



BOLETÍN APAR

BOLETÍN OFICIAL DE LA ASOCIACIÓN PERUANA DE ARTE RUPESTRE (APAR)

MIEMBRO DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ORGANIZACIONES DE ARTE RUPESTRE (IFRAO)

[HTTP://SITES.GOOGLE.COM/SITE/APARPERU/](http://sites.google.com/site/aparperu/)

Volumen 1, Número 1

Agosto 2009

1/1

Editorial

El primer número del *Boletín APAR* sale a la luz a propósito de la realización del Tercer Ciclo de Conferencias de Arte Rupestre que nuestra institución organiza en coordinación con el Instituto Nacional de Cultura, INC - Tacna. Los ciclos de conferencias son una iniciativa de APAR para expandir el conocimiento del arte rupestre, quilcas, en el país, lo cual está en función de nuestros principales objetivos que son la defensa, estudio y difusión de este preciado patrimonio cultural peruano.

La Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) va a cumplir dos años de fundación en diciembre del 2009 y ha desarrollado un número importante de actividades vinculadas al arte rupestre, entre las que se cuentan salidas al campo, publicaciones digitales y la introducción de parámetros de comportamiento ético - científico frente a esta evidencia arqueológica; como son la creación de un Código de Ética para visitas a sitios arqueológicos con arte rupestre, la traducción y publicación digital del Código de Ética de la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO) y la presentación técnica de la Escala Estandar de IFRAO, la cual permite el registro y recuperación científica del color en las imágenes del arte rupestre.

APAR es una institución eminentemente académica sin fines de lucro y legalmente constituida. La mayoría de sus miembros son jóvenes estudiantes y profesionales de diversas ramas del conocimiento, interesados en el arte antiguo peruano; en este sentido APAR tiene un espíritu ecuménico y desarrolla sus objetivos en colaboración con otras instituciones o personas interesadas en este preciado material cultural. Para ello APAR se rige por las leyes vigentes de patrimonio cultural peruano, respetando todas las recomendaciones técnicas legales referentes a la protección de estas reliquias nacionales.

APAR trabaja en coordinación constante con otras instituciones dedicadas a la cultura y el patrimonio rupestre, sean nacionales o internacionales y con destacados científicos. Esta relación le permite a nuestra institución mantener un perfil eminentemente técnico, desde una perspectiva nacional, con definida orientación arqueológica. El arte rupestre peruano, las quilcas del Perú, son un preciado artefacto arqueológico, un testimonio valioso del pasado nacional, que merece el más serio y profesional de los tratamientos.

El *Boletín APAR* tiene como objetivo la publicación de artículos, noticias, reseñas e información sobre arte rupestre, cuyo estudio en el Perú se encuentra en auge. Éste es únicamente parte del proyecto editorial de APAR que incluye la revista de investigaciones y la publicación de estudios mayores. Nos hemos propuesto que este boletín sea publicado cada tres meses. En este primer número presentamos un artículo reflexivo sobre una quilca conocida como «el Turulaco», los balances y comentarios de los dos primeros ciclos de conferencias de APAR, realizados en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2008) y en el Museo Andrés del Castillo (2009) respectivamente, además del Código de Ética y la Escala de APAR.

Ya que el tercer ciclo de conferencias dio pie a la edición de nuestro primer Boletín, también estamos publicando los resúmenes de las ponencias presentadas a este evento. APAR felicita a todos los participantes y asistentes a estas conferencias y extiende sus saludos y gratitud a todos sus asociados, miembros de su lista de distribución de correo, académicos, científicos y arqueólogos peruanos, a IFRAO, a la Asociación Guías Sin Fronteras (GSF); y en especial al Instituto Nacional de Cultura, Dirección Regional de Cultura Tacna, por su apoyo incondicional a este evento.

APAR dedica este primer Boletín al glorioso y heroico pueblo de Tacna, pasado y presente.

Gori Tumi Echevarría López
Presidente del Consejo Directivo - APAR

El «Turulaco», Símbolo de Identidad

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & JESÚS GORDILLO BEGAZO

El Dr. Hernán Amat, Director de la Escuela de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, parafraseando a Octavio Paz apuntó hace poco: «El arte sobrevive a las sociedades que lo crearon... es la cresta visible de ese iceberg que es cada civilización desaparecida» (Amat 2009). Esta sentencia es notable por que expresa el valor representativo del arte en la humanidad entera. Todas las culturas del mundo han tenido un arte figurado, más aún las más complejas, desde China hasta Grecia, desde Mesopotamia hasta el México Azteca. El arte nativo es la expresión más pura de la inteligencia humana, aquella que se plasma en todos los soportes posibles, desde la piedra más dura, hasta la piel más suave; el arte nos identifica, nos hace reconocibles.

El arte peruano es formidable, brillante y continuo, se extiende por todo el país, desde la amazonía, hasta la puna, y de la puna hasta el litoral marino, se halla en los valles y las quebradas, en las pampas y los desiertos, se halla expuesto hacia el espacio exterior o inmerso en cuevas o huaironas, está omnipresente en todos los lugares por donde alguna vez estuvo el hombre siendo parte de su expresión vívida; por eso el arte peruano es también de todos los tiempos, porque desde que el hombre hizo su aparición en el territorio peruano empezó a desarrollar sus ideas y a plasmarlas en forma artística, de allí las pinturas de Toquepala en Tacna, de Lauricocha en Huanuco, de Huayllay en Cerro de Pasco; o los petroglifos de la Galgada en Ancash, de El Alto de Las Guitarras en La Libertad, de Checta en Lima, o de Miculla o Turulaca en Tacna. Este arte en roca, quilcas, empieza antes de los 10.000 años a.E.C. y se hace ininterrumpidamente hasta la llegada de los españoles (1532 E.C.).

Esta continuidad milenaria del arte peruano, en roca o en otros soportes, ha sido tan extraordinaria que todas las culturas del Perú han sido clasificadas y nominadas en base a su arte representativo desde Chavín hasta Inca, pasando por Paracas, Moche, Nazca, Tiwanaku, Lima o Chimú, y es evidente que sin un arte tan desarrollado y expresivo como el que tenía el hombre peruano no hubiésemos podido reconocer muchos de estos pueblos antiguos. La riqueza cultural y la variación en su identidad significativa, nombre e historia están plasmados en su arte, en los textiles, cerámicas y rocas que le han sobrevivido.

Es evidente que el arte nativo, especialmente el arte rupestre, representaba nuestras tradiciones, contaba nuestras historias; nos mostraba a nosotros mismos individualmente o en grupo y graficaba las hazañas de nuestros grandes líderes guerreros o la de nuestros dioses. El arte nos indicaba los caminos, los peligros, los límites regionales, nos comunicaba lo que había que saber del mundo. El hombre antiguo del Perú, de todos los tiempos, transitaba entre expresiones artísticas su vida entera, desde las cuevas pintadas hasta los edificios decorados más finos como los de la Galgada o Caral, Chavín o Moche, Chanchán o el Qoricancha; y fuera de las ciudades, transitaba libre entre las rocas marcadas con más expresiones de arte nacional nativo.

A partir de 1532 la invasión española cambió la realidad andina, el europeo que sólo buscaba oro, riquezas y reconocimiento, no estaba interesado en conocer y entender nuestras formas de expresión en ningún sentido, ni nuestra lengua, ni nuestras costumbres, menos nuestro arte. Todos los artistas nacionales (quilcamayocs) y todos aquellos que pudieran representar o contar las historias pasadas o presentes, fueron perseguidos, acusados de idólatras y eliminados sistemáticamente; y esto se hizo para abolirnos como cultura, para convertirnos en esclavos, en siervos; y se hizo sistemáticamente por los casi 300 años que duró la conquista y colonia, y muchas veces se ha seguido haciendo durante la república.

Institucionalmente no obstante la colonia española llevó a cabo las más graves acciones contra la cultura peruana y contra su arte nativo.

A mediados del siglo XVI, en plena conquista, apareció la inquisición en el Perú, que aunque no tenía jurisdicción directa con el «indio» modificó, con sus acciones represivas y torturas escalofriantes, la sicología del hombre andino cuya naciente religiosidad colonial católica constituyó desde el inicio, tal como dice Docafe (1973), una «reacción defensiva de la vida». La imposición aterrizante de la religiosidad europea en los andes reflejó el carácter de las instituciones coloniales que fueron eminentemente opresivas, y cuyo objetivo era expoliar el país y trasplantar la visión del mundo de los europeos en nuestras tierras, sin importarle nuestra historia, nuestras tradiciones o nuestra vida... menos nuestro arte.

