

MINISTERIO DE EDUCACION
DIRECCIÓN REGIONAL DE EDUCACIÓN PUNO
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE PUNO
CARRERA PROFESIONAL DE FORMACION ARTISTICA
ESPECIALIDAD ARTES PLASTICAS



TESIS

TITULO:

**“VIDA Y OBRA DE AURELIO MEDINA PACHECO (MOSHO) Y
CARACTERISTICAS DE PRODUCCION DE OBRAS ARTISTICAS”**

PRESENTADA POR:

BACHILLER: CRUZ QUISPE, Roger Rene

**PARA OBTAR EL TITULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
FORMACION ARTISTICAS
ESPECIALIDAD ARTES PLASTICAS**

ASESOR

Lic. MENDOZA DIAZ, Yuri

Puno - Perú

2025

MINISTERIO DE EDUCACION
DIRECCIÓN REGIONAL DE EDUCACIÓN PUNO
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA
DE PUNO

TESIS

**“VIDA Y OBRA DE AURELIO MEDINA PACHECO (MOSHO) Y
CARACTERISTICAS DE PRODUCCION DE OBRAS ARTISTICAS”**

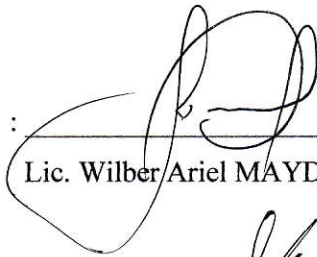
PRESENTADO POR: Bach. Roger Rene, CRUZ QUISPE

**PARA OBTAR EL TITULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN FORMACION
ARTISTICAS, ESPECIALIDAD ARTES PLASTICAS**

APROBADA POR EL JURADO:

PRESIDENTE

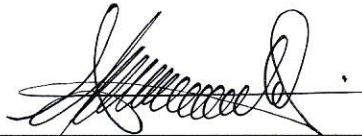
:



Lic. Wilber Ariel MAYDANA ITURRIAGA

PRIMER MIEMBRO

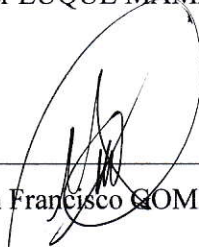
:



Lic. Javier LUQUE MAMANI

SEGUNDO MIEMBRO

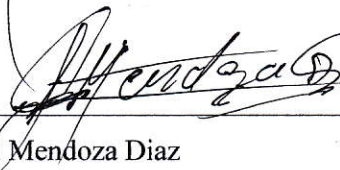
:



Lic. Juan Francisco GOMEZ FLORES

ASESOR

:



Lic. Yuri Mendoza Diaz

DEDICATORIA

A mis hijos Shannon, y Jefferson y mi esposa Esmila Cotrado Cotrado y a mi familia, y a mí mismo por la dedicación de haberme tomado la fuerza de voluntad de superarme a mí mismo de lograr objetivos trazados.

ROGER R. CRUZ QUISPE

AGRADECIMIENTO

Se agradece a la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno por proporcionarme conocimiento que ha facilitado la realización académica y profesional.

Agradezco a mis docentes por su enseñanza y compromiso con la calidad educativa.

INDICE

DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTO	iv
INDICE	v
RESUMEN	viii
INTRODUCCION	1

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

1.1. DESCRIPCION DEL PROBLEMA	4
1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA	5
1.2.1. Problema General	5
1.2.2. Problemas Específicos	5
1.3. JUSTIFICACION	5
1.3.1. Justificación Legal	7
1.3.2. Justificación Teórica	7
1.3.3. Justificación Practica	7
1.3.4. Justificación Metodológica	7
1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION	7
1.4.1. Objetivo General	7
1.4.2. Objetivos Específicos	8

CAPITULO II

MARCO TEORICO DE LA INVESTIGACION

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION	9
2.1.1. Antecedentes internacionales	9
2.1.2. Antecedentes nacionales	11
2.1.3. Antecedentes locales	13
2.2. BASE TEORICA	15
2.2.1. El arte creado en América Latina.	15
2.2.2. El arte como expresión de la identidad cultural	16

2.2.3.	La filosofía aristotélica de arte _____	17
2.2.4.	La cosmovisión andina y su influencia en el arte _____	18
2.2.5.	La pintura como medio de comunicación estética y espiritual _____	19
2.2.6.	El Orcismo como propuesta filosófico-artística _____	20
2.2.7.	La técnica pictórica y su dimensión expresiva _____	21
2.2.8.	El artista y su contexto sociocultural _____	22
2.2.9.	Aporte estético y simbólico en la obra “Indio del Collao” de Enrique Camino Brent _____	23
2.2.10.	La sensibilidad expresiva en los retratos de Sérvulo Gutiérrez: análisis de “Claudine” _____	24
2.2.11.	Filosofía del arte según Theowald D’Arago: el arte como acto creador _____	25
2.3.	MARCO CONCEPTUAL _____	25
2.3.1.	Sección Áurea _____	25
2.3.2.	Número Áureo _____	26
2.3.3.	Historia del número áureo _____	26
2.3.4.	PHI en la sucesión de Fibonacci _____	26
2.4.	DEFINICIÓN DE TERMINOS BÁSICOS _____	27
2.4.1.	Estética de la composición _____	27
2.4.2.	Estética de la unidad _____	27
2.4.3.	Estética de la variedad _____	27
2.4.4.	Estética en el movimiento _____	27
2.4.5.	Estética de equilibrio _____	27
2.4.6.	Estética de la proporción _____	28
2.4.7.	Estética de ritmo _____	28
2.4.8.	Estética de centro de interés _____	28
2.4.9.	Estética de espacio tiempo: cuarta dimensión _____	28
2.5.	HIPOTESIS DE LA INVESTIGACION _____	29
2.5.1.	Hipótesis General _____	29
2.5.2.	Hipótesis Especificas _____	30

CAPITULO III

DISEÑO METODOLOGICO DE LA INVESTIGACION

3.1.	TIPO DE INVESTIGACION _____	31
------	-----------------------------	----

3.2.	DISEÑO DE INVESTIGACION _____	31
3.3.	POBLACION Y MUESTRA DE INVESTIGACION _____	32
3.3.1.	Poblacion _____	32
3.3.2.	Muestra _____	32
3.4.	TECNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE DATOS _____	32
3.4.1.	Técnicas _____	32
3.4.2.	Instrumentos _____	32
3.5.	ESTRATEGIAS DE RECOLECCION DE DATOS _____	32

CAPITULO IV

RESULTADOS Y DISCUSION DE DATOS

4.1.	RESULTADOS DE LA INVESTIGACION _____	34
4.1.1.	Análisis de las entrevistas a los artistas plásticos de la ciudad de Puno.	34
4.2.	DISCUSION DE RESULTADOS _____	48
CONCLUSIONES _____		54
SUGERENCIAS _____		56
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS _____		58
ANEXOS _____		61

RESUMEN

La presente investigación titulada “Vida y obra de Aurelio Medina Pacheco (Mosho) y características de producción de obras artísticas” tiene como objetivo principal analizar la trayectoria artística, técnica y filosófica de uno de los representantes más significativos del arte puneño contemporáneo, cuya obra refleja la cosmovisión andina mediante un lenguaje pictórico propio. El estudio adopta un enfoque cualitativo, con diseño biográfico-fenomenológico, sustentado en entrevistas directas, observación participante y análisis de obras plásticas, con el propósito de comprender las experiencias, motivaciones y procesos creativos del artista. La investigación revela que la pintura de Mosho trasciende la simple representación visual para convertirse en un medio de diálogo espiritual entre el ser humano y la naturaleza, fusionando tradición ancestral e innovación estética. Su técnica de óleo y espátula, caracterizada por la intensidad cromática y la composición equilibrada, manifiesta una profunda relación con el entorno andino, en el cual el color adquiere un valor simbólico y emocional. Asimismo, su propuesta filosófica denominada “Orcismo” expresa la conexión entre el arte, la energía cósmica y la espiritualidad humana, constituyéndose en un nuevo paradigma del arte andino contemporáneo. El estudio concluye que la obra de Aurelio Medina Pacheco (Mosho) contribuye significativamente a la preservación del patrimonio cultural de Puno, consolidando una estética identitaria que fortalece la memoria colectiva y el sentido de pertenencia cultural.

Palabras clave: Arte andino, pintura contemporánea, Aurelio Medina Pacheco, Orcismo, cosmovisión andina, patrimonio cultural.

INTRODUCCION

El arte constituye una de las expresiones más profundas del espíritu humano, capaz de reflejar las experiencias, creencias, emociones y valores de una sociedad en un tiempo y espacio determinados. En el contexto de los Andes peruanos, el arte pictórico no solo representa una manifestación estética, sino también un medio de comunicación cultural y espiritual que integra la cosmovisión andina con la sensibilidad contemporánea. La presente investigación, centrada en la vida y obra de Aurelio Medina Pacheco (Mosho), busca comprender cómo su trayectoria artística contribuye a la representación, preservación y resignificación del mundo andino a través del arte pictórico.

La región altiplánica del Perú, caracterizada por su vasta herencia cultural y sus tradiciones ancestrales, ha sido fuente de inspiración para diversos artistas plásticos. En este entorno, la figura de Aurelio Medina Pacheco emerge como un creador singular que, mediante su técnica y filosofía artística denominada Orcismo, propone un diálogo entre la materia y el espíritu, entre el pasado mítico y la contemporaneidad visual. Su obra se nutre de la observación del paisaje puneño, de la religiosidad popular y del simbolismo andino, los cuales fusiona con una profunda introspección personal y un dominio técnico excepcional del óleo y la espátula.

En la historia del arte peruano, la representación del mundo andino ha sido un eje recurrente. Desde el movimiento indigenista encabezado por José Sabogal en las primeras décadas del siglo XX, se consolidó una corriente estética que buscaba reivindicar la identidad cultural del país frente a las influencias europeas (Majluf, 2001). Este proceso generó un nuevo paradigma artístico basado en la revalorización de los símbolos autóctonos, los paisajes rurales y los personajes indígenas como emblemas de resistencia y autenticidad. En este contexto, la obra de Mosho puede considerarse una continuidad y, a la vez, una evolución del legado indigenista, pues su propuesta no se limita a representar al hombre andino, sino que pretende revelar su dimensión espiritual, energética y cósmica.

El arte, en palabras de Theodor Adorno (2004), es una forma de conocimiento sensible que permite al sujeto reconciliarse con su realidad mediante la contemplación estética. En el caso de Mosho, la creación pictórica se convierte en un acto de revelación interior, donde el color, la textura y la composición se articulan como medios para

expresar una verdad trascendente. Su serie de obras, inspiradas en personajes y escenarios altiplánicos, se inscribe en una búsqueda constante de equilibrio entre la técnica y la emoción, entre el rigor formal y la libertad expresiva.

Asimismo, desde la perspectiva de la filosofía del arte, la pintura de Mosho dialoga con la idea aristotélica de la mimesis, entendida no como una simple imitación de la naturaleza, sino como una recreación de su esencia mediante la imaginación creadora (Aristóteles, 1996). En sus cuadros, la naturaleza andina deja de ser un fondo decorativo para transformarse en un espacio simbólico cargado de energía vital. La aplicación de la sección áurea y la armonía cromática confieren a sus composiciones una estructura dinámica y equilibrada que remite a los principios universales de belleza y proporción (Livio, 2002).

Por otro lado, el aporte de Mosho se enmarca en la discusión contemporánea sobre el arte latinoamericano como espacio de resistencia cultural. Según Gutiérrez Viñuales (2014), las producciones artísticas de América Latina constituyen un proceso de hibridación donde confluyen la tradición precolombina, la herencia colonial y la modernidad global. En este sentido, el Orcismo se erige como una propuesta que busca “reconectar al hombre con la energía cósmica a través del arte” (Medina Pacheco, 2020), planteando una nueva lectura del simbolismo ancestral desde una perspectiva universalista.

La investigación tiene como propósito fundamental analizar cómo las características formales, técnicas y conceptuales de la obra de Aurelio Medina Pacheco contribuyen a la construcción de una identidad artística andina contemporánea. Este objetivo se aborda mediante una metodología cualitativa biográfica-fenomenológica, la cual permite interpretar la experiencia vital del artista y su proceso creativo a partir de la subjetividad, la observación directa y el análisis interpretativo de su discurso y su producción plástica. La entrevista en profundidad al artista, junto con el estudio de sus principales obras, constituye una fuente esencial para comprender la relación entre su vida, su filosofía y su expresión estética.

El estudio asume además que la vida del artista no puede dissociarse de su contexto social. De acuerdo con Bourdieu (1990), la obra de arte es el resultado de una interacción entre el habitus individual y el campo cultural donde se produce. En el caso de Mosho, su

biografía se entrelaza con los procesos históricos y culturales del altiplano puneño, una región marcada por la dualidad entre lo tradicional y lo moderno, entre lo sagrado y lo cotidiano. Esta dualidad se refleja en su pintura, donde el color actúa como mediador entre el mundo físico y el espiritual.

Finalmente, esta investigación cobra relevancia al contribuir al conocimiento y difusión de un artista que, a través de su originalidad y compromiso cultural, amplía los horizontes del arte peruano contemporáneo. El estudio de su vida y obra permite no solo rescatar la memoria de un creador, sino también valorar la capacidad del arte andino para dialogar con las problemáticas universales de la existencia humana. En palabras de Dewey (1934), el arte es “la manifestación más completa de la experiencia” y, en esa medida, la pintura de Aurelio Medina Pacheco representa un testimonio vivo de la interacción entre el hombre, su cultura y el cosmos.

Por tanto, esta investigación busca reconocer en la trayectoria de Mosho un ejemplo de creación auténtica que, mediante la integración de técnica, filosofía y espiritualidad, enriquece la herencia cultural de los Andes y reafirma el papel del arte como vehículo de conocimiento, identidad y trascendencia.

CAPITULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

1.1. DESCRIPCION DEL PROBLEMA

Para representar el Mundo Andino de forma artística, los pintores hacen uso de sus pinturas como una forma artística que permite la expresión profunda de ideas, emociones y realidades a través de la aplicación de los elementos de la composición, tales como: sección aurea, rectángulo dorado, espiral de Alberto Durero, la aplicación de Euclides, la teoría de color, formas, texturas, la unidad, equilibrio, entre otros, los cuales son ejecutados y/o plasmados en una cartulina, plancha de madera o lienzo. El mundo andino, caracterizado por su rica diversidad cultural, paisajes impresionantes y cosmovisión andina – espiritual, ha sido una fuente inagotable de inspiración para muchos artistas. En este contexto, surge la necesidad de comprender más profundamente por qué los pintores sienten una atracción particular hacia el mundo andino como tema central de sus obras. La región andina se destaca por su biodiversidad, sus comunidades campesinas, sus costumbres y sus tradiciones arraigadas, en la cual, los pintores que eligen explorar el mundo andino como tema enfrentan un reto y una oportunidad única, deben capturar no solo la belleza estética, sino también la profundidad cultural – interculturalidad, así como la cosmovisión andina - espiritual y expresión emocional que caracteriza a esta región. Esto plantea la pregunta fundamental, ¿Qué motiva a los pintores a elegir el mundo andino como su fuente primordial de inspiración?

