano zurriago con mango de fierro y a veces un arma de fuego, buscando a la chica que conquisten con energía y prestancia del poblador del Altiplano. (Chávez, 2018, pág. 1)

Danza que representa a la fuerza y dureza y virilidad; evoca el rapto del tawaqu por el hombre forastero de las alturas, plasmando una pareja con sus respectivos atuendos.

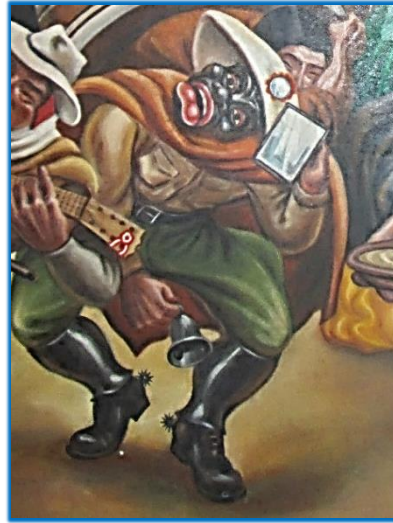


Figura 52. Chatripuli.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

El chatripuli es bailado por varones que se disfrazan con un chullo bordado de pedrería y corona con plumas, camisa blanca, chaleco de bayeta negro y blanco, en la espalda unas alas adornadas con espejos y cintas, un pollerón de tela o gasa blanca. Y tocan una quena que acompaña en su desplazamiento simulando correr de un lado a otro. Se baila en diversas festividades de nuestra región de Puno, en Juli es una danza oriunda que se puede clasificar como ritual, satírica y erótica por que el otro personaje que acompaña en esta danza es el thantha laka, personaje jocoso y atrevido que simboliza al negro enamorado, en su vestimenta portan una careta de negro con protuberantes labios, camisa blanca, saco negro, pantalón bombacho, escarpin o polaina, sombrero negro, poncho nogal, en la mano portan un pequeño espejo y una campanilla, que suena al brincar y el espejo lo usa para reflejar al rostro de las mujeres que son otro personaje de esta danza las cuales se encuentran muy ataviadas algunas cargadas de sus bebes u otras portando ofrendas para la pachamama. (sebasangrejo, parr. 12,13)

Otros autores al thantha laka lo denominan como el llint'a nixru, figura muy saltante de este conjunto, con su gesto gracioso y burlón, danza con picardía espejo en la mano y una campanilla en la otra. (Juli, s.f.)

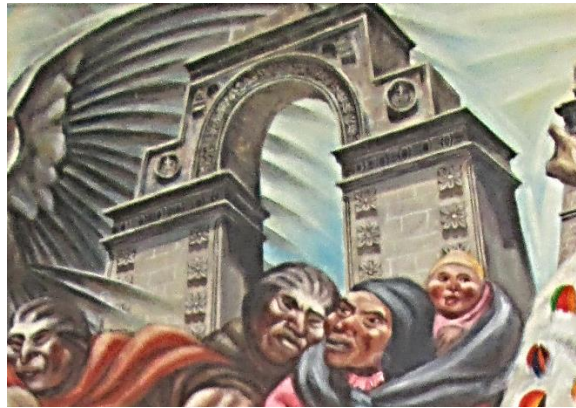


Figura 53. Arco de Asunción.

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

Monumento histórico admirable de nuestros antepasados, construcción de puerta tallada, muy conocida internacionalmente. Además, según (Wikipedia, 2018) el arco de la Asunción, esta erguido de piedra tallada en alto relieve, decorada con flores silvestres de cinco pétalos que suben hasta la cornisa, en su parte superior se ve a ambos lados dos ángeles indios que tocan las trompetas del juicio final. Es la entrada al atrio de la iglesia Museo Nuestra Señora de la Asunción.

