



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 3, Número 9

Agosto 2011

3/9



Monolito mayor del Templo de Cerro Sechín, Casma, una figura humana con adornos ideográficos.
(ver artículo de Toribio Mejía Xesspe en esta edición, pp. 129-136).

Contenido / Index

- La escritura ideográfica en el antiguo Perú / *The ideographic writing in the ancient Peru* (Sp)
Toribio Mejía Xesspe. 264
- Sitios arqueológicos con quilcas del Perú - Inventario (I) / *Archaeological sites with quilcas, Inventory (I)* (Sp)
Gori Tumi Echevarría López & Jesús Gordillo Begazo. 267
- Aplicación de la filosofía de la ciencia en la investigación del arte rupestre / *Application of philosophy of science in rock art research* (Sp/En)
Robert Bednarik. 272
- Macrofunciones de las quilcas o el arte rupestre en el Perú / *Macrofunctions in peruvian quilcas or rock art* (Sp)
Enrique Ruiz Alba. 277
- Teoría del aprendizaje y arte rupestre en el Perú / *Learning theory and peruvian rock art* (Sp)
Enrique Ruiz Alba. 280
- La creación artística / *The artistic creation* (Sp)
Alberto Bueno Mendoza. 283
- Reflexiones sobre la utilidad del arte rupestre / *Reflections on the rock art utility* (Sp)
Edgar Barrón Trujillo. 289
- La Mesa de Arte Rupestre Andino y Amazónico del XVII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina / *The Rock Art Symposium in the XVII Peruvian Congress of the Man and the Andean and Amazonian Culture. UNFSC 2011* (Sp)
Gori Tumi Echevarría López. 290



La escritura ideográfica en el antiguo Perú*

TORIBIO MEJÍA XESSPE

El país de los Inkas, o sea el Imperio del Tawantin Suyu, que en el siglo XV comprendía el vasto territorio de los Andes Occidentales del Continente Sudamericano, desde el Macizo Colombiano al Norte hasta los Andes Patagónicos al Sur, y desde las Islas del Pacífico hasta las altas hoyas de la cuenca amazónica, fue el escenario de una de las más intensas actividades humanas en América pre-colombina.

Gracias al impulso religioso, social y cultural de los pueblos aborígenes del Antiguo Perú se logró el dominio de la naturaleza en sus diversos aspectos y la formación de una de las civilizaciones más adelantadas del Nuevo Mundo, cuyas pruebas son palpables a través de la arqueología y etnología.

Entre los productos del genio aborígen peruano figuran muchas obras monumentales y artísticas que pueden ser comparables con las mejores de Centro América, México y Europa. Si no fuera la ausencia de la escritura fonética entre las civilizaciones americanas, podría considerarse a éstas como iguales o superiores de las europeas y asiáticas.

De ahí que las culturas del Antiguo Perú, a pesar de su excelencia artística y simbólica, son objeto de acuciosas investigaciones en el campo de la "escritura" propiamente dicha, cuyos resultados apenas alcanzan hasta el nivel de la etapa mnemónica o de simple recordación, a base de los Kipus inkaicos. Sin embargo, muchos estudiosos de la prehistoria peruana atribuyen gran importancia a los kipus y a los signos simbólicos del arte aborígen, en la creencia de que en ellos hay revelaciones ideográficas.

Si tenemos en cuenta el desarrollo de la escritura, a través de las edades y de sus representaciones, vemos que existen cuatro principales etapas: I, mnemónica o de recordación; II, pictórica u ornamental; III, simbólica o ideográfica; y IV, fonética. Según esto, las tres primeras etapas fueron conocidas por los primitivos peruanos, a juzgar por las múltiples y variadas representaciones de figuras o signos que aparecen en sus obras de arte, ora escultóricas o pictóricas.

Con el propósito de ampliar los conocimientos acerca de este interesante problema, ofrecemos a continuación, algunas nuevas enseñanzas que la arqueología ha puesto al servicio de la ciencia y de la historia.

Las investigaciones arqueológicas de los últimos treinta años revela que entre las Civilizaciones prehistóricas Andinas hubo unidad geográfica, unidad étnica y unidad cultural; que la Cultura Chavín, de origen florestal e interandino, fué la más antigua y de expansión pan-andina; que la Cultura Inka, con sede en la Hoya del Alto Ucayali, fué la más reciente o última con expansión, igualmente, pan-andina, cuyas memorias fueron recogidas

por los cronistas del siglo XVI. Entre estas dos culturas se levantan otras dos intermedias con características regionales que corresponden a las llamadas "clásicas" de la edad Pre-inkaica.

Es la Cultura Chavín, cuya edad se calcula en más de mil años antes de la Era Cristiana, la que ofrece evidentes pruebas del desarrollo de la escritura ideográfica, según los descubrimientos arqueológicos del Dr. Julio C. Tello en el Templo de Cerro Sechín, valle de Casma, que dio a conocer en su trabajo titulado "Sobre el descubrimiento de la Cultura Chavín en el Perú" publicado en la Revista "Letras" No 26, pp. 326- 373, de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1943. Por consiguiente, la prioridad del elemento escriturario en América Meridional correspondería a la Civilización Peruana.

Hace aquí algunas novedades sobre la escritura ideográfica descubiertas en los monolitos del Templo de Cerro Sechín, Casma.

Figuras grabadas del templo de Cerro Sechín, valle de Casma, Perú

El descubrimiento de las ruinas del Templo pre-inkaico de Cerro Sechín, valle de Casma, Litoral Norte del Perú, realizado por el arqueólogo Prof. Julio C. Tello, a mediados de 1937, arroja muchas y nuevas luces sobre la existencia de una probable escritura ideográfica o simbólica, a juzgar por el tipo y cantidad de figuras grabadas que aparecen en las piedras que adornan dicho templo.

En los noventa y seis monolitos grabados descubiertos en Cerro Sechín existen tres tipos de representaciones, según la clasificación de Tello, a saber: I: Figuras humanas completas, desnudas o provistas de un sencillo tocado, un cinturón y una herramienta o arma ceremonial; (Fig. 1). II: Figuras humanas seccionadas a través de la cintura; (Fig. 2) y III: Figuras de piezas anatómicas humanas: a) cabezas; b) ojos; c) vértebras; y (d) extremidades (1). Además hay otro tipo de figuras complejas y eskeumorfos de marcada significación ideográfica.

Acerca de la técnica empleada en la representación de las figuras grabadas, el autor mencionado escribe: "todas parecen haber sido trabajadas por un mismo artista o por artistas entrenados en las normas tecnológicas de una misma escuela. Los surcos, hendiduras y rebajos no ofrecen huellas de herramientas contundentes. Los surcos son escasos. Las hendiduras anchas han sido producidas por una herramienta que actúa por frotación, desgastando la superficie hasta ahondarla; el fondo y los bordes de estas hendiduras revelan el delicado trabajo de frotación por medio de una herramienta que desgasta la piedra suave y lentamente. La operación de desgaste lento de la piedra debió estar precedida por el dibujo incidido de la silueta de la figura" (2).

* Tomado de *El Comercio*, edición del jueves, 1ro de Enero de 1953, Lima. Este artículo se presenta aquí con correcciones ortográficas mínimas. Para las figuras 1, 2 y 6 se han usado las ilustraciones del libro de Julio C. Tello (Toribio Mejía Xesspe, Ed.) *Arqueología del valle de Casma*, publicado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1956, manteniéndose la misma referencia e ilustración.

¹ Julio C. Tello. "Sobre el descubrimiento de la Cultura Chavín del Perú".—*Actas del XXVII Congreso Internacional de Americanistas*, 1ra sesión celebrada en la ciudad de México, 1939—p. 245.

² Julio C. Tello. "Discovery of the Chavin Culture in Peru", en *American Antiquity*, Vol. 9, No 1 Nueva York, 1943.

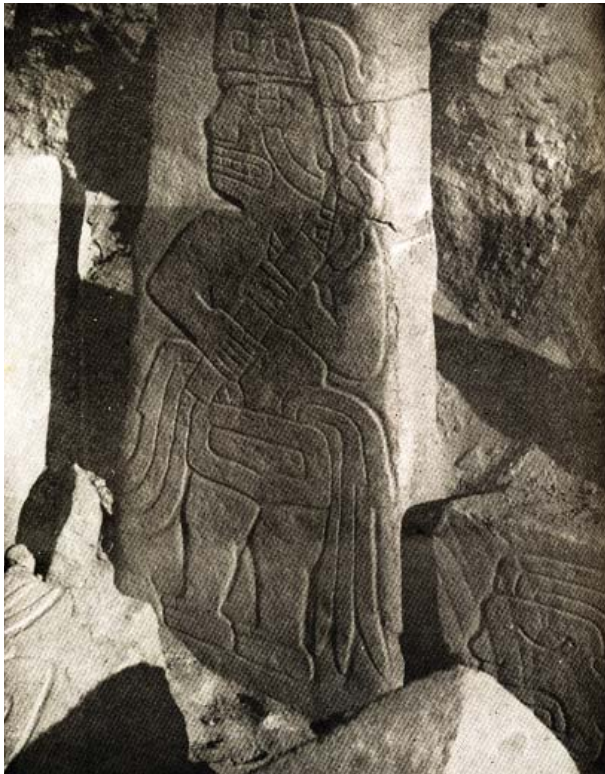


Figura 1. Monolitos del Templo de Cerro Sechín, Casma, descubiertos por el doctor Julio C. Tello, durante la Expedición arqueológica al Marañón, 1937.



Figura 2. Monolitos mayores y menores del Templo de Cerro Sechín, Casma, descubiertos en 1937, por el doctor Julio C. Tello.

A guisa de Información preliminar, ofrecemos en este trabajo únicamente trece figuras de las noventa y seis que fueron descubiertas en el Templo de Cerro Sechín; una de Punkurí, en el valle de Nepeña, y otra de Chavín de Huantar. Para su descripción, han sido clasificadas en tres grupos: I) cabezas humanas; II) miembros humanos superiores e inferiores; y III) figuras eskeumorfias; y para

su identificación llevan las letras mayúsculas del alfabeto latino.

I. Cabezas humanas. (Fig. 3)

La figura A representa una cabeza humana, de frente, con los ojos y la boca cerrados, haciendo la Impresión de un cadáver; carece de pelo y cuello. Aparece en número de doce, dispuestas en doble hilera (Monolitos Mayores VII y XVII).

La figura B es otra cabeza humana, de perfil, con el ojo cerrado y tres lagrimones, labios descarnados y frente adornada con tres haces de pelos que caen graciosamente hacia atrás (Monolito LXX).

La figura C es una cabeza humana decapitada, a juzgar por el corte de la vértebra cervical; mira de perfil con el ojo semiabierto, de cuyo párpado nacen tres haces de cabellera ondulante que cae hacia la nuca; los labios descarnados muestran una hilera de dientes inferiores (Monolito LXXVII).

La figura D es otra cabeza humana decapitada y de perfil; el ojo cerrado con los ángulos rasgados hacia abajo; la boca, semiabierta y con labios descarnados, de la que emergen tres haces de plumas o cordones ondulantes hacia arriba, cuyos extremos terminan en borlas ligeramente redondeadas (Monolito LXXX).

La figura E corresponde a una cabeza humana, de perfil, con el ojo cerrado y de aspecto cadavérico; la boca cerrada presenta labios descarnados y una hilera de dientes inferiores; de la raíz de éstos, nacen tres haces de pelos o plumas que se prolongan hacia abajo rematando en borlas, como en la figura D. Además presenta un adorno de tres haces ondulantes que surgen de la frente y caen hacia atrás.

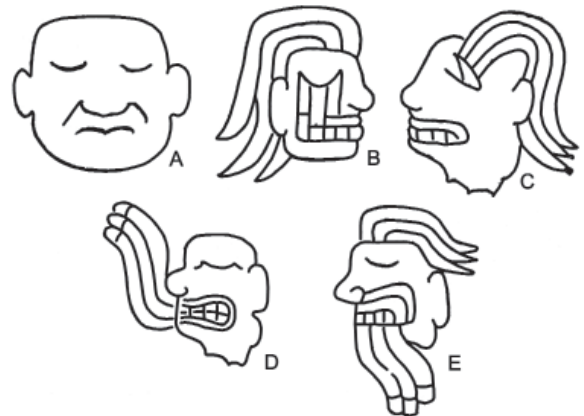


Figura 3. Cabezas humanas con diversos elementos ideográficos. Cerro Sechín, Casma.

II. Miembros humanos superiores e Inferiores. (Fig. 4).

La figura F representa dos brazos humanos entrecruzados en toda su extensión, con las manos abiertas y marcado realismo de las uñas.

La figura G es de un pie humano, el izquierdo, con seis dedos y el maleolo externo adornado con tres haces en espiral.

La figura H representa los miembros inferiores seccionados intencionalmente, desde la cintura hasta los pies, con las rodillas semiflexionadas hacia el lado izquierdo (Monolito LXXII).

La figura I es la planta del pié izquierdo humano



que se halla impresa e incindida en el primer escalón del altar dedicado a la divinidad Wira Kocha del Templo de Punkurí, en el valle de Nepeña, como puede apreciarse en la lámina V de "La Cultura Chavín", por Rebeca Carrión Cachot, en Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Vol. II, No 1, Lima, 1948, pág. 109. Dicho templo fue descubierto por el Prof. Tello en setiembre de 1933. Al pie del signo ideográfico se halló la primera tumba del periodo correspondiente a Chavín Clásico de la costa ⁽³⁾.

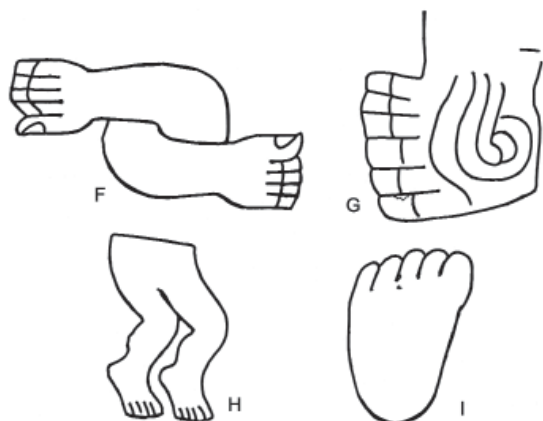


Figura 4. Miembros humanos superiores e Inferiores. La fig. I representa el pie izquierdo impreso en la grada Inferior del Templo de Punkuri, Nepeña.

III. Figuras eskeumorfias. (Fig. 5).

La figura J muestra un cuadrante con dos divisiones trapezoidales y un círculo o anillo en el eje; por su extraña forma revela corresponder a un verdadero signo ideográfico.

La figura K es un complejo diseño que, mirado por un lado, parece una cara estilizada; y, por otro, hace la impresión de dos figuras superpuestas que simbolizan los sexos masculino y femenino, a juzgar por representaciones similares que existen en las pictografías Muchik.

La figura L es un diseño igualmente raro, que tiene tres secciones redondeadas a manera de festón, cuyo significado es difícil de precisar.

La figura M por su forma y posición, revela corresponder, como ya identificara el descubridor, a vértebras humanas o de peces. En los monolitos mayores LXVII y XLII de Cerro Sechín aparecen en series verticales de cuatro y cinco piezas superpuestas, lo cual puede

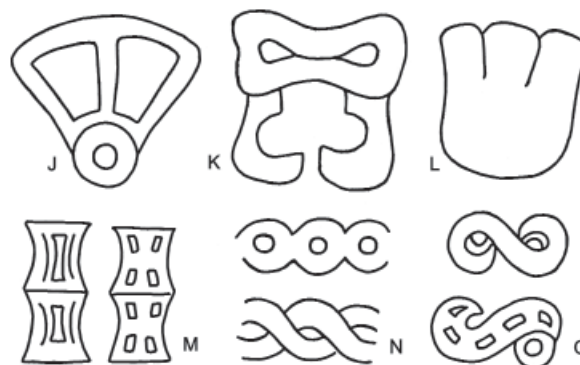


Figura 5. Representaciones esquemáticas de complejos signos ideográficos. Cerro Sechín y Chavín de Huantar.

indicar número o cantidad.

La figura N se encuentra dispuesta en series horizontales y superpuestas en número de diez y once. Cada serie consta de cuatro a seis ojuelos. La estilización de esta figura se encuentra en la cola del monstruo felínico del Lanzón de Chavín de Huantar y en el Monolito Mayor VIII de Cerro Sechín.

La figura O ilustra dos diseños de carácter simbólico o ideográfico que existen en el cuerpo de la Divinidad Jaguar, a manera de manchas bi-oculares, que pueden significar la simiente o la fertilidad de plantas y animales. Una de tales figuras aparece en el cuerpo del felino escultórico de piedra procedente de Chavín de Huantar, que en la actualidad se halla en el Museo de la Universidad de Pennsylvania; y la otra, en cuerpo del mismo animal, en una estela grabada del Templo de Chavín.

Las figuras grabadas restantes que ostentan los monolitos de Cerro Sechín quedan para el estudio de futuras investigaciones (Fig. 6, ver tapa del Boletín).

Lo expuesto aquí revela la existencia de signos o figuras que pueden considerarse como ideogramas o símbolos de una etapa gráfica del pensamiento humano entre los habitantes del Antiguo Perú.

Si las futuras investigaciones llegaran a comprobar las relaciones culturales entre los primitivos habitantes del Perú y México, como sugiere Emilia Romero de Valle en su interesante artículo "¿Existe alguna relación entre los danzantes de Monte Albán en México y los monolitos de Cerro Sechín en el Perú?", publicado en las Actas del XXIX Congreso Internacional de Americanistas de Nueva York, la pre-historia del Perú ocuparía siempre el primer plano de las Civilizaciones Americanas.

³ Julio C. Tello: "Discovery of the Chavin Culture in Peru", en American Antiquity, Vol. 9. No 1 Nueva York, 1943.



Sitios arqueológicos con quilcas del Perú - Inventario (I)

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ & JESÚS GORDILLO BEGAZO

Introducción y justificación

“Llamamos ‘Centro de Quilcas’ a todo lugar en el cual exista una piedra aislada, grande o pequeña; un grupo de piedras, un roquedal, un acantilado, un desfiladero, una marmita eólica, una semi-caverna, una caverna pequeña o una gran caverna, en cuyas superficies, planas, cóncavas o convexas, se haya inscrito, por medio de pintura o incisión, una grafía cualquiera o un conjunto de ellas”.