Posteriormente, a fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII surge la extirpación de idolatrías, una especie de inquisición para los «indios» programada para aniquilar el comportamiento cultural, artístico y religioso de las poblaciones nativas del Perú. Porrás Barrenechea describe bien este «movimiento»:

«Al tiempo que se extinguen los cronistas, (...) aparece la hueste destructora de los extirpadores de idolatrías. Son todos frailes o clérigos, párrocos de indios o visitantes, que cumplen la consigna eclesiástica de los concilios de destruir todas las supervivencias de hechicerías, supersticiones y gentilidades». (Porrás 1963:53).

Los extirpadores de idolatrías, como todas las instituciones coloniales, jamás reconocieron el valor del arte y las tradiciones nativas a la que acusaban de idólatras y paganas, y en esta relación el mismo hombre andino fue menospreciado y tratado inhumanamente. Para los españoles el hombre andino era un ser inferior sin inteligencia ni valores, y todo lo que él producía no podía ser más que vil, o insignificante; y este pensamiento era aún más fuerte en los clérigos o sacerdotes, cuyo ciego fervor católico los llevó a cometer horrendos delitos contra las poblaciones nativas y a destruir sus más notables y avanzadas expresiones culturales, como sus conocimientos artísticos, astronómicos, o matemáticos, a los que consideraban idólatras porque no eran como los de ellos mismos, o los de Europa. Sin embargo, la extirpación de idolatrías no fue suficiente como Porrás también nota:

«... El lema de Arriaga 'todo lo que se pueda quemar se quema y lo demás se hace pedazos', no exterminó, con la destrucción de los objetos, la raíz de la creencia indígena que atrajo al mismo misionero católico con su poesía ingenua y primitiva o su ruda barbarie ancestral. Los extirpadores de idolatrías no lograron triunfar definitivamente de los ritos naturalistas de los indios». (Porras 1963:56).

Como vemos, la conquista y la colonia entera fue una historia de opresión contra el hombre andino y su cultura. Sólo cuarenta años antes de la entrada del General San Martín al Perú, el cacique de Tungasuca, Surimana y Pampamarca, cuyo nombre sagrado es Thupa Amaro, lideró la más importante revolución social en la América colonial en nombre de la libertad, la justicia, la hermandad de razas y la tolerancia religiosa; no obstante fue capturado y condenado a muerte infame. El proceso a Thupa Amaro, cuya sentencia es «el documento más horroroso que registran los anales de la maldad humana a través de todos los tiempos» (Roel 1988), se hizo cumplir con la misión de exterminar, extirpar, abolir, suprimir ocultar y matar, las más altas expresiones culturales del hombre peruano, entre ellas las artísticas, las que Thupa Amaro representaba en su tiempo.

Uno de los bandos coloniales más nefastos que el gobierno colonial español produjo después de asesinato del Inca en la plaza del Cusco lee (extracto):

«Por causa del rebelde mándese que los naturales se deshagan o entreguen a sus corregidores cuantas vestiduras tuvieren, como igualmente las pinturas o retratos de sus Incas, los cuales se borrarán indefectiblemente como que no merecen la dignidad de estar pintados en tales sitios».

«Por causa del rebelde, mándese a los naturales que sigan los trajes que les señalan las leyes; se vistan de nuestras costumbres españolas y hablen la lengua castellana, bajo las penas más rigurosas y justas contra los desobedientes». (Publicado por Sinamos, década de 1970)

La represión que siguió al movimiento nacionalista fue extremadamente brutal y se explica en parte debido a la carácter de la revolución de Thupa Amaro, la que fue en esencia una revolución cultural; ésta significó la revalorización nacional de nuestras costumbres ancestrales, de nuestra identidad más prístina, y cuya consecuencia obvia sería la libertad del campesino y la redención del hombre andino, hombre que moría esclavizado en las minas, en los obrajes o era el siervo más miserable de una hacienda colonial. Ni el gobierno español, ni la iglesia podían tolerar semejante acto. El bando contra el hombre andino, por causa de Thupa Amaro es tan vil, que nos prohíbe vestirnos con nuestras ropas, usar mascaipacha, hacer teatro y representaciones públicas, usar pututos, firmar como Incas e incluso hablar nuestra propia lengua.

El historiador Virgilio Roel anota:

«...la forma en que se mató a Tupac Amaru no es solo la expresión de la bestialidad a que el hombre puede llegar, cuando se le pone en el camino del odio y la opresión, sino que nos relieves la determinación del estamento dominante de destruir al estamento o comunidad india, cuyo símbolo era singularmente el inka - mártir». (Roel 1971: 22).

Pero ni estas acciones fueron suficientes, la supervivencia del arte y costumbres ancestrales en el Perú, a pesar de

estos increíbles ejemplos de opresión que nuestros ancestros han vivido, es una muestra de la extraordinaria fortaleza cultural de la nación Peruana, la cual nunca se ha dejado doblegar y ha mantenido siempre una actitud frontal de auto reconocimiento y defensa cultural que la historia ha testimoniado, por eso el rotundo fracaso de la inquisición, de la extirpación de idolatrías, y de todas las sentencias opresoras contra las innumerables sublevaciones, luchas emancipadoras y rebeliones nativas, como la de Thupa Amaro.

La solidez cultural de nuestra nación es la razón por la cual el arte nativo se ha mantenido hasta hoy, y desde el más antiguo hasta el más reciente, es un vínculo directo con nuestra identidad, con nuestra historia. Nosotros nos reflejamos en el arte de nuestros ancestros por que nos recuerda que somos herederos de una tradición milenaria y que somos hijos de los hombres que la hicieron; el arte, en piedra o en otros soportes, nos recuerda que hemos logrado permanecer ante el paso del tiempo y las inclemencias sociales, que hemos cruzado la nefasta etapa colonial y que a pesar de eso aún podemos vernos reflejados en nuestra herencia, en nuestras quilkas.

Cuando usamos la imagen de un petroglifo como el del sitio arqueológico de Turulaca, que representa a un hombre con un tocado en la cabeza (Gordillo 2009) (Figura 1), lo hacemos simbólicamente porque esta imagen constituye un extraordinario ejemplo de auto contemplación, un reflejo figurado del hombre antiguo de Tacna. El que los tacneños de hoy puedan verse asimismos en esta imagen representa el triunfo de la identidad, del aprecio por las tradiciones ancestrales, del amor a la patria. En este sentido el auto reconocimiento sociocultural usando las imágenes del pasado constituye una reafirmación de la identidad social colectiva, la cual necesita vincularse con su propia historia para poder ser valorada, y nadie puede estar contra eso.

Precisamente la comuna de Ilabaya, decidió utilizar el ícono del «turulaco», como símbolo representativo y de cohesión social de la población distrital; cuya imagen se ha extendido a casi todas las obras que la referida municipalidad ha ejecutado. «El Turulaco», es quizás la imagen central y más representativa del sitio arqueológico de Turulaca ubicado en el centro poblado de Mirave, hacia las estribaciones cordilleranas de los valles occidentales, en la cabecera del valle de Cinto. El sitio fue registrado el año 2005 en un trabajo conjunto entre el INC Tacna y la Municipalidad Distrital de Ilabaya. La caracterización de los petroglifos de Turulaca radica en el uso de enormes bloques de origen volcánico, sobre los cuales se han grabado imágenes antropomorfas, zoomorfas y geométricas que en algunos casos cubren paneles de hasta 5 y 7 metros de extensión.

La imagen de esta quilca, llamada popularmente «Turulaco», usada como símbolo del 3er Ciclo de Conferencias sobre Arte Rupestre, es una reivindicación al pasado nacional, al arte Peruano. La imagen del «Turulaco» no es un reflejo vano de alguna figura desagregada, es el reflejo subconsciente de la propia imagen colectiva, del alter ego social, del yo positivo. Solo una nación de la profundidad temporal de la Peruana, con su riqueza cultural, puede darse el lujo de

poseer una masiva representación auto contemplativa, cuya síntesis brillante y elocuente es esta imagen, esta quílca. Solo una cultura tan antigua y robusta como la nuestra puede verse a sí misma en sus piedras.

Gori Tumi Echevarría López
Presidente, Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
Arqueólogo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Jesús Gordillo Begazo
INC- Tacna

BIBLIOGRAFÍA

AMAT, H. 2008. Prefacio. En G. T. Echevarría, *Choquequirao, Un Estudio Arqueológico de su Arte Figurativo*. Hipocampo, pp. 9-10. Hipocampo Editores, Lima.

DOCAFE, E. 1973. Aspectos sociológicos y costumbristas del Perú virreinal. En: *Historia General de los Peruanos*, Vol 2, Talleres Gráficos IBERIA S. A., Lima.

GORDILLO BEGAZO, J. 2009. Los petroglifos de Turulaca en el contexto del arte rupestre regional. Manuscrito.

PORRAS BARRENECHEA, R. 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*. Instituto Raúl Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

ROEL, V. 1971. *Los Libertadores. Proceso Social, Económico, Político y Militar de la Independencia*. Editorial Gráfica Labor, Lima.

ROEL, V. 1988. *La Independencia. Historia General del Perú*. Editorial Gráfica Labor, Lima.

