

Las muñecas funerarias Chancay como referente en la pintura peruana contemporánea del siglo XX

The Chancay funeral dolls as a reference in contemporary Peruvian painting of the 20th century

Recibido: abril 23 de 2018 | Revisado: mayo 26 de 2018 | Aceptado: junio 15 de 2018

ROSA MARÍA VARGAS ROMERO¹

ABSTRACT

This research deals with the influence of the Chancay funerary art within the contemporary Peruvian painting of the late twentieth century. Its object of study is the pictorial work of Charo Noriega called *Poupee* (doll). Noriega has a long and distinguished career in her specialty; in addition, for some decades has been appealing to iconic elements and the art of ancient Peru as an influence on various stages of her artistic production both in her figurative art as in abstraction.

Key words: Chancay culture, Charo Noriega, funerary dolls, History of art, Perú

RESUMEN

Esta investigación trata la influencia del arte funerario Chancay dentro de la pintura contemporánea peruana de finales del siglo XX. Su objeto de estudio es la obra pictórica de Charo Noriega denominada *Poupee* ("Muñeca"). Noriega posee una larga y destacada trayectoria en su especialidad; además, desde hace algunas décadas ha venido apelando a elementos icónicos y de la plástica del arte del Perú antiguo como influencia en diversas etapas de su producción artística tanto en su arte figurativo como en la abstracción.

Palabras clave: Cultura Chancay, Charo Noriega, muñecas funerarias, Historia del arte, Perú

¹ Universidad Nacional Mayor de San Marcos,
Lima-Perú.
E-mail: rvargas13@hotmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.24039/cv201861252>

Introducción

Esta investigación trata la influencia que han tenido las muñecas funerarias de Chancay como referentes en la pintura contemporánea peruana del siglo XX, lo cual se evidencia como un claro ejemplo en la pintura de la artista Charo Noriega.

Aunque no se pretende profundizar en lo que respecta al arte Chancay en general, únicamente se tratan algunos aspectos acerca de las características y función de las muñecas Chancay dentro de su contexto original y, luego, como referente dentro de la pintura peruana. Se toma como objeto de estudio la obra pictórica de la artista Charo Noriega, quien es la que mejor ha plasmado a las muñecas funerarias de Chancay en sus lienzos.

En este estudio, se abordan también algunos rasgos biográficos y la etapa pictórica figurativa de Noriega dentro del contexto de la década del noventa, cuando radicaba en París. De ese período, la serie pictórica denominada *Poupee* ("Muñeca"), realizada en el año 1991 en Lima, Perú, tuvo como referente a las muñecas funerarias de la cultura Chancay.

Respecto a la bibliografía del tema, no existen textos que aborden de manera profunda la producción pictórica de Noriega como artista individual, en paralelo o posterior a la desintegración del colectivo E.P.S. Huayco (1980-1981). Por lo general, los textos que hablan de la artista solo mencionan su nombre como miembro de los colectivos *Paréntesis* y *E.P.S. Huayco*. Debido a ello, se ha recurrido a citar al blog de internet: Rosa María Vargas Historiadora del Arte, donde se cita a la propia artista con respecto a su exposición retrospectiva del año 2014, "*El signo y la forma*". Allí se exhibieron algunas obras de la serie *Poupee* y asimismo, se ha consultado información a modo de síntesis en textos, recortes periodísticos y catálogos relacionados con la mencionada serie de la artista.

Para realizar un estudio comparativo de elementos formales referenciales del arte Chancay en la obra pictórica de Noriega se ha apelado al análisis comparativo partiendo del color. Si bien, actualmente, se pueden establecer las tonalidades de las piezas textiles con la carta Pantone; sin embargo, en esta investigación se ha prescindido de la misma, pues al revisar minuciosamente todos los matices para dar con los colores precisos, no existe una correspondencia exacta. Por tal motivo, se optó por apelar a la subjetiva percepción de observadora, tomando como referencia la tabla de Munsell que permite determinar los colores empleados en los textiles utilizados en la confección de las muñecas funerarias y que han sido plasmados dentro del trabajo pictórico de la serie *Poupee*.