En relación, ¿Qué técnica se utilizó preferentemente para poder expresar y demostrar con renovados e innovados compositivos del artista Aurelio Medina Pacheco (MOSHO) en un lienzo? No es suficiente un alcance profundo de información, y en las diferentes técnicas como valor artístico, la técnica al óleo, acuarela, tinta china, etc., sus posibilidades de utilización son prácticamente infinitas, como utiliza en sus obras, lo que nos lleva a la interrogante, ¿Cómo es la obra y vida del artista plástico Aurelio Medina Pacheco (MOSHO) y el estilo empleado en sus obras artísticas?

1.2. FORMULACION DEL PROBLEMA

1.2.1. Problema General

- ¿Cómo la vida y obra de Aurelio Medina Pacheco (MOSHO) contribuyen a la representación y preservación de la riqueza cultural del mundo andino a través del arte pictórico?

1.2.2. Problemas Específicos

Pregunta específica 01

- ¿Cómo influyen los rasgos psicosomáticos del pintor Aurelio Medina Pacheco (MOSHO) en la elección de colores, estilos y composiciones en sus representaciones andinas?

Pregunta específica 02

- ¿Qué técnicas artísticas y que estilo emplea para evocar la autenticidad y la riqueza cultural en sus representaciones del mundo andino?

Pregunta específica 03

- ¿Cómo aborda el pintor la integración de elementos estéticos y culturales para lograr una auténtica representación del mundo andino en su obra artística?

Pregunta específica 04

- ¿Qué estrategias de organización y planificación emplea el pintor para asegurar la cohesión y fluidez de sus series de obras relacionadas con el mundo andino?

1.3. JUSTIFICACION

La justificación de una investigación que aborda la vida y obra, características y producción artística de Aurelio Medina Pacheco (MOSHO) es esencial para establecer la importancia y el propósito de valorar la cosmovisión andina, tradición ancestral y la expresión contemporánea; por ello, esta investigación encuentra su justificación en el

deber de iluminar y celebrar la vida, las características únicas y la producción artística de este distinguido creador de arte de los andes.

La cultura andina, con sus colores, mitos, rituales e Ismo, es una fuente inagotable de inspiración que merece ser explorada y transmitida a las generaciones presentes y futuras venideras. A pesar de esta riqueza, la obra y vida del Artista Plástico de los Andes, los pintores andinos a menudo han sido relegados a los márgenes de la narrativa artística local como víctimas de la falta de visibilidad y reconocimiento. Esta investigación biográfica tiene como objetivo resaltar la trascendencia cultural, característica y producción artística de Aurelio Medina Pacheco (MOSHO), cuya obra contribuye al enriquecimiento del patrimonio cultural puneño y, a su vez, al patrimonio artístico nacional e internacional.

A través de un análisis exhaustivo de su vida, las características distintivas de su estilo, método y su amplia producción artística, esta investigación aspira a presentar un retrato holístico y genuino de la contribución de Aurelio Medina Pacheco (MOSHO), a la escena artística. Los trazos de su pincel – espátula hablan no solo de su destreza técnica, sino también de las vivencias personales que han moldeado su enfoque y su perspectiva sobre la cosmovisión andina. Al comprender la relación entre su identidad, experiencias y producción artística, esta investigación se propone arrojar luz sobre cómo su arte ha sido una forma de preservar, reinterpretar y enriquecer la herencia cultural de la región del sur de Perú.

Además, la investigación busca abordar la brecha en la disponibilidad de información detallada y accesible sobre la vida y la obra de Aurelio Medina pacheco (MOSHO). Mediante la recopilación y el análisis de datos biográficos, obras clave y su contexto, se construirá un relato sustancial que permita al público no solo apreciar la belleza de su arte, sino también comprender el contexto histórico, cultural, artístico y emocional que lo ha impulsado.

En última instancia, esta investigación justifica su existencia al llenar un vacío en la comprensión y el reconocimiento de la riqueza cultural y artística de la región andina. Al proporcionar una plataforma para la apreciación y el análisis de la vida, características y producción artística de este pintor de los andes, se busca promover una mayor valoración de la diversidad cultural y el arte que enriquece nuestra cosmovisión andina.

1.3.1. Justificación Legal

La tesis se sustenta, el requisito, cumplimiento a la reglamentación de la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno.

1.3.2. Justificación Teórica

La presentación nos conlleva o permita conocer, la vida y obra, características y producción artística de Aurelio Medina Pacheco (MOSHO) es esencial para establecer la importancia la técnica, método de su aplicación en las obras artísticas y el propósito de valorar el desarrollo de la trayectoria de su arte.

1.3.3. Justificación Práctica

Las vida y obras del artista plástico Aurelio Medina Pacheco (MOSHO) nos permita aplicar e influenciar mediante las características de su estilo.

1.3.4. Justificación Metodológica

En la investigación se aplica la técnica, la manera o forma de llegar a una meta, los procesos y los instrumentos ejecutados durante la investigación.

1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

1.4.1. Objetivo General

- Explorar de qué manera las características y la producción de sus obras contribuyen a la representación y preservación de la riqueza cultural del mundo andino (Puno) a través del arte pictórico.

1.4.2. Objetivos Específicos

Objetivo específico 01

- Describir las características de los Rasgos Psicosomáticos de Aurelio Medina Pacheco (MOSHO) en las Decisiones de Color, Estilo y Composición en sus Representaciones Andinas.

Objetivo específico 02

- Explorar las técnicas artísticas y estilísticas empleadas por Aurelio Medina Pacheco para evocar la autenticidad y la riqueza cultural en sus representaciones del mundo andino.

Objetivo específico 03

- Analizar la Estrategia del Artista Plástico en la Integración de Elementos Estéticos y Culturales para Alcanzar una Auténtica Representación del Mundo Andino en su obra.

Objetivo específico 04

- Aplicar un análisis para identificar las estrategias de organización y planificación empleadas por el Artista Plástico en la cohesión y fluidez de sus series de obras relacionadas con el mundo andino.

Objetivo específico 05

- Relatar enfoques de pensamiento, inspiración original emplea el pintor para ofrecer nuevas perspectivas y profundidad a su representación artística del mundo andino.

CAPITULO II

MARCO TEORICO DE LA INVESTIGACION

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION

2.1.1. Antecedentes internacionales

Título: El arte latinoamericano y la búsqueda de identidad cultural

Autor: Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Resumen:

Gutiérrez Viñuales examina la evolución del arte latinoamericano desde la Colonia hasta la modernidad, señalando que su desarrollo ha estado marcado por la tensión entre la influencia europea y la necesidad de expresar una identidad propia. El autor explica que los artistas del continente han encontrado en el mundo indígena y en las raíces precolombinas una fuente esencial de autenticidad y resistencia simbólica. Plantea que, en regiones como los Andes, la producción artística no solo refleja lo estético, sino también lo espiritual, lo social y lo político. Su análisis concluye que el arte latinoamericano contemporáneo busca trascender los límites de la representación figurativa para convertirse en un medio de afirmación cultural (Gutiérrez Viñuales, 2014).

Relación con la investigación:

Este antecedente aporta un marco interpretativo para comprender el proceso mediante el cual Aurelio Medina Pacheco (Mosho) fusiona la herencia cultural andina con propuestas contemporáneas, reafirmando la identidad artística del sur peruano. Su obra, que integra el color, la simbología y la espiritualidad, responde a la misma dinámica de construcción identitaria planteada por Gutiérrez Viñuales, reafirmando el arte como un espacio de resistencia y expresión cultural.

Título: El pensamiento estético en la obra de Theodor Adorno y su vigencia en el arte contemporáneo

Autor: Peter Bürger (2010)

Resumen:

Bürger examina las ideas estéticas de Theodor Adorno y otros teóricos de la Escuela de Frankfurt, destacando que el arte verdadero tiene una función crítica y emancipadora frente a la sociedad de consumo. Sostiene que el arte debe mantener su autonomía para revelar las contradicciones de la realidad social y promover la reflexión. En este marco, la creación artística se entiende como una forma de conocimiento que trasciende lo racional, conectando la sensibilidad humana con la dimensión ética y espiritual (Bürger, 2010).

Relación con la investigación:

El pensamiento adorniano permite interpretar la pintura de Mosho como una forma de resistencia estética y espiritual frente a la homogeneización cultural. Su propuesta del Orcismo puede leerse como una manifestación de libertad interior y crítica simbólica del mundo contemporáneo, es decir, e alinea con esta visión del arte como fuerza liberadora. Sus pinturas no son simples representaciones visuales, sino experiencias estéticas que invitan a la contemplación y a la búsqueda interior. La autonomía creativa que defiende Bürger se materializa en la libertad técnica y filosófica con la que Mosho construye su lenguaje pictórico.

Título: El simbolismo del color en las culturas andinas: arte y espiritualidad

Autor: María Luisa Lazzarini (2017)

Resumen:

Lazzarini realiza un estudio interdisciplinario sobre la simbología del color en las culturas precolombinas del área andina. A partir del análisis de textiles, cerámicas y murales, demuestra que el color fue empleado como un lenguaje espiritual para comunicar conceptos de fertilidad, dualidad y

equilibrio cósmico. Afirma que, en el mundo andino, el arte no era una actividad aislada, sino una práctica ritual vinculada con la cosmovisión y el respeto a la naturaleza (Lazzarini, 2017).

Relación con la investigación:

Este antecedente aporta una base teórica para entender la elección cromática en las obras de Aurelio Medina Pacheco, donde el color no se usa de forma arbitraria, sino como lenguaje simbólico que conecta al ser humano con el cosmos.

2.1.2. Antecedentes nacionales

Título: José Sabogal y la construcción del arte nacional peruano

Autor: Natalia Majluf (2001)

Resumen:

Majluf analiza el papel de José Sabogal en la configuración del movimiento indigenista, destacando su aporte en la creación de una estética nacional basada en el reconocimiento de la cultura andina. Explica cómo Sabogal integró elementos formales de la pintura europea con la simbología del mundo indígena, generando una representación dignificada del pueblo andino. La autora también enfatiza el valor social y educativo del arte indigenista como medio de afirmación identitaria (Majluf, 2001).

Relación con la investigación:

El estudio de Sabogal ofrece el antecedente directo para entender la propuesta de Mosho, quien hereda el espíritu indigenista, pero lo expande hacia una dimensión espiritual y metafísica a través del Orcismo. La obra de Aurelio Medina Pacheco puede considerarse una prolongación del legado sabogalino, aunque con una dimensión más introspectiva y espiritual. Mientras Sabogal buscó representar al hombre andino desde lo social, Mosho lo hace desde lo trascendental, fusionando técnica, emoción y cosmovisión.

Título: Sérvulo Gutiérrez y la revolución del retrato peruano

Autor: Víctor Hinojosa Huamán (2017)

Resumen:

El autor examina la evolución estilística de Sérvulo Gutiérrez, destacando su transición del realismo académico a una pintura de fuerte carga expresiva y simbólica. Resalta el uso subjetivo del color y la descomposición de la forma como medios de expresión emocional, es decir, Hinojosa Huamán estudia la evolución técnica y expresiva de Sérvulo Gutiérrez, quien rompe con la rigidez académica del retrato tradicional para explorar nuevas formas de representar la subjetividad humana. Su uso de la línea, el color y la luz se transforma en un lenguaje emocional que trasciende la mera imitación. El autor sostiene que Gutiérrez logra un equilibrio entre la estructura formal y la intensidad expresiva, convirtiéndose en precursor del arte moderno peruano (Hinojosa Huamán, 2017).

Relación con la investigación:

El análisis de Gutiérrez resulta clave para comprender la libertad técnica y expresiva de Mosho, quien comparte con aquel la búsqueda de un lenguaje propio y el uso del color como manifestación del espíritu humano. Ambos conciben el arte como una proyección del espíritu y no como copia de la realidad objetiva.

Título: El indigenismo pictórico y la reinterpretación del paisaje peruano

Autor: Juan Peralta Delgado (2018)

Resumen:

Peralta aborda cómo los pintores peruanos del siglo XX transformaron el paisaje andino en símbolo de identidad cultural. Señala que el arte andino contemporáneo mantiene una conexión emocional con la tierra y el entorno natural. Así mismo, ambos conciben el arte como una proyección del espíritu y no como copia de la realidad objetiva (Peralta Delgado, 2018).

Relación con la investigación:

La investigación de Peralta ofrece un antecedente directo para comprender la obra de Mosho, quien resignifica el paisaje puneño como espacio cósmico y metafísico. Su pintura continúa esta tradición, pero la transforma en una búsqueda interior vinculada a la filosofía del Orcismo, incorporando elementos de modernidad sin perder la esencia espiritual del mundo altiplánico.

2.1.3. Antecedentes locales

Título: La escuela puneña de artes plásticas y su influencia en el altiplano (1970–2020)

Autor: Luzmila Huanca Apaza (2021)

Resumen:

La investigación analiza la evolución de la formación artística en Puno, identificando a los principales exponentes que han aportado a la identidad visual regional. Destaca que la enseñanza artística puneña se caracteriza por la fusión entre técnica académica y simbología andina. Huanca Apaza analiza el desarrollo artístico de la región altiplánica, destacando el papel de la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno en la formación de generaciones de artistas. Concluye que esta institución ha permitido preservar la identidad visual del altiplano, fomentando el uso de símbolos, colores y temas de la cosmovisión andina dentro de las prácticas contemporáneas (Huanca Apaza, 2021).

Relación con la investigación:

Este antecedente permite contextualizar a Mosho como producto y exponente de una tradición educativa local que valora el arte como expresión cultural y espiritual del pueblo puneño, resaltando cómo su obra se nutre de la tradición local y, a la vez, introduce un nuevo paradigma a través del *Orcismo*.

Título: Aurelio Medina Pacheco: la espiritualidad del color en el altiplano

Autor: Víctor Quispe Mamani (2019)

Resumen:

Quispe Mamani realiza un estudio biográfico y artístico sobre Aurelio Medina Pacheco (Mosho), analizando su proceso creativo y su aporte al arte puneño contemporáneo. El autor sostiene que Mosho fusiona el realismo emocional con un simbolismo espiritual basado en el color y la geometría. Asimismo, destaca su filosofía pictórica, que concibe el arte como energía vital en diálogo con la naturaleza (Quispe Mamani, 2019).