SINAMOS. s/f. Hermanos! Una mañana del mes de noviembre de 1781, y luego de la transitoria derrota de Túpac Amaru, apareció en bandos públicos diseminados a lo largo del Cuzco la siguiente sentencia contra el pueblo. S/pi.



Figura 1. Quílca de Turulaca, Mirave, Tacna. El «Turulaco». Tomado de Gordillo, 2005.

Coloquio Interdisciplinario «II Encuentro de Historiadores del Arte y Arqueólogos»

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

26 de setiembre 2009

Los alumnos de la Escuela Profesional de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM organizan el «II Encuentro de Historiadores del Arte y Arqueólogos». Este Coloquio es un importante evento académico que aborda temas como: estudios de iconografía, patrimonio cultural, métodos de interpretación, nuevos descubrimientos y estudios comparativos entre la Historia del Arte y la Arqueología.

La Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) es la encargada de organizar una de las mesas de este Coloquio, titulada «Arte rupestre Chavín y Pre-Chavín en Lima», cuya programación es la siguiente:

«GEOGLIFOS, PETROGLIFOS Y OTRAS MANIFESTACIONES GRÁFICAS EN CARAL» POR: MARCO MACHACUAY. PEACS - UNMSM

«CHECTA, UNA PROPUESTA PARA SU SECUENCIA Y CRONOLOGÍA» POR: GORI TUMI ECHEVARRÍA Y RODOLFO MONTEVERDE. UNMSM - APAR

«GEOGLIFOS Y PETROGLIFOS EN LA QDA DE YANACOTO - CHOSICA» POR: ALBERTO BUENO. UNMSM

«ARTE RUPESTRE DEL HORIZONTE TEMPRANO EN CERRO CANTERIA» POR: JULIO ABANTO. UNMSM - INSTITUTO RURINCANCHO.

Informes sobre el Coloquio al E-mail: historiadelarte_y_arqueologia@hotmail.com

Tercer Ciclo de Conferencias sobre Arte Rupestre: »Arte Rupestre en los Andes del Sur«

RESÚMENES

«Arte Rupestre en el Perú»

Arql. Gori Tumi Echevarría López

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Presidente de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)

Esta ponencia expone los términos generales de la consideración del arte rupestre como un artefacto arqueológico en el Perú y la historia de su investigación científica hasta la actualidad. Haciendo un repaso nacional de sitios arqueológicos con arte rupestre, quilcas, se demuestra que la investigación de esta evidencia cultural en nuestro país ha sido continua e ininterrumpida y ha alcanzado claros progresos científicos, tanto a nivel metodológico como analítico.

La exposición constituye, literalmente, una introducción al arte rupestre peruano, y una revisión de los principales aportes al estudio de este material cultural, y de las principales perspectivas al futuro de la investigación de esta herencia cultural, las quilcas del Perú.

«Simbolismo y realidad: representación de la fauna en los petroglifos de Miculla»

Lic. Jesús Gordillo Begazo

INC - Tacna

Se presenta una aproximación a la identificación de representaciones de imágenes faunísticas en los petroglifos de Miculla y su relación a contextos y atributos de orden simbólico y ritual. Las figuras de cuadrúpedos, aves, peces, ofidios e invertebrados son recurrentes en la iconografía de Miculla y aparecen formando parte de escenas de caravaneros, música, danza, caza, faenas agrícolas, aislados y/o integrados a paneles de figuras constelares, fitomorfos, geométricas y seculares. Miculla, está ubicada 24 kilómetros al Este de la ciudad de Tacna, a 1200 msnm como cota promedio y en un territorio semi árido de formación aluviónica del cuaternario, en el sector terminal de la quebrada de Palca. El sitio aparece fuertemente asociado al camino Inca de Palca, que une a Tacna con el altiplano puneño y boliviano.

«Investigación arqueológica para el registro de sitios con arte rupestre en los distritos de Macusani y Corani, Provincia de Carabaya, Puno»

Lic. Patricia Vega-Centeno Alzamora

En los años 2007 y 2008 realizamos el «Proyecto de Investigación Arqueológica para el registro de Sitios con Arte Rupestre en Macusani y Corani», prospectando 72,250 Ha. en 6 meses. Presentaremos en esta ocasión varios aspectos relacionados con nuestro trabajo, en primer lugar la metodología de registro; registro de paneles, registro de evidencia asociada, relaciones comunitarias, información etnográfica etc. También trataremos sobre las dificultades de interpretación de una escena pintada en el siglo XVIII, del sitio de

Cancahuani. Finalmente nos referiremos a un tema importante como es el registro del estado de conservación y protección de los sitios, dentro de la actual coyuntura regional.

«Arte Rupestre, tráfico e interacción: cuatro casos de estudio en el valle de Lluta, extremo norte de Chile»

Daniela Valenzuela R.*, Calogero M. Santoro** y Luis Briones M.***

Esta ponencia busca contribuir al entendimiento de las relaciones entre arte rupestre y tráfico caravanero, aportando mayor variabilidad al modelo propuesto por Núñez (1976, 1985). Planteamos que la especificidad material de ciertos sitios de arte rupestre puede ser vista como un indicador de distintos niveles de tráfico prehispánico, permitiendo dilucidar variantes en que éste operó en la zona. Discutimos cuatro casos de estudio de arte rupestre en el valle de Lluta que participaron activamente en actividades de tráfico caravanero en el marco de una intensa interacción social durante el Intermedio Tardío (Ca. 1000-1450 d.C.) y el Tardío o Inka (1450-1535 d.C.). Proponemos que este tipo de sitios de arte rupestre y los senderos de movilidad asociados, constituyen la evidencia fundamental de tráfico caravanero en los Valles Occidentales exorreicos. Se esbozan algunas ideas respecto de los diferentes modos de inserción de las sociedades locales en las redes de tráfico. Planteamos que las sociedades locales del valle de Lluta, de tierras bajas, fueron en algunos casos agentes activos en las redes de tráfico, un tráfico operado no obstante por grupos sociales de tierras altas.

* Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, Universidad Católica del Norte.

** Centro de Investigaciones del Hombre en el Desierto, Instituto de Alta Investigación, Universidad de Tarapacá

*** Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá

«Los petroglifos de Punta Picata e Ite en la costa norte de Tacna»

Lic. Adán Umire Alvarez

Arqueólogo Asistente Proyecto Capaq Ñam

Los petroglifos de Punta Picata e Ite ubicados en la costa norte de Tacna conforman dos complejos en ambientes geográficos ligeramente disímiles. Si bien ambos complejos se encuentran dentro de la faja costera, Punta Picata tiene un contexto marítimo relacionado con la zona intermareal; mientras que el de Ite se halla en ambas márgenes del río Locumba cercano a la desembocadura hacia el mar.

La descripción preliminar y general de ambos complejos servirá para una aproximación a los estilos presentes, tipos de representaciones, escenas comunes, técnicas de construcción y cronología relativa.

«Alto El Cairo - Mirave. Algunos alcances sobre un sitio con arte rupestre en la parte media de la cuenca de río Locumba - Ilabaya»

Lic. Cecilia Tirado Cedano y Lic. Bertha Flores Mejía
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Se sabe que el Distrito de Ilabaya, Tacna, posee un enorme patrimonio cultural mueble e inmueble que es el legado de los antiguos pobladores de esta zona; evidencias que ayudan a comprender muchos aspectos sociales, económicos y políticos de los habitantes que estuvieron asentados en esta zona. Uno de los objetivos que persigue este trabajo es difundir la riqueza cultural de Ilabaya.

El registro que se realizó en el marco del Proyecto de Evaluación Arqueológica en el Cementerio Mirave en el 2009, es meramente descriptivo. Se pudo identificar 11 petroglifos, con representaciones zoomorfas, antropomorfas, geométricas estilizadas, y de seres híbridos, muchos de ellos con escenas de pastoreo. Dentro de la zona también se encuentra el sitio arqueológico «Alto el Cairo» con filiación cultural de Tiwanaku local - Desarrollos Regionales.

«Simbolismo en el arte rupestre: teoría, enfoques y perspectivas»

Mag. Carlos Vela Velarde

Los símbolos como creación cultural tienen en el arte rupestre tal vez una de las primeras manifestaciones de expresión y comunicación. Las pictografías, petroglifos, geoglifos registrados por la arqueología proponen enfoques teóricos y propuestas de interpretación, así como la identificación o el «sello cultural» en la prehistoria.

«Petroglifos de Uchumayo, Arequipa: principales asociaciones»

Lic. Augusto Cardona

Varios sitios arqueológicos registrados e inventariados por el suscrito en la cuenca del Uchumayo presentan asociaciones variables con recursos naturales, encontrándose vinculados principalmente con caminos y fuentes de agua; en esta ponencia se presentan aproximaciones temporales de dos estilos de petroglifos basados en asociaciones (presencia - ausencia) de estilos cerámicos.