“Quilca es el nombre actual de antiguos y aún supérstites sistemas gráficos muy bien representados en el Perú y en América y también fuera de nuestro continente”

(UNMSM. 1962-1963. *Primera Exposición Nacional de Quilcas*).

El concepto y conocimiento de las quilcas en el Perú, por los peruanos, ha tenido siempre contenidos teóricos sobresalientes y las definiciones que anteceden estas líneas están vigentes en prácticamente todo su contenido definitorio. Al margen de la separación temporal y la precisión técnica sabemos ahora con mayor claridad que un *Centro de Quilcas* es un Sitio Arqueológico y una *quilca* es una marca antrópica observable ejecutada sobre una piedra. *Quilca* es la nomenclatura y definición técnica nacional más apropiada para identificar este fenómeno material, que también se conoce vulgarmente como “arte rupestre”. Pero más allá de las definiciones, algo que no podemos olvidar nunca cuando tratamos con las quilcas del Perú o con cualquier otro sitio arqueológico nacional, es que estos sitios son lugares sagrados donde los hombres que nos han precedido han dejado evidencia de su existencia social. Son el testimonio inmemorial del más brillante progreso cognitivo de nuestra historia autónoma, que aún pueden ver y sentir los aires de estos tiempos.

Desde una perspectiva histórica, el estudio de los sitios arqueológicos con quilcas en el Perú constituye un capítulo bien definido de las investigaciones arqueológicas nacionales, y son varios los sitios que han jugado un papel relevante en esta relación, entre otros Checta, Nazca, Quilla Rumi, Toro Muerto, o Miculla, cuyas trayectorias de investigación han contribuido a perfilar un interés permanente hacia este material arqueológico aunque su importancia académica haya tenido un peso relativo en la reconstrucción del pasado antiguo del Perú. En la actualidad es necesario ponderar que muchas de las aproximaciones académicas y metodológicas pioneras a los estudios de este material, y que ahora cobran gran vigencia, han sido realizadas desde estos sitios por varios de los más renombrados arqueólogos e investigadores peruanos, entre los que podemos mencionar a Pedro E. Villar Córdova (1935), Toribio Mejía Xesspe (1929), Javier Pulgar Vidal (1946), y Eloy Linares Málaga (1960), entre otros.

A través de los años en el Perú se ha venido incrementando el reconocimiento y la investigación de los sitios con quilcas, existiendo una cantidad relevante de información tangible, documental y bibliográfica que es necesario compilar para poder establecer una visión historicista de la existencia de estos sitios y de su investigación. De esta forma podremos reconocer y evaluar a cabalidad el estado de los yacimientos y las

contribuciones académicas hechas sobre ellos. Para esta labor es necesario establecer en primera instancia el reconocimiento explícito de los sitios, ya que éstos son, como todos los materiales culturales, bienes perecederos y su propia naturaleza física es en perspectiva mucho menos duradera que la documentación que ha de hacerse de ellos mismos; de allí que una documentación arqueológica constituya en primer lugar un testimonio técnico de los sitios arqueológicos y no una compilación puntual de lo que se ha escrito de ellos.

Se desprende de lo anterior que esta tarea no es una simple acumulación de bibliografía y el listado de sus temas o referencias; sino, una constatación arreglada de los sitios arqueológicos con quilcas y de las principales referencias bibliográficas asociadas. Este será un trabajo preliminar porque estamos seguros que los sitios con quilcas del Perú aún no están registrados en su totalidad y es necesario expandir constantemente las referencias. En este sentido, se debe advertir que ninguna relación o inventario reemplaza el conocimiento de los sitios ni los antecedentes referenciales provenientes de ellos, por lo que es necesario que los investigadores verifiquen su existencia en el campo y recurran siempre a la fuente bibliográfica directa que la refiere, la misma que se encuentra a disposición principalmente en la Biblioteca Nacional, o en las bibliotecas universitarias como las de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad San Agustín, o la Universidad “Santa María” de Arequipa, entre otras.

Este trabajo no pretende ser un inventario regular de sitios arqueológicos con quilcas del Perú, aunque el título parezca pretender eso, es por el contrario un intento particular de inventariar estos sitios arqueológicos desde una perspectiva geográfica circunscrita, siguiendo una progresión regular y arreglada a determinados parámetros de registro. Dado que no tenemos falsas pretensiones, ya que es prácticamente imposible inventariar regularmente todos los sitios con quilcas del país, esta será una tarea regular y progresiva que necesariamente va a involucrar la participación de varios investigadores.

Como se verá más adelante, se establecerán algunas definiciones como categorías discretas para la descripción y referencia de los sitios con quilcas; además, se implementarán parámetros espaciales mínimos para la inclusión de los sitios dentro de sus conjuntos de relación y la elaboración de la lista de “guía” que va a incluir este inventario. Adicionalmente, en la medida de lo posible, se creará una página web por sitio registrado, dependiente de un sitio web general, que va a agrupar los sitios siguiendo el mismo arreglo del registro documental.

Visto lo anterior, consideramos necesario fijar algunas precisiones técnicas.

1. Los sitios arqueológicos con quilcas son sitios en donde han quedado remanentes un cúmulo de evidencias del comportamiento, actividades y conductas humanas del pasado, y no simples motivos figurados. Si no se pueden reconocer estas evidencias culturales, ya sea independientemente o en su contexto asociado, a veces complejo y crucial, es preferible no intervenirlas de manera



alguna. Cualquier acción sobre esta evidencia arqueológica, sin la instrumentalización profesional, legal y técnica, es potencialmente peligrosa y destructiva al sitio y todos sus componentes.

2. En el Perú, los profesionales llamados a reconocer evidencias complejas del comportamiento humano de las sociedades pretéritas, son los investigadores formados en arqueología; en este sentido, solo un arqueólogo preparado profesionalmente puede comprender y evaluar el estado y situación de un sitio arqueológico con quilcas. De allí que cualquier emprendimiento que involucre un sitio arqueológico de este tipo deberá contar en su equipo de investigación con un profesional en arqueología que dirija las tareas de intervención o registro de estos yacimientos, siempre sujeto a la normatividad existente. Toda visita a estos sitios arqueológicos debe ser siempre acompañada por un arqueólogo profesional.

3. Los sitios arqueológicos no son parques públicos de diversiones. Para un libre acceso a los sitios con quilcas se requiere de una habilitación adecuada luego de una investigación específica, sino se cuenta con estos requisitos es preferible no acceder indiscriminadamente a estos lugares, ya que se corre el riesgo de generar un impacto negativo irreversible al sitio, incluyendo la destrucción de su contenido arqueológico.

4. Los sitios arqueológicos son protegidos por la nación, lo que se sustenta en un marco legal establecido. Cualquier intervención no autorizada, exploración ("survey"), daño o destrucción del sitio arqueológico constituye un delito penado por las leyes peruanas.

Aunque la intervención o exploración de los sitios es específicamente regulada, el conocimiento de los sitios es, no obstante, una prioridad social, siendo necesario y requerido especialmente en condiciones de peligro inminente que es el caso actual de la mayoría de los sitios arqueológicos con quilcas del país. Los arqueólogos son los llamados a ponderar este material estableciendo su estatus y reconocimiento, al considerarlo como una de los testimonios nacionales más sagrados, incluyéndolos además en sus registros e inventarios regulares. Este es el espíritu que guía el presente trabajo.

Debemos mencionar que el Capítulo III, Artículo 14, de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (Ley 28296) establece que "El Instituto Nacional de Cultura - ahora Ministerio de Cultura - es responsable de elaborar y mantener actualizado el inventario de los bienes muebles e inmuebles integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación". Ante esta prerrogativa, es necesario reforzar su realización mediante esfuerzos independientes especialmente considerando la falta de presupuesto e interés estatal en las quilcas, cuya estimación secundaria aún se puede sentir en el ambiente académico oficial. Desde aquí la exposición controlada de los sitios, a partir de la verificación de su estatus cultural, va a ayudar a vincular estos mismos componentes a la arqueología regular del país, que por muchos años ha mantenido relegada esta evidencia; coadyuvando sin ninguna duda en la mejora de su protección y conservación efectiva.

El conocimiento de los sitios arqueológicos con quilcas, o de cualquier otra clase, constituye también un argumento en su defensa. Hubo una vez un alcalde de Lima que comprendió esto a cabalidad cuando escribió:

"Para conservar tan valioso patrimonio arqueológico es menester alentar la investigación, dictar las medidas que aseguren su mantenimiento y conservación, teniendo como objeto ponerlo al servicio de la comunidad. El cumplimiento de esta finalidad precisa la creación de una conciencia cívica gracias a la cual advertamos su importancia y la necesidad de su conocimiento" (Alfonso Barrantes. 1986. Palabras Iniciales. En R. Ravines, *Inventario de Monumentos Arqueológicos del Perú, Lima Metropolitana. Primera Aproximación*, INC/MLM. pag. 9.)

Este inventario es un esfuerzo para la comprensión técnica y el estudio sistemático de las quilcas del Perú.

Sobre el concepto de inventario

Según el arqueólogo Daniel Morales Chocano¹, el inventario arqueológico es el registro y la catalogación sistemática del patrimonio monumental arqueológico que incluye los bienes muebles e inmuebles de su objetivo material selectivo. El registro y catalogación, es un procedimiento requerido y este no puede hacerse mediante intermediarios, referencias o historias. Los niveles de aprehensión del hecho físico por el registro pueden variar pero no obviarse y el que inventaría necesariamente debe conocer el sitio o de lo contrario no podría inventariar y menos catalogar esta evidencia. La catalogación a partir de esta premisa, implica la comprensión objetiva del material dentro de una categoría artefactual clara y definida, así como su inclusión en la ficha testimonial respectiva.

Un inventario arqueológico, por tanto, es una relación documentada de la existencia real de materiales, objetos o fenómenos físicos, y este es el fundamento objetivo de la obra. Un inventario no debe confundirse con el concepto de lista, que conforma una relación literal de la presunta existencia de un conjunto de materiales objetos u otros elementos cuya existencia puede o no ser verificada. Un inventario constituye, por tanto, una relación corroborada hasta el día de su publicación, de la existencia de estos mismos materiales. Un inventario además debe ser hecho por un personal técnico *ad hoc*, que conoce las características del material que inventaría, y cuya naturaleza arqueológica, debe poder establecer de manera incontrovertible.

Hay que precisar, no obstante, que los inventarios de sitios arqueológicos en el Perú tienen una vigencia limitada y no están definidos por el hecho del conocimiento absoluto de la existencia de los sitios, que es imposible de alcanzar, sino por la existencia condicionada de los sitios al momento de su registro. En otras palabras, los inventarios no se basan en un conocimiento factual completo de los materiales arqueológicos, mucho de los cuales todavía no han sido descubiertos, se desconoce su existencia, o de los cuales ya no queda evidencia que registrar debido a su desaparición o destrucción, la que está condicionada invariablemente por su naturaleza tafonómica (Bednarik 2009). Este hecho obliga a realizar inventarios constantes con el objetivo de monitorear el estado de los sitios e incrementar o reducir la cuenta de sus entradas materiales.

¹ Concepto tomado de las notas del curso: "Prospección Arqueológica" que dirigiera el profesor Daniel Morales Chocano en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009.



En el Perú, solo en muy contados casos se ha realizado un inventario de sitios arqueológicos con quilcas, e irónicamente en los casos conocidos estas relaciones no han sido llamadas así por sus autores debido a su consideración académica o la intensión de su registro; ejemplos relevantes de inventarios objetivos lo constituyen las relaciones de Pedro E. Villar Córdova para el valle de Yangas (1935), de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para varias regiones del Perú (1962-1963), de Víctor Pimentel para el valle de Jequetepeque (1986), de Antonio Núñez Jiménez para muchos de los sitios con petroglifos del Perú (1986), de Eloy Linares Málaga para Arequipa (1987), de Jesús Gordillo para el valle de Caplina (1993), de Gori Tumi Echevarría López y Jhon Valencia Córdova para la Ilacta del Cusco (2007), de Ana Nieves en el valle de Nasca (2010) y recientemente de Ismael Pérez, Noemí Cruz y Freddy León para los sitios del valle de Huamanga - Ayacucho (2010); entre otros.

El único inventario de quilcas hecho en el Perú, deliradamente llevado a cabo como un registro sistemático en el marco de la legislación peruana, lo dirigió la arqueóloga cusqueña Patricia Vega Centeno en la zona de Macusani - Corani, Puno el año 2008, y hasta la fecha éste debe considerarse el ejercicio de investigación más grande de la arqueología peruana en este material. En oposición, las dos únicas publicaciones conocidas con el nombre de "inventario" ("Inventario General" según Ravines, 1986; e "Inventario Nacional" según Hostnig, 2003) constituyen solamente una lista de sitios basadas en referencias secundarias, muchas de ellas no corroboradas, incluyendo listas de sitios inexistentes en el segundo de los casos, y no conforman de ninguna manera un registro o inventario fidedigno de material alguno, más allá de su puro valor referencial.

El inventario de un bien arqueológico es un esfuerzo académico bastante serio, y las quilcas son un material cultural especial que requiere un tratamiento acorde a su estatus, de allí que se requiera necesariamente una explícita exposición de las categorías y criterios técnicos usados en su registro, como veremos a continuación.

Plan de la obra

Como hemos dicho en las líneas precedentes, el lector debe asumir que los autores conocen de facto los sitios arqueológicos con quilcas que se están incluyendo en la relación. Esto implica que todos los sitios son existentes hasta la fecha de la publicación de este inventario. Toda la información vertida a partir de esta premisa, constituye información complementaria obtenida por medio de observaciones controladas, un ejercicio hermenéutico y compulsión bibliográfica. Los acápites de las entradas en el inventario incluyen la *clave*, la *nomenclatura*, la *clasificación*, los *antecedentes*, la *ubicación*, la *descripción del sitio*, el *estado de conservación*, el *contexto cultural*, y una *bibliografía técnica* complementaria. Una experiencia referencial de esta labor es el catastro e inventario de sitios arqueológicos desarrollado por el Lic. Jesús Gordillo Begazo (1993), para el valle medio de la cuenca del río Caplina, Tacna.

Debemos advertir que este es un inventario basado en un parámetro geográfico, hecho por áreas circunscritas, y los sitios se van a revisar siguiendo este arreglo en una cuenta lineal (ver capítulo siguiente). La clave asignada por tanto va a seguir esta cuenta de forma

simple: nombre de la cuenca o área geográfica circunscrita y número correlativo por sitio (p.e. Rímac - 03), todas las cuentas numéricas o claves anteriores conocidas se van a adjuntar entre paréntesis inmediatamente a la clave asignada por nosotros. La cuenta no obstante no es definitiva y debe ajustarse según aparezcan nuevos sitios, lo que estamos seguros va a pasar en poco tiempo. La nomenclatura se hará siguiendo la terminología nacional nativa y usando prioritariamente la toponimia original asociada más cercana; cuando dos sitios se encuentran asociados o en evidente cercanía van a ser distinguidos usando letras simples, como "Quivi A" y "Quivi B", salvo mejor criterio.

En los acápites del registro, los antecedentes van a exponer una revisión de las principales referencias e investigaciones asociadas al sitio, mientras que la descripción se va a realizar siguiendo una observación general centrada en cuatro categorías materiales, las que constituyen variables discretas para el reconocimiento y análisis técnico de las quilcas, estas son: *motivos o corpus figurado*, *soporte*, *entorno inmediato* y *paisaje* (Echevarría 2009). Se van a incluir además observaciones relevantes adicionales. El estado de conservación se va a exponer en los términos simples y objetivos de *bueno*, *malo* y *muy malo*, comentado explícitamente cada valor. También se incluye un ítem sobre el contexto cultural del sitio, que va a consistir de una explicación académica de su historia arqueológica, en forma de proposiciones lógicas e hipótesis.

La clasificación de los sitios con quilcas se va a realizar de acuerdo a los tipos establecidos por Eloy Linares Málaga (1973), distinguiéndose técnicamente *petroglifos*, *pictogramas*, *geoglifos* y *arte rupestre mobiliario con tradición rupestre*. Aunque estas definiciones son casi normativas adjuntamos a pie de página las definiciones regulares de los tres primeros términos tal como se estiman internacionalmente (Robert Bednarik 2007), incluyendo la definición del término compuesto "arte mobiliario con tradición rupestre", cuya fenomenología, tal como ha sido observado por el Dr. Eloy Linares Málaga (2011)², aún es exclusiva del los andes. Todas estas definiciones se han incluido en el glosario en castellano publicado por APAR en la revista *Quelca Rumi* (2011) y que está disponible en línea en <https://sites.google.com/site/aparperu/home/glosario-glossary>

Todas las entradas van a estar acompañadas por fotografías y gráficos de formato y técnica adecuada, en lo posible con escalas uniformes como la Escala Estándar de IFRAO o la Escala de APAR. En ningún caso se va a incluir

² *Petroglifo* - un motivo de arte rupestre que implica un proceso de reducción en su producción, tal como la percusión o abrasión.

Pictograma - un motivo de arte rupestre que implica un proceso aditivo en su producción, tal como la aplicación de pintura, pigmentos secos, cera de abeja, etc.

Geoglifo - un motivo amplio (usualmente mayor de 4 m), o un diseño realizado en el suelo ya sea por el arreglo de clastos (geoglifo positivo, alineamiento o arreglo de piedras, petroformas, montículo de tierra), o por la remoción de clastos patinados para exponer la superficie no patinada del suelo (geoglifo negativo).

Arte mobiliario con tradición rupestre - forma de paleoarte transportable hecha sobre objetos muebles cuyos motivos, grabados o pintados en los mismos objetos, se asemejan al arte rupestre de los abrigos rocosos y cavernas. Término aplicado para el paleoarte mobiliario del sur del Perú principalmente.



fotos con motivos resaltados mediante agentes externos como tiza, talco, tierra, o mojando el soporte, lavándolo, o interviniendo el material mediante limpieza u otros procedimientos. Uno de los objetivos es poder presentar la quilca en su estado original al momento del registro. Cualquier intervención en las quilcas está absolutamente vetada salvo que medie una investigación arqueológica con un explícito conocimiento técnico de la evidencia.

Como ya mencionamos, la bibliografía incluida en las entradas del inventario va a estar necesariamente orientada a la investigación técnica de los sitios arqueológicos con quilcas, ya sea desde la perspectiva arqueológica, histórica, de la historia del arte, etc., sin pretender ser exhaustiva, no siendo ese el propósito del inventario.