Relación con la investigación:

Este antecedente constituye un insumo directo para la presente tesis, pues documenta elementos biográficos y técnicos que complementan la interpretación estética del Orcismo. Asimismo, este antecedente es fundamental porque constituye una fuente directa sobre la vida y obra del artista estudiado. Permite validar los análisis técnicos y conceptuales propuestos en esta tesis, fortaleciendo el estudio biográfico.

Título: La cosmovisión andina en las artes visuales puneñas contemporáneas

Autor: Juan Carlos Mamani Ticona (2020)

Resumen:

Mamani Ticona analiza cómo los artistas puneños contemporáneos reinterpretan los símbolos ancestrales como la chakana, el cóndor y el sol, en sus obras plásticas modernas. Sostiene que estas representaciones mantienen la conexión entre arte, religión y cosmogonía, al tiempo que dialogan con estéticas modernas. Su estudio destaca que la cosmovisión andina continúa siendo una fuente viva de creatividad (Mamani Ticona, 2020).

Relación con la investigación:

Aporta una base teórica para comprender la dimensión simbólica y mística en las obras de Mosho, quien traduce la cosmovisión andina en una estética cromática y compositiva personal.

2.2. BASE TEORICA

2.2.1. El arte creado en América Latina.

“Así procede la doble función del lugar. Vuelve posibles algunas investigaciones, gracias a coyunturas y problemáticas comunes. Pero a otras las vuelve imposibles; excluye del discurso lo que constituye su condición en un momento dado”. Bien lo decía Michel de Certeau, cuando afirmaba que es el lugar uno de los pilares fundamentales para entender la manera como se ha producido una investigación; con esta premisa que da importancia al sitio de producción, es acertado que uno de los objetivos de la misma historia es dar cuenta del cuerpo social que habita dicho contexto. En el caso del indigenismo artístico peruano, los estudios que se han realizado giran alrededor de las reflexiones que se han hecho a partir de la política; el problema de la tierra; la lucha de clases y el campesinado; la modernización y su área urbana de influencia y la economía; han sido pocas las deliberaciones que se han hecho desde un campo propiamente artístico o cultural.

No obstante, estos acontecimientos o temáticas han dado pistas para revisar la construcción del indigenismo como movimiento artístico en el Perú y estudiar la idea de nación para las élites del país andino. Se resalta el esfuerzo que han hecho diversas instituciones, universidades, centros de investigación y academias a lo largo y ancho del Perú, pero también se exhorta para que susciten y apoyen nuevas propuestas que respondan no sólo a la idea de lo propio en el arte americano, sino también, a que encuentren posibles soluciones a la cuestión de dicho arte y su vinculación con las redes artísticas de Europa y América del Norte.

Como lo deja ver Francisco Montes González, se urge de una reflexión sobre la historia del arte en América, pues subsiste un vacío historiográfico, dado que muchas investigaciones se han quedado en el campo artístico, Renata Ribeiro Dos Santos y Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Arte latinoamericano, del 92 al momento

actual. Michel de Certeau, “la operación historiográfica”, se explayan o se interesan en ahondar más allá de la imagen y su contextualización con el lugar en donde fueron expuestas. Sin duda, el lugar de producción en el cual se han hecho las investigaciones que visibilizan el arte latinoamericano, la política y la economía, son determinantes para entender la finalidad con la que surgió el indigenismo (en particular el ejercido en Perú), pese a los avances, las academias e instituciones deben ser más propositivas a la hora de investigar, pues la región ha sido escenario desde comienzos del siglo XX de acontecimientos y propuestas que dan pie para hablar de una identidad o identidades que posee el mundo andino.

2.2.2. El arte como expresión de la identidad cultural

El arte ha acompañado al ser humano desde los orígenes de la civilización, cumpliendo funciones que van más allá de la simple representación estética. Según Dewey, el arte es una forma de experiencia que traduce las emociones y percepciones humanas en formas sensibles que comunican significados colectivos (Dewey, 1934). En el contexto de las sociedades tradicionales, las manifestaciones artísticas expresan la cosmovisión, los valores y los mitos que estructuran la identidad cultural de un pueblo.

En América Latina, el arte ha sido un vehículo esencial para la construcción de identidades, especialmente en regiones donde las culturas originarias coexistieron con procesos de colonización y mestizaje. Como señala García Canclini (1990), la producción artística latinoamericana se define por la hibridación, es decir, por la fusión entre lo ancestral y lo moderno, entre lo popular y lo culto. Esta característica se observa en el arte andino, donde los artistas reinterpretan símbolos antiguos para expresar la continuidad de su herencia espiritual.

En el caso peruano, el arte indigenista del siglo XX fue decisivo para reafirmar la identidad cultural. Sabogal, Codesido y Camino Brent promovieron un arte que representara al hombre andino como sujeto de dignidad y conocimiento (Majluf, 2001). Estas corrientes no solo reivindicaron el paisaje y las tradiciones del altiplano, sino que instauraron un modo de ver el mundo desde lo autóctono. En esa línea, el trabajo de Aurelio Medina Pacheco (Mosho) continúa esta búsqueda

identitaria, pero incorpora un componente filosófico más profundo: la conexión entre el ser humano y la energía cósmica.

La identidad cultural que se expresa en la pintura de Mosho no es un simple reflejo de la realidad social, sino una construcción simbólica. Bourdieu (1990) sostiene que toda obra de arte surge de la interacción entre el habitus del creador y el campo cultural en que se inserta. En ese sentido, la biografía del artista, su educación, su entorno, sus creencias, se proyecta en su obra como forma de autorrepresentación. Mosho, formado en la tradición puneña pero abierto a la modernidad, crea un lenguaje que combina lo académico y lo espiritual, haciendo de su pintura un espacio de encuentro entre cultura y subjetividad.

Por tanto, el arte como expresión de identidad no se limita a representar símbolos nacionales o regionales, sino que se convierte en un medio de reflexión ontológica. En palabras de Danto (2005), el arte contemporáneo permite “pensar visualmente” las ideas que configuran el ser humano y su mundo. Así, la obra de Mosho encarna una identidad cultural viva, que no solo rescata lo ancestral, sino que lo transforma en un discurso visual de trascendencia universal.

2.2.3. La filosofía aristotélica de arte

Bajo este apartado se encuentra la teoría aristotélica del arte y su análisis de la belleza. Cuando Aristóteles define que el fin del arte es "la imitación de la naturaleza" no quiere decir que las artes plásticas y la poesía deberían limitarse a copiar los productos naturales; él se refiere a que, al igual que la naturaleza da cuerpo a la idea, así mismo hace el arte, pero de forma más perfecta y elevada (Aristóteles, 1996). De aquí su famosa afirmación que dice que la poesía "es más filosófica y elevada que la historia", asimismo, proviene también su igualmente famosa doctrina de que el propósito del arte es calmar, purificar (katharsis) y ennoblecer los afectos. Por esta razón prefiere la música a todas las artes plásticas, ya que posee un valor ético superior.

2.2.4. La cosmovisión andina y su influencia en el arte

La cosmovisión andina constituye el núcleo espiritual y filosófico de las culturas del altiplano peruano. Es una concepción del mundo basada en la reciprocidad, la dualidad y el equilibrio entre los seres humanos, la naturaleza y las divinidades. Según Estermann, la filosofía andina no separa el espíritu de la materia ni al hombre del cosmos; más bien, considera que todo está interconectado por una energía vital denominada kawsay (Estermann, 2014).

Esta visión se traduce en el arte andino como una forma de comunicación simbólica. Cada forma, color y textura adquiere un significado sagrado vinculado con los principios de armonía y complementariedad. Los estudios de Lazzarini (2017) demuestran que, en las culturas precolombinas, el color no se empleaba solo para representar objetos, sino como código ritual que expresaba valores espirituales: el rojo simbolizaba la energía vital, el azul el mundo celeste y el amarillo la fertilidad.

El arte andino contemporáneo hereda esta tradición simbólica y la resignifica dentro del contexto moderno. En la pintura puneña, los artistas reinterpretan la chakana (cruz andina), los apus y los elementos naturales como montañas, agua y fuego, otorgándoles un valor espiritual y estético. En la obra de Mosho, estos símbolos se integran en una composición cromática donde la luz actúa como puente entre lo físico y lo trascendente. Su filosofía del Orcismo, concebida como energía de conexión entre el hombre y el cosmos, es una relectura contemporánea de la espiritualidad andina.

Asimismo, esta cosmovisión propone una ética del equilibrio y la armonía, conceptos que Mosho plasma mediante la proporción, el ritmo visual y la organización del espacio pictórico. En términos formales, su obra responde a los principios de simetría natural que los antiguos pueblos plasmaban en tejidos y cerámicas. En términos simbólicos, expresa la continuidad de la vida y la unidad del universo.

Por tanto, el arte andino, en su esencia, es una manifestación espiritual del conocimiento. Como afirma Flores Ochoa, “todo arte andino es una ceremonia visual de reciprocidad con la naturaleza” (Flores Ochoa, 2004). En este sentido,

Mosho se convierte en un puente entre el pasado mítico y la sensibilidad contemporánea, preservando la cosmovisión andina a través del lenguaje pictórico.

2.2.5. La pintura como medio de comunicación estética y espiritual

El arte pictórico es, ante todo, un lenguaje visual que comunica emociones, ideas y experiencias. Según Arnheim (2001), la pintura organiza la percepción humana mediante el equilibrio entre forma, color y composición. En este proceso, el artista traduce su visión interior en imágenes que suscitan respuestas afectivas y cognitivas en el espectador.

En la tradición occidental, la pintura fue concebida durante siglos como imitación (mímesis) de la naturaleza. Sin embargo, Aristóteles (1996) ya advertía que la mímesis no debía entenderse como copia, sino como recreación de la esencia de las cosas. Este principio adquiere un sentido más profundo en el arte contemporáneo, donde la pintura se convierte en vehículo de expresión subjetiva.

En el caso de Aurelio Medina Pacheco, la pintura trasciende la representación visual y se convierte en una experiencia espiritual. Su técnica, basada en el uso de la espátula y en una paleta de colores intensos, refleja una búsqueda de energía interior. Cada trazo y cada textura son huellas del movimiento vital del artista. En términos de estética fenomenológica, su obra puede entenderse como manifestación de lo sagrado en lo sensible, siguiendo la concepción de Merleau-Ponty (1964), quien afirma que “el arte hace visible lo invisible”.

El acto pictórico en Mosho es también una forma de meditación activa. El color no solo representa, sino que actúa como energía transformadora. Esta dimensión espiritual coincide con la teoría de Kandinsky (1912), quien sostenía que el arte debía transmitir “la vibración interior del alma” a través del color y la forma. Mosho lleva esta premisa a un plano andino, donde el color adquiere valor simbólico: el rojo se asocia con la vitalidad del fuego, el azul con el espíritu del agua y el verde con la fecundidad de la tierra.

En consecuencia, la pintura de Mosho se inscribe dentro de una estética de la contemplación. Sus obras no buscan narrar una historia, sino provocar un estado

de comunión entre el espectador y el universo representado. En este sentido, su arte puede entenderse como una práctica filosófica que une lo estético y lo espiritual.

2.2.6. El Orcismo como propuesta filosófico–artística

El Orcismo constituye la esencia filosófica de la creación artística de Aurelio Medina Pacheco (Mosho). Este término, acuñado por el propio artista, proviene de la raíz “Orco”, que en el mundo andino alude al “cerro” o “deidad tutelar de las alturas”, entidad que simboliza la energía vital y la comunicación entre el hombre y el cosmos. De acuerdo con el manifiesto del artista (Medina Pacheco, 2020), el Orcismo es una filosofía estética que concibe el arte como “la emanación del espíritu que se manifiesta a través de la materia pictórica”.

Desde esta perspectiva, el Orcismo plantea que el proceso creativo no es solo una acción técnica, sino una experiencia espiritual. La pintura se convierte en un acto de meditación donde el artista canaliza la energía cósmica, el kawsay andino, para plasmarla en formas y colores. Esta concepción dialoga con las teorías de Kandinsky (1912) sobre la “vibración interior del alma”, según la cual el arte debe expresar el movimiento espiritual de quien crea. En Mosho, sin embargo, esta vibración no es meramente emocional, sino una conexión con la energía universal.

El Orcismo también puede interpretarse desde la fenomenología del arte. Merleau-Ponty (1964) sostiene que la obra artística revela la relación entre cuerpo, percepción y mundo. En ese sentido, Mosho convierte su cuerpo en instrumento de mediación espiritual; la espátula, el gesto y el color funcionan como extensiones de su conciencia. Así, cada cuadro no representa una escena, sino una experiencia visual que condensa emociones, mitos y energías ancestrales.

Asimismo, el Orcismo se diferencia de otras corrientes del arte contemporáneo por su carácter filosófico y su raíz cultural. No se trata de una técnica pictórica, sino de una cosmovisión que reinterpreta la realidad desde lo espiritual. Según Eliade (1989), el arte sagrado busca restablecer el contacto entre el hombre y lo trascendente; del mismo modo, Mosho concibe su pintura como rito de comunicación con lo divino. El uso de la luz, la disposición de los planos y la vibración cromática configuran una simbología que trasciende lo material para alcanzar la dimensión espiritual.

En suma, el Orcismo representa un aporte original al pensamiento estético latinoamericano, al integrar la sabiduría andina con la sensibilidad universal. Es, en palabras del propio artista, “una pintura que no se mira, sino que se siente; un lenguaje del alma que devuelve al ser humano su energía perdida” (Medina Pacheco, 2020).

2.2.7. La técnica pictórica y su dimensión expresiva

Toda obra de arte se fundamenta en un dominio técnico que permite materializar la visión del artista. Sin embargo, la técnica no debe entenderse como mero procedimiento manual, sino como vehículo de expresión. Gombrich (1999) sostiene que la técnica en pintura implica una “gramática visual” que traduce los pensamientos y emociones del creador en imágenes perceptibles.

En el caso de Aurelio Medina Pacheco, su técnica se basa principalmente en el uso del óleo y la espátula, mediante los cuales construye una textura densa y vibrante que aporta profundidad y dinamismo. La espátula, al rasgar la superficie del lienzo, produce relieves que capturan la luz de manera singular, generando sensaciones de movimiento y energía. Este procedimiento recuerda las exploraciones matéricas de artistas como Van Gogh o Tapies, pero Mosho lo adapta a su propio universo simbólico, dotando a la materia de un carácter espiritual.

Su técnica combina precisión y espontaneidad: el trazo surge de un impulso interior, pero mantiene un orden compositivo basado en proporciones armónicas. Según Livio (2002), la “sección áurea” ha sido desde la antigüedad un principio de equilibrio estético; Mosho la emplea intuitivamente para crear obras donde cada elemento responde a una estructura de simetría vital. Además, el color en su pintura cumple un papel expresivo fundamental. Los tonos cálidos, como rojos y ocre, representan la energía terrenal; los azules y violetas, la espiritualidad; los verdes, la fertilidad y la esperanza.