«Cronología y corología de los petroglifos de Toro Muerto- Arequipa»

Lic. Lucy Linares Delgado, Lic. Marko Lopez Hurtado,
Lic. Cecilia Quequezana Lucano y Lic. Ana Miranda Quispe.

Arqueólogos. INC-AREQUIPA.

La extensión de la iconografía de Toro Muerto no sólo se concentra en el valle de Majes, sino que se ha rastreado su presencia hasta los valles aledaños de Siguan, Vitor y Quilca siendo probable su presencia en los límites con el territorio arequipeño hacia el sur. Mientras que hacia el norte se halla recurrencia en los valles de Camaná, Ocoña hasta las cabeceras de ésta cuenca como es Churunga, Chala y Caravelí.

Se amplía la profundidad cronológica de los petroglifos de Toro Muerto con la presencia de uno de los elementos iconográficos símbolo de Toro

Muerto, presente en los cementerios de La Chimba - Siguan. La datación de los textiles asociados a éste cementerio se remonta al Horizonte Temprano e Intermedio Temprano.

«Arte Primario. Ruta Sur»

G.O.T. Víctor David Corcuera Cueva

El paisaje/entorno geográfico forma parte de las cuatro categorías técnico materiales del Arte Rupestre Peruano (Echevarría 2009). La Cordillera andina integra (por el sur) a los actuales países de Bolivia, Chile y Perú, quizás en un futuro los límites territoriales cambien transformándose por factores políticos y económicos, culturales o naturales, pero La Cordillera Andina quedará allí para ser explorada y registrada. Desde hace doce mil años atrás, los andinos integraron el paisaje a sus manifestaciones culturales y esto está plasmado en los diferentes procesos culturales de los Andes. El Arte en Roca, una de las manifestaciones culturales más antiguas de la humanidad, recorre las rutas nómadas así como también sedentarias del hombre, lo acompaña en su afán de búsqueda constante. La Roca intervenida culturalmente es parte del paisaje cultural, pero a la vez esta intervención está sujeta a las características naturales y temporales de su entorno. Las manifestaciones rupestres responden muchas veces a su entorno geográfico.

Arte Primario es una exposición fotográfica digital que en esta oportunidad sumerge al espectador por paisajes naturales y culturales desde el norte hasta el sur del Perú, abarcando los actuales Departamentos de Cajamarca, Amazonas, La Libertad, Ancash, Ica, Arequipa, Cusco y Puno.

«Análisis formal en grabados rupestres del extremo norte de Chile»

Juan Chacama R.

Universidad de Tarapacá, Arica - Chile

En general, los estudios de arte rupestre en el extremo norte de Chile se han centrado en análisis estilísticos, tecnológicos y de distribución espacial, pocos son los trabajos que han tomado como eje de análisis las figuras rupestres en sí. Aunque reconocemos las dificultades inherentes a la interpretación de las imágenes rupestres, reconocemos también el potencial ideológico implícito en ellas, es entonces en dicho contexto que nos planteamos como emprender una aproximación al significado de estas imágenes.

A lo largo de los años hemos visitados, relevado y estudiado diversos sitios de arte rupestre en el norte de Chile, dentro de ellos un conjunto de importantes sitios con grabados o petroglifos ubicados en las quebradas de los valles occidentales. Resultado de dichos estudios hemos producido un conjunto de bases de dato cuyos resultados nos han proporcionado antecedentes necesarios para intentar una aproximación tanto a la identificación de imágenes rupestres como a su significado.

A través de la síntesis de tres estudios de caso: «Los grabados de Suca», «Figuras Antropomorfas del sitio Arikuida» y «El Juego de la Falcónida» queremos, en el presente trabajo, dar a conocer un planteamiento metodológico para realizar la mencionada aproximación.

Breve comentario sobre el 1er Ciclo de Conferencias de Arte Rupestre: «Arte Rupestre, Arqueología e Historia del Arte»

RODOLFO MONTEVERDE SOTIL & GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

Este ha sido un evento muy competente, cuatro ponencias muy ilustrativas, las dos primeras altamente normativas y las dos últimas altamente especializadas han demostrado que los investigadores peruanos, científicos y humanistas están avanzando mucho en los aspectos de síntesis e investigación sistemática del arte rupestre nacional.

El primer ponente, arqueólogo Gori Tumi Echevarría López, fue directamente al aspecto metodológico e historicista demostrando que desde comienzos de siglo pasado los estudios nacionales sobre arte rupestre alcanzaron claros picos científicos, incluso antes de la introducción de los estudios de la historia del arte aplicados a la evidencia rupestre. Ha sido una revelación la exposición de los parámetros técnicos científicos aplicados al descubrimiento de arte rupestre y los mapas de distribución material de esta evidencia elaborados por el Dr. Javier Pulgar Vidal desde la Universidad de San Marcos que se desarrollaron desde los años 40 hasta los 60s.

Se mencionó el notable trabajo del Monseñor Pedro Villar Córdoba en el descubrimiento y estudio de Checta y otros sitios en los valles de Lima, y los trabajos del Profesor Toribio Mejía Xesspe en los descubrimientos de las líneas de Nasca en los 20s, y en la inclusión definitiva de los análisis estilísticos, no historicistas, en los estudios rupestres. Mejía Xesspe habló de arte rupestre Chavin desde la década del 60. Se comentó también del arte colonial en roca de influencia Inca estudiado por el Dr. Kauffman Doig, de la cronología formativa del arte rupestre de Lima elaborada por el Arq. Lorenzo Rossello, y las decenas de valiosas contribuciones nacionales a los estudios del arte rupestre que no son comúnmente destacadas en los estudios corrientes del arte rupestre peruano, sin dejar de mencionar los clásicos de los Drs. Augusto Cardich y Jorge C. Muelle, entre otros.

Una mención importante fue para el Dr. Eloy Linares Málaga cuyas contribuciones se expusieron en esta cronología nacional, desde el descubrimiento de Toro Muerto en 1951, la introducción de los estudios formal-estadísticos, hasta el desarrollo de la primera cronología arqueológica basada en asociaciones arqueológicas de 1986; y sus contribuciones actuales.

A partir de aquí el arqueólogo Echevarría expuso las características técnicas del arte rupestre usadas para estudios arqueológicos y mostró ejemplos concretos de este material usando sus propios registros de muchos sitios en todo el Perú; ya sean pinturas rupestres, petroglifos, geoglifos y arte rupestre mobiliario. Sobre esta base la cronología de los sitios fue reevaluada usando análisis arqueológicos, como la llamada «aproximación artefactual», que, según este autor, ha permitido establecer una cronología técnica en sitios clásicos, como Checta, que ahora se estima al menos 2000 años más antiguo de lo que se cree normalmente, es decir correspondiente al Periodo Formativo.

Esta primera ponencia permitió secundar al Magister Daniel Morales, también de la Universidad de

San Marcos, quien habló del arte rupestre peruano usando perspectivas de distribución material y secuencias estilísticas; como la que él mismo propuso en 1993. Morales destacó dos aspectos tradicionales respecto a la distribución de pinturas y petroglifos planteando hipótesis sobre la presencia de complejos de arte rupestre y por consiguiente de la cronología asociada.

El Magister Morales desarrolló una secuencia lineal proponiendo ciertas tendencias estilísticas representativas para todos los periodos nacionales, desde la época de cazadores hasta los periodos más tardíos, estableciendo para esta relación, los estilos «Naturalista», «Seminaturalista», «Antropomorfo» o «Geométrico Estereotipado». Esta aproximación implica patrones de representación que se correspondían con los ejemplos de sitios con arte rupestre, pinturas o petroglifos, en diferentes partes del Perú, ya sean los sitios más tempranos como Toquepala o Lauricocha, o sitios más tardíos como Checta, Alto de las Guitarras, Quebrada del Felino entre otros. Este último sitio realmente espectacular.

Una parte importante de la conferencia de Morales fue el análisis formal desarrollado para Toquepala desagregando una secuencia a partir de la abstracción de motivos por colores. Este análisis fue muy ilustrativo y sobresaliente. Los cuadros de separación expuestos por Daniel Morales mostraron conjuntos armónicos de figuras perfectamente relacionadas que según el autor significaban, a parte de factores temporales de realización pictórica, estadios de desarrollo ideológico representativo. Morales se adelantó en los análisis superestructurales desarrollando explicaciones sobre los sistemas de ritos propiciatorios y relaciones de oposición ideológica como conceptos de dualidad ya tempranamente manifiestos. Este análisis antecedió las ponencias más temáticas que se sucedieron.