Debemos recalcar que en todo el texto se va a utilizar el término de quilca, que es la nomenclatura más apropiada para este material cultural en el Perú como ya hemos examinado en otros trabajos y se ha corroborado históricamente (Echevarría 2009); sin embargo, la palabra compuesta "arte rupestre" va a ser usada tangencialmente para no desagregar la terminología peruana de la internacional.

Parámetros geográficos

El inventario se ha diseñado para seguir un parámetro geográfico regular, que está definido naturalmente por la cuenca hidrográfica o un área con límites geográficos definidos, sea una hoyada, una ensenada, un interfluvio o cualquier espacio natural cerrado que es continente de la evidencia. Independientemente de la escala del inventario, todos los registros que se van a incluir van a circunscribirse a este parámetro. El reconocimiento circunscrito de esta evidencia es clave para poder comprender contextualmente el material con un valor técnico y administrativo relevante.

La cuenta lineal será a partir de un punto principal (sitio arqueológico) que debe ser el sitio más alto o extremo en la cuenca o área geográfica. Independientemente del lugar de inicio del inventario la cuenta que se va a establecer no inhabilita o dificulta la continuación progresiva del registro de sitios. Hasta que se haya logrado un número de entradas considerables en el registro geográfico, la cuenta en la relación puede cambiarse ya sea porque aumentaron los sitios o porque disminuyeron. Es importante destacar que para un inventario del tipo que tratamos de realizar aquí, lo que importa es la fecha en el que se marca la existencia, la ubicación y la nomenclatura natural de los sitios con quilcas, y no su número en la relación, que sólo implica el lugar en la entrada al inventario.

Todo el inventario estará geográficamente subdividido, y se va a mantener una independencia en el registro a este nivel durante todo el tiempo en que éste se produzca, y si estimamos bien el inventario será históricamente permanente.

Por último, la adición de mapas o referencias cartográficas va a estar sujeta a la compilación regular de una serie de entradas que tengan un valor relevante para un área circunscrita. En este inventario hay por tanto una preeminencia del dato sobre su ubicación espacial o su uso en un sistema de información gráfica de datos georeferenciados. No ignoramos el valor de esta información, por el contrario, lo que queremos priorizar es la

incorporación de data real que pueda usarse en combinación con otros sistemas de manejo de datos y proyecciones geográficas, tal como se ha sugerido al proponer la incorporación de los sistemas GIS a los registros regulares del Instituto Nacional de Cultura (Moulet y Sacsá 2006). Este inventario no obstante se hace no para alentar un sistema de gestión de data sino de comprensión material de un bien arqueológico. De aquí que la propuesta es la de constituir un sistema de acumulación y definición de data empírica, enfocada en la supervaloración del hecho fenoménico, la quilca, y la observación y descripción de sus propiedades intrínsecas. Por lo tanto nuestra premisa cartográfica es totalmente convencional.

Recomendaciones

La principal recomendación que debemos hacer es que, vista la evidencia, el Ministerio de Cultura debe realizar la declaración patrimonial sistemática de todos los sitios arqueológicos con quilcas que se encuentran en la relación, siempre sobre la base de la verificación explícita de lo que se presenta. Se requiere la delimitación efectiva de los sitios mediante poligonal y el establecimiento de muros de señalización e hitos de delimitación física definitivos con el fin de consolidar su estatus patrimonial efectivo y garantizar así su conservación, para contemplación y orgullo de los peruanos.

También debemos relacionar la utilidad de este inventario en la verificación y monitoreo de sitios, especialmente confirmando y asegurando su existencia; la información de los investigadores al respecto y estimando el proceso de afectación (tafonomía) de los sitios.

Si podemos hacer que este esfuerzo académico llegue a los investigadores y estudiosos, estudiantes y maestros, creemos que se habrá hecho una contribución a la protección y defensa de nuestro patrimonio arqueológico y de las quilcas del Perú.

Gori Tumi Echevarría López
Asociación Peruana de Arte Rupestre
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
E-mail: goritumi@gmail.com

Jesús Paul Gordillo Begazo
Asociación Peruana de Arte Rupestre
Universidad Privada de Tacna
E-mail: jesusgordillo5@gmail.com

Bibliografía

- BARRANTES, Alfonso 1985. Palabras Iniciales. En R. Ravines, *Inventario de Monumentos Arqueológicos del Perú, Lima Metropolitana (Primera Aproximación)*. Instituto Nacional de Cultura / Municipalidad de Lima Metropolitana, Lima.
- BEDNARIK, Robert 2007. *Rock Art Science, The Scientific Study of Palaeoart*. Aryan Books International, New Delhi.
- BEDNARIK, Robert 2009. Lógica tafonómica para principiantes. *Boletín APAR* 2: 22-24.
- ECHAVARRÍA LOPEZ, Gori Tumi. 2009. The four material categories of Peruvian rock art. *Aura Newsletter* 26(2): 5-11.
- ECHAVARRÍA LOPEZ, Gori Tumi y Jhon Valencia Córdova. 2007. Quilcas de la llacta del Cuzco, Ms.
- HOSTNIG, Rainer. 2003. Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional. CONCYTEC. Lima.
- GORDILLO BEGAZO, Jesús. 1993. Catastro, Inventario y Evaluación de Sitios Arqueológicos en el Valle Medio del Río Caplina,



- Tacna. Tesis, UCSM Arequipa.
- LINARES MÁLAGA, Eloy. 1973. Anotaciones sobre las cuatro modalidades de arte rupestre en Arequipa (Pictografías, Petroglifos, Arte rupestre Mobiliar y Geoglifos). *Anales Científicos de la Universidad del Centro del Perú*. 2:133-267.
- LINARES MÁLAGA, Eloy. 1987. Arte rupestre e identidad en Arequipa. *Rock Art Research* 4: 60-63. [Republicado en *Boletín APAR* 7: 179-183, 2011]
- LINARES MÁLAGA, Eloy 1960. Algunas notas sobre Toro Muerto. *Antiguo Perú, Espacio y Tiempo*, pp. 297-299. Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima. [Republicado en *Boletín APAR* 7: 177-178, 2011]
- MEJÍA XESSPE. Toribio 1929. Acueductos y caminos antiguos de la Hoya del Río Grande de Nazca. En *Actas del XVIII Congreso Internacional de Americanistas*, T. I, No 1. pp. 18-24. Lima.
- MOULET, Luis A. y Cecilia SACSA. 2006. Los sistemas de información geográfica, sus aplicaciones en arqueología y los retos del inventario y catastro arqueológico en el Perú. *Cuadernos de Investigación/INC* 1: 58-76
- NIEVES, Ana. 2010. Tipología y cronología del arte rupestre del valle de Nasca y la cuenca del Río Grande de Nasca, departamento de Ica, Perú. *Quelca Rumí* 1: 17-31.
- NÚÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. 1986. *Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre*. Editorial Científico Técnica. La Habana.
- PULGAR VIDAL, Javier. 1946. *Historia y Geografía del Perú Tomo I. Las Ocho Regiones Naturales del Perú*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- PÉREZ CADERÓN, Ismael; Noemí CRUZ AZAHUANQUE y Freddy LEÓN NINA 2010. *Arte Rupestre en el Valle de Huamanga - Ayacucho*. Edición de Ismael Pérez Calderón, Ayacucho.
- PIMENTEL, Víctor 1986. *Petroglifos en el Valle Medio y Bajo de Jequetepeque, Norte del Perú*. Verlag C. H. Beck, Munchen.
- RAVINES, Rogger. 1986. Arte Rupestre en el Perú, Inventario General. (Primera Aproximación). Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. 1962/1963. *Primera Exposición Nacional de Quilcas*. Facultad de Letras, Departamento de Geografía. Presentación por Javier Pulgar Vidal. Lima.
- VILLAR CORDOVA, Pedro E. 1935. *Las Culturas Prehispánicas del Departamento de Lima*. 1ra Edición. Auspiciada por La H. Municipalidad de Lima. Lima.
- VEGA CENTENO A. Patricia M., 2008. Informe final del Proyecto de investigación arqueológica modalidad: de prospección y registro de sitios con arte rupestre en Macusani y Corani. INC, Lima. Ms.



Quilca con rasgos antropomorfos y zoomorfos. Quebrada Quilca, Cajamarca. Redibujada por Gori Tumí Echevarría López, 2002.



Aplicación de la filosofía de la ciencia en la investigación del arte rupestre

ROBERT BEDNARIK

Traducido por Gori Tumi Echevarría López

Anthropos metron hapanton - El hombre es la medida de todas las cosas

Introducción

Es imposible tratar efectivamente con cualquier pesquisa académica sin el recurso de la epistemología, el rubro de la filosofía concerniente con el origen, naturaleza y límites del conocimiento humano, y los métodos de su adquisición. Esto es evidente en relación a cualquier tópico académico, pero en la investigación de los orígenes del modelo humano de realidad, el cual sostengo es el propósito último de los estudios en paleoarte o arte rupestre, esto es absolutamente indispensable.

El ser humano es un organismo inteligente, el producto de un largo proceso evolutivo, su continua existencia está condicionada sobre la posesión de diferentes facultades sensoriales. Es sobre la base de estas facultades que nosotros, como especie, mapeamos y comprendemos la realidad física, *como si ese fuera su rol*. Este es el más grande mal entendido en la ciencia o en la comprensión de la realidad, y en la instancia humana es la base del antropocentrismo (la interpretación de la realidad puramente en términos de valores o experiencias humanas, lo cual es totalmente no científico).

Para ver antropocentrismo incluso con alguna apariencia de objetividad, lo cual no es de algún modo fácil, es útil considerar el rol de las facultades sensoriales humanas. Ciertamente estas no fueron seleccionadas en base a ser la mejor posible combinación de tales habilidades con el propósito de determinar la "realidad objetiva" (en aras del argumento vamos a asumir que tal situación puede existir, pero no estoy sugiriendo que este sea el caso). El principal criterio en su "selección" evolutiva fue que las facultades sensoriales de todo organismo, en cualquier biotipo global del planeta, deben relacionarse a la misma realidad física como el resto de la biomasa del planeta, frecuentemente aún a las mismas formas de manifestaciones percibidas de tal realidad. La dinámica evolutiva no permitiría excepciones dentro de tal sistema, y un organismo no relacionado a éste no sobreviviría aún si las condiciones medioambientales fueran perfectamente dadas para él. Las habilidades perceptivas de cualquier especie en el universo son quizá mejor descritas como un compromiso entre la necesidad de igualar aquellas dominantes en el resto de su biotipo particular y poseer suficientes variaciones relativas a sus competidores para tener una ventaja evolutiva sobre ellos.

No obstante, el hecho que en un particular biotipo, cualquier organismo participativo desde un microbio a un humano, se relacione en alguna manera a un particular set de variables (p.e. variables espaciales o temporales) no prueba que estos sean los únicos posibles, o que ellos definan alguna realidad finita. No obstante es de aquí que el antropocentrismo (en el caso de humanos) deriva su confianza. La explicación obvia para nuestra confianza en equiparar la realidad que experimentamos con "realidad objetiva" es que, siempre que continuemos

experimentándolo únicamente dentro del marco cognitivo que tradicionalmente usamos, no es probable ser rebatida. Mucho de lo que llamamos ciencia es actualmente un ejercicio de aumentar una estructura antropocéntrica a través de la mala aplicación del empirismo. Empirismo válido es el principio por el que la experiencia sensorial humana es la fuente de conocimiento, si esta visión es corrompida al estimar la experiencia sensorial humana como la única medida de cómo las cosas son realmente en el mundo, esta se vuelve una falsificación mayor. Empero mucho de lo que es estimado como "ciencia" cae en la última categoría, la cual debo llamar "ciencia de bajo nivel" aquí. La "ciencia de alto nivel" parece ampliamente restringida a aspectos de filosofía y física teórica.

Percepción y cognición

Un significativo dilema al que nos enfrentamos en el área de investigar cómo los humanos desarrollaron sus modelos de realidad, es que toda la información antecedente que nosotros podemos posiblemente tener proviene de la arqueología y la paleoantropología, esfuerzos académicos que ciertamente pertenecen al "fondo más bajo" del espectro científico. Estos avanzan sin decir que, en consideración a los orígenes de la ontología humana en sí misma -seguramente el más ambicioso esfuerzo científico posible para nosotros- tal estado de la cuestión es enteramente inadecuado. Una aproximación alternativa no es solo preferible, es un prerrequisito.

Veamos algunas proposiciones básicas acerca de percepción en general. La posibilidad de percepción es atribuible a procesos físicos extendiéndose de focos y reteniendo ciertos caracteres. Sin ellos sería imposible para diferentes receptores percibir el mismo objeto o fenómeno desde diferentes puntos de vista, y ningún organismo inteligente, humanos u "hombrecitos verdes" del espacio exterior por igual, habría sido capaz de descubrir que estos individuos existieron en un mundo común. Un factor significativo en nuestra "confidencia perceptual" (por la que quiero decir, nuestra confianza que nuestras percepciones son "válidas" en la determinación de sus causales) es la similaridad entre las percepciones de diferentes organismos en similares situaciones. La Inteligencia por sí misma habría sido imposible sin el descubrimiento de una realidad común, por consiguiente la reflexión inteligente no habría ocurrido.

"Toma de conciencia", como "intencionalidad", es un concepto muy elástico, y enfatizo que lo usaré solo con el más ambiguo de los significados. Ahora, esta toma de conciencia de una realidad común experimentada por la mayoría, pero no todos los humanos (y lo mismo, presumo, se aplica a todos los seres inteligentes en el universo, cualquier otro que existiera, existió, o va a existir alguna vez) es claramente atribuible a la percepción. Percepciones son patrones de respuestas a sensaciones causadas por objetos físicos y sus propiedades. Por ejemplo, un objeto podría reflejar radiación de luz en una forma particular,



si ciertas longitudes de onda dominan. Un sistema visual sensitivo a esta reflexión selectiva de luz percibiría una sensación que llamamos visión de color, y el organismo procesando tal sistema va a inferir la propiedad física del color. Si bien el objeto percibido en cuestión posee sin duda un largo número de propiedades alternativas, solo muy pocas de las cuales un humano puede percibir (incluso con la ayuda de extensiones tecnológicas de nuestras habilidades sensoriales, como instrumentos de medida), hay buenas razones de por qué la selección natural promovió ciertas facultades sensoriales y no otras.

La "ciencia de bajo nivel" como la he definido aquí, ignora nuestra inhabilidad de explorar el nómeno de Platón o Kant (ver más abajo), lo cual deja a ésta, tan distante de la "ciencia de alto nivel" como cualquier otro sistema metafísico inventado para proveer las preferencias de creencias humanas (tales como religión). A este punto es necesario enfatizar que esta diferenciación, aunque parezca lo inverso, no alude a algún programa elitista, lo contrario: la "ciencia de alto nivel" envuelve la más profunda humildad, porque ésta demanda un reconocimiento de la inadecuación humana, que contrasta marcadamente con el confidente empirismo ingenuo o la "ciencia" positivista lógica. En ciencia epistemológicamente rigurosa, nuestra falta de acceso principal a la "verdad" es siempre aceptada.

¿Por qué podemos estar tan certeros de la inadecuación de nuestra cognición en cuestiones de acceso a la realidad?

Las percepciones sensoriales de cualquier organismo, incluyendo uno poseyendo algún nivel de inteligencia "auto reflectiva" como la hemos definido, fueron presumiblemente adquiridas a través de su evolución. Ellas son entonces una algo descuidada colección de habilidades neurales en relación a algún particular proceso físico en el mundo fuera de nuestros cuerpos. El cerebro "sabe" suficiente para llevar a cabo su función de fabricar realidad individual, y desde allí construimos consensos de realidad a través de la interacción social.

Dos aspectos cruciales emergen de esto: primero, nuestro conocimiento de cualquier cosa ocurriendo fuera de nuestras cabezas debe ser bastante precario. Segundo, las dinámicas gobernando la evolución -determinada adquisición de habilidades sensoriales- no puede asumirse están relacionadas a algún diseño con el objetivo de equiparnos con la habilidad de definir "realidad objetiva"; *no hubo ningún beneficio de sobrevivencia en tal habilidad*, como he enfatizado en muchas ocasiones. Por el contrario, uno supondría que esas dinámicas resultaron de una oportunidad de variación en la lucha por la existencia, por lo que ellas habrían sido seleccionadas por su utilidad en sobrevivencia. Sobrevivencia, por supuesto, no está relacionada a realidad objetiva de ninguna manera, esta meramente refleja una habilidad para responder al medioambiente.

Toda nuestra percepción se relaciona a eventos, a cambios en el mundo físico; un estado estable de realidad no sería perceptible a nosotros o a cualquier otro ser. Para percibir un evento que no está tomando lugar en el cuerpo del perceptor, debe haber un proceso físico en el mundo, fuera del alcance de su fuertemente conectado sistema neural, el que produce un estímulo sobre la superficie de nuestro cuerpo (o de un receptor tal como una retina) que es neuralmente detectable. Es muy razonable postular que este algo tenue lazo entre

nuestro sistema nervioso y el mundo real no provee absolutamente ninguna justificación para el intenso delirio de los humanos de que tengan acceso a alguna realidad significativa. Por supuesto no tienen y es bueno recordar que esto fue conocido por algunos académicos griegos milenios atrás. Particularmente, el principio de la percepción antropocéntrica de la realidad fue admirablemente captado en el Alegoría de la Caverna de Platón, provocando a algunos comentaristas actuales a decir que la disciplina de la filosofía se ha arreglado para producir no más que meros pies de página de los pensamientos de Platón. No obstante, colectivamente estos "pies de página" son todavía útiles, y vamos a considerar algunos de ellos aquí.