Esta dimensión cromática puede interpretarse desde la psicología del color. Goethe (1998) afirmaba que cada color genera una emoción y una fuerza simbólica: el rojo excita, el azul calma, el amarillo ilumina. Mosho aplica esta teoría para construir atmósferas que envuelven al espectador en un estado contemplativo. El color deja de ser una propiedad óptica para transformarse en lenguaje emocional.

Por otra parte, la técnica de Mosho incorpora el concepto de “pintura energética”. Según el artista, el movimiento de la espátula transmite la energía vital del creador al lienzo, convirtiendo cada obra en un campo vibratorio. Esta idea se relaciona con la noción fenomenológica de que el gesto del artista queda inscrito en la materia (Merleau-Ponty, 1964). Así, la técnica no solo sirve a la forma, sino que expresa el acto mismo de existir.

En consecuencia, la técnica pictórica de Mosho es inseparable de su filosofía del Orcismo: es un medio de canalización espiritual y una forma de conocimiento sensible. A través de ella, la materia se transforma en símbolo, el color en energía, y la pintura en experiencia trascendente.

2.2.8. El artista y su contexto sociocultural

La creación artística no se produce en aislamiento; responde a un contexto histórico, social y cultural que influye en la visión del artista. Bourdieu (1990) denomina “campo artístico” al espacio de relaciones en el que los creadores interactúan con las instituciones, los valores y las estructuras de poder. En este marco, la obra de arte refleja no solo la subjetividad del autor, sino también las tensiones de su entorno.

Aurelio Medina Pacheco nace y desarrolla su labor en la región de Puno, un territorio donde el arte y la religiosidad popular se entrelazan profundamente. La cultura puneña, caracterizada por su sincretismo entre lo andino y lo occidental, ofrece un terreno fértil para la creatividad simbólica. En este contexto, Mosho asume el papel de mediador entre tradición y modernidad, fusionando elementos ancestrales con una técnica contemporánea.

El contexto sociocultural puneño, además, ha sido históricamente un foco de resistencia cultural. Diversos estudios (Huanca Apaza, 2021) (Mamani Ticona, 2020) muestran que la escuela de arte local ha promovido una estética basada en el respeto por la naturaleza y la espiritualidad indígena. Mosho se forma en este ambiente y lo trasciende, proponiendo un arte que no se limita a la representación regional, sino que aspira a una universalidad espiritual.

La biografía del artista también influye en su producción. Desde una perspectiva biográfica-fenomenológica, la vida y la obra se entrelazan como expresión de sentido (Goodson, 2013). En Mosho, las experiencias personales, la contemplación del paisaje altiplánico y su relación con lo sagrado se proyectan en su pintura como narración visual de su existencia.

Por otro lado, su propuesta estética se inscribe en la dinámica del arte contemporáneo latinoamericano, que busca revalorizar lo indígena sin caer en el exotismo. Como plantea Gutiérrez Viñuales (2014), los artistas del continente se esfuerzan por “recrear la identidad desde la pluralidad cultural”. Mosho contribuye a este proceso mediante un discurso pictórico que integra ciencia, espiritualidad y memoria cultural.

En consecuencia, el contexto sociocultural de Mosho no solo condiciona su obra, sino que se convierte en fuente de inspiración y significado. Su arte representa la voz simbólica del altiplano, pero también una reflexión sobre el ser humano universal. En él convergen el pasado y el presente, lo individual y lo colectivo, lo local y lo cósmico.

2.2.9. Aporte estético y simbólico en la obra “Indio del Collao” de Enrique Camino Brent

La pintura Indio del Collao (óleo sobre tela, 90 × 90 cm, 1939) de Enrique Camino Brent representa un testimonio visual de la estética indigenista peruana de la primera mitad del siglo XX. En esta obra, el artista retrata a un personaje indígena de la región altiplánica del Collao, estableciendo un diálogo entre el individuo y su entorno geográfico. Camino Brent construye la composición a partir de una estructura equilibrada en la que el retrato ocupa el eje derecho del lienzo, mientras el paisaje puneño se desarrolla en planos sucesivos que evocan profundidad y serenidad.

El artista emplea una paleta de tonos terrosos y grises violáceos, característicos de la piel y el ambiente del altiplano, logrando una atmósfera sobria y armoniosa. La pincelada plana, las líneas fluidas y la tenue incidencia de la luz generan una sensación de quietud, reforzada por la expresividad contenida del personaje. El tratamiento cromático revela el dominio técnico de Camino Brent y

su capacidad para representar la dignidad del hombre andino desde una visión humanista.

Esta obra refleja la intención del artista de reivindicar la identidad indígena a través de una estética equilibrada entre lo académico y lo autóctono. En el contexto del movimiento indigenista, Indio del Collao sintetiza el ideal de una pintura nacionalista que no solo exalta la figura del indígena, sino que también plasma la espiritualidad del paisaje andino. De esta manera, Camino Brent contribuye a consolidar un discurso pictórico que, más allá del realismo, comunica valores culturales y simbólicos del Perú profundo (Camino Brent, 1939).

2.2.10. La sensibilidad expresiva en los retratos de Sérvulo Gutiérrez: análisis de “Claudine”

El retrato Claudine de Sérvulo Gutiérrez constituye una de las obras más representativas del artista dentro de su etapa de madurez técnica y expresiva. En este óleo sobre lienzo (81 × 61 cm), el pintor presenta la figura de medio cuerpo de una mujer sobre un fondo de tonalidades sepia, creando una atmósfera íntima y melancólica. La disposición central del personaje, el uso de la línea áurea en la composición y la alternancia entre luces y sombras demuestran la rigurosidad del dibujo académico y, a la vez, la libertad expresiva del autor.

El estudio cromático se centra en los matices terrosos y los contrastes lumínicos, que refuerzan el volumen del rostro y los pliegues del vestuario. La gama de sepias, sienas y ocres produce una armonía tonal que otorga a la obra un carácter clásico. Sin embargo, más allá de la técnica, Gutiérrez logra transmitir una profunda carga emocional: el rostro de Claudine expresa introspección, soledad y una fuerte presencia interior.

De acuerdo con Hinojosa Huamán (2017), los retratos de Sérvulo Gutiérrez representan un tránsito desde la precisión académica hacia la libertad subjetiva y simbólica del color. En Claudine, este proceso se evidencia en la simplificación formal, el dinamismo de las líneas rítmicas y la integración entre figura y fondo. El resultado es una obra que combina la tradición clásica con la sensibilidad moderna, en la cual la técnica se pone al servicio de la emoción humana.

2.2.11. Filosofía del arte según Theowald D’Arago: el arte como acto creador

El pensamiento estético de Theowald D’Arago se centra en la concepción del arte como un proceso de creación activa y esencialmente humana. Para este autor, el arte no se limita a la producción de belleza, sino que constituye la manifestación más elevada del “hacer” humano: una acción creadora que conecta al individuo con el orden universal. Según D’Arago (2002), “el arte es el ejercicio del hacer divino en el hombre”, porque al crear, el ser humano participa del principio cósmico del universo.

Esta visión filosófica considera el acto creativo como una forma de trascendencia. El arte, entendido como hacer-crear, no se restringe al objeto estético, sino que implica una experiencia ontológica en la que el artista se convierte en mediador entre el mundo sensible y el espiritual. D’Arago sostiene que el proceso de creación artística refleja la esencia misma de la humanidad: la capacidad de dar forma, transformar y otorgar sentido.

Aplicada al análisis contemporáneo, esta perspectiva coincide con la filosofía del Orcismo de Aurelio Medina Pacheco, quien concibe la pintura como un medio de conexión energética con lo sagrado. Ambas posturas reivindican el arte como un acto universal de conciencia y energía creadora, donde el valor estético se funde con el valor espiritual.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Sección Áurea

La "sección áurea" es una forma de equilibrio observada por los griegos en la naturaleza y aplicada al arte; fue traducida a un número (el número de oro) y una fórmula matemática. Se aplica tanto en la división de un segmento (segmento áureo), como a un rectángulo (rectángulo áureo) como a una espiral, etc., y también a las proporciones (proporción áurea).

La proporción áurea es una manera de armonizar entre sí partes desiguales y puede aplicarse en las artes plásticas, en la arquitectura, en la escultura, etc.

2.3.2. Número Áureo

El número áureo o de oro (también llamado razón extrema y media, razón áurea, razón dorada, media áurea, proporción áurea y divina proporción) representado por la letra griega ϕ (fi) en honor al escultor griego Fidias, es un número irracional. Asimismo, se atribuye un carácter estético a los objetos cuyas medidas guardan la proporción áurea. Algunos incluso creen que posee una importancia mística. A lo largo de la historia, se ha atribuido su inclusión en el diseño de diversas obras de pintura, escultura, arquitectura y otras artes.

2.3.3. Historia del número áureo

Algunos autores sugieren que el número áureo se encuentra como proporción en varias estelas de Babilonia y Asiria de alrededor de 2000 a. C. Sin embargo, no existe documentación histórica que indique que el número áureo fuera utilizado conscientemente por dichos artistas en la elaboración de las estelas. Mario Livio concluye que es muy improbable que los babilonios hayan descubierto el número áureo, Euclides (300-265 a. C.), quién lo definió en Los Elementos de la siguiente manera: “Se dice que una recta ha sido cortada en extrema y media razón cuando la recta entera es al segmento mayor como el segmento mayor es al segmento menor”.

En 1509, el matemático y teólogo Luca Pacioli publica su libro “De Divina Proportione” (La Divina Proporción), que estima apropiada considerar divino al Número áureo.

2.3.4. PHI en la sucesión de Fibonacci

Se puede hallar este número también con la sucesión de Fibonacci. Esta sucesión matemática es la siguiente:

1-1-2-3-5-8-13-21-34-55-89-144-233...

2.4. DEFINICIÓN DE TERMINOS BÁSICOS

2.4.1. Estética de la composición

Es la distribución armónica de los diversos elementos, con sentido de la unidad y belleza, también es organización de los diferentes componentes que van a intervenir en la obra artística distribución armónica de los diversos elementos de un conjunto para lograr el mejor efecto de atracción y emoción.

2.4.2. Estética de la unidad

Consiste en relacionar armónicamente todos los elementos plásticos del cuadro, para conformar un conjunto orgánico y auto contenido, en la que a su vez debe contener interrelaciones formales en un espacio visual, puntos de interés o centro focal, subordinación de elementos, y equilibrio de contrastes.

2.4.3. Estética de la variedad

La variedad es el factor inherente de la unidad, que da a esta, belleza por la vitalidad, movimiento, gracia y armonía que le imprime. Destruye la Monotonía. Excesiva variedad, origina caos. Armoniza las interrelaciones formales. Línea, figura, color, tonos, valores, etc.

Es la ordenación compositiva que combina repeticiones de signos iguales y relaciones no semejantes, o bien, semejantes, pero de dimensiones, valor, orientación, o posición diferente.

2.4.4. Estética en el movimiento

Es el factor que permite percibir acción en las interrelaciones formales estáticas. La percepción del movimiento puede ser en forma de: peso, liviano, acción, orientación.

2.4.5. Estética de equilibrio

El equilibrio es el factor subjetivo que regula y armoniza la sensación del movimiento, producido por las interrelaciones formales. El equilibrio estabiliza el excesivo movimiento y moviliza la excesiva estabilidad.

A. Estética de equilibrio asimétrico o formal

Por oposiciones de formas iguales a los lados de un eje central se utiliza en la creación de efectos de reboso, respeto, solemnidad, etc.

B. Estética de equilibrio asimétrico o informal

Se funda en principios de orden físico y estético, el peso mayor se acerca al centro y el peso menor se aleja del centro para estabilizar el movimiento.

2.4.6. Estética de la proporción

La proporción es el factor estético que armoniza las partes con el todo de un conjunto bello, al mismo tiempo, se propone la ruptura de igualdades y extrema diferencia. La proporción es la dosificación cabal de las diferencias partes, dentro del todo unitario o conjunto de la obra artística. Tiene carácter cuantitativo a través de la medida y cualitativo; lo psicológico.

2.4.7. Estética de ritmo

El ritmo, como factor compositivo es la orientación exquisita del movimiento sugerido por la forma.

2.4.8. Estética de centro de interés

Se llama centro de interés de una obra de arte al punto donde se ubica la figura principal o elemento más atractivo de la composición, por ejemplo, la aplicación del punto de oro, sección dorada.

2.4.9. Estética de espacio tiempo: cuarta dimensión

Los pintores de los principios del presente siglo, observaron que, si giraba un objeto entre sus manos o se desplazaba alrededor de un modelo, a cada paso que daba variaba de punto de vista. Desde entonces, se hizo evidente que la realidad del volumen, no se agotaba en las tres dimensiones de las Perspectiva Tradicional (Largo, ancho, y alto). Una representación integral de esta debe comprender

infinitas perspectivas que corresponderán a los distintos desplazamientos del sujeto espectador.

Además de las tres dimensiones aceptadas tradicionalmente vamos pues, que existe otro elemento, y es sin duda, el desplazamiento sucesivo del ángulo visual en el tiempo y el cual fue determinado o llamado como “cuarta dimensión”.

Este descubrimiento realizado por los pintores cubistas, respondió de modo exhaustivo a la cuestión de las dimensiones en Arquitectura, porque en ella existe el mismo elemento “Tiempo” y la teoría espacial sostiene, que el espacio y el tiempo están íntimamente unidos, y lo que afecta a uno, también afecta al otro. Desde la caverna, la casa, escuela, iglesia, oficina donde trabaja el hombre y en toda arquitectura rige el Tiempo, o Cuarta Dimensión, que nos permite recorrer la obra y vivenciar su espacio interior y exterior.

En la pintura como en la escultura, la CUARTA DIMENSIÓN, es una cualidad representativa de un objeto, es un elemento de la realidad, que un pintor pueda decidir proyectar en el plano y que no reclama participación física del espectador. En la retentiva, imaginación y “CREACION ESPACIAL” principalmente de los diversos elementos de la obra; personajes, animales etc., se ven distorsionados, dan a entender las otras dimensiones o espacios, intervienen las líneas y tonos. El personaje que se ve de perfil también se le ve de frente y se nota que enérgico sale un brazo de su cabeza; el caballo se ve en dos posiciones; perfil derecho e izquierdo, en el primero, camina hacia a la izquierda y el segundo un giro a este lado; el toro, ha dado un giro rápido de derecha a izquierda.

2.5. HIPOTESIS DE LA INVESTIGACION

2.5.1. Hipótesis General

La vida y obra de Aurelio Medina Pacheco (Mosho) constituyen una manifestación estética y espiritual de la cosmovisión andina contemporánea, en la que confluyen la técnica pictórica, la filosofía del Orcismo y la identidad cultural puneña como fundamentos de un nuevo lenguaje artístico andino–universal.