La tercera ponencia fue leída por el arqueólogo Echevarría dado que la Dra. Ana Nieves no pudo asistir a la conferencia por razones de fuerza mayor. La lectura fue acompañada con la proyección de la presentación, directamente enviada por la Dra Nieves desde USA. Lo que se mostró fue una novedad para muchos de los asistentes, se trató de petroglifos vinculados a las culturas Paracas y Nasca encontrados mediante exploraciones sistemáticas desarrolladas en Ica por la Dra. Nieves en un proyecto arqueológico con autorización del Instituto Nacional de Cultura (INC). La discusión se centró en el análisis de una figura representativa de la iconografía Nasca que es llamada la «Orca Mítica» cuyos atributos estilísticos-iconográficos fueron discutidos usando bases comparativas que provenían de materiales textiles, cerámicos, y de geoglifos; es decir, de toda la gama de soportes físicos del arte Nasca.

La Dra Nieves condujo su análisis discutiendo las relaciones estilísticas del motivo de Orca desagregando algunos elementos formales y resaltando la variación estilística dentro de la concepción iconográfica regular del motivo Nasca. La «Orca mítica», según este análisis, es una figuración compleja que toma

atributos formales de diversos elementos vivos de la naturaleza, incluyendo el hombre; pero que parece corresponder más a un tiburón que a una ballena precisamente. Esta relación se basa adicionalmente en aspectos contextuales, como la presencia de fósiles de tiburón en la zona que pudieron bien ser representados en los motivos de la iconografía Nasca con variaciones estilísticas. La Dra. Nieves de hecho demostró que los aspectos representativos de Nasca están en plena discusión y que deben hacerse análisis multimateriales para establecer con precisión las correspondencias naturales de las representaciones figuradas de los nasca, ya sean íconos tan extendidos como esta «Orca mítica» que probablemente es más tiburón que ballena.

Por último el Dr. Alberto Bueno dio una importante conferencia mostrando uno de los sitios con petroglifos peruanos más notables los cuales se asocian directamente al sitio La Galgada de aproximadamente 3000 años antes de la era común. El Dr. Bueno estableció de inicio una relación de contexto usando parámetros geográficos y culturales relacionados antes de introducirnos al material rupestre; la perspectiva de este arqueólogo permitió ubicar el material dentro de un panorama temporal y físico adecuado estableciendo una correlación técnica entre la iconografía figurada de los textiles del sitio La Galgada (fechados mediante series radiocarbónicas al menos desde 2800 a.E.C.) y los petroglifos asociados a este sitio.

A partir de esta relación el despliegue figurativo ha sido espectacular, destacando la serie monumental de figuras naturalistas, perros, loros, felinos, pero especialmente cóndores en actitudes dinámicas (verdaderas «obras maestras» de arte rupestre peruano). El Dr. Bueno destacó que para su tiempo la serie figurativa de la Galgada precede tanto a nivel iconográfico como estilístico los posteriores desarrollos artísticos estandarizados que se ven reflejados por ejemplo en Chavín. Motivos de jaguares con manchas estereotipadas, o cóndores en posiciones simétricas o portando báculos son, según el autor, evidencia inequívoca del surgimiento temprano de parámetros estandarizados del más formal y desarrollado arte andino, que después se va a repetir en todas las épocas nacionales.

Una escena, bautizada por el mismo Dr. Bueno, como el «enfrentamiento mítico entre el cóndor y el puma» muestra a estos animales en actitud explícitamente dinámica llegando a figurar un naturalismo casi realista o impresionista. Esta escena, como explicó el Dr. Bueno, muestra el impacto del cóndor haciendo huir al puma, quien expresivamente contorsiona su figura asemejando un acto de respuesta o rugido ya en retirada. De hecho los planos representativos son extremadamente explícitos y la técnica del percutido resalta la actitud dinámica de las figuras; sin duda esta escena es extraordinaria por su naturaleza expresiva, complejidad y antigüedad. El Dr. Bueno descubrió el sitio de «Los Cóndores» todavía en la década de los 70s y paralelamente a sus estudios en la Galgada viene desarrollando estudios sistemáticos en los complejos de petroglifos que se asocian a la arquitectura antigua del lugar.

Consideramos finalmente, si hay que hacer un balance, que estas conferencias fueron excelentes, los cuatro investigadores, tres de la Universidad Nacional

Mayor de San Marcos, han demostrado en forma sobresaliente que el arte rupestre peruano no es un enigma en sentido alguno y que con metodología clara, usando las referencias nacionales de estudios arqueológicos y de la historia del arte, los peruanos están llegando a establecer técnica y científicamente los patrones de correspondencia cultural y cronológica, y el significado de los sitios arqueológicos con arte rupestre nacional. Esto debe alentar a los estudiosos peruanos a enfrentar con seriedad y ética el reto de las investigaciones rupestres.

Felicitemos a los organizadores y a la Escuela de Arte de San Marcos por esta iniciativa y por poner a disposición de todos, gratuitamente, conferencias con altos estándares académicos.

Luis Rodolfo Monteverde Sotil
Estudiante de Historia de Arte, UNMSM
Bachiller de Arqueología, UNFV
E-mail: laspuertas48@gmail.com

Gori Tumi Echevarría López
Arqueólogo. Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: goritumi@gmail.com



**Primer Ciclo de Conferencias
Sobre Arte Rupestre
“Investigaciones Arqueológicas
e Historia del Arte”**

Patrocina:

UNMSM
Escuela Profesional de Arte

Organizan:

Asociación Peruana de Arte Rupestre
APAR

Patrocinador:

GSF
GUÍAS DE TURISMO SIN FRONTERAS
TURISMO RESPONSABLE

Expositores:
Dr. Alberto BUENO (UNMSM)
Dra. NIEVES (University of Texas)
Mag. Daniel MORALES (UNMSM)
Gori Tumi ECHEVARRIA (UNMSM)

Fecha:
Jueves 18 de diciembre del 2008
6:00 - 8:30 pm

Lugar:
Auditorio Principal de la Facultad
de Letras y Ciencias Humanas
de la Universidad Nacional
Mayor de San Marcos

Informes:
aparperu@gmail.com
Teléfono: 990 217120
http://groups.google.com/group/apar_peru

Ingreso Libre

Afiche del 1er Ciclo de Conferencias de APAR

Segundo Ciclo de Conferencias sobre Arte Rupestre: «Arte Rupestre - Arte en Roca»

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

El 22 de mayo del 2009 se celebró el 2do ciclo de conferencias de APAR, llamado «Arte Rupestre - Arte en Roca». Este fue un evento muy importante y significativo, el mismo reunió notables investigadores del arte rupestre peruano para exponer parte de los estudios que se encuentran llevando a cabo en este campo del conocimiento arqueológico nacional. La presencia de experimentados investigadores, junto a jóvenes estudiosos, provenientes todos de diversos lugares del país, contrastó con lo variado de la temática cuyos tópicos abarcaron tanto aspectos retóricos de la investigación rupestre como específicas muestras nacionales de diferentes regiones del Perú (Tacna, Trujillo, Cusco, Lima y Huancavelica).

La conferencia se arregló en dos partes con una introducción teórica metodológica por el autor de estas líneas, a la que le siguió ejemplos de investigación y gestión de sitios con arte rupestre peruano en Huancavelica y Tacna por los reconocidos investigadores Arturo Ruiz y Jesús Gordillo respectivamente; la segunda parte prosiguió con nuevas investigaciones puntuales por los investigadores Marcos Machacuay sobre Caral, y de el que suscribe en colaboración con John Valencia sobre el Cusco colonial; para finalizar con Víctor Corcuera con una exposición fotográfica de sitios con arte rupestre del norte y nororiente peruano.

Las conferencias fueron muy ilustrativas por la variedad y riqueza de patrimonio rupestre peruano, por lo que es necesario proveer de un pequeño comentario a las ponencias; antes de hacerlo, no obstante, debo resaltar de inicio que el ciclo de conferencias de APAR es absolutamente gratuito habiendo sido diseñado para hacer llegar los estudios rupestres a la población peruana con la intención de difundir los parámetros de protección y estudio de estas preciadas reliquias culturales. La realización de conferencias abiertas sobre arte rupestre no tiene antecedentes conocidos, salvo mejor información, y destacan notablemente de otro tipo de eventos relacionados.

Yendo al tema, confieso es difícil evaluar críticamente la primera conferencia por compromiso en la redacción, sin embargo creo que puedo resaltar algunos aspectos cruciales del tema implicado en *las cuatro categorías técnico materiales del arte rupestre peruano*. En primer lugar pienso que éste es el primer acercamiento técnico a una definición artefactual del arte rupestre nacional, en segundo lugar es una reflexión histórica crítica de la definición y nomenclatura del arte rupestre peruano, cuya acepción correcta en el Perú es «Quilca» como ya han definido historiadores como Raúl Porras, Victoria de Jara, u otros notables investigadores como Javier Pulgar Vidal o Eloy Linares Málaga. Y en tercer, lugar constituye la evaluación técnica de la aplicación de estas categorías materiales, las del artefacto rupestre, respecto de su uso en el registro, la protección y la la investigación del arte rupestre o quilcas del Perú.