Alguna filosofía elemental

Emmanuel Kant, en su seminal *Crítica de la Razón Pura* (1781), desarrolló el concepto de Platón de una dicotomía entre lo conocible y lo no conocible, y acuñó los conceptos de una construcción de realidad perceptual (consistente de un *fenómeno*) y una realidad objetiva consistente de *noúmeno*. Mientras esta distinción permanece incrustada en la epistemología contemporánea, existen importantes problemas con ella. Básico del concepto Kantiano del mundo es la suposición que la realidad fenoménica es experimentada uniformemente por todos los humanos, independientemente de su condicionamiento cultural. En el siglo XVIII esta fue ciertamente la expectación del pensamiento europeo, el cual en ese momento fue incapaz de percibir su propio etnocentrismo. Incluso Ludwig Wittgenstein inicialmente reafirmó su validez básica con el aforismo de su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Pero él contribuyó significativamente a cuestionar el positivismo lógico desarrollado sobre el pensamiento kantiano, cuando examinó el rol del lenguaje en la formación y el mantenimiento de conceptos. En su fase temprana, Wittgenstein aseveró que el pensamiento (y él se refería al pensamiento humano sin duda) es la pintura lógica de los hechos, los que a su vez están elaborados de "hechos atómicos" (en realidad un término de Bertrand Russell; la traducción al inglés de 1922 es una versión corrupta del texto alemán). El pensamiento es la proposición significativa, y proposiciones son funciones verdaderas de proposiciones elementales. El propósito del lenguaje es establecer hechos, lo que se hace mediante gráficos [picturing]. Así el lenguaje parece tener una similaridad estructural con lo que se describe. Aseveraciones éticas o metafísicas solo pueden ser violaciones no sensoriales de la legítima aplicación del lenguaje, y en esto Wittgenstein incluye sus propios enunciados sobre teoría del lenguaje. Él considera su propia metafísica como un *disparate útil o importante*, y filosofía, como es tradicionalmente entendida, enraizada en confusión lingüística. Sus opiniones fueron posteriormente expresadas de manera diferente por Richard Rorty en su *The Linguistic Turn* (1967) cuando pidió deponer el "relato de conocimiento de un espectador": los filósofos nunca han sido capaces de decir que ellos estuvieron haciendo nada más que eternizar prejuicios contingentes.

En la fase tardía de Wittgenstein (empezando alrededor de 1918), en la cual contradice su propio *Tractatus*, él correctamente se enfoca en la influencia del lenguaje. Sin embargo, esto parece no haber tenido ningún efecto en el positivismo lógico -un punto que vale



la pena examinar en detalle-. Los "hechos" sobre los cuales la realidad positivista está elaborada corresponden a símbolos lingüísticos o "gráficos". Estos "hechos" son hechos fenomenológicos, en otras palabras, se relacionan a la construcción interna o relativista del mundo. Presentar en lenguaje (filosófico) cualquier cosa que contradiga la lógica es imposible, porque el pensamiento en sí mismo significa ser lógico. Por lo tanto el único modo de forzar la actividad mental (la cual el positivista llama "pensamiento"), inteligible a la mente humana, es el pensamiento lógico tal como lo hemos definido. Pero desde que éste se encuentra enteramente elaborado en tautologías, no puede expresar nada de significancia. Entonces mientras el positivismo lógico tiene que aceptar absolutamente que nada puede ser dicho de la realidad, pretende sin embargo que su conocimiento acerca del mundo, derivado enteramente de formulaciones lingüísticas de constructos empiristas, es válido. Esta es la más grande contradicción en lo que ha venido llamándose filosofía de la ciencia, indicando que esta filosofía, y la ciencia basada en ella, es esencialmente una farsa. La tiranía del empirismo la cual se ha vuelto un hito del cientifismo del siglo XX (como opuesto a la ciencia) carece de la integridad de un Wittgenstein, quien denunció su propio trabajo como un error y una contradicción.

Por lo tanto es necesario examinar la influencia que el lenguaje tiene en nuestro preferido concepto de realidad. Las unidades comunicativas de cualquier lenguaje, verbal o de otro tipo, son por supuesto símbolos. Así un símbolo es una herramienta intermediaria que la mente usa para representar el mundo. Un conocimiento de una especie inteligente es mediatizado por símbolos los cuales representan abstracciones componentes de realidad especie-centrista (o, preferiríamos decir, cultura-específica), excavadas de nuestras percepciones del mundo objetivo en el proceso analítico de la mente mientras construye su *imagen* del mundo. La estructura lingüística de la realidad antropocéntrica, incluyendo aquella creada por la ciencia, es difícil de apreciar por la mente humana, precisamente porque todo lo que ésta puede saber es predicado en su propio simbolismo. Todos los seres conceptuales buscan validación de su propio estándar conceptual en referencia a un estándar externo, de otros. Sin embargo, la necesidad de validación externa se comporta inversamente al número de inducciones exitosas que el organismo ha experimentado *ontogénicamente*. Allí yace la razón, y la única razón, para el etnocentrismo, y ultimadamente antropocentrismo.

Ciencia y verdad

Para expresar esta situación más brevemente: los humanos son incapaces de determinar que es verdad. La ciencia no está satisfecha con este estado de la cuestión, por lo que ha encontrado una manera de obviar este gran problema. En los treinta Karl Popper ideó el falseamiento como un medio de separar la ciencia de la no ciencia: las proposiciones deben ser presentadas de tal manera que ellas pueden ser desaprobadas por algún evento concebible y espacio-temporal localizado, ejemplificando una posibilidad por la cual la proposición podría descartarse. En la segunda mitad del siglo XX, el peso del falseamiento fue de alguna manera modificado: ahora hablamos de *refutación*. Esto es porque el falseamiento de evidencia puede en sí mismo ser mal interpretado, y una proposición refutada no es

necesariamente falsa. La refutación de evidencia puede ser sujeta a examen posterior, y si se halla problemática en sí misma (como es generalmente el caso en la ciencia) una proposición refutada puede ser repuesta.

Esencialmente este sistema de evaluación científica a través de la refutación se ha vuelto tan universalmente aceptado en las ciencias que la refutabilidad es hoy considerada la principal característica de la proposición científica, hipótesis o teoría. Para ilustrar con un ejemplo: la proposición que el *Homo erectus* estuvo en las Américas no es científica. Ninguna cantidad en la ausencia de tales hallazgos puede conclusivamente probar que él no estuvo presente en aquellos continentes. No obstante, la proposición que el *Homo erectus* NO estuvo en las Américas es refutable, es verificable, por lo tanto es científica. Algún día podremos descubrir evidencia de la presencia del homínido en las Américas, por lo tanto la posibilidad de refutación siempre está dada. La presunción de un científico es que, si la proposición ha sido ampliamente examinada, y si hemos fallado en refutarla, tal idea o modelo se considera reforzado y continúa siendo reforzado por cada intento de refutación al que sobrevive. No obstante, en ninguna etapa el científico la considera ser "verdad". Él nunca puede saber que, ese conocimiento, o mejor la falta de conocimiento, es lo que lo hace de él un científico. Entonces un científico no es alguien que sabe que algo va a ser verdad, sino alguien que sabe que nada puede ser verdad. La "verdad" puede hallarse en la religión, nunca en la ciencia. Ningún científico real ha surgido jamás a través de una finita, absoluta verdad.

Estos simples principios aplican en toda la ciencia. O quizá deberíamos decir: áreas del conocimiento humano. Aseveraciones de que este principio de refutabilidad no puede ser aplicado no son científicas. Esto no sugiere en ninguna forma que éstas deben ser invalidadas, o que debemos ignorarlas; simplemente no pertenecen al territorio de la ciencia.

Ciencia y arte rupestre

Hemos arribado así a los estudios del arte rupestre, y ahora podemos considerar el rol de la ciencia en este campo de investigación, o preguntarnos más específicamente: ¿qué comprende la ciencia del arte rupestre? En observancia con el criterio que hemos considerado, la ciencia del arte rupestre tiene que consistir en la busca de tratar de aprender sobre arte rupestre presentando y poniendo a prueba proposiciones refutables sobre el mismo, y reteniendo aquellas que parecen sobrevivir los intentos de refutación para la construcción de hipótesis. Típicas proposiciones refutables sobre arte rupestre serían los siguientes ejemplos:

1. Un residuo de pintura contiene componentes orgánicos, y se propone que ellos son fibras vegetales en base a un examen microscópico. La proposición puede ser puesta a prueba por varios métodos alternativos, por ejemplo oxidación, combustión, espectroscopía, o microanálisis por sondeo electrónico; una continuación de fallas en refutar la proposición resultaría en el incremento de confianza.

2. Una cúpula A se afirma es más profunda que una cúpula B. Hay muchos métodos disponibles a nosotros para medir la respectiva profundidad, por ejemplo un calibrador, fotogrametría, o el uso de un instrumento de laser. Por lo tanto podemos poner a prueba la proposición.



3. Un grabado fue hecho con una herramienta de metal. Experimentos de replicación, estudio microscópico y detección de trazas de metal serían algunas de las técnicas que uno podría usar en el intento de refutar esta proposición.

No obstante, la vasta mayoría de proposiciones sobre arte rupestre que hemos escuchado de entusiastas del arte rupestre no son verificables. De lejos las aseveraciones más comunes conciernen a los objetos supuestamente descritos en el arte rupestre. Esta es la más primitiva forma de comentario en arte rupestre: el observador moderno nos dice que es lo que el arte rupestre está intentando describir. Él o ella podrían incluso argüir con otros, igualmente subjetivos observadores, sobre el significado de las figuras. De esta manera son identificados con confianza animales, armas, utensilios, instrumentos musicales, o actividades en que las figuras están enlazadas. Obviamente estas afirmaciones no son refutables (a menos que el mismo artista pueda decidir el problema), y dependen totalmente en la cognición, percepción y acondicionamiento (cultural, académico, religioso, ideológico, etc.) de los observadores externos: no tenemos manera de invalidar estas aseveraciones, otra más que usar el mismo criterio, en otras palabras nuestra propia manera de detectar aspectos iconográficamente diagnósticos de una imagen. Estas afirmaciones no son verificables, por lo tanto no son científicas. Bien pueden ser verdad, esta no es la cuestión aquí -la ciencia tal como la hemos visto no concierne a la verdad-, la cuestión es si pueden o no formar parte de la ciencia del arte rupestre; claramente no pueden, pertenecen a otro campo.

Para hacer las cosas peores, estos idiosincráticos pronunciamientos sobre lo que el arte rupestre describe están casi siempre empleados en la formulación de teorías complejas y de largo alcance. Por ejemplo, un entusiasta podría "determinar" los tipos de objetos que se muestran juntos a las figuras antropomorfas (p. e. artefactos percibidos), y de allí construir un marco cronológico para el arte en cuestión. O podría identificar especies animales en las pinturas, y de ellos deducir el tipo de medio ambiente o clima del tiempo en que el arte ha sido producido. Muy aparte del obvio problema de que estas deducciones han derivado de aseveraciones no científicas (no refutables), tenemos todas las razones de estar preocupados cuando consideramos cuan equivocadas se ha mostrado que están algunas veces. Por ejemplo, sabemos de casos donde corpus de arte rupestre han sido atribuidos a sociedades de cazadores-recolectores sobre la base de los animales o de las actividades supuestamente descritas, solo para descubrir después que han sido hechas por sociedades de pastores (p. e. en el este de España y en el Sahara). O como el estilo, tal como es percibido por observadores modernos, fue usado para atribuir el arte a sociedades que vivieron miles de años atrás, solo para descubrir que ese arte es mucho más reciente (p. e. en el valle de Coa de Portugal). Las afirmaciones sobre la edad del arte, al menos, son científicas porque son refutables, pero la evidencia en que se basaron no lo fue, y es usualmente más difícil refutar aseveraciones subjetivas fervientemente sostenidas en este campo, que aquellas presentadas para refutación. Mientras la refutación de afirmaciones científicas es una actividad rutinaria, la refutación de afirmaciones no científicas frecuentemente envuelve teorías que son defendidas fuerte y persistentemente, y esto aplica particularmente en arqueología.

Esta sola es ya una buena razón por la cual deberíamos evitar proposiciones no científicas sobre arte rupestre, y todavía más del noventa por ciento de todo lo que se ha publicado jamás sobre este tema no tiene ningún tipo de justificación científica. Consiste principalmente y casi siempre por completo, de afirmaciones no refutables de investigadores externos, sobre sistemas gráficos de gente cuyos conceptos iconográficos no conocemos en absoluto porque jamás hemos hecho un determinado esfuerzo para aprender acerca de ellos. En vez de eso nosotros, los ignorantes *outsiders*, nos hemos dicho unos a otros lo que pensamos acerca del arte!!

Conclusión

¿Por qué debería importar muchísimo si las interpretaciones que creamos sobre el arte rupestre, y sobre el paleoarte en general, son válidas? Si muchos entendidos del arte rupestre parecen disfrutar inventando significados para el arte, y ¿por qué la "investigación del arte rupestre" no puede constituir una búsqueda esencialmente basada en fantasías inofensivas?

Yo percibo tres razones para oponerse a este argumento y a la ideología que lleva implícita. El primero es que los entusiastas del arte rupestre están entre las más serias amenazas para la continua supervivencia del arte rupestre. Visitas a los sitios así como la mal dirigida atención del público en general, creada por nuestras actividades, contribuyen a acortar la expectativa de vida del arte rupestre, mucho del cual es altamente susceptible a amenazas de preservación de varios tipos. Los entusiastas del arte rupestre tienen la tendencia a registrar el arte, generalmente por métodos inapropiados, independientemente del hecho que el mismo arte puede ya haber sido previamente registrado por docenas de otros (la mayoría de los métodos de registro usados en estas empresas envuelven grados de interpretación, entonces los registros producidos frecuentemente difieren de alguna manera). Todo esto resta a la supervivencia del arte rupestre en cuestión.

La segunda razón para oponerse a la aplicación de métodos no científicos en la investigación rupestre es la más importante para mí. Yo creo que el paleoarte es el único recurso principal a disposición de la ciencia que puede decirnos algo sobre el proceso por el cual los homínidos formaron sus constructos de realidad. Más atrás en este artículo hemos visto que estas construcciones de todos los humanos, incluyendo las nuestras, son probablemente falsas. Si la evolución cultural humana es un intento por manipular el medioambiente, entonces la más importante contribución fue crear constructos de realidad. Antes que los humanos estuvieran listos para alterar las condiciones físicas de su mundo para crear más favorables condiciones de supervivencia para ellos, ellos crearon un artefacto cognitivo, un constructo de la realidad. Si alguna vez vamos a entender nuestro propio constructo de realidad actual debemos aprender en primer lugar como éste fue desarrollado. Para esto necesitamos información factual sobre el paleoarte, no fantasías. Y ya que esta es la tarea más difícil que la ciencia puede asignarse a sí misma, no me parece irrazonable demandar los más altos estándares posibles de rigor en la ciencia del arte rupestre. Este debe ser igual a los que venimos exigiendo de las ciencias duras, las cuales están inevitablemente regidas en los principios de refutabilidad. Si la investigación del arte rupestre no



puede al menos equiparar estos estándares entonces no vale la pena hacerlo. Sería una pérdida de recursos y entusiasmo, sin mencionar la amenaza al arte rupestre que cualquier investigación envuelve.

Finalmente, la tercera razón para demandar que los estudios rupestres sean conducidos de una manera rigurosamente científica es que el público tiene una razonable expectativa de que los pronunciamientos que hacemos sobre el arte rupestre sean confiables y creíbles. Dentro de un sistema de conocimiento-aseveración no refutable es fácil inventar interpretaciones y defenderlas mediante recursos de influencia académica. Debido a que no son refutables no pueden ser objeto de examen científico. Aún pretendiendo que estas interpretaciones son el resultado de investigación científica no solo estamos usando falsos pretextos para reforzar la credibilidad de nuestras aseveraciones, también estamos desacreditando la ciencia. Nuestras afirmaciones de saber qué es lo que fue descrito en el arte rupestre son totalmente anticientíficas, por lo tanto es hipócrita presentarlas en el nombre de la ciencia.

Quizá muchos entendidos del arte rupestre no han advertido en el pasado qué es la ciencia y cómo estos simples principios se relacionan a nuestros estudios. He intentado clarificar aquí lo que parece son los principales problemas. En la ciencia rupestre examinamos arte rupestre en orden de producir datos que puedan llevarnos a hacer ciertas proposiciones sobre el arte:

cómo fue creado, cuándo, en qué contexto, y así. Estas proposiciones deben ser formuladas de tal manera que puedan ser refutadas; si no hay forma de hacerlo entonces no son de interés para la ciencia. Otro rol del científico del arte rupestre es poner a prueba (en otras palabras intentar refutar) tales proposiciones, e inventar mejores métodos para lograr esto. Aquellas proposiciones que consistentemente resisten intentos de refutación pueden ser usadas para construir tentativos modelos acerca de más complejas interpretaciones, lo cual a su turno puede guiar la adquisición de datos, estrategias y prioridades de investigación. Pero debe enfatizarse que, como una disciplina científica, no hemos progresado lo suficiente como para permitir la formulación de mayores síntesis en al menos alguna área de nuestro campo. Nuestra disciplina tiene solo unos pocos años (habiendo sido fundada en 1988), todavía encontrando sus pasos, y la cantidad de datos que han sido sujetos de sostenidos intentos de refutación permanece del todo minúscula. En esta etapa, la disciplina requiere de nuestra paciencia y moderación respecto a la interpretación especulativa, el posicionamiento de sólidas hipótesis verificables y la colaboración de científicos entusiastas con una inclinación por convertirse en verdaderos pioneros en uno de los más ambiciosos esfuerzos de la ciencia.

Robert Bednarik
Febrero 2003

Macrofunciones de las quilcas o el arte rupestre en el Perú

ENRIQUE RUIZ ALBA

El análisis macro funcional del lenguaje se vuelve necesario para el entendimiento de las quilcas o arte rupestre en el Perú. Michael Halliday (1973) menciona la funcionalidad del lenguaje estableciendo y manteniendo relaciones interpersonales y a través de las mismas el intercambio de información, ideas, opiniones y sentimientos.

Es discutible que a través de un diseño o grabado en roca se pudiera enviar tal información pero es seguro que cierto tipo de información fue pensada, plasmada y recibida en su momento. Entonces la primera macro función es netamente social.

Otra macro función es la de servicio por ser una vía de adquisición de información es decir que se convierte en punto de referencia y difusión a todo aquel que desee saber más de cualquier tópico. En el plano netamente arqueológico local podemos suponer que fue utilizado para actividades de producción, advertencia sobre enfermedades y áreas endémicas y más posiblemente demarcación territorial.

Algo que aún no se ha mencionado es el objetivo estético de los diseños en roca. Este pone al descubierto una nueva dimensión del arte rupestre en el Perú por el cual el diseño intento generar una respuesta en el observador.

La función estética es la relación entre el observador y diseño que genera una respuesta en el observador convirtiéndose en artista en un momento posterior.

Es necesario ver al diseño en roca como el vehículo del lenguaje, o "target language". Es como responder una poesía con otra o una narrativa utilizando el mismo género literario. En el arte rupestre peruano las respuestas se dan usando los mismos diseños o mismo conjunto de diseños e inclusive partes aisladas y segregadas de algunos motivos en roca.