2.5.2. Hipótesis Específicas

Hipótesis específico 01

- Las experiencias personales, el entorno natural y la formación académica de Aurelio Medina Pacheco influyen directamente en la configuración de su pensamiento artístico y en la creación del Orcismo.

Hipótesis específico 02

- Las características formales y técnicas de su obra pictórica expresan una síntesis entre la tradición indigenista peruana y una visión espiritual universal.

Hipótesis específico 03

- La filosofía del Orcismo redefine la pintura andina contemporánea como medio de conexión entre el ser humano, la naturaleza y el cosmos.

Hipótesis específico 04

- La producción artística de Mosho contribuye a la preservación y revalorización del patrimonio cultural puneño mediante una estética basada en la energía, la armonía y la identidad.

CAPITULO III

DISEÑO METODOLOGICO DE LA INVESTIGACION

3.1. TIPO DE INVESTIGACION

Se realizará una Investigación-acción participativa y observación participante, considerando que la presente investigación es de enfoque cualitativo, por lo mismo que se centra en la comprensión del fenómeno artístico desde la perspectiva del sujeto creador y no en la medición de variables numéricas (Hernández-Sampieri & Mendoza, 2018).

Dentro de este enfoque, se adopta un diseño biográfico–fenomenológico, ya que busca explorar la experiencia vivida del artista y la significación que otorga a su proceso creativo (Creswell & Poth, 2018). Este tipo de diseño permite describir, interpretar y comprender los significados que Mosho atribuye a su arte, su filosofía y su vida, integrando la dimensión subjetiva del testimonio con la objetividad del análisis pictórico.

3.2. DISEÑO DE INVESTIGACION

El diseño metodológico articula tres dimensiones de estudio: biográfica, fenomenológica y estética.

- **Dimensión biográfica:** recoge la historia de vida del artista, sus motivaciones, influencias y etapas creativas.
- **Dimensión fenomenológica:** interpreta las experiencias, emociones y reflexiones del creador sobre su propio proceso artístico.
- **Dimensión estética:** analiza formalmente las obras seleccionadas para identificar coherencias entre técnica, forma y contenido simbólico.

La integración de estas dimensiones busca revelar el sentido profundo del arte de Mosho, comprendiendo la interrelación entre vida, pensamiento y creación (Hernández-Sampieri & Mendoza, 2018).

3.3. POBLACION Y MUESTRA DE INVESTIGACION

3.3.1. Poblacion

Está constituida por todos los agentes, como, los Artistas Profesionales residentes en la Región Puno, Docentes y Alumnos de la Escuela Superior de Formación Artística de Puno, Juliaca, UNA Puno y entidades comprendidas en el Arte.

3.3.2. Muestra

La muestra es intencional y no probabilística, seleccionada en función de la relevancia simbólica y técnica de las piezas estudiadas. Se considerarán al menos cinco obras representativas de distintas etapas creativas del artista (época formativa, consolidación y madurez), además de una entrevista central al propio Mosho.

3.4. TECNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCION DE DATOS

3.4.1. Técnicas

La técnica se realizará a la acción participativa, entrevista, y búsqueda informativa documentaria en entidades comprendidas de Arte.

3.4.2. Instrumentos

Los instrumentos que se utiliza en mi proyecto de investigación son:

- Ficha de observación estructurada y no estructurada
- Guía de entrevistas.
- Filmadora, grabadora magneto fónica.
- Cámara fotográfica
- Cuaderno anecdótico
- Libreta de apuntes.

3.5. ESTRATEGIAS DE RECOLECCION DE DATOS

La recolección de datos en una investigación cualitativa se orienta a comprender significados, percepciones y experiencias a partir de las voces, vivencias y contextos de los participantes. En el caso de la presente investigación,

centrada en la vida y obra de Aurelio Medina Pacheco (Mosho), las estrategias de recolección se diseñan para obtener información biográfica, fenomenológica y estética, con el propósito de analizar la dimensión humana, técnica y filosófica del artista.

De acuerdo con Hernández-Sampieri y Mendoza (2018), las estrategias cualitativas deben basarse en la inmersión en el contexto del fenómeno y en el contacto directo con el sujeto o la realidad estudiada. Por tanto, este estudio adopta un enfoque flexible, naturalista y participativo, que privilegia la observación y la interpretación antes que la medición.

CAPITULO IV

RESULTADOS Y DISCUSION DE DATOS

4.1. RESULTADOS DE LA INVESTIGACION

4.1.1. Análisis de las entrevistas a los artistas plásticos de la ciudad de Puno.

A. MAESTRO AURELIO MEDINA PACHECO (MOSHO)

ENSAYO

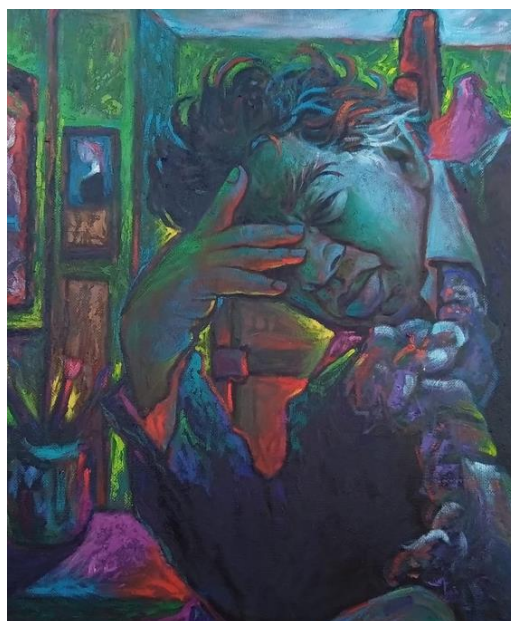
AUTOR : Aurelio Medina Pacheco.

SEUDONIMO : MOSHO

TITULO DE LA OBRA : Víctor Humareda Gallegos Colors

TECNICA : OLEO – ESPATULA.

La técnica realizada es completamente oleo y espátula la técnica es aplicada con mucha maestría en los trazos sumamente precisos en la colocación de pigmentos, con trazos cortos, medianos, hay uniformidad con una secuencia rítmica de cada espacio del color, más la integración, compartimiento, funcionamiento que interviene otras analogías de colores complementario, armonía.



La entrevista en profundidad constituye una de las principales herramientas cualitativas de la presente investigación, orientada a comprender la experiencia artística y filosófica de Aurelio Medina Pacheco (Mosho) desde su propia voz.

Según Kvale (2011), la entrevista cualitativa busca explorar significados subjetivos y generar conocimiento co-construido entre investigador y participante, más que obtener respuestas cerradas.

El proceso se desarrolló en un ambiente de confianza, en el taller del artista, permitiendo un diálogo abierto sobre su vida, su filosofía del Orcismo y la interpretación espiritual de su obra. La guía de entrevista fue semiestructurada, dividida en cuatro ejes:

- Trayectoria de vida y formación artística,
- Proceso creativo y técnica pictórica,
- Filosofía del Orcismo, impacto estético y función de la obra maestra.
- Identidad cultural e influencia andina.
- Reflexión sobre la genialidad y el acto de crear: la obra “Humareda Colors”
- El equilibrio del color y la ciencia de la pintura
- Encuentro con Víctor Humareda: una experiencia inspiradora
- Filosofía del genio y definición del verdadero artista
- Valoración personal de la obra “Humareda Colors”

Las respuestas fueron transcritas, reorganizadas y reestructuradas respetando el sentido original del discurso, pero adaptadas al estilo formal y académico de la tesis.

ENTREVISTA:

A. Eje 1: Trayectoria de vida y formación artística

Pregunta N° 1: Maestro Mosho, ¿Cómo se inició su interés por la pintura y qué influencias marcaron su formación?

Respuesta: Desde muy joven sentí que la pintura era una forma de comunicar lo que no podía decir con palabras. Nací en un entorno andino donde la naturaleza tiene espíritu; esa conexión fue mi primera maestra. En la Escuela Superior de Formación Artística de Puno, como docente aprendí explorar y mejorar la técnica, pero mi búsqueda fue más allá de lo académico. Me influyeron artistas como Sérvulo Gutiérrez, Camino Brent y también los grandes pintores universales que exploraron la esencia humana.

Interpretación:

Esta respuesta revela la unidad entre entorno y vocación artística, donde el aprendizaje técnico se complementa con una visión espiritual. Desde la perspectiva fenomenológica, su discurso expresa una intencionalidad creadora vinculada al paisaje y la energía del altiplano (Moustakas, 1994).

B. Eje 2: Proceso creativo y técnica pictórica

Pregunta N° 2: ¿Cómo se desarrolla su proceso creativo y qué papel cumple la técnica en su obra?

Respuesta: El proceso comienza con el silencio y la contemplación. Observo los colores del amanecer o la vibración de las montañas. Luego, en el lienzo, busco plasmar esa energía con materia y luz. No pinto lo que veo, sino lo que siento. La técnica es solo un medio; lo importante es el movimiento interior que genera la forma.

Interpretación:

Mosho concibe la técnica como canal de energía espiritual, en consonancia con lo propuesto por D'Arango (2002) sobre el arte como "hacer divino en el hombre". Su respuesta evidencia una concepción fenomenológica del acto creador, donde la pintura es extensión de la conciencia y no mera representación formal.

Pregunta N° 3: Maestro, ¿Cómo construyó compositivamente la obra Humareda Colors y qué elementos utilizó para representar a Humareda?

Respuesta:

La composición es en forma de "L", porque así está dispuesto el cuerpo y la mano de Humareda. Me basé en una fotografía tomada por el periodista Herman Schwarz, autor del libro Víctor Humareda: Imagen de un hombre, quien fue su amigo en los últimos años.

Respeté la postura original, pero reinterpreté la escena desde mi visión. Los elementos del entorno, el caballete, los cuadros colgados, la mesa, no son meras decoraciones, sino recursos simbólicos que equilibran la obra y representan la atmósfera en la que él vivía y creaba.

Las figuras femeninas que aparecen al fondo no tienen identidad concreta; son parte del lenguaje plástico de Humareda, complementos visuales que completan su universo emocional.

Interpretación:

Aquí se aprecia la fidelidad interpretativa del artista: Mosho parte de una referencia fotográfica, pero la transforma en discurso pictórico propio.

Este procedimiento coincide con lo planteado por Panofsky sobre el paso de la descripción a la interpretación simbólica, donde el artista no reproduce, sino que traduce la esencia del modelo.

C. Eje 3: Filosofía del Orcismo, impacto estético y función de la obra maestra.

Pregunta N° 4: ¿Qué significa para usted el término Orcismo y cómo se origina esta filosofía?

Respuesta: El Orcismo nace del orco, palabra quechua que alude a lo profundo, al interior, a lo que está más allá de la superficie. Para mí, es una manera de pintar desde el alma, desde la energía que sostiene la vida. No es un estilo, es una filosofía: pintar con conciencia, sentir el universo y ser parte de él. El color y la forma son solo expresiones de esa energía.

Interpretación:

El Orcismo se configura como una filosofía estética y espiritual, en la que el artista es mediador entre el mundo material y el cósmico. Esta concepción se relaciona con la visión de Theowald D'Arango y con el pensamiento andino que concibe la creación como acto de reciprocidad entre el ser humano y la naturaleza. El Orcismo, en este sentido, se entiende como una ontología del arte andino contemporáneo.

Pregunta N° 5: ¿Cómo debe ser una obra para impactar verdaderamente al espectador?

Respuesta:

Una obra maestra es aquella que golpea a primera vista, que entra por los ojos, pasa al corazón y se queda en la memoria. No se olvida. Eso hacía Humareda: cada pintura suya tenía vida, fuerza, sabiduría.

Lamentablemente, en muchas escuelas de arte no se enseña a teorizar ni a sentir la pintura. Se repite la técnica, pero no se comprende el espíritu. Por eso digo que el profesor que no teoriza o no pinta lo que enseña, no es pintor. Mi objetivo con Humareda Colors es que los jóvenes artistas aprendan lo que significa ser pintor de verdad: entender el color, la composición y, sobre todo, el alma del arte.

Interpretación:

Este eje sintetiza la filosofía pedagógica de Mosho: el arte debe educar la sensibilidad y el pensamiento. Su definición de “obra maestra” como experiencia emocional inmediata se alinea con la teoría estética de John Dewey (1934), quien señalaba que la obra de arte debe provocar una “experiencia completa”, capaz de transformar la percepción del espectador.

Asimismo, su crítica a la enseñanza técnica sin reflexión teórica refuerza el carácter filosófico–educativo de su pensamiento, donde el arte es conocimiento, energía y trascendencia.

D. Eje 4: Identidad cultural e influencia andina

Pregunta N° 6: ¿Cómo se manifiesta la identidad andina en su obra y qué valores desea transmitir?

Respuesta: Mi arte es andino porque proviene de la tierra, del agua, del fuego y del viento. Cada trazo representa la energía de mis ancestros. No busco copiar símbolos, sino traducir su espíritu. Mi objetivo es que el espectador sienta la fuerza del mundo andino y su conexión con el universo.

Interpretación:

La respuesta expresa la dimensión simbólica y sagrada del arte puneño, donde la identidad no es solo cultural, sino cósmica. Según Estermann (2014), la filosofía andina concibe al ser humano como

parte del todo; Mosho reinterpreta este principio en el lenguaje visual, convirtiendo su pintura en un acto de reciprocidad energética.

Pregunta N° 7: ¿Cuáles son los elementos de la composición en esta obra?

Respuesta: En primer plano esta la paleta del pintor sujeta con la mano.

En segundo plano el personaje principal que representa vestido con saco de vestir previamente arrugado usado o desgastado predominante azul violáceo, camisa blanca celeste verdoso, corbata, más se parece un pañuelo, sobre pronunciada con colores variados celestes, violeta, rojo, blanco celeste, cadmio naranja, violeta... la corbata es más ancha robusta previamente desaflojada con la camisa desbotonada con ligera que se pronuncia arrugada, característica del pintor, el rostro entra en un momento de transición de meditación pensamiento... un color de aplicación de verde vidrián, cobalto blue, celeste, violeta, café siena tostada, aplica luz propia que está ubicado en el pómulos, sombras propia en el cigomático mentoniano, sombras de penumbra y profundidad en el orbicular del ojo, músculo elevador del labio superior el cabello predominante violeta oscuro, azul ultramar, luego intervienen cobalto blue, celeste, rojo cadmio celeste blanco que lo representa algunas canas de la cima de la oreja. La mano con tonalidades que conforman verde permanente, cobalto blue celeste, rojo brillante toques de magenta.

En tercer plano podemos encontrar la cama del pintor con una colcha color verdoso vidrián oscuro con unos toques, la almohada con colores magenta, rojo brillante, cobalto blue, celeste, supuestamente una mesa por encima una taza con colores celeste verdoso violáceo con reflejo rojo magenta con cuatro pinceles plano con pigmento rojo magenta – el pincel redondo contenido

color magenta ... en la taza se refleja un personaje de frente y el rostro con la mirada de tres cuartos, con cuadros en fondo que refleja la taza,

En el fondo las imágenes se ven unas obras colgadas temáticas de retratos femeninas con unas formas estilizadas y síntesis del color.