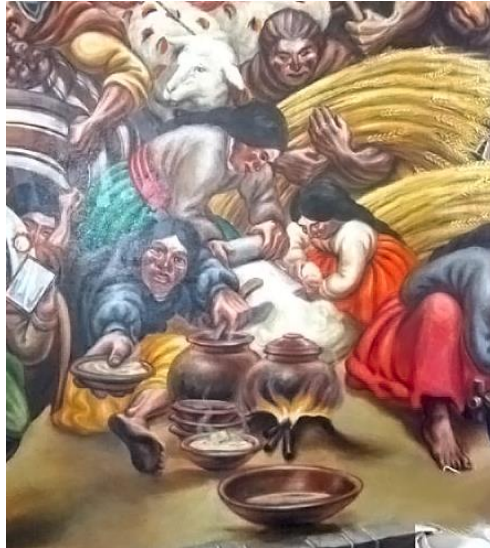


Figura 54. Actividad Agrícola

Fuente: Fotografía tomada por el investigador 2018.

En este sector se ven alimentos productivos de la región como: papa, quinua, cebada cañihua, etc. Es notoria también la participación de la madre regional.

Dentro de las características costumbristas del lugar se ve plasmado “la Marka” de los animales domésticos motivo por el cual se pone la panqaraña que son mechones de colores de lana.

También se observa “la qhuna”, “Aqallpu” y “Allipi-juchha”, que consiste en el proceso de la harina de quinua, luego la mazamorra de ella respectivamente cocido en ollas de barro, en una cocían rustica de piedra (qala chiqacha) como fuera originalmente.

Era importante la presencia de la clase tejedora aborigen “ sawirinaka”, conocida por todos, tarea netamente de las mujeres, para engalanar fiestas o de uso común.

4.4. ESTABLECER EL MENSAJE EN EL NIVEL ICONOLÓGICO EN EL DISEÑO DEL MURAL OBJETO DE INVESTIGACIÓN

En esta obra de arte se convierte en un documento de registro visual que el artista Francisco Tacora Chambilla, dejó para la posteridad, por lo tanto, su importancia trasciende porque se convierte en la memoria histórica de Juli, ya que está representado el pasado primero con la leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo, luego con la cultura Tiahunaco y su legado para las culturas que la precedieron.

Seguidamente en el mural se observa el sincretismo cultural que se dio entre la cultura andina y occidental, plasmada en la religión, costumbres y tradiciones. Por otro lado, presenta la riqueza cultural actual de la ciudad de Juli, representada con sus tradiciones, costumbres, religión, folklore, ganadería, pesca y agricultura.

La religión católica presente en los pueblos del altiplano.

La ciudad de Juli fue el lugar donde se asentaron la orden de los Jesuitas y a esto obedecería la importancia que tiene la religión católica, en los pobladores de Juli y es por ello la presencia de imágenes que representan a la virgen Inmaculada Concepción que es la patrona de la ciudad de Juli y además en la actualidad se celebra cada ocho de diciembre una de las fiestas religiosas más importantes de la ciudad, la fiesta de la virgen de la Inmaculada Concepción. Esto obedecería porque según (Bastero, 2004, pág. 79) señala que “el dogma de la Inmaculada Concepción ha sido uno de los pilares en el desarrollo y en la profundización teológica en el desarrollo y en la profundización teológica y de otras prerrogativas marianas” además la presencia de la Inmaculada, en Latinoamérica es fuerte, aunque parte de una imagen europea, pero esta se adapta a este contexto, muestra de ello q es que la imagen fue estilizada como en el caso del manierismo que se desarrolló estos



espacios (Escobar, 2012). Por otro lado, se observa a San Pedro, que es también otro símbolo de la religión católica, que es patrón de los pescadores,

El sincretismo cultural.

Según (Espinosa & Mariana, 2012, pág. 15) el mestizaje fue un fenómeno que incluía todas las actividades humanas en las que se produce una asimilación de fenómenos con resultados culturales híbridos. Este proceso de mestizaje podemos denominarlo como un proceso de “sincretismo cultural” que contribuyó a la formación de una cultura colonial que no fue una simple reproducción de las culturas occidentales. Las poblaciones coloniales fueron adaptando estas nuevas formas con sus conocimientos precolombinos previos, dejando huellas de su estética particular.

En la ciudad de Juli las tradiciones y costumbres son productos de este mestizaje o sincretismo cultural, esto se evidencia por ejemplo en la religión ya que los pobladores de estas zonas practican; el pago a la tierra o a los apus y a las demás deidades andinas, pero al mismo tiempo son devotos y creen en los dogmas de la religión occidental.