La tabla Munsell tiene la particularidad de asociarse con gamas que derivan de compuestos minerales y naturales empleados también en la pintura en cerámica y maquillaje facial de diversas culturas del antiguo Perú. Asimismo, se le dio una equivalencia dentro de la gama cromática de la pintura al óleo (empleada por la artista en esta serie pictórica). También se ha escrutado información a modo de síntesis en textos, recortes periodísticos y catálogos relacionados con la mencionada serie de la artista. Del mismo modo, se ha consultado a Gálvez (2017), quien menciona aspectos relevantes del arte textil Chancay y que hace mención a las muñecas funerarias.

En este trabajo, se emplea el método biográfico: fuente directa e información obtenida en base a entrevistas realizadas a Noriega entre los años 2014 y 2017. Del mismo modo, también se aplica de forma parcial, el método del análisis del sistema Forma de Oscar Morriña, para analizar aspectos plásticos, tales como: el color, sus valores, características etc.

La razón principal que conlleva al estudio de la obra pictórica figurativa fuera de la temática social y política de Noriega, se debe al interés de quien escribe por el estudio y la

difusión del trabajo de la artista, derivado de una tesis de maestría aún en proceso acerca de la obra abstracta de ella, donde, en uno de sus apartados, se hace mención a su etapa figurativa, pues, si bien existen reseñas de la artista en catálogos y libros de arte peruano que resaltan su participación inicial dentro del grupo E.P.S. Huayco y tras dejar el mismo se hace alguna mención en relación a su obra de crítica social.

Su obra posterior a esa etapa como miembro de dicho colectivo tuvo opiniones muy subjetivas respecto a la nueva propuesta pictórica de la artista, alejada ya del arte crítico-social, tal como lo manifestara Castrillón (2014): “Al principio lo coyuntural animó su pintura. París la convence de que “no se pinta con la cabeza”, sino con las manos, de una manera física y personal, descomprometida y sin historia” (p. 148). Y quizás sea esta una subjetiva razón por la cual no existan trabajos de investigación que analicen a profundidad la trayectoria de Noriega después de 1990, salvo alguna que otra reseña periodística con fines de difusión por parte de galerías de arte limeñas donde la artista expuso su producción artística y que recogen algunas declaraciones de ella, además de algunos textos curatoriales en catálogos, pero no se le ha dado –pese a su importante aporte al arte peruano– un debido estudio de los aspectos biográficos, formales y plásticos de su pintura.

Asimismo, el estudio de esta etapa nos va a permitir conocer uno de sus estilos de transición de la figuración a la abstracción, tendencia pictórica que comenzó a desarrollar poco después de esta serie denominada *Poupee*, objeto de estudio de esta investigación. Se destaca su aporte a la valoración de nuestra cultura e identidad como artista peruana.

Las muñecas funerarias de Chancay

Estas muñecas son representativas del arte textil del norte de Lima (Perú). Pertenecen a la cultura Chancay (Intermedio Tardío: 1000-

1470 d.C. y Horizonte Tardío: 1470-1533 d.C.). En general, las muñecas Chancay poseen patrones de líneas geométricas en algunos rostros como imitando pintura facial de línea geométrica, combinadas con planos de color de fondo para el vestuario y partes del rostro. Los cabellos son realizados en pelo de camélido o cabello humano (Figura 1).



Figura 1. Muñecas funerarias Chancay 1000– 1450, en el Museo Amano, Lima, Perú.