En cuarto plano se encuentra la 3D, de la profundidad de la pared de la habitación.

E. Eje 5: Reflexión sobre la genialidad y el acto de crear: la obra “Humareda Colors”

Pregunta N° 8: Maestro Mosho, en su trayectoria usted ha rendido homenaje a grandes referentes del arte peruano. ¿Podría hablarnos de su obra Humareda Colors (2020) y de su visión sobre lo que significa ser realmente un pintor o un artista?

Respuesta:

La obra Humareda Colors la pinté en el año 2020, en homenaje al centenario del nacimiento de Víctor Humareda Gallegos, un genio que transformó la pintura peruana. Este cuadro fue expuesto en Puno, Juliaca y Lampa, y generó un gran interés porque muchos querían entender por qué Humareda fue considerado un pintor genial. Lo que lo hacía diferente no era copiar la realidad, sino interpretarla desde el sentimiento.

En el Perú hay muchos que se llaman pintores, pero pintor es quien sabe colocar el color en su sitio, no solo reproducir lo que ve. La pintura no es copia; es pensamiento, sensibilidad y conocimiento del color. Humareda observaba los lugares, hacía algunos esbozos mínimos y luego, en su taller, recreaba la esencia del lugar desde su memoria y emoción, no desde la simple vista.

Por eso siempre digo que el artista no copia la realidad, la interpreta. El arte debe invitar a la reflexión, no a la imitación. El paisaje, el rostro o el objeto solo cobran vida cuando el espíritu del creador se manifiesta en ellos. En ese sentido, Humareda fue un verdadero artista: alguien que sentía, interpretaba y transformaba el mundo con su mirada interior.

Interpretación:

La reflexión de Mosho en torno a Humareda Colors reafirma su concepción del arte como acto de interpretación y no de reproducción. Su valoración de Víctor Humareda como “pintor genial” se basa en la capacidad del artista para trascender la apariencia visual y comunicar la esencia espiritual del motivo.

En coherencia con su filosofía del Orcismo, Mosho entiende la pintura como un proceso de energía interior y memoria sensorial, en el que el color actúa como canal expresivo del alma. Este pensamiento coincide con la estética fenomenológica de D’Arago, quien sostiene que el arte es un acto creador y no imitativo, y con la visión andina del arte como experiencia de conexión con el entorno.

Así, Humareda Colors se convierte no solo en un tributo a un maestro, sino también en una declaración de principios artísticos: la defensa de la creatividad, la interpretación y el espíritu como esencia del arte verdadero.

Pregunta N° 9: Maestro Mosho, ¿De dónde nace su admiración por Víctor Humareda y qué influencia tuvo él en su formación artística y en su forma de entender la pintura?

Respuesta:

Desde muy joven fui admirador de Víctor Humareda. Recuerdo que, cuando vivía en Lima, seguía con entusiasmo todo lo que se publicaba sobre él. Tengo aún una colección de periódicos y

suplementos de los años en que la prensa comenzaba a hablar de ese pintor “extraño” que vivía en La Victoria. En ese tiempo, Humareda no era aún famoso, pero ya mostraba algo distinto, una energía y una pasión que me impactaron profundamente.

Como puneño, me sentí identificado con su autenticidad y su lucha por mantener su libertad creativa, aun dentro del caos de la ciudad. Él me enseñó que un artista verdadero no pinta para agradar, sino para expresar lo que siente y piensa. Esa inspiración me acompañó toda la vida y fue la base para comprender que la genialidad no está en la fama, sino en la fidelidad al espíritu creador.

Interpretación:

Este fragmento ilumina el vínculo emocional e intelectual que Mosho establece con Víctor Humareda, a quien considera un modelo de coherencia artística y libertad interior. Su relato expresa un proceso de identificación simbólica, donde el joven Mosho ve en Humareda no solo a un pintor, sino a un referente espiritual.

Desde la perspectiva fenomenológica, esta experiencia puede entenderse como un acto de “intencionalidad empática”, en el que la vida y obra del otro se convierten en estímulo para la autocomprensión del propio ser creador. Además, su interés por conservar periódicos y artículos demuestra un temprano ejercicio de memoria estética, propia de quien concibe el arte como camino de aprendizaje continuo.

En términos conceptuales, esta admiración temprana se vincula con la filosofía del Orcismo, pues Mosho encuentra en Humareda la confirmación de que el arte es una forma de energía interior. Su fascinación por aquel “pintor loco” de La Victoria simboliza el reconocimiento del artista como intérprete del caos y del alma humana, rasgo que luego él mismo incorporará en su obra.

F. Eje 6: El equilibrio del color y la ciencia de la pintura

Pregunta N° 10: Maestro Mosho, en su obra Humareda Colors usted no solo rinde homenaje a Víctor Humareda, sino que también enseña cómo debe entenderse la pintura. ¿Podría explicarnos su concepción del color y del equilibrio cromático en esta obra?

Respuesta:

Esta obra, Humareda Colors, la realicé también con un propósito didáctico. Quise mostrar cómo pintaba Víctor Humareda, cómo sabía colocar los colores en su sitio, y cómo un cuadro bien construido se sostiene por el equilibrio entre los tonos.

Muchos observadores, sin conocimiento técnico, pueden criticar los colores del rostro, verdes, azules, violetas o amarillos, pero todo está justificado. Cada color responde a otro dentro de la composición; el celeste del rostro dialoga con el techo, los verdes del fondo se equilibran con los rojos del primer plano, los amarillos se compensan con violetas y los oscuros sostienen el peso visual de la obra. Nada está puesto al azar.

En la pintura, el color tiene peso, ritmo y armonía; si un tono no se equilibra con su contrario, la obra “se cae”. Por eso, ser pintor no es solo tener habilidad manual, sino comprender científicamente la relación de los colores, sentirlos y ubicarlos donde corresponde.

Víctor Humareda lo sabía: no copiaba la realidad, sino que recreaba la energía del color para mantener viva la obra. Eso intento transmitir con este cuadro: que el verdadero artista no imita, sino que equilibra la emoción y la técnica hasta que la pintura respire por sí misma.

Interpretación:

En este fragmento, Mosho profundiza en la teoría del color y la armonía visual, demostrando una comprensión profesional del lenguaje pictórico. Su discurso revela la aplicación práctica de principios cromáticos clásicos (contraste, equilibrio, compensación tonal) integrados con una sensibilidad fenomenológica.

El artista concibe el color no como elemento decorativo, sino como sistema energético y estructural que sostiene la coherencia de la obra. La forma en que describe los “diálogos” entre tonos cálidos y fríos, claros y oscuros, evidencia un pensamiento plástico riguroso y, a la vez, espiritual.

Desde el punto de vista teórico, esta concepción se vincula con la teoría del color de Johannes Itten, quien afirmaba que el equilibrio cromático surge de la compensación entre colores complementarios, y con la idea de Theowald D’Arago de que el arte verdadero se construye a partir de la conciencia del hacer creador.

De igual modo, la enseñanza implícita en su explicación convierte Humareda Colors en una obra pedagógica, que no solo rinde tributo al maestro Humareda, sino que transmite conocimiento pictórico a las nuevas generaciones. Así, Mosho asume su rol de artista y maestro, uniendo la práctica del color con la filosofía del Orcismo, en la cual la energía, la armonía y el equilibrio son la esencia del acto creativo.

G. Eje 7: Encuentro con Víctor Humareda: una experiencia inspiradora

Pregunta N° 11: Maestro Mosho, ¿Tuvo la oportunidad de conocer personalmente a Víctor Humareda y qué recuerdos conserva de ese encuentro?

Respuesta:

Sí, tuve el privilegio de conocerlo en persona cuando formaba parte del grupo Cuaternario. Viajé a Lima para rendirle un homenaje y le llevé una caricatura en la que aparecían Marilyn Monroe y Toulouse-Lautrec, como un juego simbólico de épocas y estilos. Durante esa visita, le propusimos que donara una pequeña obra al grupo; fue una conversación breve pero muy significativa.

Recuerdo que, al saber que yo hacía caricaturas, él reaccionó con humor y energía diciendo: “¡Yo no soy caricaturista, yo soy pintor!” y luego comentó que en otra vida había sido Victorín Daumier, en alusión al gran caricaturista francés Honoré Daumier. Para mí, ese momento fue revelador: me di cuenta de que Humareda comprendía la pintura como algo eterno, que trasciende el cuerpo y la vida misma. Su forma de hablar del arte como una continuidad del espíritu me marcó profundamente.

Interpretación:

El encuentro entre Mosho y Humareda representa un punto de conexión espiritual y artística. Ambos comparten la idea del arte como una manifestación del alma inmortal. Desde la fenomenología, esta experiencia encarna lo que Moustakas denomina “encuentro esencial”, donde dos conciencias se reconocen en la misma búsqueda interior.

Además, su referencia a Victorín Daumier refuerza la idea del artista como símbolo de reencarnación creativa, un ser que perpetúa la energía estética a través del tiempo.

H. Eje 8: Filosofía del genio y definición del verdadero artista

Pregunta N° 12: Usted ha calificado a Víctor Humareda como un genio. ¿Cómo lo definiría y qué lo diferencia de otros pintores?

Respuesta:

Humareda fue un hombre culto, lector, amante de la filosofía y la literatura. Admiraba a Toulouse-Lautrec, Chaplin y a otros artistas que, más que locos, eran inteligentes y auténticos. Sabían cómo conectarse con el público, cómo mantener una presencia inconfundible: su forma de caminar, su ropa, su corbata. Él no era excéntrico por vanidad, sino porque vivía el arte como una manera total de ser. Su genialidad radicaba en saber pintar con sabiduría, en colocar el color donde debía estar y en dar vida a cada trazo.

Ser pintor no es solo tener técnica, sino tener espíritu. Muchos pintan, pero pocos entienden la sabiduría del color y del equilibrio como la entendía Humareda.

Interpretación:

Mosho redefine la noción de genio como síntesis entre conocimiento técnico, cultura y autenticidad vital. Su discurso se alinea con la estética de D'Arango (2002), para quien el arte auténtico surge del acto creador consciente, y con la visión humanista de Camino Brent sobre la espiritualidad del retrato indígena.

La figura de Humareda encarna, para Mosho, el modelo del artista integral: sabio, sensible y libre.

I. Eje 9: Valoración personal de la obra “Humareda Colors”

Pregunta N° 13: Maestro, dentro de toda su producción, ¿Qué significado tiene para usted esta obra dedicada a Víctor Humareda?

Respuesta:

Considero Humareda Colors una de mis tres obras maestras, junto con El criador de cóndores y Kumara. Cada una representa una

etapa vital de mi camino artístico. Esta obra, en particular, es mi diálogo espiritual con Víctor Humareda, un homenaje y una enseñanza.

Me sentí profundamente honrado cuando el pintor limeño Alfredo alcalde me dijo que esta pintura parecía hecha por el propio Humareda. Esa afirmación me confirmó que había logrado lo que buscaba: captar su energía, su espíritu y su sabiduría pictórica.

Interpretación:

Este cierre reafirma la noción de continuidad simbólica entre maestro y discípulo. Mosho no imita a Humareda: lo evoca, lo interpreta y lo revive a través del acto pictórico.

La pintura se convierte así en acto de comunión estética y espiritual, una “reencarnación” del genio a través del color, que encarna la esencia del Orcismo: la energía creadora que une al ser humano con lo eterno.

MOSHO. 12-09-2025.

GRACIAS POR EL MOMENTO...

4.2. DISCUSION DE RESULTADOS

La presente discusión se propone analizar los hallazgos obtenidos en la entrevista al maestro Aurelio Medina Pacheco, conocido como Mosho, a la luz de los fundamentos teóricos y conceptuales desarrollados en los capítulos precedentes. El enfoque biográfico–fenomenológico permitió comprender su experiencia creativa no como un hecho aislado, sino como una manifestación profunda de su cosmovisión, de su relación con el entorno y de su concepción espiritual del arte. Su vida y obra se presentan como una totalidad indisoluble en la que cada experiencia personal se convierte en energía creadora, y donde la pintura adquiere el valor de una filosofía de vida.

Desde sus primeras declaraciones, el artista concibe el arte como una prolongación de la existencia y no como una práctica decorativa. La pintura, para

él, es un acto de revelación interior que expresa su vínculo con la naturaleza, con la memoria de su tierra puneña y con la energía cósmica que anima todo lo existente. Esta idea coincide con la concepción fenomenológica de Creswell y Poth (2018), quienes sostienen que el sentido de una vivencia se construye desde la experiencia subjetiva del individuo. En este contexto, la vida de Mosho se constituye en la matriz espiritual de su obra, un proceso donde el color, la forma y el gesto pictórico son huellas del alma.

En la interpretación de sus palabras, el artista se presenta como un ser que no busca copiar la realidad, sino interpretarla. Su sensibilidad se alimenta de los paisajes altiplánicos, del lago Titicaca, de las montañas y del silencio del amanecer, elementos que no solo describe, sino que traduce en vibraciones cromáticas. En ello se manifiesta la cosmovisión andina de la reciprocidad y la armonía, en la que el ser humano no domina la naturaleza, sino que forma parte de ella, tal como lo plantea Estermann (2014). Esta filosofía de integración se convierte en el eje central del pensamiento de Mosho, para quien el arte tiene la función de comunicar la energía interior del universo.

En este punto surge con fuerza su propuesta estética denominada “Orcismo”, entendida como una forma de pintar desde el alma. El término, derivado de la voz quechua orco, alude a lo interior, lo profundo y lo sagrado. El Orcismo no es simplemente un estilo pictórico, sino una ontología del arte. El artista sostiene que el color, el trazo y la composición no son elementos formales, sino manifestaciones de una energía invisible que habita en todas las cosas. Esta concepción encuentra resonancia en la filosofía del hacer creador de D’Arago (2002), quien señala que el acto artístico es una experiencia de comunión con lo divino, en la que el creador participa del flujo espiritual del cosmos. De manera similar, Moustakas (1994) entiende la creación como un proceso fenomenológico donde el sujeto y el objeto se funden en una unidad de conciencia.

El Orcismo, desde esta perspectiva, trasciende la noción de escuela o tendencia, para situarse como una filosofía de vida. En la obra de Mosho, los colores no representan la apariencia de las cosas, sino su energía interior. Cada matiz está cargado de simbolismo; el rojo no es solo pasión o vitalidad, sino impulso de vida; el verde representa la renovación de la naturaleza, mientras el violeta alude a lo

espiritual y lo trascendente. Este lenguaje cromático dialoga con la teoría de los contrastes de Johannes Itten (1970), según la cual los colores deben mantener relaciones de equilibrio y tensión que generen armonía visual. En el Orcismo, ese equilibrio no es únicamente óptico, sino también espiritual, pues responde a las fuerzas complementarias que estructuran la cosmovisión andina: día y noche, arriba y abajo, vida y muerte, materia y espíritu.