Por lo tanto, podemos afirmar que en la ciudad de Juli se da una Mestización (Espinosa & Mariana, 2012, pág. 6): donde confluyen las dos culturas (dominador-dominado) y se funde la religión impuesta con la cultura indígena (mano de obra, elementos simbólicos, manejo del material). Aunque no estamos totalmente de acuerdo con usar el término de “dominador” ya que se consolidó con una nueva forma de vida adoptando estas dos culturas, generándose una nueva cultura con sus propias características a nivel cultural, sociales, económicos y entre otras actividades de esta sociedad.



V. CONCLUSIONES

PRIMERA:

En la pintura mural patrimonio cultural del artista Tacora, de la Provincia de Chucuito Juli se encuentran elementos semióticos visuales como el pre iconográfico, iconográfico e iconológico determinando la obra mural pictórica artística.

SEGUNDA:

Morfológicamente encontramos que el punto a través del color genera movimiento vertical ascendente y descendente, las formas son naturales simbólicas con predominio de colores quebrados matizados y brillantes, distribuidos en los tres planos de la obra pictórica. En cuanto a los elementos dinámicos su carácter es rítmico tensional dinámico. Los elementos Escalares su dimensión es bidimensional, la escala es natural y su estructura es tensional, geométrico rítmico

TERCERA:

En este nivel iconográfico encontramos forma naturales, muestra de ello son las danzas (Ch'uspi, q'ara puli, k'usillu, chatripuli, qaxilo), otras figuras están basadas en la mitología del altiplano, como es el caso de Manco capac, quta anchanchu, lupaka, Paqa jaqi y tiahuanacos, así mismo se aprecia la flora y la fauna propio del lugar.

CUARTA:

A nivel iconológico se puede afirmar que este mural representa la memoria histórica., a través de imágenes de religión, mitos, tradiciones, folklore, flora, fauna, culturas ancestrales, entre otros aspectos, que engloba la idiosincrasia y la riqueza cultural y turística de la ciudad de Juli.



VI. RECOMENDACIONES

PRIMERA

La parte técnica artística es un factor importante sobre todo para los artistas, por lo tanto, se sugiere a los estudiantes de las artes plásticas, para que enfatizen en estos aspectos técnicos que serán importantes para su desarrollo en el mundo del arte.

SEGUNDA

Viendo los resultados obtenidos podemos señalar que hay una gran cantidad de elementos simbólicos y culturales, con los cuales contamos en toda la región altiplánica, por lo tanto, sugiero a los artistas a considerar estos aspectos ya que nos permitirá plantear obras de arte con identidad y con proyección internacional.

TERCERA.

Los muralistas mexicanos, señalaban que “el arte es del pueblo y para el pueblo” por lo tanto sugiero a los artistas y estudiantes de arte, para que planteen la realización de murales a lo largo de toda la región, para que se convierta en una fuente de información, sobre cada lugar donde se ubique el mural.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Arnheim, R. (1970). *Arte y Percepcion Visual, Psicologia de la Vision Creadora*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Unversitrai Buenos Aires.
- Bastero, J. L. (2004). La Inmaculada Concepción en los siglos XIX y XX. *AHIg*, 79-102. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/893779.pdf>
- Beltran, D. F. (2028). *Scribid*. Obtenido de es.scribd.com:
<https://es.scribd.com/document/375914403/COMPILACION-TEORICA-SOBRE-LA-DANZA-chuqila-DE-PUNO>
- Bravo, R. (Febrero de 2006). La Lectura de la Imagen Bidimensional Artistica y el Desarrollo de la Percepción Visual y la Autoexpresión en los Niños/as de 5 y 6 Años. D.F., México .
- Chávez, C. (2018). *Scribd*. Obtenido de es.scribd.com:
<https://es.scribd.com/doc/56768132/Kajelo>
- De La Vega, G. (1609). *Los comentarios reales de los incas*. Lisboa: Princeps.
- De Saussure, F. (2010). *Curso de linguistica general*. España: Gedisa.
- Definición.de*. (22 de abril de 2018). Obtenido de <https://definicion.de/pigmento/>
- Diaz, M. D. (2010). *Criterios conceptos sobre el patrimonio cultural en le siglo XXI*. Barcelona: UBP Serie de materiales de enseñanza. Obtenido de <https://www.ubp.edu.ar/wp-content/uploads/2013/12/112010ME-Criterios-y-Conceptos-sobre-el-Patrimonio-Cultural-en-el-Siglo-XXI.pdf>
- Dondis, D. (1985). *La Sintaxis de la Imagen; Introduccion al Alfabeto Visual*. Barcelona: Gustavo Gili,SA.
- Escobar, J. G. (2012). *Iconología e Iconografía de la Inmaculada Concepcion*. Tesis de posgrado, Universidad Nacional de Colombia., Medellin, Colombia.