Las cuatro categorías técnico materiales del arte rupestre, para todos los fines de investigación

arqueológica, pero especialmente para su registro y conservación técnica son: la *imagen figurada*, el *soporte*, el *entorno inmediato* y el *paisaje*; su consideración, estimó, va a permitir el desarrollo positivo, hacia un nivel explícitamente científico, de los estudios rupestres nacionales.

La segunda conferencia del Dr. Arturo Ruiz se centró en el *arte rupestre de Acobamba*, en Huancavelica. Ésta es una zona muy rica en evidencias culturales, y el Dr. Ruiz hizo un acercamiento panorámico al complejo rupestre, tanto de petroglifos como de pinturas, mostrando claramente una proyección temporal de producción rupestre que empieza, de acuerdo a sus estimaciones, muy probablemente a fines del pleistoceno. La variación temática, muy rica, permite reconocer cambios en los niveles de ocupación cultural que se expresan en las quilcas de Acobamba, aunque todavía están por definirse con claridad los conjuntos rupestres implicados. El punto extremo de este desarrollo tradicional de producción rupestre lo constituye la actual época republicana cuya evidencia incontrovertible es la presencia de la imagen pintada de un «danzante de tijeras» en el mismo contexto espacial que se utilizó para la producción de arte rupestre desde las más remotas épocas del poblamiento andino.

El Dr. Ruiz demostró claramente que el arte rupestre altoandino constituye un recurso tradicional peruano ininterrumpido, variadísimo en su temática formal y en su recurso técnico; siendo una evidencia importantísima para descubrir los desarrollos cognitivos de las poblaciones pasadas del Perú que se encuentran expuestas por milenios y que esperan pacientemente por investigación seria y científica.

La siguiente conferencia, del Lic. Jesús Gordillo sobre el *arte rupestre y compromiso ciudadano*, ha sido una notable introducción a la gestión cultural de las quilcas del Perú, que no tiene precedente, paralelo o ejemplo de comparación en el país. Los logros en gestión cultural en el arte rupestre de Tacna, evaluados en sus aspectos positivos y negativos, son extraordinarios si consideramos que es el INC de Tacna el que ha promovido y desarrollado esta labor bajo la coordinación puntual de Gordillo. El «sitio tipo», usando la terminología del gran maestro Eloy Linares Málaga, es Miculla, cuya cercanía y adecuada gestión proteccionista ha propiciado una relación mutua y condicionada entre la población de Tacna y el sitio arqueológico, lo que ha generado reacciones sociales vinculadas al autoreconocimiento colectivo y la valorización de la originalidad cultural.

Aunque en el Perú los sitios arqueológicos (las guacas) y las poblaciones adyacentes han desenvuelto relaciones mutuas de pertenencia y reconocimiento (pensando las guacas como entes vivos), el caso de Miculla se encuentra más bien del lado de la dirección cultural y la puesta en valor; para dotar de significado a este sitio y adaptarlo a los estándares de reconocimiento social que le corresponden en un contexto contemporáneo, que incluye sin ninguna duda también las mismas relaciones de autoreconocimiento nativas.

En la actualidad Miculla es el centro del avance turístico cultural de Tacna y es la fuente de inspiración cultural iconográfica de las instituciones y el pueblo Tacneño ávido por una auto contemplación colectiva. Ésta es una lección adaptada, tomada del valor subconsciente del hombre peruano, y merito indiscutible de Gordillo. En el Perú, nosotros nos reconocemos en nuestros monumentos arqueológicos, en nuestras guacas, en nuestros apus, en nuestros cerros, en nuestras piedras, en nuestras quilcas.

La cuarta conferencia ha sido un importantísimo avance de investigación del proyecto Caral, que dirige la reconocida arqueóloga Dra. Ruth Shady, centrado en el estudio específico del arte rupestre de sitio y que es llevado a cabo por el Lic. Marco Machacuay, quien por muchos años fue el director de campo de dicho proyecto. Este investigador, haciendo una aproximación arqueológica estricta, se acerca contundentemente a la resolución de los contextos culturales de los *petroglifos*, *pictografías*, *grafitis* y *geoglifos de Caral*, habiéndolos integrado en el complejo cultural del sitio mediante el uso de procedimientos de articulación arqueológica como son los análisis de distribución, secuencias estratigráficas, análisis de sedimentos, análisis estilísticos comparados y registros materiales extensos. Los estudios combinados en el arte rupestre de Caral apuntan a convertirse en un modelo de desarrollo en la investigación rupestre peruana, como han sido ya los estudios sobre la complejidad socio cultural del sitio.

Machacuay ha probado técnicamente que los complejos de quilcas de Caral, que incluyen sin duda los grafitis, se presentan dentro de las etapas de desarrollo cultural del sitio probablemente desde su época de auge hasta las etapas de abandono, y post abandono del sitio. Caral muestra, tal como expuso Machacuay, importantes improntas culturales de abandono de la arquitectura monumental, que ya han sido advertidas muchos años atrás en otros monumentos de Lima, y aquí puedo recalcar las clases de campo de reconocidos arqueólogos como Alberto Bueno; estas improntas incluyen contextos de arte rupestre que están siendo extensivamente documentados en el sitio.

Un aporte sustancial de los estudios rupestres de Caral es la premisa epistemológica de que las quilcas deben contextualizarse mediante explícitos procedimientos lógicos, y mediante argumentaciones científicas; la posibilidad de establecer contextos mediante técnicas arqueológicas, como las mencionadas más atrás, permite definir premisas y variables para la construcción de hipótesis sólidas sobre la cronología y asociación de estos materiales. Este es un procedimiento indirecto altamente estandarizado, que lamentablemente es poco común en la arqueología peruana. Solo para redondear el concepto debo decir que el establecimiento de la cronología del arte rupestre por su simple cercanía a un sitio arqueológico es un procedimiento erróneo, falso y equivocado de datación; una argumentación de ese tipo, que no es refutable en su estructura lógica, no es científica y no constituye conocimiento sobre el material que implica.

De cualquier forma, el equipo de Caral está demostrando la efectividad de la arqueología nacional en la resolución de los viejos problemas de contextualización de las quilcas peruanas, aunque por

supuesto esto deja mucho margen para comentar aún; Machacuay se enfrenta a serios problemas de articulación cultural entre materiales complejos, y sus extremos más recientes llegan al Intermedio Temprano a más, no obstante, estamos seguros que los problemas de hoy serán anecdóticos ya que la investigación en Caral es seria y científica, y eso nos place comentar.

Pasando a la siguiente conferencia, debo decir que ésta se basó en un proyecto de investigación personal elaborado el año 2006 con estudiantes de arqueología de la tricentenaria Universidad San Antonio Abad del Cusco, el cual se concentró en la contextualización de los numerosos altorrelieves o petroglifos expuestos en los edificios de la arquitectura colonial de esta ciudad. Este estudio, por observación simple, fue extremadamente productivo y logró documentar para nuestra sorpresa *cuatro tradiciones independientes de arte rupestre* en la *arquitectura colonial del Cusco*, algo sin duda impresionante para el registro rupestre peruano.

El trabajo fue un esfuerzo conjunto como ya dije, donde la labor sistemática de observación y registro del joven estudiante, hoy bachiller, John Valencia Córdoba destacó sobre manera; John y el que suscribe, apoyados eventualmente por otros estudiantes, logramos cubrir parte del catastro colonial del Cusco alcanzando una muestra significativa de documentación empírica para análisis; documentación que se hizo sólo mirando las paredes de los edificios coloniales. El análisis artefactual practicado, usando variables simples («clásicas»), como la forma y el estilo, permitió clasificar y separar grupos rupestres con implicancias arqueológicas para la propuesta de hipótesis de articulación cultural. Una de las conclusiones más impresionantes de nuestro trabajo fue el descubrimiento que los grupos rupestres constituyeron cuatro tradiciones representativas contemporáneas (con todo el peso conceptual que la categoría «tradición» implica), superviviendo en forma traslapada en el Cusco de los siglos XVI, XVII probablemente hasta el siglo XIX.

La documentación científica del arte rupestre colonial del Cusco, por estudiantes de arqueología del Cusco, es un avance acelerado en el desarrollo de los estudios rupestres nacionales, que debemos valorar aquí; principalmente porque es ésta la orientación nacional de los estudios rupestres que está resolviendo los problemas básicos de la representación gráfica colonial cusqueña, que se centran sin ninguna duda en la cronología y la asociación cultural, es decir en el contexto arqueológico de estas evidencias. La resolución de los contextos de estas tradiciones figurativas es crucial para comprender los fuertísimos problemas sociales que atravesaron los cusqueños y los demás pueblos andinos del siglo XVI ante la brutal y asesina presencia de los europeos en estas tierras.