El observador inicial de una figura o diseño en roca se convierte en artista a su vez al plasmar las mismas figuras en respuesta a esa motivación primaria. Por supuesto que algunas figuras llevarán ahora ciertas

modificaciones, alteraciones, omisiones y nuevas creaciones propias del artista.

Un ejemplo recurrente es el de diseños de camélidos en diferentes tamaños y dimensiones, el mensaje posiblemente refiere a cantidades de ganado, o áreas de pastoreo y estacionalidad de verdes durante el año para valles y punas. La función social es netamente comunicativa, la función de servicio sería de alertar o guiar a puneros ganaderos para mantenerse alejados o llegar a zonas de intercambio. Estos diseños generan una reacción interna en los observadores que al llegar a su destino o en el camino van dejando su propia versión estética. Es este proceso el que conocemos como universalización del lenguaje.

El por qué de las variaciones en diseño y disposición de estos motivos en la roca es en base al principio de "language teaching" o de enseñanza del idioma. Hasta determinados momentos de desarrollo cultural es lógico suponer que la universalización de los motivos o diseños estuvo antecedida (o superpuesta sea el caso de su desarrollo) por corpus de imágenes netamente regionales o locales basadas en la filosofía de vida que cada grupo tuviera. Cada área de concentración de arte rupestre en el Perú debe ser vista como una escuela de lenguaje con fines comunicativos, a partir de los cuales se pretendió homogeneizar y universalizar el lenguaje.

Lo opuesto a formas universales son las formas de adquisición natural local. Así tenemos:

Formas universales vs formas de adquisición local natural

En Sojabaya departamento de Moquegua encontramos motivos figurados (Fig. 1) muy similares al "Dios de las Serpientes" de Miculla (Fig. 2) ¿Cómo un personaje que puede estimarse netamente local, como el "Dios de las serpientes" de Miculla, viaja hasta otros valles en Moquegua?

Esto puede ser explicado en base al proceso



Figura 1. Sojabaya en Moquegua, Representación abstracta de un personaje alado, similar al Dios de las serpientes de Miculla.



Figura 2. El "Dios o personaje de manos de serpiente", supuesta deidad local. Aquí ya tomo una personalidad clara y propia de la zona que conecta generaciones de artistas a través de una tradición cultural.



de universalización del lenguaje. En Sojabaya encontramos al personaje en proceso de universalización mientras que en Miculla ya está universalizado.

La cronología por consiguiente es más tardía en Sojabaya bajo el principio de universalización. Pero también existe la variable estética de la cual hablamos líneas arriba, por la cual los puneros o viajeros comerciantes representaron las formas vistas en estas escuelas de idioma o centros rupestres y luego las reprodujeron en otras áreas.

Siendo Sojabaya un área de acceso al valle de Moquegua desde el altiplano, nos inclinamos a creer que los puneros que conocían también la ruta hacia el valle de Palca fueron los artistas de estos petroglifos en una etapa posterior.

La sola existencia de áreas aisladas que posean formas universales nos lleva a deducir la existencia de un complejo mayor.

Prabhu (1987) el gran lingüista Hindú nos habla de vacíos y diferencias del idioma que deben ser superadas para que la comunicación sea exitosa. El uso del arte rupestre y la enseñanza del mismo se da cuando el observador y el artista hacen el esfuerzo de superar esos vacíos, él menciona tres vacíos; el de información, razonamiento y opinión (Prabhu 1987).

El primer vacío es el de *información*, este se da en la transferencia de información entre dos partes o de un lugar a otro y que a su vez trae información codificada o decodificada al observador. Esto se da en cualquier ámbito del arte rupestre en el Perú donde la sola imagen genera ciertas respuestas en el observador.

El segundo es el vacío de *razonamiento* donde la necesidad inherente del hombre por deducir y descifrar información codificada toma lugar, el observador infiere acerca de relaciones y patrones sociales pre establecidos. El vacío de razonamiento se da en el arte rupestre peruano antes de la universalización del diseño, es decir antes que la forma sea universalmente conocida e interpretada en un área de dimensiones considerables.

Finalmente tenemos el vacío de *opinión*, el cual en el caso cultural se da en base a diferencias interpretativas personales, regionales, y sociales. Sabemos que cierta recurrencia de diseños con pequeñas alteraciones u omisiones obedecen a este principio.

Este proceso de universalización del lenguaje es posterior al proceso de adquisición del lenguaje. Stephen Krashen (1977), nos da un alcance real y sustancioso acerca de la enseñanza del lenguaje comunicativo y la enseñanza del lenguaje a través de un objetivo determinado o "Task based teaching".

En otras palabras para ciertas áreas tendríamos ciertas actividades culturales y en base a ellas ciertos diseños que serían plasmados en roca para cumplir con las tres macro funciones del lenguaje ya descritas con anterioridad. También Oller (1994), menciona cierto nivel de coherencia lógica entre las áreas a ser llenadas o descritas en base a interpretación del idioma sobre los soportes.

Es además obvio que la geografía y climatología coadyuvaban a definir el lugar y tema a ser plasmados en roca, también la ruta geográfica sería determinante al igual que el acceso a recursos naturales. El objeto de este proceso de adquisición de lenguaje era definido acorde al desarrollo cognitivo y la actividad productiva que ese poblador realizara. Se puede plantear entonces que el contexto arqueológico del arte rupestre en el Perú es entonces geográfico determinista en su mayor extensión

y las áreas de mayor concentración de arte rupestre eran escuelas del idioma.

Krashen (1977) nos habla de dos factores en este proceso de adquisición del lenguaje: el aprendizaje consciente y el proceso de adquisición subconsciente. Krashen afirma que al memorizar ciertas formas lo hacemos desde el consciente mientras que al comunicarnos lo hacemos desde el subconsciente.

En el Perú la parte consciente se da en el artista que al plasmar la imagen en roca tiene y posee una idea clara del objetivo final, mientras que el observador lo hace desde un punto de vista intuitivo e inexacto pero a la vez más amplio y con mayor espacio a la interpretación. Y una vez más este observador que se convierte en artista transfiere todo este conocimiento en un proceso estético al final.

Escuelas del lenguaje

Richards, Platt and Weber (1986) mencionan dos factores más en el desarrollo del estudio del lenguaje. En este caso es aplicable al estudio del arte rupestre en el Perú estas son la graduación y secuencialidad.

La *graduación* es el arreglo del contenido que es presentado de una forma coherente. Es definido en base a la complejidad del diseño, la recurrencia e importancia social que posea.

Esta definición nos sigue dando la razón en base a nuestra premisa de que estos centros rupestres eran escuelas de lenguaje. Entendemos así la graduación como el arreglo de diseños que van de lo más simple a lo más complejo acorde a las nociones de dificultad o complejidad.

La *secuencialidad* es el orden en cual los diseños son presentados al observador. Un contexto graduado no es lo mismo que un contexto secuencializado, razón por la cual el artista preferiría introducir o plasmar en la roca un diseño complejo en una fase temprana por ser de vital importancia. Un ejemplo de este caso son las cúpulas que son mencionadas en diferentes fases del análisis cultural (Echevarría 2011). Otro ejemplo clásico son las representaciones geométricas de cuadrados y las formas representativas de animales locales vistos de planta. En sí todos estos diseños están universalizados o en proceso de universalizarse de allí su introducción en contextos secuencializados.

En otras palabras el artista o conjunto de artistas decidió sobre la introducción de ciertos diseños y formas en base al nivel de dificultad o en base a la necesidad de comunicación inmediata.

Brown and Yule (1983) nos hablan de algunos factores que influyen este proceso de representación y aprendizaje, esos pueden ser transferidos al arte rupestre de la forma que se ve en la Tabla 1.

Los factores de aprendizaje en los observadores se dan en base al estímulo mental originado por el diseño, la cantidad y calidad de conocimiento del observador, lo que los lingüistas conocen como "schemata". Schemata es el conocimiento retenido en nuestro cerebro a través de experiencias y procesos sociales que almacenamos en nuestro subconsciente. Todos estos datos e información son almacenados y permanecerán allí hasta que un estímulo externo lo exponga nuevamente.

La única forma por la cual estos observadores habrían accedido a este conocimiento durmiente sería a través de una larga y variada exposición a los diseños



Factores que influncian el arte rupestre en el Perú
Lo extenso del diseño o grupo de diseños
La densidad de información presentada siendo esta la cantidad de diseños, motivos, marcas o conjunto de diseños en un contexto rupestre
La cantidad de diseños simples o complejos
La velocidad a la cual se presentan nuevas formas
La audiencia a quien estos mensajes son dirigidos
Lo explícito de la información
Lo simple o complejo del mensaje por ejemplo una forma de redireccionar viajeros será más simple y clara de representar que un calendario estacional de cosechas.

Tabla 1. Factores que influncian el arte rupestre

desde su niñez, de esa forma reconocerían formas y figuras a los cuales etiquetarían un significado claro y específico. El proceso de decodificación del mensaje se dio en base a este conocimiento histórico y fueron ellos quienes entendieron y extendieron este conocimiento local hasta convertirlo en universal.

Brindley (1987) sugiere otros factores de aprendizaje como la facilidad y rapidez de procesamiento, motivación, nivel cultural y habilidad artística. Todos estos factores están sujetos a procesos sociales y culturales. En tiempo de guerra o de conflicto la motivación y rapidez en el aprendizaje se daría de forma distinta que en tiempo de paz por ejemplo.

Nuestra humilde conclusión es que la quilca o el diseño rupestre obedece a una filosofía de lenguaje y necesidad comunicativa, y es precisamente como lenguaje que debe ser visto y analizado.

Enrique Manuel Ruiz Alba
Asociación Peruana de Arte Rupestre
E-mail: enriquemanuelruiz@gmail.com

Bibliografía

- BRINDLEY, G. 1987. Factors affecting task difficulty. In D. NUNAN (ed.) *Guidelines for the Development of Curriculum Resources*. National Curriculum Resource Centre, Adelaide.
- BROWN, G. and G. YULE. 1983. *Teaching The Spoken Language*. Cambridge University Press, Cambridge
- ECHEVARRIA LOPEZ, Gori Tumi. 2011. A tentative sequence and chronology for Checta. *Rock Art Research* (28)2: 211-224.
- HALLIDAY, M.A.K. 1973. *Explorations in the functions of language*. Edward Arnold, London.
- KRASHEN, S.D. 1977. The monitor model for an adult second language performance. In M.K Burt, H.C. Dulay and M Finicchiario (eds.), *View points on english as a second language*. New York
- OLLER, J. W. & JONZ, J. 1994. *Cloze and coherence*. Bucknell University Press. Cranbury, NJ.
- PRABHU, N.S. 1987. *Second language pedagogy: A perspective*. Oxford University Press. RIE (1980) Newsletter 4 (special series) Bangalore. South India.
- RICHARDS, J., J. PLATT and H. WEBER. 1986. *The Longman Dictionary of Applied Linguistics*. Longman, London.



Teoría del aprendizaje y arte rupestre en el Perú

ENRIQUE RUIZ ALBA

Una visión constructivista-social del proceso de codificación y decodificación del mensaje

Según Lev Semionovich Vygotsky (1985) el principio de todo conocimiento no es la mente humana sino la sociedad dentro de una cultura en una época o fase histórica y el lenguaje es la herramienta cultural de aprendizaje, por lo que sin lenguaje no hay mayor aprendizaje. Si el diseño rupestre, o más propiamente la *quilca* para los andes, es la fuente de aprendizaje, entonces sin él mismo no hay construcción de relaciones sociales y desarrollo; por lo tanto los centros de *quilcas*, o rupestres, son escuelas de aprendizaje.

Constructivismo social y teoría del aprendizaje

Tomemos todos los principios Vigotskianos y analicemos su aplicabilidad al mundo rupestre, en su mayoría tomados de su libro "Pensamiento y Lenguaje" de 1985.

"El aprendizaje y el desarrollo son una actividad social y colaborativa que no puede ser 'enseñada' a nadie. Depende del estudiante construir su propia comprensión en su propia mente." (Vygotsky, 1985)

El proceso de aprendizaje es una actividad social, en el arte rupestre tenemos esta relación artista-observador de la cual deducimos que es un proceso de transferencia del conocimiento directo. La comprensión del diseño y decodificación del mensaje se da en base al grado de exposición del observador a estos diseños, lo llamamos enseñanza cognitiva.

"La Zona de Desarrollo Próximo puede ser usada para diseñar situaciones apropiadas durante las cuales el estudiante podrá ser provisto del apoyo apropiado para el aprendizaje óptimo." (Vygotsky, ob. cit)

El grado de exposición define el grado de preparación y entendimiento. Sólo es en base a la frecuencia y cantidad de sitios visitados y observados que el observador se encontrará en un lugar privilegiado de interpretación en el arte rupestre.

"El docente debe tomar en consideración que el aprendizaje tiene lugar en contextos significativos, preferiblemente el contexto en el cual el conocimiento va a ser aplicado." (idem.)

Esta es una fascinante referencia contextual y en esto no tenemos la menor duda que el contexto que estimuló al artista y creó estas escuelas de aprendizaje es el mismo que influencia y prepara al observador a decodificar el mensaje.

El conocimiento se basa en relaciones sociales y además en la relación que existe entre el medio ambiente y el sujeto.

Existe también una comparación tácita entre los sujetos y su realidad con las realidades de otros sujetos.

Grennon y Brooks (1999) mencionan que el constructivismo internaliza, reacomoda y transforma información que ocurre a través de nuevos aprendizajes. El aprendizaje es entonces una actividad individual enmarcada en contextos funcionales, auténticos y de gran nivel en significancia.

El proceso de internalización del aprendizaje es netamente personal, es una lucha entre los parámetros

inductivos y deductivos en el cerebro humano. Pero la motivación y estímulo es el proceso natural de las estructuras que van quedando de lado y dando paso a otras.

Algunas consideraciones lógicas derivadas del proceso de interpretación lingüístico de los diseños en roca son los siguientes:

El mensaje es la variable que permite distinguir si el artista está adquiriendo o aprendiendo el lenguaje. Esta nueva dimensión del diseño nos permite ahondar en los procesos de transformación social y saber si el artista intentaba comunicarse y estimular una respuesta en los grupos locales o de paso, o si por el contrario el artista era local y estaba utilizando diseños universalizados en orden de enviar un mensaje sin esperar respuesta alguna.

En el primer caso; en orden de decodificar el mensaje debemos conocer las reglas de utilización de los diseños, en otras palabras la disposición de los mismos en el soporte o conjunto de soportes y el significado individual de cada uno de ellos como del conjunto.

Desde el punto de vista estructuralista tenemos una serie de elementos que al interactuar producen un resultado específico que es diferente a la suma de sus efectos si es que son tomados de forma separada o alterna.

Siempre debemos recordar que es un patrón de uso el cual debe ser interpretado como tal. Los diseños están allí sobre el soporte por una razón específica y nada es hecho arbitrariamente por tanto la recurrencia en sí, es el idioma basado en la repetición.

La repetición origina distinciones y diferenciaciones claras que serán fáciles de reconocer. El artista no busca diferenciar su diseño por el contrario todo está hecho bajo la premisa de inclusión y macro funciones de lenguaje.

Patterson (1999) nos habla de la gramática en el estudio moderno del idioma, y su uso específico de reglas en la correcta aplicación del mismo es totalmente aplicable al arte rupestre del Perú donde la disposición de los diseños en el soporte y la forma de los mismos en sí crean un patrón de uso y aprendizaje al mismo tiempo.

También hacemos hincapié en el uso e interpretación correcta de estas formas, una vez más es el orden y la disposición de los diseños son los que originan este patrón de uso, recurrencia y universalización del idioma.

Piaget (1936) nos habla del proceso central de equilibramiento, que recurre a coherencias innatas del ser humano al momento de interpretar. El conocimiento procede de construcciones sucesivas y elaboración de nuevas estructuras. Al modificar, alterar, e interpretar los sujetos inanimados, vivos, e interpretarlos, el sujeto trata de encontrar un equilibrio alejándose de las incoherencias.

El desequilibrio aparente que encontramos en ciertas estructuras rupestres no es más que parte del contexto global que sobrepasa periodos y estilos ya que entre cada fase cronológica existen estos momentos de desequilibrio y desorden que generan una reagrupación de ideas y diseños que equilibran nuevamente estos procesos. Es entonces el desequilibrio lo que genera desarrollo y trae coherencia a la interpretación.



Análisis del Soporte

De ser analizado el soporte en relación al artista, debe ser hecho bajo ciertas variables: contenido, organización, lenguaje de uso y mensaje.

El *contenido* es el vehículo para aprender o enseñar el idioma, aplicado al mundo del arte rupestre en el Perú el contenido se refiere a todos los diseños encontrados sobre el soporte, pero también a los métodos utilizados en su realización, como al mensaje codificado de estos diseños. Nunan (2007) menciona que el contenido debe ser relevante y deber ser suficiente a la vez.

Es necesario que el contenido sea relevante al contexto, el cual es el evento preservado en nuestro registro cultural que influencia el uso del lenguaje; la variación del mismo y en si el mensaje final. Es bajo esta premisa cultural que entendemos al soporte como objeto cultural, artefacto de interpretación y el más importante objeto de aprendizaje y comunicación.

El contenido no tiene más ni menos de lo necesario, por el contrario la densidad de estos diseños contextualizados se encuentra en armonía de forma, tamaño y número ya que el diseño esta contextualizado a una necesidad comunicativa específica que tiene principio y fin.

Otra variable a ser abordada en el estudio del arte rupestre es la *organización* de los diseños en el soporte, que es presentada de una forma lógica, agrupada o armoniosamente separada.

Existen otras variables que pueden romper la armonía del diseño original, como la respuesta del observador a través de otro diseño en el mismo soporte, a este fenómeno llamamos *función estética* por la cual el observador siente el estímulo creado por el diseño original y a su vez responde de una forma mediata o inmediata en el mismo soporte con otro diseño. Si esto sucede, el soporte mostrara esta sobre densidad de diseños que rompen con la idea original del observador y esa armonía se verá afectada.

La organización de los sitios es acorde a la necesidad o estímulo primario del artista o conjunto de artistas con la idea de cumplir una función social y otra de servicio. La función social es netamente comunicativa mientras que la de servicio es definida por la necesidad local.

El *lenguaje* es la siguiente variable a ser analizada; tenemos por ejemplo figuras abstractas, geométricas, figurativas, antropomorfas, zoomorfas y más denominaciones alternativas.