Obtenido de

<http://www.medioscan.com/pdf/maria/iconologiaeinconografiainmaculada.pdf>

Espinosa, M., & Mariana, G. (2012). Sincretismo Cultural. *Catedra virtual*, 1-17.

Obtenido de http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4640/trabajocatedra.pdf

Galdos, I. (1989). *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino precolombino*. Lima, Perú.: Siglo XXI.

Gil, O. R., & Ticona, S. A. (2017). *Proceso de extinción y repliegue de las danzas autóctonas en la provincia de Yunguyo-Puno*. Tesis de pregrado, Universidad Nacional del Altiplano, Puno, Perú. Obtenido de

http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/5624/Gil_Vasquez_Ohitter_Ruben_Ticona_Beltran_Santos_Abad.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Grau, L. (s.f.). La Pintura Mural en el Espacio Urbano. *Andorra*, 258-273. Recuperado el 14 de Noviembre de 2017, de

http://www.celandigital.com/25/images/pdfs/08_rev_andorra/estudios/pintura_mural_en_espacio_urbano.pdf

Grupo Oceano. (s.f.). *Curso Practico de Pintura*. España: Ediciones Lema.

Guevara, A., & Cancino, K. (2015). *Elaboracion de frutas en almibar*. Universidad Nacional Agraria-La Molina., Lima, Perú. Obtenido de

<http://www.lamolina.edu.pe/postgrado/pmdas/cursos/dpactl/lecturas/separata%20fruta%20en%20almibar.pdf>

Heraldo. (3 de Junio de 2103). *El Herlado*. Obtenido de

<http://www2.congreso.gob.pe/Sicr/Prensa/heraldo.nsf/CNtitulares2/7612A330AE9629EC05257B8000002954/?OpenDocument>

Juli, M. P. (s.f.). *Patrimonio cultural de la provincia de Chucuito Juli*. Chucuito Juli, Perú.



- Karam, T. (23 de 06 de 2018). *Portalcomunicación*. Obtenido de http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=23
- Kolvenbach, P. H. (s.f.). La experiencia del cristo en ignacio de Loyola. Obtenido de <https://jesuitas.lat/uploads/la-experiencia-de-cristo-en-ignacio-de-loyola/Kolvenbach-1999-Experiencia-de-Cristo-en-Ignacio-de-Loyola.pdf>
- Loenardini, N. (1998). Pintura Mural Peruana Contemporanea. *Escritura y Pensamiento*(2), 237-244. Recuperado el 13 de Noviembre de 2017, de <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/viewFile/6393/5603>
- Mamani, E. (2016). Festividad del señor de Exaltación de Santa Cruz y Orko en Juli. *El Andino Digital*. Obtenido de <http://elandinodigital.com/festividad-del-senor-de-exaltacion-de-santa-cruz-y-orko-fiesta-en-juli/>
- Maris, C. D. (1994). *Diseño Visual*. México : Trillas.
- Martinez, L. (2013). Murales callejeros: comunicación, pintura y resistencia,. *Plas de la Comunicacion y Cultura*, 17-22. Obtenido de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42174/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Mondragon. (30 de Mayo de 2018). *Catarina.mx*. Obtenido de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lpro/mondragon_n_vy/capitulo4.pdf
- Moreno, J. J. (2011). El azafrán. *Tecla*, 1-5. Obtenido de <http://www.mecd.gob.es/dctm/ministerio/educacion/actividad-internacional/consejerias/reino-unido/tecla/2011/10-11c4.pdf?documentId=0901e72b8109d9aa>