Respecto al proceso de preparación de los tejidos empleados en las muñecas Chancay, Gálvez (2017), menciona lo siguiente:

Los tejidos son el producto de un complejo proceso de producción, el cual involucra diversas actividades económicas que van desde la obtención de la materia prima animal o vegetal, limpieza (quitar las pepas si es algodón) lavado, hilado (torcido), cardado (colocar las fibras en forma paralela después del lavado se hacía a mano o con peines de una sola hilera que se han encontrado frecuentemente en las tumbas), y el teñido hasta la manufacturación propiamente dicha de la prenda. Con rudimentarios y sencillos instrumentos encontrados en los contextos funerarios Chancay (p. 65).

El proceso en sí se llevaba a cabo por personas especializadas en cada parte del proceso: preparación, lavado, teñido, hilado, pintado etc. En lo referente al teñido o pintado de las telas, las materias primas eran de origen mineral,

animal, vegetal y hasta orina. Gálvez (2017) sostiene:

Los Chancay y los hombres de la Costa generaron verdaderos laboratorios para obtener todas las posibilidades tintóreas sin prejuicio de ser hojas, cortezas, tallos, frutos, semillas. Se probó y aprovechó al máximo toda la flora vegetal pero también las especies marinas y el mundo mineral. Nada se desechó, las secreciones del cuerpo, como la orina, también se sumaron a los compuestos para teñir todos esos soportes de técnicas cuya imaginación, audacia y libertad fueron propias de creadores. Botánicos y químicos integraron este grupo de especialistas encargados de obtener el color para las creaciones de los tejedores. (p.64)

En una visita realizada al Museo Amano de Miraflores, se pudo apreciar las diversas formas de representación de escenas cotidianas tanto de manera individual, en parejas o en grupos realizando actividades desde lo que pareciera una danza, hasta escenas de labores como mujeres tejiendo.

Hodnett (1999) da cuenta de algunos de los materiales empleados en su confección: tienen soportes de chonta, algunas están sobre bases, cojines o almohadillas (reellenas con fibra vegetal) tejidas y decoradas con motivos geométricos o estilizados de olas de mar o peces. Los soportes podrían corresponder a instrumentos de tejido o hilado (husos) descartados por estar rotos. Las muñecas funerarias Chancay también han recibido el nombre de "miniaturas textiles", tal como lo cita Gálvez:

Las miniaturas textiles pueden ser consideradas "escultóricas" no solo porque tienen volumen sino también porque poseen los rasgos fisonómicos distintivos del ser humano además de vestido y accesorios, e incluso representan movimientos y acciones. Fueron tejidos con

sumo cuidado y atención a los detalles: ojos abiertos con hilos negros para las pupilas, blancos para la esclerótica, alertas (grandes o pequeños) así como las bocas rebosantes de dientes. Fueron minuciosos porque reprodujeron los cinco dedos en manos y pies al punto de colocar al extremo de estos pedacitos de algodón blanco que simulaban sus uñas. Así como el frondoso y lacio cabello negro o café, suelto o sujeto por bandas o hilos, o cubierto con paños en técnica de gasa. Sus cuerpos fueron elaborados con fibras de totora unidas con hilos de algodón, así como sus delgadas extremidades superiores e inferiores envueltas con hilos de algodón o pelo de camélido teñidos de color carmín generalmente. (2017, p. 78)

La función principal adjudicada por los arqueólogos hasta el momento es la de ser parte de las ofrendas funerarias, por ende, la denominación de "muñecas funerarias de Chancay" se sustenta en los hallazgos realizados en entierros donde se encontraron estas muñecas al norte de la costa de Lima. Las muñecas funerarias que se pueden apreciar en el Museo Amano, por ejemplo, provienen de varios lugares costeros tales como: Caqui, Pisquillo, Matucana, Cerro Trinidad, Macas, Lauri, Palpa y Pampa Hermosa.