En si lo rescatable es la razón y motivo por el cual encontramos diferentes tipos de representaciones, quizás la respuesta este en el mensaje codificado por el artista y decodificado por el observador.

Motivos antropomorfos o zoomorfos son más fáciles de decodificar por consiguiente serían por excelencia los indicados a estar en áreas de paso y de acceso regional mientras que otros diseños que en si encierran un mensaje menos universal estarían en áreas locales y de contextos más exclusivos.

Otros diseños figurativos en origen serían elegidos por engranar las estructuras mentales de los observadores, haciéndolos más representativos y de relevante significancia. Otras razones fundamentales por las cuales un diseño abstracto o figurativo sería elegido en vez de uno antropomorfo o zoomorfo son por ejemplo

el beneficio de un patrón de reconocimiento que a su vez represente una alternativa a resolver problemas.

Una vez que un observador se haya acostumbrado a este patrón figurativo de formas sería muy atípico que se equivoque en la decodificación de futuros mensajes. En muchos casos los patrones figurativos o abstractos, como signos gráficos, son en realidad menos complicados de realizar y así se ahorraría tiempo.

Es más fácil universalizar formas figurativas, signo-gráficas y abstractas que cualquier otra forma regular. Entonces estaríamos hablando de un idioma universal y de dialectos alternos, que contribuyen al mismo idioma de forma constante y procesual.

El soporte, o conjunto de soportes, debería ser seleccionado en base al mensaje a ser enviado. Ya anteriormente vimos la necesidad de entender si este diseño estaba codificado y estimulaba una respuesta, o si por el contrario el diseño sólo permitía decodificarse y enviar un mensaje claro sin necesidad de esperar respuesta alguna sobre el mismo soporte.

En el primer caso es necesario o es implícito que existiera una respuesta a través de la función estética, es entonces que se buscarían y seleccionarían áreas de aprendizaje con soportes más amplios o mayor cantidad de soportes esperando esta sobreproducción de respuestas graficas.

Conclusiones

El aprendizaje es contextual mientras que el estímulo primario y original del artista obedece a macrofunciones sociales, servicio y estética.

El constructivismo forma parte del proceso artístico como del proceso de aprendizaje desde la motivación primaria del artista, hasta la interpretativa de los observadores.

Los observadores de estos diseños experimentan un gran estímulo que deriva en la continuación de los mismos por función estética. La continuidad de estos diseños no es siempre hecha utilizando el mismo idioma o tipo de diseños, llámense figurativos, abstractos o antropomorfos, por el contrario van de un idioma a otro de acuerdo a las necesidades o filosofía del artista.

Los observadores expuestos a este tipo de representaciones están conectados a actividades dependientes del lenguaje, quizá como puneros (comercio), pastores (pastoreo) y agricultores (producción).

Existen dos niveles en el aprendizaje de las representaciones, el primero es automático dependiendo del grado de especificidad del diseño y exposición al motivo por parte del observador.

En un segundo nivel encontramos las representaciones figurativas o abstractas cuya aprehensión en un principio no es automática, no obstante a través del proceso de universalización de las formas y grado de exposición al mismo diseño se vuelve automática. Lo que hemos denominado patrón de reconocimiento y uso.

Las formas se reconocen en base a diferenciaciones y no a diferencias. Las diferenciaciones obedecen a un patrón mientras que las diferencias son alternativas y en muchos casos casuales.

Las representaciones están contextualizadas, por lo tanto el aprendizaje por parte del observador es también contextualizado. Los observadores descifran el mensaje envuelto en el discurso en vez de aprenderlo de



forma aislada o segregada. Sólo en un contexto social se logra un aprendizaje significativo y esto es aplicable al análisis de las quilcas o arte en roca.

Lo que Piaget (1990) denomina una "equilibración maximizadora" es lo que nosotros llamamos universalización del idioma a través de figuras y diseños.

Enrique Ruiz Alba
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: enriqueruizalba@gmail.com

Bibliografía

Grennon Brooks, Jacqueline and Martin G. Brooks 1999. *In search of understanding: the case for constructivist*

classrooms. Association for Supervision and Curriculum Development, USA.

Nunan, D. 2007. *What is this thing called language?* Palgrave MacMillan, London.

Patterson, Nancy G. 1999. *The Role of Grammar in the Language Arts Curriculum*. Unpublished predissertation paper. University of Michigan

Piaget, Jean 1936. Rapport préliminaire sur l'enseignement des langues vivantes dans ses relations avec la formation de l'esprit de collaboration internationale. [Informe preliminar sobre la enseñanza de las lenguas vivas en sus relaciones con la formación del espíritu de la colaboración internacional]. *Bulletin de l'enseignement de la Société des Nations* 3: 61-66

Piaget, Jean 1990, *La equilibración de las estructuras cognitivas, problema central del desarrollo*. Siglo XXI de España Editores SA. Madrid.

Vygotsky Lev Semiónovich 1985. *Pensamiento y lenguaje*. La Pléyade, Buenos Aires.

QUELLCA RUMI

VOLUMEN 1, NÚMERO 1. DICIEMBRE 2010
REVISTA DE INVESTIGACIONES DE LA
ASOCIACIÓN PERUANA DE
ARTE RUPESTRE (APAR)
MIEMBRO DE LA FEDERACIÓN INTERNACIONAL
DE ORGANIZACIONES DE ARTE RUPESTRE (IFRAO)

ISSN: 2219-9314



Contenido / Content

Una introducción al arte rupestre del litoral norte de Tacna, los petroglifos de Punta Picata / Introduction to the rock art of the north coast of Tacna, the petroglyphs of Punta Picata (Sp)

Jesús Gordillo Begazo, Adán Umire Álvarez y Gori Tumi Echevarría López. 5

Código de Ética para visitas a sitios con arte rupestre (quilcas) / Code of Ethics to visits archaeological sites with rock art (quilcas) (Sp /En)

Tipología y cronología del arte rupestre del valle de Nasca y la cuenca del río grande de Nasca, departamento de Ica, Perú / Typology and chronology of the Nasca Valley and the Río Grande of Nasca, Ica, Peru (Sp)

Ana Nieves. 17

Some analytical observations of Bolivian rock art / Algunas observaciones analíticas al arte rupestre de Bolivia (En/Sp)

Robert Bednarik. 33

Las cuatro tradiciones del arte rupestre colonial del Cusco / The four traditions of the colonial rock Art of Cusco (Sp)

Gori Tumi Echevarría López y Jhon Valencia Córdova. 43

Pintura Chavinoide en los lindes del arte rupestre / Chavinoid painting in the boundaries of rock art (Sp)

Toribio Mejía Xesspe. 55

Glosario de Arte Rupestre. 62



La creación artística*

ALBERTO BUENO MENDOZA

La cualidad esencial de la creación artística, la que distingue el arte verdadero de aquellas que se disfrazan con su nombre, es su carácter intuitivo, el hecho de que es un atajo que va del espíritu humano en sus capas inconscientes hasta asir la realidad y representarla o expresarla sirviéndose de un medio material.

El acto completo de creación artística consiste en dos etapas o procesos, siendo el primero de ellos la percepción intuitiva o comprensión de un grupo dado de realidades esenciales y que se puede comparar al acto corporal de concepción; y el segundo la encarnación de tal percepción dentro de una forma material en el medio que el artista domina. Este dominio que él posee nace de una actitud espontánea y natural para manejar ese medio; desarrollada por medio del estudio y de la práctica. Este último proceso se puede comparar, con igual propiedad, al del nacimiento, y el uso corriente ha consagrado tal semejanza hablando del poeta que da a luz una obra.

Y tanto en el uno como en el otro de estos dos momentos concepción y nacimiento de un nuevo ente, toman parte dos factores; corporales en un caso; psicológicos en el otro. Tratándose de la obra de arte, ellos son la profundidad espiritual del artista, que determina la posición que ha de ocupar definitivamente su obra dentro de la escala de los valores estéticos, y su fuerza creadora, que determina la vitalidad y el poder de su engendro y, por consiguiente, su importancia en relación a otras obras de arte situadas en el mismo plano dentro de la misma escala de valores. Y hay también un tercer factor, cuya cooperación es necesaria para que la obra de arte llegue a su plena madurez; este es la pericia técnica del artista para manejar su medio, la que da a la obra aquella lozanía que es para ella algo así como la salud física es para el niño recién nacido.

Se entiende aquí por profundidad espiritual aquel don que tan conspicuamente poseyó el Dante, no porque el tema de su epopeya religiosa sea así, sino debido a la calidad de su pensamiento, la hondura de su inspiración, a la profundidad y vitalidad de su visión creativa. Por fuerza creadora entendemos el poder de organizar la visión creativa, de componerla o arquitecturarla, como ocurre en artistas como Velásquez, Rubens y Wagner. Estos dos momentos se expresan claramente en literatura, en lo que se llama invención, o sea el descubrimiento de la belleza literaria y composición o su estructuración espiritual. La pericia técnica vendría a ser la actitud que tiene el artista de traducir o vaciar su visión y su composición en las formas de expresión correspondientes al arte que cultiva, y correspondería a la elocución literaria, o sea la expresión de la visión ya compuesta en la mente del poeta, en la forma del lenguaje hablado o escrito de la palabra.

La profundidad espiritual en la concepción artística trae siempre consigo cierta medida de fuerza

creadora, aunque no siempre necesariamente en grado suficiente, quizá nos parece así porque el artista dotado de profundidad en la concepción pero carente en absoluto de fuerza creadora, aborta estéticamente y no llega a merecer propiamente el calificativo de artista. Por el contrario, la fuerza creadora existe frecuentemente en grado sumo con muy pequeña dosis de profundidad espiritual, y cuando ambos factores se hallan presentes en un artista, el tercero, la pericia técnica, casi invariablemente los acompaña. Y es que una de las características inconfundibles de la creación artística es la de ser de una tremenda fuerza expansiva y motriz, independiente e impaciente de las meras limitaciones del ambiente, mientras que las meras dotes intelectuales se desarrollan sorprendentemente con la práctica y dependen de manera notable de las circunstancias que rodean y presionan al sujeto. Lo más trágico dentro del arte es que puede existir una pericia técnica asombrosa sin la menor profundidad espiritual o fuerza creadora en el artista y que pueda aún aquella llegar a ser tan brillante que deslumbró a generaciones enteras y que las ciegue hasta el punto de que no sean capaces de sentir la falta de cualidades básicas, proporcionadas a tales dotes de ejecución. Si el artista que sólo es dueño de notables técnicas logra hacerle creer a su público que también posee profundidad y fuerza, el que reúne la técnica y la fuerza, aunque carezca de la correspondiente profundidad espiritual, es invariablemente el predilecto y el ideal de otros artistas. (M. Gallagher de Parks. *La Realidad y el Arte*).

La vasta complejidad de la creación artística y el propósito de determinar su esencia, mediante el análisis de sus factores, olvidando que, destruida la síntesis, el fenómeno estético se disipa, han sido la causa de la gran variedad de explicaciones, en lo que lo subjetivo y lo objetivo de la obra de arte se separan, para constituir punto de partida opuestos en la investigación, que conducen a dos teorías opuestas, igualmente insuficientes para comprender toda la extensión del fenómeno y, abarcándolo, en su conjunto, descubrir su característica esencial.

La creación artística puede compararse al círculo psíquico que ofrece la actividad psicológica, en la cual no puede fijarse cuál es su comienzo y su conclusión. El artista puede iniciar su obra con la contemplación de la naturaleza, inspirándose en sus formas vivientes, o con la contemplación de una obra de arte. Pero este comienzo es inseparable del proceso de creación. A diferencia del espectador que no es artista y que se limita a contemplar, a gozar ante la naturaleza o la obra de arte desarrolla este primer momento de inspiración en momentos sucesivos e inseparables, que ascienden a la imagen de un ideal estético y descienden al punto de partida, en un movimiento incesante, que se fija por la creación de formas ideales, que envuelve la de formas externas y la técnica de su realización. La ejecución de la obra de arte se incorpora, como conjunto de imágenes, a esa actividad creadora; de tal modo que la ejecución, como fenómeno biológico y físico, no hace más que reflejar, con más o menos exactitud, la obra realizada ya en el espíritu con formas casi siempre más perfectas de las que la técnica exterior ofrece al artista. Realizada

* Artículo publicado por la Oficina de Impresiones del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, para el curso Introducción al Estudio del Arte. 1981. Esta versión ha prescindido del capítulo final "Clasificación de las bellas artes" y ha corregido algunos errores de la impresión original que fue hecha a mimeógrafo.



en el exterior, la contemplación del artista, tantas veces practicada en el proceso creador, al mismo tiempo que otros sentimientos que se asocian al puro de la creación artística. La obra, así contemplada, no cierra su círculo, sino que sirve de inspiración para los que continúan la actividad creadora que la ha engendrado o para los que se limitan a contemplarla y a gozar de ella como ente lo bello de la naturaleza.

Contemplación, inspiración, idealización, formación, técnica, son pues, factores imprescindibles e inseparables de la creación artística, y todos juntos deben explicar la naturaleza y esencia del arte y definir la obra artística. No se puede, por consiguiente, separar lo subjetivo de lo objetivo, ni la Estética de la Ciencia del Arte, de su forma o técnica, ni el goce de lo puramente estético que producen otros valores expresados en la obra artística. En la función creadora del espíritu, en la cual entran todas las actividades psíquicas, biológicas y físicas, esto es, el artista todo entero, la contemplación y la acción, la impresión y el factor dinámico, que se le asocia, se integran y se compenetran, para producir esa vitalidad libre, emanación de la actividad libre del espíritu, que caracteriza la obra de arte. Si existe alguna cualidad que entre en todo el proceso de la creación artística y sin cuya aceptación sería imposible caracterizar la obra de arte, esa cualidad existe y es la libertad, idea fundamental de lo bello y que ha servido para explicar lo bello de la naturaleza. (A. O. *Lo bello en el Arte*).

La creación artística adviene por obra del sujeto que la produce; lo demás, es decir, la estructura del "mundo", la naturaleza y el modo del acto cognoscitivo, etc., no interesa; idealistas, ascéticos, críticos y realistas pulen igualmente convenir acerca de la naturaleza subjetiva del artista, en cuanto función de un sujeto que la produce. Aquí el problema de la correspondencia, de la adecuación del "sujeto" con el "objeto" aún no parece, antes bien ni siquiera se plantea: la tela en la cual se borda el proceso de la creación estética es completa y exclusivamente de factura espiritual, ya que el arte crece en el terreno de aquella conciencia subjetiva donde germina. De aquella conciencia que vive, que hace su vida en el acto mismo en el que realizó sus experiencias múltiples y diversas viviéndolas como experiencias suyas, es decir, refiriéndolas a aquella unidad simple y fundamental del yo, que es su primera condición y su primera fuente. Aquel yo, uno y simple, que ya se agita en lo primordial de la conciencia oscura, indistinta, no evolucionada del niño o del animal inferior, para aclararse y distinguirse, paulatinamente, en un complejo de sensaciones cada vez más precisas y distintas, concatenándose todas a aquel único centro que, desde la inmediatez de su primer sentir, se eleva después, lentamente al orden de las sensaciones distintas, de la percepción y de la reflexión, haciéndose intelecto, autoconciencia, razón, pero permaneciendo siempre en todo su ámbito a sí mismo, es decir, el yo, que en esa unidad fundamental no se deja dividir o descomponer, así como un organismo vivo el cual apenas se diseña, pierde inmediatamente por ello mismo la vida que lo anima y lo sustenta.

Plenitud de conciencia, pues, que siente, conoce, representa y quiere, y está toda en cada instante en todas sus determinaciones, por lo cual el arte, como dijimos, es así creación fantástica, pero al mismo tiempo, sentimiento, aspiración, pensamiento, voluntad, todos ellos conjugados en la transparente simplicidad de la

visión que se presenta al alma arrebatada del artista creador de su obra. El arte, pues, estado, más bien actividad, más bien función de una conciencia misma que se pone toda ella en el acto de su creación, no es una "facultad", un poder abstracto y separado de las demás "facultades", de las cuales la conciencia debería componerse tal como puede sostener el psicólogo en su visión abstracta, sino la propia conciencia en su unidad viviente, que siente, vibra, vive y produce, realizándose toda a sí misma en las imágenes sin residuos, en el acto de su creación expresiva. O, si queremos decirlo con Vico, es la conciencia entera en su primera edad de la primavera florida.

Conciencia es ritual que emerge de los estadios inferiores de la vida crudamente económica y animal, del turbio y oscuro sentir inconsciente para elevarse a la luminosa, figurada realidad de los colores y de las formas, de los acentos y de las notas. Aquí debemos buscar y sorprender el primer paso del arte: en este su primer fenomenizarse, que da un rostro a la primitiva tiniebla del subconsciente, en este primer sentir hacia el cual la originaria tenencia de lo real surge como para tratar de rebelarse, de hacerse conciencia figurada de sí. Arte significa, pues, ante todo, sensibilidad; desde el sentir del hombre común; aun del propio animal, hasta la vibración casi sobre humana del genio en el cual se repite siempre, más bien se desarrolla un mismo proceso; desde las formas elementales hasta las más complejas y elegidas, tal como una realidad sola y misma; en el campo del lenguaje en la cual va desde el balbuceo confuso del niño hasta el pleno discurso del pulido orador.

La inspiración o sentimiento inicial

De esta manera redescubierta naturaleza del arte, que es realidad espiritual y no apariencia, realidad en la cual desemboca una necesidad de conciencia que tiende a expresarse, a representarse, hay que partir para seguir el proceso de la creación artística en su desenvolvimiento, desde las primeras revelaciones sensibles hasta aquellas expresiones más latas en que la vida espiritual se celebra en toda su transparencia.

Se trata, pues, de buscar la génesis ideal del proceso que se manifiesta primero en las formas más simples, como humilde, originario, sentir, para elevarse luego gradualmente a aspectos más complejos, e intensos. Génesis que nos reconduce, como ya advertimos, a aquel estadio inicial, al momento oscuro e indeterminadísimo de aquel "sentimiento" que es como el alba de la conciencia, menos aún que una sensación distinta, pero inmensamente más que el bruto hecho físico que no se conoce y sobre el cual se levanta de improviso y como que se diseña el iris de la conciencia que siente que al principio es solamente oscuro advertir sentimiento fundamental del ser, como felizmente lo calificó Rosmini, en el cual lo sensación, distintas; pero que ya se conoce, se advierte, ha conquistado ya aquel formidable punto de partida, en el cual, más allá del ciego ser, la conciencia inicia su parábola que la llevará a los cielos del espíritu.