John Valencia expuso claramente los condicionamientos sociales que subyacen en las cuatro tradiciones de quilcas cusqueñas, rastreando los datos hasta los periodos culturales precoloniales del Cusco; información crucial en esta labor fue proveída por insignes arqueólogos nacionales como Italo Oberti de la Universidad San Antonio Abad del Cusco y por Daniel Morales Chocano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El arte rupestre del Cusco sigue en investigación por los propios arqueólogos cusqueños,

como John Valencia, y estoy seguro que vamos a escuchar mucho más sobre sus avances y desarrollo.

La última ponencia fue llevada a cabo por el joven investigador Víctor Corcuera, guía oficial de turismo, quien ha venido realizando diversos registros inocuos de sitios arqueológicos con arte rupestre; los cuales ha podido reconocer y registrar por intermedio de su labor profesional como guía calificado. Corcuera es testigo de excepción de cómo puede deteriorarse el arte rupestre si uno ignora los procedimientos mínimos de aproximación a la evidencia arqueológica. Este investigador ha hecho estudios arqueológicos en la Universidad Nacional de Trujillo y conoce metódicamente los más altos estándares de comportamiento (éticos) frente al arte rupestre o cualquier otra reliquia cultural peruana.

La ponencia de Corcuera constituyó un derrotero cultural del norte del Perú, que incluyó extraordinarios sitios como Monte Calvario, Santo Domingo, Cuelap, Laguna de los Cóndores, entre otros. Esta muestra fue matizada con panorámicas paisajísticas y ecológicas lo de constituyó el marco de la presentación cultural de supropuesta. Corcuera debe ser el único investigador peruano que incluye explícitamente un concepto

paisajístico en su registro rupestre con fines de valoración cultural, lo que hace su contribución claramente destacada. Una de las propiedades materiales fundamentales del arte rupestre peruano es su paisaje, y Corcuera se ha adelantado, y esto es consecuencia de su acuciosidad científica, a la propuesta material que hiciéramos para el reconocimiento expreso (arqueológico) de las quilcas peruanas.

La propuesta de Corcuera es contemplativa, reflexiva; utiliza sonidos e imágenes brillantes para la transmisión de su mensaje, un mensaje que se aproxima al material cultural a través del paisaje, el equilibrio ecológico cultural, el respeto y la valoración social de la evidencia arqueológica; esto conmueve positivamente y constituye, una vez más, una gran diferencia en la aproximación de este joven estudioso, cuya retórica sobrepasa con creces los clásicos discursos formalizados del lenguaje oral enfatizado. Víctor Corcuera va más allá y en su visión se ve claramente nuestro pasado vivo, y esa es una característica de su trabajo.

Estas pues fueron las contribuciones de este Segundo Ciclo de Conferencias de APAR, conferencias que no se hubiesen llevado a cabo sin la colaboración contundente de la Directora del Museo Andrés del Castillo Lic. Ana Mujica, quien ha apostado por la habilitación de serios programas culturales como estas charlas científicas. La Lic. Mujica, como pocos intelectuales peruanos, reconoce que los estudios de las quilcas son claves para la comprensión del pasado nacional y no constituyen elementos relegados de las evidencias arqueológicas peruana, sino verdaderos tesoros culturales cuya investigación es prioridad de la arqueología contemporánea. Personalmente agradezco el apoyo decidido y sin reservas de la Lic. Mujica.

Finalmente debo dedicar unas palabras al Lic. Daniel Morales Chocano, profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y uno de los más importantes arqueólogos nacionales. El profesor Daniel Morales nos hizo el honor de cerrar las conferencias con un pequeño comentario augurando la continuación de los estudios rupestres peruanos, cuyo positivo camino es evidente. El profesor Morales nos llamó también la atención a la nomenclatura, al uso de la terminología correcta de «Quilca Rumi» y a seguir la línea científica de las investigaciones rupestres nacionales, cuyos aportes son insuperables; las bases de estos estudios están trazadas contundentemente, por nuestros antiguos maestros.

Nosotros haremos honor al llamado del profesor Daniel Morales.

Gracias a todos los ponentes y los participantes.

Gori Tumi Echevarría López
Arqueólogo. Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: goritumi@gmail.com



“Arte Rupestre - Arte en Roca”
Segundo Ciclo de Conferencias sobre Arte Rupestre de APAR:

Ponentes

Dr. Arturo RUIZ ESTRADA (UNMSM)
Lic. Jesús GORDILLO (INC - TACNA)
Lic. Marco MACHACUAY (PEACS - CARAL)
Arql. Gori Tumi ECHEVARRIA (UNMSM)
Arql. Jhon VALENCIA C. (UNSAAC)
GOT. Víctor CORCUERA CUEVA (GSF)

Fecha
Viernes 22 de mayo 2009
5:00 - 8:30 pm

Ingreso Libre

Auditorio del Museo Andrés del Castillo
(Casa Belén) Jirón de la Unión 1030
Plaza San Martín, Lima

Afiche del 2do Ciclo de Conferencias de APAR

Código de Ética para Visitas a Sitios Arqueológicos con Arte Rupestre *The APAR Code of Ethics for Vistis to Archaeological Sites with Rock Art*

ASOCIACIÓN PERUANA DE ARTE RUPESTRE

Premisas

El Arte Rupestre es un objeto arqueológico y por lo tanto patrimonio nacional. Esto quiere decir que el arte rupestre se encuentra protegido y amparado por las leyes peruanas del patrimonio cultural y arqueológico.

El Arte Rupestre es una herencia cultural del pasado. Hay 4 tipos de arte rupestre en el Perú: Pinturas Rupestres, Petroglifos, Arte Rupestre Mobiliario, y Geoglifos.

El arte rupestre incluye las siguientes características: la figuración (grabada, pintada o delineada), el soporte (la piedra, la roca, el farallón el suelo), el entorno inmediato y el paisaje. En conjunto estas características configuran el sitio arqueológico de arte rupestre.

Todos los peruanos tienen derecho y el deber de apreciar, proteger y estudiar el arte rupestre nacional teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

Comportamiento ético de los visitantes

Comunicar siempre su ingreso a los sitios que estén bajo custodia o supervisión, sea éste del Estado: Instituto Nacional de Cultura por ejemplo; o particular: comunidad campesina, asociación comunitaria, etc. Si existen reglamentos internos de visitas, seguir este reglamento y cumplir con los requerimientos estipulados en el mismo.

Entender conscientemente el encontrarse en un lugar que es un repositorio arte antiguo, un lugar con reliquias expuestas. Por tanto se requiere un comportamiento acorde a esta situación.

Observar el arte rupestre siempre desde una distancia prudencial.

No debe intervenir físicamente el arte rupestre en ninguna forma. No debe tocarse, pintarse, rasparse, tizarse, mojarse, escalarse, etc.

No se debe alterar de ninguna forma el entorno, en el cual el arte rupestre está inscrito. No se debe remover el suelo, hacer fogatas, campamentos, construcciones, etc. en zonas cercanas a los sitios con arte rupestre.

No se debe levantar, coleccionar o coleccionar cualquier material cultural asociado a los sitios con arte rupestre, sean estos cerámica, lítico, hueso, o cualquier otro material similar. Esta recomendación incluye también muestras botánicas (plantas y/o árboles), y muestras minerales.

No se debe dejar en el área nada extraño al entorno del sitio con arte rupestre, esto incluye ofrendas, pagos, monedas, basura, etc.

Se debe recordar que todo daño al arte rupestre, siendo este patrimonio nacional, constituye un delito contra el patrimonio cultural que es sujeto a penalidades.



Premises

The Rock Art is an archaeological object and therefore a national patrimony. This means that the rock art is protected by Peruvian laws of the cultural and archaeological patrimony.

The Rock Art is a cultural heritage of the past. There are four kinds of rock art in Peru: Rock paintings, Petroglyphs, Mobiliary Rock Art, and Geoglyphs.

The rock art includes the following features: The figuration motif or image (made by paint, percussion, or other techniques), the support (the rock, the rock outcrop, land floor) the immediate environment and the landscape. As a whole these features configure the archaeological rock art site.

All the Peruvians have the right and the duty to appreciate, protect and study the national rock art having in mind the following aspects:

Visitors ethical behavior

Always communicate the entry to the sites that are under custody or supervision, of the state (National Culture Institute - INC for example), or individual (Peasant Community, associations, etc.) If internal procedures of visits exist, follow this regulation and fulfill its stipulated requirements.

Understand consciously being in a place that is an old art repository, a place with exposed relics. Therefore an appropriate behavior to this situation is required.

Always observe the rock art from a prudential distance.

Never interfere physically the rock art in no way. It must never be touch, paint, scrape, make wet, scale, etc.

Never alter in no way the surroundings environment in which the rock art are included. Never remove the ground, make bonfires, campings, constructions, etc., in zones close to the rock art sites.