Charo Noriega. Rasgos biográficos

María Del Rosario Noriega Ezcurra conocida artísticamente como Charo Noriega, nació en Piura en el año de 1957. Durante una de las visitas realizadas a la artista para entrevistarla (Vargas, 2014) ella misma comentó que, a los 16 años, ingresó a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1974-75) y estudió entre los años 1975 y 1976 en el taller de dibujo de Cristina Gálvez. Posteriormente, retoma sus estudios de pintura en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (1976-82). Noriega se une al colectivo artístico "Paréntesis" (1979) y luego a "E.P.S. Huayco" (1980-1981).

La propuesta artística que trabajó con este último colectivo hace referencia al "Pop Art" bajo una temática social. También declara que se establece en París desde el año 1987, continuando su formación artística en aquella ciudad, lo cual le permitió ampliar su aprendizaje experimentando con la abstracción, aunque con cierta frecuencia visitaba el Perú para exponer su trabajo hasta el año 1996, cuando decide retornar definitivamente, manteniendo una prolífica actividad artística, la misma que se mantiene vigente hasta el día de hoy.

Influencia del arte Chancay en la pintura figurativa de Charo Noriega: serie *Poupee* (1991)

Durante su permanencia en París se dieron cambios en el desarrollo técnico de su pintura, pues además de lo figurativo, la artista trabajó diversas técnicas de la pintura abstracta, y eso se denota en los fondos de algunas de sus obras donde va a prescindir de fondos recargados o compuestos para optar por gamas de colores superpuestos. El personaje protagonista va en colores planos y en otros casos, repetirá la misma técnica de aplicación del color empleada en el fondo, utilizando la línea recta para obtener una separación entre el fondo y la forma, como en el caso de la serie figurativa *Pupeé* de 1991, combinación de estilos con los cuales inició una etapa de transición, que derivó en una producción abstracta posterior.

Charo Noriega se ha sentido identificada con el Perú y la riqueza cultural heredada de nuestros ancestros; sin embargo, la artista siempre vio con preocupación que el arte del Perú antiguo no era valorado por los mismos peruanos, según lo testifica la propia artista, quien comentó:

Incluso en los mercados artesanales, si bien, la gente tenía preferencia por algunos objetos o prenda de manufactura moderna de reminiscencia andina de la sierra o de la costa y de algunas reproducciones de botellas escultóricas; sin embargo, no era

así con las reproducciones de las muñecas Chancay, las cuales, eran ignoradas en los puestos de venta (Vargas, 2014).

Las obras que conforman la serie *Poupee* reflejan aspectos emocionales y anímicos de la personalidad de la artista, en especial, debido a la añoranza que sentía por su país y las muñecas Chancay eran de algún modo, un elemento con el cual se sentía identificada, pues, además de redescubrir una estética diferente, plasma en ellas sentimientos y emociones, al encontrarse de cara a un contexto geográfico e idiomático distinto al que le costó adaptarse en un principio. En el año 2014 y con motivo de la exposición antológica "*El signo y forma*", llevado a cabo en la galería CCori Wassi, de la Universidad Ricardo Palma y curada por Manuel Munive, donde la artista exhibió parte de la serie *Poupee*, ella comentaría lo siguiente:

[...]Al inicio de mi estancia en París, fue difícil la comunicación porque mi francés era muy básico y no fue tan fácil aprenderlo, especialmente la pronunciación, me sentía impotente al no poder expresarme bien en ese idioma, y ese sentir lo plasmé en la serie de lienzos que realicé por aquel entonces, donde puedes ver que los personajes de estos lienzos quieren hablar, pero no pueden hacerlo...así me sentía Yo (Vargas, 2014).

Anteriormente, en el año 1991, declararía en una entrevista: "Creo que uno de los aspectos más importantes es el sentimiento de soledad, el no sentirte en tu lugar. El sentirte extranjera pero no en el sentido de no tener la nacionalidad francesa, sino en ser otra" (El Comercio, 1991).

La serie *Poupee* (Figura 2) fue ejecutada por la artista en París, en el año 1988 a 1990 y luego expuesta en la galería Fórum en Lima, Perú en el mes de enero del año 1991. La artista se trasladó a Lima para exponer su producción pictórica al mismo tiempo que también lo hizo en París, lugar donde residía por aquel entonces.