Ahora bien, la unidad que ya se actúa en esta posición originaria, oscura, indistinta, irreflexiva, es la misma que luego se multiplicara en los procesos infinitamente más complejos de los grados superiores, pero siempre procesos, formas, distinciones de una conciencia que no se fragmenta, que no fracciona en la unidad originaria de su ser y es la unidad indivisible,



unidad que se desenvuelve en lo múltiple que en ella germina y que sin embargo siempre le pertenece en todos los estadios de su devenir.

Por lo cual, en el acto en el que yo, por ejemplo, siento, advierto una singular, determinadísima, sensación, ésto que estoy; en efecto, advirtiendo: este do, por ejemplo, de este violín; este azul de este cielo que estoy mirando, esta sensación de tibieza que ahora me inunda y me restaura en este primer sol de primavera; todas estas singulares determinaciones, advierto, siento, aprendo como determinaciones de mi propio con ciencia, que ella se colora, pero además los advierto como inseparablemente unidas con cierto sentimiento de placer o hastío, con una tonalidad que pertenece siempre e, inseparablemente a la conciencia misma, lo cual piensa, reacciona, se orienta, se propone cierta finalidad y así por el estilo, todo un complejo de determinaciones, cada una entre todas distintamente diversa, pero determinaciones en tanto que son "determinaciones suyas", modos de ser todos en los cuales el yo se multiplica y se organiza, no obstante permaneciendo así mismo a través de sus determinaciones.

Ahora bien, es precisamente, es vario, múltiple, coloreado y sin embargo un mundo de la conciencia, apuntándose en el centro del yo el que se nos manifiesta en sus estados iniciales como vago, todavía indistinto y sin embargo profundo sentir, aquel sentir del sentimiento que anhela diferenciar, tomar forma, determinándose como sensación, como reflexión o como querer. En este estado profundo, el profundísimo tal vez entre todos los estados del alma, en este sentimiento que oscilando entre dos polos; placer y dolor, reviste e invade toda la conciencia, irradiándola con sus vibraciones, hemos sorprendido el primer estremecimiento del arte como lirismo, como inspiración, especialmente en esta primera oscilación turbadora de un ciego equilibrio anterior, por lo cual parece que la conciencia del artista entra como en amor, en espera del acto fecundo de la concepción que ya confusamente contempla enamorada:

Yo soy tal que cuando
amor me inspira, anoto y de la manera
que él me mira dentro, voy poniendo signos.

No hay creación del arte si el amor no la inspira, si el divino de la pasión no la fecunda; de aquella pasión que es rendición entera del sujeto a su fin, vida misteriosa, profunda y potente que inunda el espíritu que sin este nada puede concebir en ningún campo de vital y de grande. Tal es la inspiración o sentimiento inicial del arte, tal es su primera fuente; es desde este primer germen de donde se inicia aquel proceso suyo propio que de todos los demás las distingue, aún cuando estos broten de un primer movimiento de amor, de una conmoción profunda, pero dirigida en otro sentido (conocimiento o acción); queremos referirnos a aquel carácter de creación fantástica, de producción de imágenes que sólo al arte pertenece y por ello esencialmente lo constituye.

Del sentimiento a la imagen.

Porque el proceso productor de las imágenes es un proceso completamente peculiar, el cual, aun siendo rigurosamente realidad de conciencia (y sólo de conciencia, porque fuera de ésta, en los procesos físicos y orgánicos no se dan imágenes), se distingue netamente

del primer sentir, del sentimiento por su especificidad y su determinidad, presentándose como un complejo de sensaciones. Aquí en la sensación (un do, un fa, un color rojo o verde, un perfume de rosas o de jazmines, un estremecimiento de frío) se manifiesta por primera vez una determinación de conciencia completamente peculiar, diversa del difuso sentir, que en el párrafo anterior hemos considerado, en cuanto modificación absolutamente singular, circunscrita y distinta; acerca de la cual todos podemos entendernos porque nos hallamos en condición de experimentarla, porque de continuo la estamos experimentando nosotros, como cuando yo oigo el la de este violín, o veo el azul de este cielo delante de mi ventana, pero que en vano sabría describirla o peor definirla por medio de conceptos, un ser desprovisto de tal capacidad, como por ejemplo, un ciego que quisiera describir los colores.

Es esto una producción operada, producida exclusivamente por lo conciencia que siente (o sintiente). Vendrá después la reflexión a pensar sobre ella, a atribuirle, a referirla a un cierto mundo externo que debería provocarla (y puede en efecto ocasionarla), más bien que provocarla, a través de ciertas modificaciones orgánicas, pero en cuanto orgánicas, no son sensaciones, es decir, contenidos de conciencia; pero esta misma reflexión está constreñida a reconocer que el único lugar en que las constata primeramente "experiencia efectiva" (para decir con James) no es sino la conciencia; que la tela donde son tejidas sólo la propia conciencia la suscita y que, por consiguiente, la produce.

Ahora bien, es precisamente aquí, en esta producción originaria (ocasionada o no por un estado orgánico concomitante y que en ningún caso nos interesa, porque es de otra naturaleza) obrado por la conciencia, de las imágenes donde se reconoce el hecho fundamental del arte, Las imágenes basta concentrar un poco la mente y reflexionar con atención no están en otra parte las sensaciones elementales (un perfume, un color, una nota); hasta la más llamados propiamente imágenes y son representaciones, síntesis de sensaciones más simples operadas siempre por la actividad de lo conciencia, por el yo hasta la síntesis más altas de tantas imágenes fraguadas por aquella actividad superior que es la fantasía, en todos los casos se trata de una misma actividad creadora y compositora de imágenes, desde las formas elementales de la sensibilidad común, hasta las supremas síntesis del genio.

Imágenes que se diseñan todas, se representan, se suceden, se transforman todas solamente en el campo de la conciencia sensible, naciendo posteriormente a la luz de su efímera existencia por obra del artista inconsciente, que actúa en cada uno de nosotros y las divisa, con sus formas y colores, en el cielo de nuestra facultad imaginativa, aquella las suscita, las anima y las compone ya que se presentan en conexión con una determinada modificación orgánica (que las ocasiona pero que no las produce), ya sea que el hecho orgánico falte del todo, como en el delirio, en la visión o en el sueño.

La percepción: sueño y realidad.

Tal es la síntesis sensible que podemos también más propiamente llamar, conforme la etimología del término, síntesis estética; una pura intuición sensible que liga en unidad a una espontánea e inconsciente a aquellos elementos mínimos en que la conciencia sensible



se constituye precisamente y comienza: un puro oír o ver la imagen que se presenta se forma en el campo de la conciencia inconsciente aún de su maravilloso producir, una visión estática todavía anterior a discriminación entre objeto y sujeto, tal como se encuentra en el niño, en el salvaje, en el animal, o más arriba, en el propio artista arrebatado por su visión y como fuerza del tiempo inmemorable de lo que lo distingue de los demás, no tocado aún por el pensamiento, completamente inmerso en su "sueño", es decir, en el puro representarse al cual más tarde se sobrepondrá pero siempre por obra de su misma conciencia, reflexión, la actividad perceptiva. Entonces, y sólo entonces, lo puramente imaginado por el pensamiento, es decir, comienza a ser pensado, y se hace de la experiencia, lo distingue y como opone aquel sujeto pensante que lo afirma como diferente de sí mismo, es decir, de aquel que lo piensa. Ahora bien, es precisamente en el acto en el cual el sujeto pensante juzga "existente" el objeto distinguiéndolo de sí mismo y de los demás objetos de su experiencia, que la imagen al principio puramente intuitiva se convierte en pensada, es decir, es mirada como "objeto", objeto realmente existente en sí; de modo que la representación, de pura imagen se eleva a percepción. Función, producción aquella de la sensibilidad, función posee la sensibilidad y del intelecto, juntos; es de este modo como la conciencia fantástica se eleva a conciencia pensante, reflexionante, poniendo la distinción entre lo real y lo imaginario sobre la base de su juicio hecho criterio: *Verum Criterium sui et falsi*. Es en aquel seno del sistema mismo del pensamiento, o su vez complejo y origen de todos los juicios, donde la conciencia sobrepasa la forma imaginaria y comienza a tejer su propia experiencia cognoscitiva: esto es, como pensamiento que juzga sus propias representaciones, verificando su coherencia en su órbita interna. La conciencia fantástica se ha convertido en conciencia lógica, experiencia de un sujeto que ve y piensa lo que ve y discrimina la verdad, la ilusión, no a través de un imposible acto de exteriorización, de extrañamiento, mediante el deba trascenderse a sí misma para intuir un tribunal exterior que juzgue la correspondencia entre objetos externos y representaciones internas (como haría el sujeto para salir de sí mismo); sino en cuanto piensa cada una de sus representaciones en la coherencia interna de su sistema. Por lo cual la experiencia se constituye a condición de que sea experiencia pensada por el sujeto mismo que la hace y la piensa.

Tal es la diferencia entre ilusión y realidad, entre el, sueño y la verdad; por lo cual, si el sueño, la ilusión, no puede ser su inmediata, irreflexiva y estática naturaleza, juzgar de sí y del otro, lo verdadero distinguiéndolos, la verdad, en cambio, encuentra su lugar en aquella misma conciencia pensante que la afirma, sobre la base de un criterio que el pensamiento constituye en el círculo de su coherencia interna.

Por ello la ilusión no puede advertir que es tal, sino a condición de hacerse pensamiento; es decir, de renegar de sí misma, de dejar de ser conciencia pensante; es decir, el surgir del pensamiento que marca el ocaso del arte.

La imaginación.

Porque cuando la conciencia comienza a pensar, a conocer, a distinguir lo verdadero de lo falso, el arte,

el sueño, la visión se van; la inspiración creadora se ha enfriado en el más seguro, pero más restringido mundo del saber, respecto al cual la conciencia imaginativa, volviendo hacia atrás, permanece toda la primera grada: en la del representar, del componer las imágenes que surgen en el plano sensible, estamos aún en el campo anterior y diverso de la conciencia juzgada: la discriminación entre la realidad y ficción no interesa, antes bien ni siquiera se presenta al hombre de fantasía, que entiende solamente esto: representarse en un cuadro, cuando más posible vivido e intenso, aquella experiencia, aquella vida en la cual se halla sumergido inmediatamente parece presentarse a su intuición, verdadera y sola productora de ese colorido mundo de figuras y formas.

Síntesis, pues de imágenes potencialización ulterior de las síntesis más elementales de la sensibilidad, tal como inconsciente e inmediatamente se presentan al hombre común, al indocto, al niño, al salvaje, a las mismas se presentan especies, animales, en quienes la sensibilidad ha alcanzado cierto grado de perfección, de organización. Síntesis sensible, composición y encuadramiento, perfección de las sensaciones simples, que son producción a su vez, y realizan ya, aún en su primitivo esbozo, una obra de arte primitiva, del mismo modo que los primeros dispersos pensamientos fragmentarios de la conciencia precientífica, de la conciencia perceptiva, esbozan ya los elementos de aquel conocer que irá más tarde organizando en el más completo y explícito sistema de la ciencia.

El arte nace con el sentir de la conciencia, en cuanto conciencia productora de imágenes, esta no es, una misteriosa ni extrema facultad reservada a un restringido número de iniciados, sino don universal concedido, aunque a través de una gradación infinita de capacidades, a todo ser, conciencia capaz de ver, oír, sentir, componer de cualquier modo, en su intuición sensible, un cierto aspecto, una cierta figura, del mundo; es como tal, momento necesario del espíritu, templo vivo abierto a todos, en el cual antes bien, todos los que de la conciencia gozamos, aún sin saberlo desde el principio ya nos encontramos y por eso nos volvemos a encontrar como ocurre con la Verdad y el Bien, de los cuales cada cual alberga en su seno la chispa universal.

Ni podría ser de otro modo, toda vez que el arte es sustancialmente tal como se nos ha representado desde el principio, creación espiritual. Aquí en plano de la imaginación, la creación, bien ha alcanzado -en el simple y fragmentario producir de la representación- un grado de complejidad y un poder de representación que en la sensibilidad elemental en vano habríamos buscado; si aún ha movido y compuesto el coloreado mundo del fenómeno en múltiples y agitadas figuras, no ha alcanzado todavía la cúspide de la creación expresiva. Hay en todo este agitar de figuras incompletas de un mundo aún no bien ordenado, no perfectamente individuado, algo de esbozado, de provisorio, de desequilibrado; la imaginación ruda (tal como la encontramos en personas dotadas de gran fuerza, pero escasamente educadas), aún suscitándolas con inagotable vena, no domina, no refrena aún o sus criaturas. Y por eso, las imágenes, vividas así, pero no perfectamente, completas, se agolpan encendidas en un mundo de desorden, tal como ocurre en el sueño, o bien cuando nuestra alma, agitado por pasiones desencadenadas, ondula de una visión a otra, variante aráida y como subyugada por su evidencia



dominante.

El acto creativo

Porque la imaginación hay síntesis, sí, pero todavía parcial, discontinua, aunque ella agita y compone en su actividad productora todo un complejo de elementos sensibles de imágenes que están bastante más allá de la sensibilidad común, reducida ésta casi a la figuración inmediata de lo que suele llamarse el mundo "externo", esto a lo traducción, en términos sensibles de un cierto orden de modificaciones orgánicas.

Con el advenimiento de lo fantasía creadora, la elaboración de la multiplicidad sensible es llamada de improviso a su síntesis máxima, a la constitución del cuadro completo que cierra y define un mundo todo en sí completo y terminado: la visión del arte. Y no porque esta síntesis productiva sea de otra naturaleza de la que las más diminutas y más humildes que cotidianamente se actúan en el terreno de la sensibilidad común, como representaciones, porque allí como aquí se trata siempre de síntesis creadora que opera, suscitando y componiendo aquellas imágenes que no están en otra parte sino en el sujeto mismo que se las representa; pero lo que allí en la representación común, y en la propia imaginación, era síntesis fragmentaria, limitada refiguración, de un complejo más o menos vasto de detalles, no bien concentrados y distribuidos en el cuadro general, aquí, en la fantasía creadora se compone de improvisado en una figuración de conjunto, en que todas las artes están vigorosamente dominadas por una idea central, en que el todo netamente se individualiza y se concreta en un organismo único en donde circula del todo a las partes y de las partes al todo, una vía única e infinita, dentro de los contornos nítidos del individuo representado. Individuo representado. Individuo: es decir, multiplicidad de elementos dominados por una unidad viva (como el Farinata de Dante o la Lucia de Manzoni o la "Noche" de Miguel Ángel, por ejemplo), por obra de la síntesis creadora, de la materia sensible, de la infinita, múltiple, amorfa acumulación de las sensaciones ofrecidas por la experiencia, se sirve para extraer como el artista del mármol o de las notas una figura definitiva de con tornos nítidos que parece como infundida desde el exterior a la visión estática del poeta y en cambio es él quien la produce y la evoca desde su profundidad, ni más ni menos como en las visiones del círculo dantesco de la ira, en el cual las almas "ven" no ya la realidad común que las circunda (a lo cual han cerrado los ojos). Sino aquellas figuras que ante su fantasía imprevistamente brillan. En donde la naturaleza del proceso creativo del arte se nos da con perfecta evidencia en su apariencia "objetiva" y en la realidad subjetiva de su producción, lo cual nos explica cómo se ha podido alguna vez hablar de una objetividad absoluta de la imagen, del fantasma artístico (como Humboldt), por quien ha perdido la vista

el sujeto productor, sin el cual la imagen no existiría, advirtiendo, sin embargo, la necesidad (y este es el verdadero significado de la afirmación de Humboldt), de una perfecta individuación del fantasma, a fin de que la obra de arte se realice, como destacándose de la matriz del sujeto que la ha producido.

Subjetividad productora: porque si el artista saca quizá a menudo si se quiere su materia prima de aquella "realidad externa" que parece estarle delante (pero que no se presenta en otra parte sino en el marco de la sensibilidad), especialmente en las artes plásticas, la falsedad de la concepción mimética del arte (deriva como vemos, de un ingenuo realismo) se nos muestra como evidente por la infinita distancia que media entre la figuración del artista y la visión que comúnmente se tiene del objeto y por el hecho mismo de que ciertas artes, como lo arquitectura, la danza, la música, no tienen nada que "reproducir" del así llamado mundo real externo. En el caso especial, por ejemplo, del artista que debe "imitar un modelo" como en el retrato, si bien se mira, no se trata tanto de establecer una relación, una confrontación con un "objeto en sí" (¿nouménico?) igual, idénticamente para todos (¿cómo comprobar esta igualdad fuera de las representaciones que cada uno hace de él?), cómo, más bien, de incorporar en el mármol, en la tela o en el verso, aquella visión que se presenta o la sensibilidad del artista y que se diferencia de aquella otro tan pálida, débil, fragmentaria y en todo caso convencional del hombre común: refiguración bastante más potente, orgánica y completa realizada por obra de la síntesis expresiva. Y original también, porque cada cual, el hombre común o el artista, elabora su propia visión del mundo como se le parece, según su capacidad figurativa, según la fuerza de su imaginación creadora. De la sensibilidad común a la del arte, repetimos, no hay diferencia de naturaleza, sino sólo de grado: el privilegio del artista consiste, toda y solamente, con respecto al hombre común en una capacidad productiva inmensamente más lata de su potencia fantástica, capaz de elevar al fantasma sensible, la representación del objeto, o la individuación cabal, logrando así captar la vida, la íntima nota del objeto, con aquella penetración, que sólo es permitida a su mirada, aquella mirada que penetra inmediatamente en el alma de las cosas, prontas y dispuestas al decir de Novalis, a confiar al poeta su secreto peculiar.

Por eso el artista tiene su modo de captar la vida de lo real mediante la intuición, lo cual le da ventaja no sólo sobre el hombre común, sino sobre el propio hombre de ciencia que maneja conceptos abstractos; y aquí estriba completamente el motivo del arte como revelación. El arte es, desde este respecto, **interioridad que se presenta**. (H. Redano. Arte Creador).