La entrevista evidencia que la figura de Víctor Humareda ocupa un lugar fundamental en la trayectoria y pensamiento de Mosho. Desde su juventud, el artista puneño lo consideró un modelo de autenticidad y sabiduría. Su admiración no se limitó a la técnica, sino a la coherencia entre la vida y la obra de Humareda, a quien describe como un hombre culto, lector de filosofía y literatura, capaz de transformar su cotidianidad en un acto estético. Este reconocimiento se confirma en el relato del encuentro personal que ambos sostuvieron en Lima, cuando Mosho, miembro del grupo Cuaternario, le llevó una caricatura como homenaje. A través de ese diálogo simbólico, el discípulo comprendió que la pintura de Humareda no era una imitación del mundo visible, sino una interpretación espiritual de la realidad.

El propio Mosho afirma que Humareda fue un genio porque sabía “poner el color en su sitio”, expresión que encierra un principio técnico y filosófico. En la pintura, colocar el color en su sitio significa alcanzar el equilibrio entre forma, luz y emoción, una noción que recuerda a la teoría de la armonía de Itten (1970) y a la búsqueda de correspondencias entre color y sentimiento formulada por Kandinsky (1912). Ser pintor, en este sentido, no es dominar una técnica, sino tener la sabiduría de comprender el lenguaje de los colores y su poder expresivo. Para Mosho, Humareda representó esa sabiduría viviente, un ejemplo de autenticidad que unía conocimiento y sensibilidad.

La obra Humareda Colors sintetiza este diálogo entre maestro y discípulo. Aunque parte de una fotografía de Herman Schwarz, el cuadro trasciende la mera reproducción para convertirse en una reinterpretación simbólica. Mosho reordena los elementos visuales con precisión científica: el cuerpo del retratado se dispone en forma de “L”, las luces del rostro dialogan con los tonos del fondo, y cada color encuentra su equilibrio en la composición. El artista explica que los tonos verdes del caballete se reflejan en el rostro, que los rojos del fondo se compensan con los

amarillos y violetas del entorno, y que los negros del cabello equilibran los claros de la piel. Este análisis demuestra una comprensión racional y espiritual del color, donde cada pigmento tiene peso, función y significado. Panofsky (1972) sostiene que el artista, al interpretar una imagen, pasa de la descripción a la significación simbólica; en *Humareda Colors*, Mosho realiza precisamente este tránsito, dotando a la figura del pintor limeño de una dimensión trascendental.

En el discurso del artista, la obra maestra se define como aquella que impacta al espectador desde la primera mirada. La pintura debe entrar por los ojos, atravesar el corazón y quedar en la memoria. Este concepto coincide con la idea de experiencia estética total formulada por John Dewey (1934), quien considera que una obra de arte adquiere sentido cuando provoca una vivencia completa, emocional e intelectual al mismo tiempo. Para Mosho, el arte verdadero no se olvida, porque comunica directamente con la esencia del ser. Por ello, su aspiración como creador es que sus cuadros sean recordados, que transformen la percepción del espectador y lo conduzcan hacia la reflexión.

En diversos pasajes de la entrevista, se advierte también la dimensión pedagógica de su pensamiento. Mosho considera que la pintura debe servir como herramienta de enseñanza y transformación. Critica la enseñanza artística convencional, que según él ha perdido el sentido teórico y espiritual del arte. Los profesores, afirma, no deben limitarse a reproducir técnicas, sino guiar a los estudiantes hacia la comprensión profunda de la creación. Su obra *Humareda Colors* cumple una función didáctica, pues permite a los jóvenes entender la lógica del color, el equilibrio de los matices y la importancia de la intuición. Enseñar arte, desde su perspectiva, significa enseñar a ver, a sentir y a pensar.

Este planteamiento coincide con la propuesta de Dewey (1934), quien defendía la educación artística como medio de formación integral del ser humano. El arte, entendido como experiencia, debe desarrollar la sensibilidad, la inteligencia y la ética. En Mosho, este ideal se concreta en su deseo de convertir a los “pintores” en verdaderos artistas, es decir, en seres capaces de interpretar el mundo desde su interioridad. Su crítica a la copia literal de la realidad refuerza esta visión fenomenológica del arte: la verdadera pintura no reproduce, sino que reinterpreta la experiencia. Hernández-Sampieri y Mendoza (2018) explican que, en la

investigación cualitativa, el conocimiento se genera a partir del significado subjetivo; del mismo modo, en la práctica artística de Mosho, la creación surge del sentido interno, no de la apariencia externa.

La comparación con los antecedentes del arte peruano permite comprender la originalidad de su propuesta. Mientras el indigenismo de Enrique Camino Brent y Sérvulo Gutiérrez se centró en la representación del personaje andino como símbolo de identidad, Mosho avanza hacia una estética interior, energética y espiritual. Su propósito no es retratar al hombre andino, sino expresar la energía vital que lo habita. De este modo, el Orcismo representa una evolución del arte indigenista hacia una concepción universal del espíritu andino, en la que el color se convierte en vehículo de comunión con la vida. En este sentido, Mosho no rompe con la tradición, sino que la transforma, otorgándole un nuevo lenguaje simbólico.

El análisis integral de sus declaraciones revela que la obra del artista puneño encarna una filosofía de equilibrio. Los colores que se atraen y se repelen, las formas que dialogan entre sí y los contrastes entre luz y sombra, expresan la unidad de los contrarios, principio fundamental de la cosmovisión andina. La pintura, en este contexto, se convierte en una metáfora del universo: todo tiene su opuesto y su complemento, y solo en la armonía de las diferencias se alcanza la plenitud. La técnica de Mosho no es un fin en sí misma, sino un medio para representar esta sabiduría ancestral.

Al mismo tiempo, su pensamiento revela una concepción trascendental del arte. La pintura es para él una vía de conocimiento y de conexión con lo divino. Cada trazo es una oración, cada color una vibración de energía. Su obra es, por tanto, una forma de meditación activa que le permite experimentar la unión con el todo. Esta idea coincide con la filosofía espiritual de D'Arango (2002), quien afirma que el arte auténtico es una participación en la conciencia creadora del universo. Mosho convierte esta filosofía en práctica pictórica, demostrando que el arte puede ser un camino de liberación y sabiduría.

La discusión general permite confirmar que la vida y obra de Aurelio Medina Pacheco constituyen una síntesis armónica entre la identidad cultural andina, la técnica pictórica y la espiritualidad universal. Su biografía, marcada por la

contemplación del paisaje y la admiración por los maestros peruanos, se une a su dominio técnico del color y a su búsqueda de sentido trascendente. Cada obra suya es una manifestación de energía, una ventana hacia lo invisible. En su discurso, el arte no es solo oficio, sino también conocimiento, ética y espiritualidad.

De esta manera, los resultados confirman la hipótesis general del estudio: la creación de Mosho representa una manifestación estética y espiritual de la cosmovisión andina contemporánea. Su propuesta artística integra los valores ancestrales del equilibrio, la reciprocidad y la energía vital, con los fundamentos teóricos del color, la composición y la interpretación simbólica. El Orcismo, como filosofía pictórica, sintetiza este encuentro entre ciencia, arte y espiritualidad, ofreciendo una visión universal desde una raíz profundamente puneña.

En conclusión, la discusión de los resultados demuestra que Aurelio Medina Pacheco no solo ha desarrollado un estilo propio, sino una filosofía del arte. Su obra, inspirada en Víctor Humareda y en la sabiduría del mundo andino, propone un nuevo paradigma estético donde el color es energía, la forma es espíritu y la pintura es un acto de conciencia. En su pensamiento, la creación artística es un medio de educación y de trascendencia; es la expresión viva de un hombre que encontró en el arte no solo una profesión, sino una forma de existir en armonía con el universo.

CONCLUSIONES

- El estudio permitió confirmar que la obra de Aurelio Medina Pacheco (Mosho) se erige sobre una profunda conexión entre su biografía, su entorno natural y su visión espiritual del arte. A lo largo de la investigación se ha evidenciado que su proceso creativo no surge del aprendizaje técnico únicamente, sino de una vivencia interior que transforma cada experiencia vital en energía pictórica. Su relación con el paisaje altiplánico, con los colores del amanecer y con la cosmovisión puneña se traduce en un lenguaje visual cargado de simbolismo y emoción. La pintura, en su caso, no representa lo que el ojo ve, sino lo que el alma recuerda. Esta postura confirma el enfoque fenomenológico del estudio, donde la subjetividad del artista se convierte en la fuente del conocimiento estético.
- En cada obra, Mosho integra la sabiduría ancestral del equilibrio andino con la reflexión moderna sobre el color y la forma. La experiencia se convierte así en el fundamento ontológico de su arte, entendido no como reproducción del mundo visible, sino como una forma de revelación. En esta línea, el artista concibe su oficio como una extensión de la vida misma: pintar es existir, y existir es comunicar la energía espiritual del universo. Esta conclusión reafirma la hipótesis de que la vida de Mosho y su pintura forman una unidad inseparable, donde cada trazo es testimonio de una existencia en diálogo con la naturaleza, con el espíritu y con el sentido trascendente del ser.
- La investigación demuestra que el Orcismo no es un movimiento pictórico en el sentido tradicional, sino una filosofía estética que redefine la relación entre el ser humano y la creación artística. En el pensamiento de Mosho, el acto de pintar trasciende la técnica para convertirse en un ejercicio de comunión con la energía interior de las cosas. El color, la línea y la composición no son recursos plásticos, sino expresiones de la vibración espiritual que habita en la materia. Este principio enlaza con la concepción andina de reciprocidad cósmica, donde toda forma de vida se encuentra interconectada.
- Uno de los hallazgos más significativos de la investigación es la profunda admiración y vínculo espiritual que une a Mosho con el pintor Víctor Humareda. Este no solo representa para él un modelo artístico, sino una figura de sabiduría y autenticidad

vital. A través del testimonio recogido, se comprende que Humareda fue para Mosho el paradigma del artista total: culto, sensible, excéntrico y profundamente humano. Su ejemplo le permitió entender que la genialidad no reside en la perfección formal, sino en la coherencia entre la vida y la obra. El genio, en su concepción, es aquel que logra pintar desde el alma, colocando el color en su lugar exacto, en armonía con el espíritu.

- El discurso del maestro Mosho posee una clara dimensión pedagógica. A través de su experiencia como creador y docente, el artista plantea una crítica a la enseñanza artística tradicional, que muchas veces se limita a reproducir técnicas sin profundizar en la esencia espiritual de la pintura. Para él, enseñar arte significa enseñar a sentir, a teorizar y a comprender el sentido interior del color. Considera que el verdadero maestro no es aquel que repite fórmulas, sino quien guía al estudiante hacia la comprensión del alma creadora. En este sentido, su obra Humareda Colors se convierte en un material didáctico que permite a los jóvenes aprender el equilibrio cromático, la armonía de los matices y la importancia del conocimiento teórico como base del acto creador.
- Finalmente, la investigación permite sostener que la obra de Aurelio Medina Pacheco constituye una síntesis viva de la cosmovisión andina en el contexto del arte contemporáneo peruano. Sus pinturas no son simples representaciones del paisaje ni del hombre altiplánico, sino expresiones simbólicas de una filosofía ancestral basada en el equilibrio de los opuestos, la armonía de los colores y la conexión entre el mundo material y el espiritual. En cada lienzo se manifiesta la dualidad complementaria del universo: luz y sombra, vida y muerte, materia y energía. Esta visión se enlaza con los principios de Estermann (2014), quien describe la filosofía andina como un pensamiento relacional, donde todo ser participa del mismo tejido cósmico.
- Mosho traduce esta sabiduría en un lenguaje visual de alta carga emocional y simbólica. Su dominio técnico del color, su composición equilibrada y su profundidad espiritual lo sitúan como uno de los representantes más auténticos de una estética andina renovada. Su arte trasciende lo regional para dialogar con lo universal, mostrando que la identidad no se opone a la modernidad, sino que puede ser su fuente de renovación.

SUGERENCIAS

- Se sugiere que las escuelas y facultades de arte incorporen en sus programas formativos un enfoque fenomenológico y espiritual de la creación artística, tal como lo plantea Aurelio Medina Pacheco en su filosofía del Orcismo. Este enfoque permitiría que los estudiantes comprendan el arte no solo como técnica o habilidad manual, sino como una forma de autoconocimiento y comunicación interior. La enseñanza del arte debería centrarse en la experiencia vivencial del color, la emoción y la energía, impulsando la reflexión teórica sobre la función estética del arte en la vida humana. Incorporar metodologías que unan la práctica y la introspección fortalecería la formación integral del artista, promoviendo una educación sensible, reflexiva y trascendente. De esta manera, se fomentaría una generación de creadores capaces de interpretar la realidad desde su interioridad y de manifestar en sus obras la riqueza simbólica y espiritual que caracteriza a la cosmovisión andina.
- Es importante promover la investigación, divulgación y reconocimiento del pensamiento estético y filosófico de Aurelio Medina Pacheco (Mosho) como una contribución significativa al arte peruano contemporáneo. Se recomienda la publicación de estudios, catálogos y exposiciones que integren su obra con el contexto de la cosmovisión andina y la filosofía del color. La difusión de su legado permitiría revalorizar las expresiones artísticas del altiplano puneño y consolidar una identidad cultural propia dentro del panorama nacional. A través de seminarios, congresos y publicaciones académicas, el pensamiento de Mosho podría ser incorporado al debate sobre el arte y la espiritualidad, fortaleciendo así el diálogo entre tradición y modernidad. Promover su obra en instituciones educativas y museos no solo enriquecería el patrimonio cultural del Perú, sino que también inspiraría a las nuevas generaciones de artistas a reconocer el arte como una forma de sabiduría, introspección y afirmación de la identidad andina.
- A partir del análisis de la obra Humareda Colors, se sugiere que las instituciones educativas incluyan en sus planes de estudio un enfoque más profundo del color como elemento energético y simbólico. Los futuros artistas deben comprender que el color no es únicamente un recurso visual, sino una manifestación de equilibrio, vibración y emoción. En este sentido, el estudio del color debería integrar conocimientos científicos, filosóficos y espirituales, combinando la teoría de

Johannes Itten con los fundamentos del Orfismo. Los talleres de arte podrían incorporar prácticas de observación, meditación y experimentación cromática, que permitan al estudiante vivenciar la relación entre color y energía interior. Esta propuesta enriquecería la enseñanza artística, fomentando una percepción más integral del acto creador y formando pintores que comprendan el significado trascendental del color en la construcción de una obra armónica, equilibrada y espiritualmente significativa.