Figura 2. Obras de la Serie *Poupee*. Galería Fórum. Lima, 1991

Análisis plástico formal de dos obras correspondientes a la serie *Poupee* de Charo Noriega *Poupee Vabard* (1990)

Ficha técnica

Título de la obra: *Poupee Vabard*
 Autor: Charo Noriega
 Año: 1990
 Medidas: 120 x 82 cm.
 Técnica: pintura
 Materiales: pintura al óleo y lienzo
 Género: figurativo

Esta obra formó parte de la serie *Poupee* que fue exhibida en el año 1991 en la galería Fórum de Lima, Perú (Figura 3).

Actualmente, pertenece a una colección privada. Respecto a la composición, esta posee una forma cerrada, ya que la imagen o el elemento figurativo están separados del fondo debido al predominio de la línea de trazo continuo en la forma del personaje y dos líneas de recorte en las zonas laterales extremas del fondo del lienzo a modo de franjas. El personaje (la muñeca Chancay) está representada por una figura geométrica simple rectangular de orientación. La disposición de los elementos de la composición de esta obra posee una simetría axial vertical (Figura 4).



Figura 3. *Poupee Vabard* (1990) en una colección privada

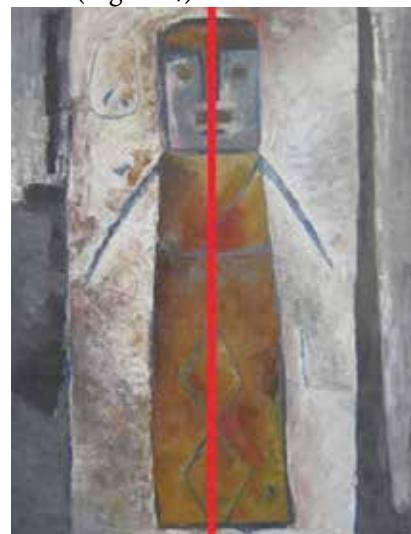


Figura 4. Línea que divide la obra para demostrar la simetría axial de las proporciones de la obra *Poupee Vabard* (1990)

En cuanto a la luz, la artista le ha otorgado un efecto lumínico en blancos y grises con un sutil toque de tonos marrones o sienas en la parte central del fondo, la misma que posee capas de color superpuestas y esfumadas, iluminando la parte posterior y creando un efecto de contraste con aquellos toques de luz.

La paleta empleada para esta obra está conformada por tonalidades grises, marrones o sienas, ocre rojo y amarillos, los mismos que han sido estratégicamente dispuestos para crear contraste entre cálidos y fríos neutros manteniendo el valor positivo del color.

Aunque la artista tiene como referente una figura real tridimensional, en su obra el personaje posee una figura plana o bidimensional pictórica imitativa contrariamente al fondo, el cual posee una bidimensionalidad abstracta debido a los planos lineales y de color del fondo, características que le otorgan singularidad a su propuesta pictórica técnicamente hablando.

El lienzo está dividido en tres partes, dos planos rectangulares o franjas verticales de

color gris oscuro combinados con acentos de gris claro, que comienzan de la parte inferior a la superior, y en la parte central está ubicado un personaje de formas geométricas (la muñeca o muñeco funerario de Chancay) cuya cabeza representa un rostro con pintura facial en la frente y sobre la nariz, en combinación de tonos ocre y marrón (Figura 5), y los demás rasgos como: ojos, boca y línea del mentón están resaltados en esas mismas tonalidades, que contrastan con el gris del resto de su cara.