Alberto Bueno Mendoza
Universidad Nacional Mayor de San Marcos



Sitio Web APAR

Enlaces

http://issuu.com/apar/docs/boletinapar2_7
Boletín APAR - Homenaje al Dr. Eloy Linares Málaga

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-apar>
Código de Ética de APAR

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/ethics/codigo-ifrao>
Código de Ética de IFRAO

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/boletin-apar>
Boletín APAR - Guía de todos los números

https://sites.google.com/site/aparperu/home/quellca_rumi
Revista Quellca Rumi

http://sites.google.com/site/aparperu/home/legislacion_patrimonio
Legislación y patrimonio cultural del Perú

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/glosario-glossary>
Glosario de Arte Rupestre APAR - IFRAO

http://groups.google.com/group/apar_peru/web/la-escala-apar
Escala de APAR

http://groups.google.com/group/apar_peru/web/introduciendo-la-escala-estndar-de-ifrao
Escala Estándar de IFRAO

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles>
Artículos sobre arte rupestre publicados en APAR

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/campo>
Salidas y visitas a sitios con quilcas (arte rupestre) APAR

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/conferencias>
Ciclo de Conferencias organizadas por APAR

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

<http://sites.google.com/site/aparperu/home/recursos-arte-rupestre>
Recursos en quilcas del Perú

http://mc2.vicnet.net.au/home/rar1/shared_files/News_26-2.pdf
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (inglés)

http://engukuani.colmich.edu.mx/red/index.php?option=com_rsfiles&Itemid=41
Las cuatro categorías materiales del arte rupestre peruano (español)

<http://mc2.vicnet.net.au/home/aura/web/index.html>
AURA NET - Asociación Australiana de Arte Rupestre

<http://mc2.vicnet.net.au/home/auraesp/web/index.html>
Asociación Australiana de Arte Rupestre en Español





Reflexiones sobre la utilidad del arte rupestre

EDGAR M. BARRÓN TRUJILLO

Si alguna vez nos preguntamos cuáles fueron los motivos por que los hombres de las comunidades primitivas empezaron a pintar, aún no lo tenemos claro.

Tenemos que tener en cuenta que en la cadena de la vida muchas especies que existían, ya fueran dinosaurios, se han extinguido, y otros animales han evolucionado; así muchos animales han aparecido y desaparecido hasta la aparición del hombre, como un animal más en el entorno de los tiempos.

Cuando hablamos de instintos sabemos que nos referimos a comportamientos involuntarios de supervivencia, entre otros tipos de comportamientos.

El hombre en un principio, fue un ser desprotegido, por eso la vida gregaria en grupos pequeños, que llevo a la vida en grupos más grandes, llamadas después comunidades.

El hombre siempre estuvo en desventaja con su entorno, de allí que su necesidad de sobrevivir lo llevo a experimentar con objetos, que después fueron transformados en útiles, usados como herramientas, medios de defensa y hasta armas de caza.

Ahora sabemos que todos los animales marcan su territorio con respecto otros de su misma especie y también respecto a aquellos que le sean competencia. Ya sea marcando los árboles o impregnando su aroma, todo estos son tipos de señales dan a entender que este territorio está habitado.

El hombre en sus inicios debió comportarse de manera similar, entonces entendemos que la necesidad primaria del hombre primitivo en la manera marcar el territorio, dejando señales que dan a entender a otros de su misma especie que ese territorio está siendo ocupado.

Podemos inferir que las primeras representaciones del hombre fueron señales, como una forma de comunicación, ya sea de advertencia o qué tipo de caza se puede hacer ahí, como señales de referencia, ya que eran nómadas o cazadores y es probable que se

acentuaban por tiempos cortos en ciertos lugares donde encontraban alimentos, y migraban a otros en busca de alimentos cuando les era más difícil la caza.

Estos tipos de señales fueron las primeras representaciones artísticas, las que poco a poco habrían de llevarse a un perfeccionamiento rústico, cuanto a su capacidad artística, llegando a dibujar su entorno o experiencia vivida.

Entonces el arte rupestre no es otra cosa que una manera primitiva de comunicación, que llevo a algo más complejo.

Hoy en día tenemos muchas señales. Por todas las calles tenemos referencias de cómo no estacionar, no doblar a la derecha, entre otros; y las señales más extremas como límites territoriales. Todas estas cosas no han cambiado con el pasar del tiempo, se han puesto peor, en complejidad o masividad.

Entonces sabemos que el instinto animal de sobre vivencia y dominio territorial en el hombre no han cambiado, solo han cambiado las formas. Una forma de comunicación que tenemos actualmente son las señales de advertencia entre otros.

En conclusión, si queremos entender el comportamiento primitivo no olvidemos que también somos una especie más de animales, sabemos aprender, conocer nuestro entorno y hasta adaptarnos en ambientes nuevos; la deficiencia física con respecto a otros animales nos ayudó a desarrollar nuestro intelecto porque la necesidad de supervivencia fue mayor.

Es por eso que cuando hablamos de instinto no es otra cosa que un instinto animal de supervivencia con todo lo bueno o lo malo que es conlleva.

Edgar M Barrón Trujillo
Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)
E-mail: embarron777@gmail.com



La Mesa de Arte Rupestre Andino y Amazónico del XVII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. Reseña Crítica

GORI TUMI ECHEVARRÍA LÓPEZ

“A las juventudes del mundo comprometidas con la investigación, en especial con el arte rupestre...” Eloy Linares Málaga dedicaba así su último esfuerzo editorial, sus “Memorias”, arengando a todos los jóvenes, como lo fue él una vez, a seguir constantes el camino del estudio y la investigación. Esta dedicación es también una autoreflexión, porque en perspectiva todos nosotros somos hoy los mismos que hicimos las quilcas pasadas, y nuestra “juventud” inmanente se puede trasladar a un pasado del que no tenemos ya muchos recuerdos, las quilcas son aquellas claves que nos hemos dejado nosotros mismos para recordar quienes somos, para reeditar nuestra memoria, para despertar nuestra identidad dormida.

Así empezamos esta Mesa, conmemorando al maestro recién partido, quien nos recordaba en la juventud de sus intenciones, que es en la obra y el ímpetu de los jóvenes donde se encuentran nuestras mejores esperanzas. Las lecciones de Eloy Linares Málaga en su trayectoria de vida y en su legado académico son lecciones de valor, de confianza y decisión; Eloy Linares dejó para nosotros un tesoro invaluable de descubrimientos y trabajos científicos, donde hemos de regresar siempre para avanzar con él en la resolución de nuestro pasado, en el descubrimiento de nosotros mismos. Eso haremos como un deber impostergable, Amauta Hatumquilcacamayoq gracias por tu luz.

La Comisión Organizadora del XVII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina “Alfredo Torero Fernández de Córdova” hizo bien al continuar la Mesa de Arte Rupestre Andino y Amazónico que había sido iniciada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos durante el Congreso del año 2009, siendo necesario por tanto agradecer al Dr. Filomeno Zubieta por habernos delegado la tarea de convocar a los investigadores de las quilcas andinas a participar de esta mesa; una reunión académica, que como veremos más adelante, nos ha dejado interesantes estudios, avances de investigación y noticias sobre las quilcas y el legado ancestral de nuestros padres.

Como ya vimos, la mesa se inició con un homenaje al Dr. Eloy Linares Málaga, quien en enero de este año nos dejara a los 85 años de edad, en plena consecución de su inmenso trabajo académico. El que suscribe leyó un texto en su memoria publicado en el último número de la revista *Rock Art Research* que se edita en Australia (Vol. 28, No 2, 2011) y que apareció en el Nro. 8 del *Boletín APAR*, que edita la Asociación Peruana de Arte Rupestre en Lima; texto donde destacamos la inmensa labor peruanista de este inolvidable maestro Arequipeño. Ningún homenaje es mucho para él.

La siguiente ponencia fue llevada a cabo por la antropóloga sanmarquina Rosalba García Gordillo quien expuso sobre *el registro e implicancias preliminares de las quilcas de la cuenca alta del río Zaña*, donde la autora, como parte de un equipo multidisciplinario, realizó estudios y observaciones de un conjunto integrado de evidencia rupestre en las faldas rocosas del “Cerro Tingues”. Las quilcas datan con seguridad desde el Horizonte Temprano hasta periodos tardíos, mostrando un



Eloy Linares Málaga

corpus representativo extenso de figuras antropomorfas y zoomorfas, hasta convencionalismos más complejos, abstractos geométricos. Como bien puntualizó la investigadora, esta ponencia es un estudio en desarrollo, el que debe concluir con un deslinde académico para definir adecuadamente y con precisión los notables componentes de quilcas de la zona.

La siguiente ponencia fue dictada por el arqueólogo Quirino Olivera Núñez, de la Asociación Amigos del Señor de Sipán, quien trató de *los complejos de arte rupestre del Alto Amazonas, nor-oriente del Perú*. Quirino Olivera mostró una enorme cantidad de sitios arqueológicos con quilcas entre los que destacan pictografías y petroglifos, varios de los sitios mencionados incluyen Yamón, Limones, Tambolic, Carachupa y Colasay. Todos estos sitios son impresionantes monumentos arqueológicos con cronologías muy complejas. Destacó en la presentación la enorme variedad de componentes figurados en todos los sitios, lo es una muestra explícita de la gran riqueza ideológica-expresiva de las antiguas poblaciones del nor-oriente peruano. Adicionalmente Quirino Olivera expuso parte del continuado y sistemático trabajo social que ha venido realizando a la par de los estudios arqueológicos, con lo que aporta a la socialización actual de esta evidencia mirando a su conservación y protección efectiva por los mismos agentes culturales que la rodean. Hay una ardua tarea de investigación en cada uno de estos yacimientos y sin duda el trabajo presentado es parte de una labor compresiva y sistemática por preservar y estudiar estas quilcas.

Por su parte el Dr. Arturo Ruiz Estrada de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos nos habló sobre *el arte rupestre de Pilapunta, valle de Fortaleza*. Se trató



de una muy interesante conferencia porque el Dr. Ruiz analizó concretamente un contexto específico de aparición de pictografías en una zona de la vertiente pacífica de la cordillera, sobre los 2500 msnm. Este contexto consistió de arquitectura funeraria y pictografías de carácter abstracto geométrico principalmente, apareciendo juntos al pie de enormes farallones rocosos. Con este registro, la asociación contundente de pintura y arquitectura funeraria se incluye para la zona andina de Lima, donde el arte rupestre se había caracterizado únicamente por contextos cerrados de quilcas casi en exclusividad. El Dr. Ruiz exploró el concepto de "pintura rupestre funeraria" comparando adecuadamente esta relación con lo que se conoce para el nororiente o la zona andina del sur, como el Cusco, donde se ha visto esta asociación anteriormente. Sin duda este trabajo es un aporte en la definición concreta de un fenómeno de asociación material para una zona que carecía de evidencia de quilcas, demostrando la enorme complejidad socio cultural de este fenómeno artístico representativo y las posibilidades de expandir nuestros estudios a la definición de nuevos conceptos integrados, con perspectivas funcionalistas.

El autor de esta reseña presentó por su parte una investigación en progreso sobre *la Fase 2 de Checta, evidencia, implicancias e hipótesis*, que constituye la continuación de los trabajos en la resolución de la cronología y secuencia de Checta en Lima. Según nuestros estudios, el sitio arqueológico de Checta ha demostrado tener una secuencia muy compleja de quilcas con cuatro fases definidas que van desde el Periodo Precerámico final hasta el Horizonte Temprano, siendo la segunda de esas fases la más extensa y desarrollada, con un contexto de expansión temporal y espacial muy extenso, la que fue responsable de la configuración general del yacimiento de Checta y de la manufactura y producción de quilcas en toda la región de Lima, desde la yunga hasta la chala. Esta realización, descubrimiento si se quiere, permite incorporar sistemáticamente casi todos los sitios arqueológicos con quilcas en los valles de Pachacamac, Rímac, Carabayllo, y hacia el norte hasta Supe, en un contexto de articulación arqueológica único, el que acompaña el proceso y desarrollo de la prístina civilización peruana. Hemos presentado evidencia y hemos desarrollado hipótesis sobre este impresionante desarrollo, una de ellas propone que se trata de evidencia de la más temprana escritura ideográfica en el Perú.

Posteriormente el arqueólogo Jhon Valencia Córdova, de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, nos habló del yacimiento de Condorqaqa en su ponencia sobre *el Cóndor de Wiracocha, una imagen monumental del arte rupestre cuzqueño*. Valencia expuso los condicionamientos de este hallazgo explicando claramente el contenido, dimensión y asociaciones del contexto arqueológico que comprende; donde parte de los materiales incluidos consistieron en pictografías, arquitectura funeraria y un altar tallado en roca viva frente a la gran quilca. Un detalle sorprendente fue la observación de una película de barro cubriendo la pintura,

lo que indica que esta imagen fue exprofesamente tapada, probablemente para protegerla al abandono del uso del lugar. Valencia se encuentra en pleno proceso de estudio tratando de reconocer no sólo la real configuración de la imagen, que asemeja a primera vista un vulturido, sino para dar contexto a la pintura usando un número importante de recursos históricos, como las relaciones de Garcilaso y otros cronistas al respecto. La resolución del contexto de inclusión de esta pintura en la arqueología del Cusco ha de ser una gran aportación al material y a la comprensión de las tradiciones rituales que eran parte de su función y uso, que en este caso están presentes, más allá de las funerarias.

Una contribución relevante de mencionar fue la efectuada por el profesor Obdulio Chuco Arias de la Universidad Faustino Sánchez Carrión de Huacho, quien trató sobre *el arte rupestre en el sector este del altiplano de Junín*. El profesor Obdulio Chuco desarrolló un interesante y sistemático registro de evidencia rupestre en esta zona de puna en Junín, caracterizada por un territorio extremadamente difícil de alto contraste climático y con una altura promedio de 4000 msnm. Aquí el profesor Chuco pudo identificar diversos sitios con quilcas, los que registró, catalogó y analizó usando parámetros formal - interpretativos. Los resultados de su trabajo le permitieron proponer una cronología de inclusión de estos materiales, la mayoría correspondientes al periodo arcaico o precerámico, los que, según el autor, constituían parte de las expresiones rituales de los antiguos pobladores de la zona, cazadores de puna andinos. Este es sin duda un esfuerzo meritorio, y se pudo reconocer la plena vocación de investigación del profeso Chuco al enfrentar un reto de gran requerimiento físico y de difícil acceso.

La siguiente conferencia, que en orden cronológico precedió a la anterior, fue efectuada por la historiadora del arte Rocio Gress Carrasco de la Universidad Autónoma de México, quien nos habló de *una serpiente excepcional en la pintura rupestre de Mezquital - Hidalgo*; un muy notable motivo pintado en abrigos rocosos expuestos de esa zona de México. Basada en una aproximación eminentemente formal- figurativa, la autora trató de explorar las connotaciones iconográficas de la imagen de Mezquital respecto de la larga y rica tradición de representaciones de serpientes sagradas en México, que vienen desde el Periodo Preclásico, pero fundamentalmente del Periodo Clásico mesoamericano. Las implicancias figuradas han revelado una complejidad de relaciones ideológicas que se han mantenido inmanentes en la carga artística de los pobladores de Mezquital y que se han expresado en esta imagen durante el Periodo Postclásico. Como en los andes, esta pintura es parte de un rico conjunto figurado de pictografías, cuyas imágenes de varios periodos incluyen una secuencia que posiblemente se inició en el Clásico y llega hasta los estadios coloniales con notable preservación. Al examinar sólo un motivo sobresaliente la autora deja explícitamente dicho de la riqueza de las "quilcas" mexicanas (a diferencia de



UNIVERSIDAD NACIONAL JOSÉ FAUSTINO SÁNCHEZ CARRIÓN
XVII CONGRESO PERUANO
DEL HOMBRE Y LA CULTURA ANDINA Y AMAZONICA
Alfredo Torero Fernández de Córdova
22 al 27 de agosto del 2011





nosotros, aún no sabemos cómo los antiguos pobladores de Mezquital llamaron a sus pinturas), y se ve el gran reto que los colegas mesoamericanos afrontan por sí mismos en la tarea de restituir y entender su propia memoria marcada en piedra.

La riqueza en la variación de las quilcas del Perú y de México, como hemos visto, se equipara a la de cualquier otro material arqueológico en los Andes o en Mesoamérica, y sólo una aproximación científica puede objetivamente proyectarse a la resolución definitiva de los contextos de inclusión arqueológica y cultural de estas evidencias. En esta labor se incluye la arqueología y la historia del arte en conjunto. Estamos seguros que pronto, los proyectos y estudios en progreso de los investigadores nacionales que trabajan en todos los rincones del Perú -y estamos seguros que los colegas Mexicanos hacen su parte en su propia tierra- tendrán resultados reveladores que hemos de comentar con franco entusiasmo como lo hacemos ahora.

El discurso final para cerrar las conferencias fue dado por el Dr. Arturo Ruiz Estrada a invitación del que suscribe, en reconocimiento de su importante trayectoria académica y de investigación en las quilcas del Perú y en su labor de maestro y educador de numerosas generaciones de estudiosos nacionales, ya sea en la Universidad Faustino Sánchez Carrión, casa del congreso, o en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde actualmente labora. El Dr. Ruiz saludó el evento, y en retribución a la mesa repasó con optimismo los estudios

expuestos orientándose al futuro en la investigación de las quilcas. El "arte rupestre" es para el Dr. Ruiz un extraordinario y valioso legado nacional que hay que estimar y estudiar con constancia y seriedad, procurar su protección y defensa, procurar su inclusión en la historia del Perú.

La Mesa de Arte Rupestre del XVII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina "Alfredo Torero Fernández de Córdova" nos dejó pues una gran lección, y siempre nos alienta saber de la enorme tarea que tenemos por delante, no sólo la de estudiar las quilcas que nos han legado nuestros ancestros, sino la de poner al servicio de todos este valioso patrimonio nacional, que hoy está aportando con personalidad propia a la milenaria historia de nuestra patria. Bajo el ejemplo de nuestros maestros, como Eloy Linares Málaga, vamos avanzar sin tropiezos por la senda más pura del conocimiento, que aquí es la expresión prístina de milenaria solides, y que es la razón primera y última de nuestra mesa, el estudio y la investigación de las quilcas del Perú.

Lima, 5 de setiembre del 2011

Gori Tumi Echevarría López
 Coordinador de la Mesa de Arte Rupestre Andino y Amazónico
 XVII CPHCAA "Alfredo Torero Fernández de Córdova"
 E-mail: mesarupestre2011@gmail.com
 Sitio Web: <https://sites.google.com/site/mesarupestre2011/home>

BOLETÍN APAR

Publicación Trimestral de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)

Vol. 3 No 9 / Edición Agosto del 2011

Editor

Gori Tumi Echevarría López

Consejo Editorial y Comité Científico

Daniel Morales Chocano, Roy Querejazu Lewis y Jesús Gordillo Begazo

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 ©