- Se recomienda a los investigadores, docentes y estudiantes de arte vincular sus estudios con los fundamentos de la filosofía andina contemporánea. Esta integración permitiría desarrollar una epistemología del arte desde las raíces culturales del Perú, promoviendo una producción académica más representativa y contextualizada. La obra de Mosho demuestra que el pensamiento andino no es un vestigio del pasado, sino una fuente de sabiduría vigente capaz de dialogar con los enfoques modernos de la estética y la fenomenología. Incorporar conceptos como el equilibrio, la dualidad complementaria y la reciprocidad en los análisis artísticos ofrecería nuevas perspectivas interpretativas y teóricas. Asimismo, esta orientación fortalecería el sentido identitario de los programas universitarios, generando propuestas que reflejen la diversidad cultural del país y reafirmen el valor de la espiritualidad andina como base del arte contemporáneo.
- Finalmente, se propone la creación de espacios permanentes de formación, reflexión y exposición dedicados al arte espiritual, filosófico y simbólico, donde puedan dialogar artistas, estudiantes e investigadores. Estos espacios podrían funcionar en universidades, centros culturales o museos regionales, con el propósito de fomentar la creación de obras que integren pensamiento y emoción, técnica y espiritualidad. A partir del ejemplo de Aurelio Medina Pacheco, se podría impulsar la organización de talleres, simposios y muestras colectivas que aborden la relación entre arte, filosofía y cosmovisión andina. Dichas iniciativas contribuirían a descentralizar la actividad artística del país, fortaleciendo la producción cultural en regiones como Puno, donde la herencia simbólica del arte andino constituye un potencial invaluable. Promover el arte espiritual no solo enriquecería el panorama cultural peruano, sino que también afirmaría la función del arte como medio de crecimiento interior, comunión humana y diálogo universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adorno, T. W. (2004). *"Teoría estética"*. Akal.
- Aristóteles. (1996). *Poética (Traducción de A. García Yebra)*. Gredos.
- Arnheim, R. (2001). *"Arte y percepción visual"*. Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (1990). *"Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire"*. Francia: Seuil.
- Bürger, P. (2010). *"Teoría de la vanguardia"*. Península.
- Camino Brent, E. (1939). *"Indio del Collao [Óleo sobre tela, 90 × 90 cm]"*. Lima: Museo de Arte de Lima (MALI).
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *"Indagación cualitativa y diseño de investigación: Elección entre cinco enfoques (4.ª ed.)"*. SAGE.
- D'Arango, T. (2002). *"Filosofía del arte y del hacer creador"*. Ediciones Arte y Espíritu.
- Danto, A. (2005). *"El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte"*. Paidós.
- Dewey, J. (1934). *"Art as Experience"*. Minton: Balch & Company.
- Eliade, M. (1989). *"Lo sagrado y lo profano"*. Guadarrama.
- Estermann, J. (2014). *"Filosofía andina: sabiduría indígena para un mundo nuevo"*. Abya-Yala.
- Flores Ochoa, J. (2004). *"Arte, cultura y religión en los Andes"*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- García Canclini, N. (1990). *"Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad"*. Grijalbo.
- Goethe, J. W. (1998). *"Teoría de los colores"*. Tecnos Editorial.
- Gombrich, E. H. (1999). *"Historia del arte"*. Debate Editorial.

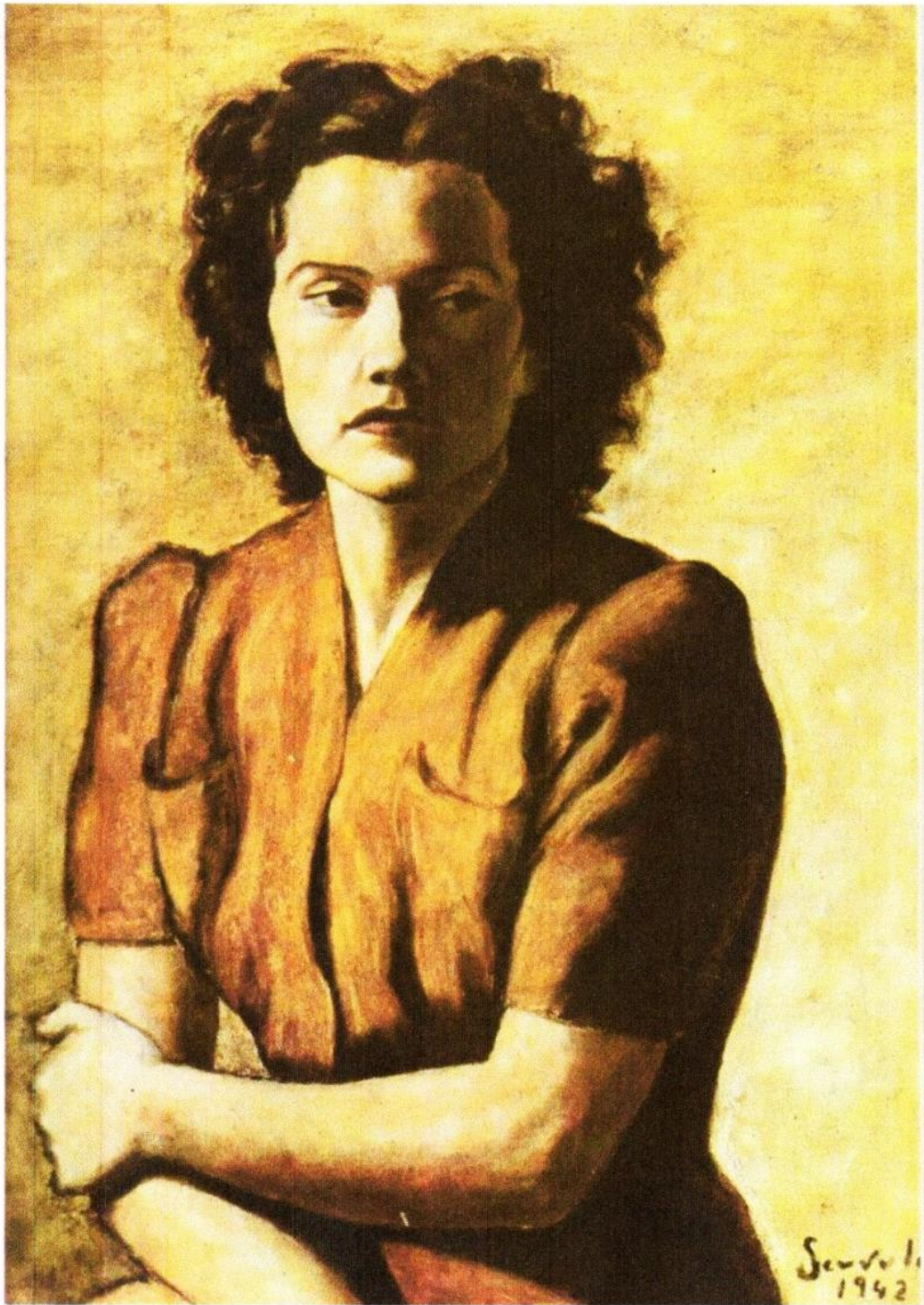
- Goodson, I. (2013). *"Narrative pedagogy: Life history and learning"*. Peter Lang Editorial.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *"Arte latinoamericano: modernidad, identidad y sentido"*. Siglo XXI Editores.
- Hernández-Sampieri, R., & Mendoza, C. (2018). *"Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta"*. Mexico: McGraw-Hill.
- Hinojosa Huamán, V. F. (2017). *"Estilo y técnica en el género del retrato de Sérvulo Gutiérrez"*. Lima: Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.
- Huanca Apaza, L. (2021). *"La escuela puneña de artes plásticas y su influencia en el altiplano (1970–2020)"*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Itten, J. (1970). *"Los elementos del color"*. Van Nostrand Reinhold.
- Kandinsky, W. (1912). *"De lo espiritual en el arte"*. Editorial Labor.
- Kvale, S. (2011). *"Doing interviews"*. SAGE.
- Lazzarini, M. L. (2017). *"Color y símbolo en las culturas precolombinas andinas"*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Livio, M. (2002). *"La proporción áurea: la historia de Phi, el número más asombroso del mundo"*. Ariel.
- Majluf, N. (2001). *"El indigenismo en el arte peruano: historia y crítica"*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Mamani Ticona, J. C. (2020). *"La cosmovisión andina en las artes visuales puneñas contemporáneas"*. Puno: Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno.
- Medina Pacheco, A. (2020). *"Manifiesto del Orcismo"*. Lima: Archivo personal del artista.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *"El ojo y el espíritu"*. Gallimard.
- Moustakas, C. (1994). *"Métodos de investigación fenomenológica"*. SAGE.

Panofsky, E. (1972). *"Estudios sobre iconología"*. Alianza Editorial.

Peralta Delgado, J. (2018). *"Paisaje e identidad en la pintura andina contemporánea"*.
Lima: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Perú.

Quispe Mamani, V. (2019). "Aurelio Medina Pacheco: la espiritualidad del color en el altiplano". *Revista Cultural Titikaka*, 8(2), 55–68.

ANEXOS



Sérvulo Guriérrez, Retrato de Claudine.

Óleo sobre lienzo. 81 x 65.5 cms. Colección Privada.

En: Arte y Tesoros del Perú. Pintura Contemporánea. Segunda Parte. 1920-1960.

P. 127. Banco de Crédito del Perú. 1976. Lima.

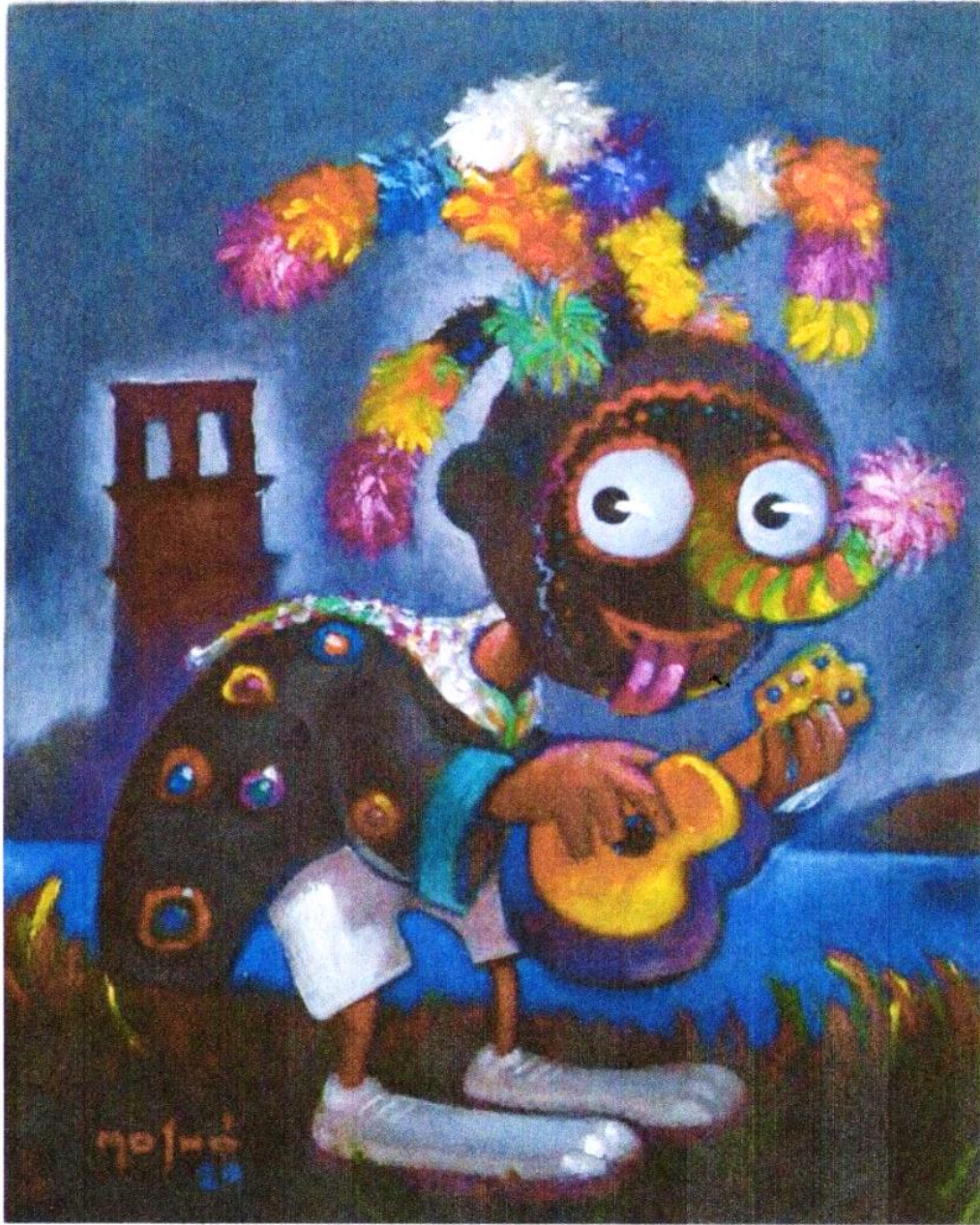
 BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ



*Enrique Camino Brent - Indio del Collao
90 x 90cms - 1939*



Aurelio Medina Pacheco - Mosho - Kumara



Aurelio Medina Pacheco – Moshos – Kusillo




Recibo digital

Este recibo confirma que su trabajo ha sido recibido por Turnitin. A continuación podrá ver la información del recibo con respecto a su entrega.

La primera página de tus entregas se muestra abajo.

Autor de la entrega: Roger Rene QUISPE CRUZ
Título del ejercicio: E2
Título de la entrega: 13% "VIDA Y OBRA DE AURELIO MEDINA PA ...
Nombre del archivo: TESIS ROGER CRUZ.pdf
Tamaño del archivo: 1.3 MB
Total páginas: 71
Total de palabras: 17.037
Total de caracteres: 97.043
Fecha de entrega: 13-Nov.-2025 6:59 a.m. (GMT-0500)
Identificador de la entrega... 3409265794

MINISTERIO DE EDUCACION
DIRECCIÓN REGIONAL DE EDUCACIÓN PUNO
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE PUNO
CARRERA PROFESIONAL DE FORMACION ARTISTICA
ESPECIALIDAD ARTES PLASTICAS



TESIS

TITULO:
"VIDA Y OBRA DE AURELIO MEDINA PACHECO (MOSHO) Y
CARACTERISTICAS DE PRODUCCION DE OBRAS ARTISTICAS"

PRESENTADA POR:
BACHILLER: CRUZ QUISPE, Roger Rene

PARA OBTAR EL TITULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
FORMACION ARTISTICAS
ESPECIALIDAD ARTES PLASTICAS

ASESOR
Lic. MENDOZA DIAS, Yuri

Puno - Perú
2024