El personaje viste un atuendo que está acentuado por una línea diagonal desde el hombro hasta la cintura, de allí otra línea horizontal y en la parte inferior de su indumentaria luce una suerte de patrón de doble rombo que contrasta con el color del vestuario, que es el mismo de la faz de la muñeca. Las extremidades superiores (no tiene las inferiores), están conformadas por una línea que emerge diagonalmente desde el hombro del personaje como en un ángulo de 25 o 30 grados, siendo estas de color gris y no presentan dedos. Al lado, muy cerca de la cabeza, se ha ubicado una línea circular gris.

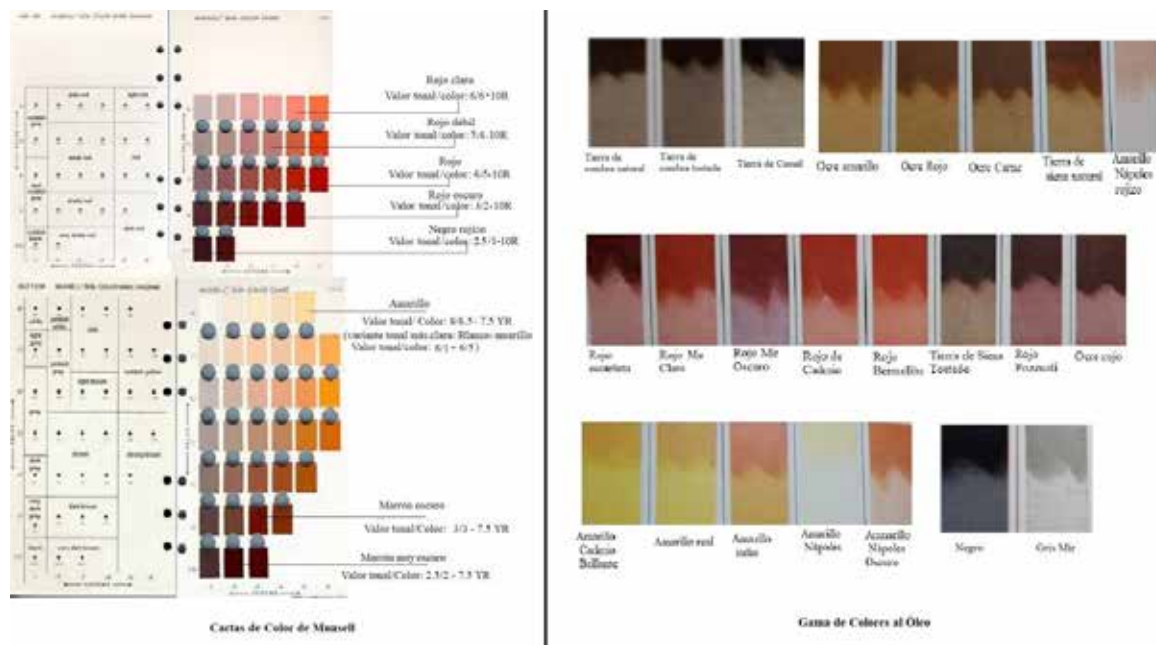


Figura 5. Cartas de color de Munsell y sus equivalentes aproximados en pintura al óleo con tonalidades empleadas por la artista Noriega en su obra, cercanos a los colores de los textiles Chancay.

Como se puede observar en esta obra, el color y la línea tienen un papel fundamental dentro del lenguaje visual de la artista, pues representan el espacio que la separa de su "zona de confort", que es su patria de origen, y las escalas de gris superpuestas y esfumadas crean nuevos matices que le dan esa atmósfera dramática a la obra.

Del mismo modo, el color del atuendo y la pintura facial. La técnica que usa es la de aplicación del color con espátula y pincel, sin un boceto previo, tal como lo indicó la artista en una entrevista (El Comercio, 1991), y tonalidades ocres y marrones, lo cual permite reproducir el color cercano de las piezas funerarias o muñecas, que además de ser un color característico de su vestimenta, le hacen evocar el arte textil de los Chancay y otras culturas de la costa peruana, proyectado ahora en este personaje. El círculo gris es una representación del globo de cómic, pero carente de símbolos o letras. Es una versión más abstracta del mismo y que representa la imposibilidad de comunicarse, de ahí que no emerja de su boca como normalmente se suele hacer en las historietas con diálogos.