- Mukarovsky, J. (1997). *pdfhumanidades.com*. Recuperado el 12 de octubre de 2017, de <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Mukarovsky%2C%20EL%20ARTE%20COMO%20HECHO%20SEMIOL%C3%93GICO.pdf>
- Oceano, G. (s.f.). *Curso practico de pintura; tecnicas mixtas*. España: Lema S. L.
- Orceina y fibras elásticas. (2003). *Medicina*, 453-456. Obtenido de <http://www.scielo.org.ar/pdf/medba/v63n5/v63n5a15.pdf>
- Panoskky, E. (2014). *Estudios sobre iconología*. Madrid : Alianza editorial. Obtenido de http://www.terras.edu.ar/biblioteca/9/AyE_Panofsky_Unidad_2.pdf
- Parramón, J. M. (2000). *El gran libro de la pintura al óleo*. España: Parramón.
- Peres, S., Cuen, M., & Becerra, B. (2001). Nocheztli: el insecto del carmin rojo. *Conavio. Biodiversitas 36*, 1-8. Obtenido de <http://www.biodiversidad.gob.mx/Biodiversitas/Articulos/biodiv36art1.pdf>
- Portillo, A., Ramos, E., & Jimenez, R. (2003). *Libro Conceptos Básicos Para Dibujo y Pintura*. El Salvador: Escuela de Artes.
- Roquero, A. (1995). Colores y Colorantes de America. *Anales del Museo de América*, 145-160. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1012299.pdf>
- Ruis, F. (2018). *Scribd*. Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/304991651/Hoja-Informativa-N%C2%BA-3-Tercero>
- Saiz, P. (2014). Curcuma I. *Reduca*, 84-99. Obtenido de <http://eprints.ucm.es/27836/1/C%C3%9ARCUMA%20%20Paula%20Saiz.pdf>
- Sanchez, L. P. (s.f.). *Colmayor*. Recuperado el 13 de Noviembre de 2017, de http://www.colmayor.edu.co/archivos/la_tcnica_del_fresco_xl6ab.pdf
- sebasangrejo*. (s.f.). Obtenido de Danzas autóctonas de Juli: <http://sebasangrejo97.blogspot.com/>



- Urueña, J. E. (2014). *Análisis Semiótico-Discursivo De Tres Obras De La Colección "De Diez Obras sobre la Violencia" del Maestro Enrique Grau*. Tesis, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Santiago de Cali, Colombia.
- Vazquez, M. (2011). *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000 Estudio de 4 Artistas*. Guatemala: Abrapalabra.
- Villafañe, A., & Minguez, N. (2002). *Principios de la teoria general de la imagen* . Madrid.: Pirámide.
- Wikipedia. (2018). Obtenido de es.wikipedia.org: <https://es.wikipedia.org/wiki/Juli>



ANEXOS

ANEXO I

MATRIZ DE CONSISTENCIA

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES	TÉCNICAS	INSTRUMENTOS
UNIVARIABLE Pintura mural patrimonio cultural de la Provincia de Chucuito Juli	Pre iconográfico	• La línea	Observación	Ficha de observación
		• La composición	Observación	Ficha de observación
		• Ritmo.	Observación	Ficha de observación
		• Tensión	Observación	Ficha de observación
		• Equilibrio.	Observación	Ficha de observación
		• El color	Observación	Ficha de observación
		• Soporte	Observación	Ficha de observación
	Iconográfico	• Personajes	Observación	Ficha de observación
		• Animales.	Observación	Ficha de observación
		• Objetos	Observación	Ficha de observación
		• Seres mitológicos	Observación	Ficha de observación
		• Deidades	Observación	Ficha de observación
	Iconológico	• Identidad	Entrevista y observación.	Ficha de entrevista y observación.
		• Costumbres.		Ficha de entrevista y observación.



ANEXO II

FICHA DE OBSERVACIÓN.

FICHA DE OBSERVACIÓN TÉCNICA	
Investigador:
Título de la obra:
Elementos morfológicos:	
- La línea:
- El punto:
- Plano:
- Saturación:
- Textura:
Elementos dinámicos:	
- Tensión:
- Movimiento:
- Ritmo:
Elementos escalares:	
- Dimensión:
- Escala:
- Proporción:
Observación:	
.....	
.....	