Never collect or pick it up form the floor any cultural material associated to the rock art sites, are this ceramic, lithic, bone, or any other similar material. This recommendation also includes botanical samples also (plants and/or trees,) and mineral samples and fossils.

Never leave in the area nothing strange to the environment and the rock art site, this includes offerings, payments, coins; garbage, etc.

Always remember that any damage to the rock art, being national patrimony, constitutes a crime against our cultural heritage that is subject to penalties

La Escala APAR

RODOLFO MONTEVERDE SOTIL & GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

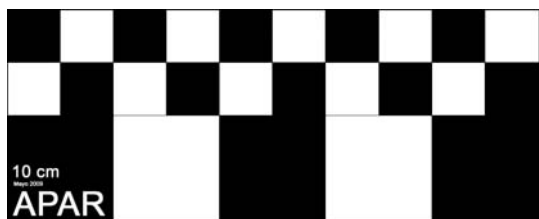


Figura 1. Anverso



Figura 2. Reverso

La Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) publicó el año 2008 su primera escala técnica para el estudio del arte rupestre peruano, la cual fue introducida durante la realización del 1er Ciclo de Conferencias sobre Arte Rupestre «Investigaciones Arqueológicas e Historia del Arte» (UNMSM, diciembre 2008), y en la actualidad ya se ha producido la segunda edición en cooperación con la Asociación Guías Sin Fronteras (GSF)

La Escala APAR es un recurso técnico para el registro fotográfico del arte rupestre peruano, cuya matriz estandarizada forma parte de las propuestas básicas para la incorporación de rigurosos parámetros técnico científicos en el estudio del arte rupestre nacional e internacional. Parte de estos esfuerzos, que APAR[i] promueve, incluyen la introducción en el Perú de la Escala Estándar IFRAO[ii](International Federation of Rock Art Organizations / Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre) que permite la calibración científica del color[iii], el Código de Ética de APAR[iv], y el Código de Ética de IFRAO[v]; este último, una de las herramientas metodológicas más importantes para el estudio científico del arte rupestre del mundo.

La Escala APAR no reemplaza de ninguna forma la Escala Estándar IFRAO que es en la actualidad la herramienta más importante para el registro de la magnitud física plana del arte rupestre, y cuyo valor en la determinación, registro y calibración del color no tiene paralelo técnico en ninguna escala de igual proporción.

La Escala APAR no obstante tiene un valor de uso genérico introduciendo un parámetro normalizado para el registro técnico primario del arte rupestre peruano.

La Escala APAR presenta un formato regular de 10 cms de largo por 4 cms de ancho, lograda en contrastes puros de blanco y negro siguiendo patrones de intercalamiento fijo en dos campos horizontales con cuadrantes de 1 y 2 cms. Esta escala presenta el mismo modelo estándar de la Escala ARARA[vi] (American Rock Art Research Association / Asociación Americana de Investigación del Arte Rupestre), con la cual puede emparentarse técnicamente.

La Escala APAR incluye en su cara anterior, parte inferior izquierda, la magnitud de la escala numéricamente señalada, la fecha de la edición, y las siglas de la Asociación Peruana de Arte Rupestre. La cara posterior de la escala presenta el logo de APAR y la referencias corrientes de la Asociación (dirección postal, página web y correo electrónico).

La Escala APAR ha sido diseñada siguiendo los parámetros regulares para el registro fotográfico que

incluyen únicamente la estimación de la magnitud física del material rupestre, en éste caso las cuatro variedades del arte rupestre peruano (Eloy Linares Málaga 1973). La escala debe ser colocada cerca de la evidencia sin interferir con la imagen ni afectar su soporte físico. A menos que la escala sea utilizada por un especialista, jamás deberá ser adherida al soporte físico de la roca y menos sobre la superficie de la imagen figurada empleando adhesivos, resinas o similares, como los que se encuentran en cintas o tapes de oficina o industriales.

En general la Escala APAR presenta corrientemente los mismos términos de uso de la Escala Estándar IFRAO (Bednarik 1994), salvo el registro del color como ya hemos mencionado anteriormente. Para mejores resultados la Escala APAR no debe ser doblada, recortada, enmicada o mojada en alguna forma y debe evitarse el contraste solar directo. APAR distribuye directamente su escala, así como la Escala Estándar IFRAO, editada en Camberra, Australia.

La introducción de esta Escala forma parte de los objetivos de APAR en contribuir al estudio, defensa y difusión del arte rupestre peruano, de forma responsable y sostenida. APAR considera que materiales arqueológicos como el arte rupestre son una de las claves más valiosas del pasado nacional que debe ser protegida y estudiada. Esperamos que la Escala APAR contribuya al estudio científico de este material en el Perú, como en otras partes del mundo.

Luis Rodolfo Monteverde Sotil
Estudiante de Historia de Arte, UNMSM
Bachiller de Arqueología, UNFV
E-mail: laspuertas48@gmail.com

Gori Tumi Echevarría López
Presidente, Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
Arqueólogo, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: goritumi@gmail.com

BIBLIOGRAFIA

- BEDNARIK, R. G. 1994. Introducing the IFRAO Standard Scale. *Rock Art Research* 11: 74-75.
- LINARES MÁLAGA, E. 1973. Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (pictografías, petroglifos, arte rupestre mobiliario y geoglifos). *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú*, 2: 133-267.

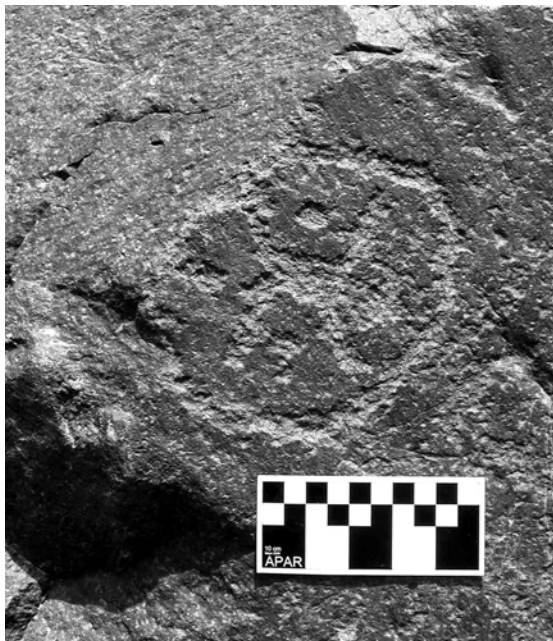
[i] http://groups.google.com/group/apar_peru[ii] <http://mc2.vicnet.net.au/home/ifrao/web/index.html>

[iii] http://groups.google.com/group/apar_peru/web/introduciendo-la-escala-estndar-de-ifrao

[iv] http://groups.google.com/group/apar_peru/web/codigo-de-etica

[v] http://groups.google.com/group/apar_peru/web/el-codigo-de-etica-de-ifrao

[vi] www.arara.org



Quilca de Checta, Lima, con referencia de una Escala APAR., Foto Gori Tumi Echevarría López, 2009.

XVI CONGRESO PERUANO DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA Y AMAZÓNICA



«Julio César Tello Rojas»

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
del 26 al 31 de octubre 2009



El Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica es un importante evento académico y científico que se realiza en nuestro país desde la década de los 70 en diferentes universidades nacionales. Por tercera vez (1972 y 1977) la Universidad Nacional Mayor de San Marcos es la encargada de la realización de este Congreso; en esta oportunidad, en su decimosexta versión.

Entre los diferentes temas a abordarse durante el desarrollo del Congreso, se cuenta por primera vez en los estudios arqueológicos del Perú con un Simposio temático de Arte Rupestre.

Para ello, la UNMSM convoca a todas las Universidades nacionales e internacionales, al Instituto Nacional de Cultura, a los directivos de los Museos nacionales y privados, a los intelectuales de las ciencias sociales, a los Institutos Tecnológicos Superiores, Instituciones turísticas, entidades culturales y al público en general a participar en el XVI CONGRESO PERUANO DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA Y AMAZÓNICA.

Para inscripciones (asistentes y ponentes) y mayores detalles acerca del Congreso, ingresar a:

XVI CPHCAA

<http://sociales.unmsm.edu.pe/XVIcongreso/index.html>

E-mail: 16congreso@gmail.com

Mesa de Arte Rupestre:

<http://sites.google.com/site/congresomesarupestre/Home>

Boletín APAR

Publicación Trimestral de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
Primera Edición agosto del 2009

Editor:

Rodolfo Monteverde Sotil

Consejo Editorial y Comité Científico:

Daniel Morales Chocano, Roy Querejazu Lewis y Gori Tumi Echevarría López

Impreso en Plaza Julio C. Tello 274 No. 303. Torres de San Borja. Lima, Perú.

Hecho por computadora.

APAR: <http://sites.google.com/site/aparperu/>

E-mail: aparperu@gmail.com

Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR) Todos los derechos reservados.