La textura de la pintura es irregular pues en algunas zonas se denota un empaste ligero y en otras se puede observar las huellas de la espátula con líneas en relieve producto de la acumulación parcial de pintura al óleo durante la aplicación del color con esta herramienta.

Poupee (1990)

Ficha técnica

Título de la obra: *Poupee*
 Autor: Charo Noriega
 Año: 1990
 Medidas: 117 x 82
 Técnica: pintura
 Materiales: pintura al óleo y lienzo
 Género: figurativo

Esta obra formó parte de la serie *Poupee*, exhibida en el año 1991 en la Galería Fórum

de Lima, Perú. En la actualidad, forma parte de una colección privada. Respecto a la composición, esta posee una forma cerrada, pues la imagen o el elemento figurativo está separado del fondo debido al predominio de la línea de trazo continuo en la forma del personaje; la línea curva, a modo de cápsula, lo envuelve junto a las dos líneas de recorte en las zonas laterales extremas del fondo del lienzo a modo de franjas.

El personaje (o muñeca Chancay) está representado por una figura geométrica simple rectangular de orientación. La disposición de los elementos de la composición de esta obra con respecto a la proporción da como resultado una simetría axial vertical (Figura 6).

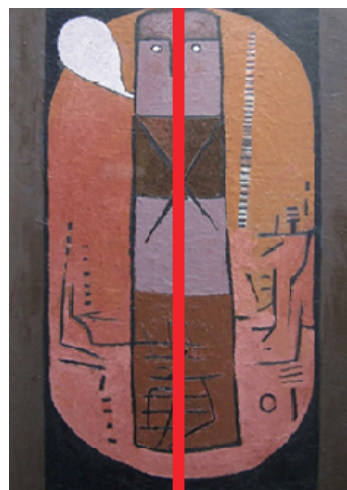


Figura 6. Línea que divide la obra para demostrar la simetría axial de las proporciones de la obra *Poupee* (1990).

En cuanto a la luz, la artista crea la sensación de luminosidad con tonos oscuros e intermedios (Figura 5), cálidos y fríos neutros, de tonos ocres amarillos y rojos en la parte central del fondo, la misma con un efecto degradé parcial debido a la aplicación de color en capas superpuestas y esfumadas, originando así tonos complementarios que armonizan entre sí otorgándole calidez en contraste con la figura en tonos marrones o sienas en tonos claros, oscuros e intermedios, aportando un ligero toque de luz con la nube o globo de diálogo ubicado al lado de la cabeza del personaje y en sus ojos, ambos, completamente blancos, ilu-

minando el rostro del personaje que es el resultado de una combinación de siena y gris claro.

En su cabeza y nariz lleva lo que parece ser pintura facial en un tono mediano. Su vestuario en siena o marrón lleva un tono oscuro desde los hombros a la cintura; de la cintura hasta la tercera fracción de la indumentaria un marrón gris y un marrón mediano en la parte inferior, las mismas que están decoradas con líneas rectas de diversas longitudes y ángulos, cortas y largas e incluso ligeramente curvas y un círculo en la parte inferior. No posee extremidades inferiores y en este cuadro están representadas en dos líneas negras cruzadas a lo largo del pecho y cintura del personaje.

En los extremos laterales de la obra, se puede observar franjas verticales en color marrón muy oscuro y en el centro, rodeando a la línea curva que encapsula al personaje, se aprecia el negro que le permite crear cierta sensación de profundidad al espacio central de la composición. En este lienzo también se mantiene el valor positivo del color debido a los contrastes que permiten visualizar e identificar la imagen.

En esta obra, el personaje posee una figura plana o bidimensional pictórica imitativa contrariamente al fondo, el cual posee una bidimensionalidad abstracta debido a los planos lineales y de color del fondo, características originales de su propuesta artística. La textura heterogénea de la pintura es consecuencia de la técnica a la espátula que deja tras de sí, generosas capas de pintura sobre el lienzo, como también ha sucedido con la obra anteriormente mencionada.

Como en la obra que vimos, inicialmente, se puede apreciar tanto el color y la línea como elementos imprescindibles dentro del lenguaje visual de la artista, pues representan el espacio que la separa de su patria de origen, siendo los colores oscuros los que le den un sentido dramático a la obra. El globo de cómic o burbuja se aprecia nuevamente, pero en esta oportunidad, es completamente blanco. Con este elemento en particular, la artista vuelve a

enfatar sus sentimientos de impotencia al no poder comunicarse debido a vivir en ese momento, en un contexto geográfico e idiomático muy distinto al suyo y por su escaso dominio de la lengua francesa; proyectándose a sí misma en su trabajo artístico.

Discusión

Después de observar las fuentes consultadas para abordar el tema investigado es preocupante que no se haya profundizado en la obra de Noriega ya que ella es un referente importante del arte peruano contemporáneo de la década del ochenta del siglo XX porque en un mundo donde predominan los hombres tanto en el arte como en la crítica, toman una posición extremista al solo dar cabida al arte con discurso social y político (como se dio con la obra de Noriega en sus inicios).

Sin embargo, aspectos mucho más objetivos como el análisis formal no son tomados en cuenta y, más aún, no se ha dado una debida difusión a obras de la artista que si bien poseen calidad a nivel plástico, no poseen un discurso crítico-social y por lo tanto, la crítica y los investigadores han restado importancia a un aspecto tan fundamental en el arte como lo es la técnica, su ejecución y por ende el resultado final y el nivel de calidad visto desde la perspectiva del análisis de la pieza artística, siendo esto último, de suma importancia para la historia del arte actual.

Conclusiones

La artista Noriega recurre a la apropiación de elementos característicos del arte Chancay (las muñecas funerarias) como medio de lenguaje para proyectar sus emociones y sentimientos en ellos. Asimismo, ha logrado acercarse a una equivalencia cromática cercana a la de las piezas originales que la inspiraron, las cuales reproduce fielmente tanto en la forma como en el color del textil Chancay.

Como se puede apreciar, la técnica de aplicación del color y la línea de los fondos en esta

serie son característicos de la abstracción, estilo que empieza a experimentar durante su larga estadía en París y que significara un cambio en su estilo y discurso iniciales. Esta serie es importante porque marcó su etapa inicial de transición en la cual poco a poco se inclina por una figuración de características geométricas que posteriormente la introducirán a propuestas completamente abstractas.

Referencias

- Castrillón, A. (2014). *Tensiones generacionales: un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Lima: Editorial Universitaria.
- El Comercio (1991). *Charo Noriega, casa de muñecas*. Publicado el 10 de febrero de 1991. Lima, Perú.
- Gálvez, M. (2017). *Pintura facial, patrón de vestido y cabello en las miniaturas textiles de la cultura Chancay*. (Tesis de Maestría). Recuperada de Cybertesis UNMSM en <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/6872>
- Hodnett, M. (1999). *Muñecos Precolombinos en el Museo Amano*. Lima: Museo Amano.
- [Fotografías de Noriega, C.]. (1991). *Archivo fotográfico digital de la obra de la serie Poupee*. Lima.
- Vargas, R. (2014). *Entrevistas personales a Charo Noriega inéditas grabadas en video/ Entrevistador: Rosa María Vargas*. Lima.
- Vargas, R. (17 de agosto de 2014). Mi impresión acerca de la Exposición Antológica "El signo y la forma" de la artista Charo Noriega. [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://rosamaria-vargashistoriadoradelarte.blogspot.pe/2014/08/mi-impresion-acerca-de-la-exposicion-el.html>