

Boletín N° 30

Editor: Matthias Strecker

**El Boletín de la SIARB está indexado en Latindex,
el índice de revistas científicas de Latinoamérica.**



**Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)
La Paz, julio de 2016 - Depósito Legal N° 4-3-234-89**

Publicación co-auspiciada por la Embajada Alemana en Bolivia

La **Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)** es una organización científica sin fines de lucro (Resolución Suprema N° 205689 de 30/XII/1988). Es miembro de la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO).

La SIARB tiene los siguientes objetivos:

1. **Registro** de sitios de arte rupestre.
2. **Documentación** de los grabados y pinturas.
3. **Investigación** científica del arte rupestre.
4. **Protección y Conservación** de los sitios.
5. **Divulgación** del conocimiento sobre el arte rupestre. Se editan un Boletín anual y las “Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano”. Hasta la fecha, se llevaron a cabo cuatro Simposios, dos Congresos Internacionales y cuatro exposiciones sobre el arte rupestre de Bolivia y otros países.
6. Organización de una **Biblioteca y Archivo Central**.

Directiva:

Presidente: Lic. Freddy Taboada, Casilla 8127, La Paz, Bolivia,
Tel. +591-2 - 2229737
Secretario Gen.: Matthias Strecker, Casilla 3091, La Paz, Bolivia.
e-mail: siarb@accelerate.com
Tesorero: Dra. Claudia Rivera, La Paz.
Vocales: Carlos Kaifler, Santa Cruz; Pilar Lima, La Paz; Lilo Methfessel, Tarija.

Consejo Editorial:

Matthias Strecker, Casilla 3091, La Paz, Bolivia. Tel./Fax: +591-2-2711809, e-mail: siarb@accelerate.com
Lic. María Pía Falchi, INAPL, 3 de Febrero 1370, C. A. Buenos Aires (C1426BJN), Argentina
Dra. Marcela Sepúlveda, Univ. de Tarapacá, Depto. de Antropología, 18 de Septiembre 2222 - Casilla 6 D, Arica, Chile
Prof. Dr. André Prous, Univ. Federale de MG, Caixa Postal 1275, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Representantes en el Depto. de Tarija, Bolivia:

Carlos y Lilo Methfessel, Casilla 139, Tarija. Tel. 04-6643126, e-mail: lilo.arte@hotmail.com

Representante en el Depto. de Santa Cruz, Bolivia:

Carlos Kaifler, Casilla 4711, Santa Cruz. Tel. 03-3421626. Fax: 03-3523843, e-mail: karlkaifler@hotmail.com

Representante en el Depto. de Potosí, Bolivia:

Lic. Rosario Saavedra, Potosí, Tel. 02 - 62 - 269 81, charisaavedra@yahoo.es

Representante en el Depto. de Oruro, Bolivia:

Lic. Carola Condarco, Casilla 553, Oruro, cccondarco@yahoo.com

Representante en la Argentina:

Lic. María Pía Falchi, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 3 de Febrero 1370, C. A. Buenos Aires (C1426BJN), Argentina – Tel./fax 54-11- 4784-3371 / 4783-6554, mpiafalchi@gmail.com

Representante en el Perú:

Ing. Rainer Hostnig, Urb. Magisterio, calle Osvaldo Baca 106, Cusco. Tel./Fax 005184-227973,
e-mail: rhostnig@speedy.com.pe / rainer.hostnig@gmail.com

Representante en los países de Centroamérica:

Dr. Martin Künne, Parkstr. 107, D-13086 Berlin, Alemania, e-mail: martin_kuenne@web.de

Cuotas Anuales de Socios (incluyendo el Boletín):

Bolivia	\$US 20
Latinoamérica	\$US 25
Otros continentes	\$US 30
Cuota solidaria	\$US 50

Código de Ética para los Miembros de la SIARB:

1. Como miembro de la SIARB me comprometo a cumplir con todas las leyes locales, estatales y nacionales que protegen los monumentos arqueológicos.
2. Toda la documentación del arte rupestre se hará sin destruir los sitios ni los restos arqueológicos relacionados con el arte rupestre.
3. No se realizará ninguna excavación a menos que el trabajo sea hecho como parte de una excavación legalmente constituida.
4. Las sustancias potencialmente destructivas como los moldes de latex, la tinta para “rubbings”, la tiza, etc. no se aplicarán en las superficies de las rocas. En ningún caso se mojará las pinturas rupestres pues esto aceleraría el proceso de desintegración del soporte.
5. No se revelará la ubicación precisa de ningún sitio de arte rupestre, que no esté protegido, en publicaciones de índole popular como periódicos. Estos sitios pueden ser identificados ya sea por abreviaciones del nombre de los sitios en el registro de la SIARB o por un nombre conocido solamente en la misma región.
6. Se deberá obtener la autorización del presidente de la SIARB para usar el nombre de la SIARB y/o su logotipo en cualquier forma.

CONTENIDO - CONTENTS

Nuestra Portada - <i>Our Cover Photos</i>	7
Editorial - <i>Editorial</i>	9
Noticias y Actividades de la SIARB - <i>News and Activities of SIARB</i>	10
Noticias Internacionales - <i>International News</i>	15
Informes - <i>Reports</i>	
Matthias Strecker y Wm. Breen Murray: Congreso Internacional de Arte Rupestre, Cáceres, España 2015 <i>International Rock Art Congress, Cáceres, Spain 2015</i>	27
Guillermo Muñoz, Judith Trujillo Téllez y Carlos Rodríguez: Los proyectos de GIPRI 2011- 2015 Procesos de investigación del arte rupestre de Colombia <i>Research Projects by GIPRI 2011-2015</i> <i>Rock Art Research Processes in Colombia</i>	31
Valentina Meier, Zaray Guerrero, Enrique Cerrillo-Cenca y Marcela Sepúlveda: Pinturas Rupestres de la Precordillera de Arica (Norte de Chile). Nuevos Avances y Síntesis Preliminar Para Cuenca del Río Tignamar <i>Rock Paintings in the Highlands (Precordillera) of Arica (North Chile).</i> <i>New Advances in Research in the Tignamar River Basin and Preliminary Synthesis</i>	36
Estudios - <i>Studies</i>	
Matthias Strecker, Renán Cordero y Rosario Saavedra: La Cueva Inka Qaqa y sus Representaciones Policromas en el Contexto del Arte Rupestre de Betanzos, Potosí, Bolivia <i>Inka Qaqa Cave and its Polychrome Representations</i> <i>in Rock Art of Betanzos, Potosí, Bolivia</i>	48
María Carolina Rivet: Arte en Contextos Chullparios. Primera Aproximación a las Manifestaciones Rupestres de Coranzulí (Jujuy, Argentina) <i>Rock Art in the Context of Ancient Burial Constructions. Preliminary</i> <i>Approach to the Rock Paintings at Coranzulí (Jujuy, Argentina)</i>	68
Bibliografía - <i>Bibliography</i>	
Nuevas Publicaciones sobre el Arte Rupestre Sudamericano (2012-2016)	84
Nuevas Publicaciones sobre el Arte Rupestre de Bolivia	89
Nuevas Publicaciones de Otros Países	91
Reseña - <i>Book Review</i>	96
Agradecimiento - <i>Acknowledgement</i>	97
Publicaciones de la SIARB - <i>SIARB Publications</i>	98
Instrucciones para Autores - <i>Instructions for Authors</i>	104

Nuestra Portada

En la tapa de este Boletín presentamos una fotografía del sitio Quetena Chico, Lípez, sur del Depto. de Potosí, tomadas por el artista Mauricio Bayro, catedrático de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

La arqueología de Lípez ha sido estudiada por varios investigadores, quienes publicaron hallazgos paleoindios (Laguna Colorada – L. Barfield 1961; Cueva Bautista – J. Albarracín-Jordan y J. Capriles 2011), del Arcaico (E. Berberian y J. Arellano L. 1978), Formativo (A. Nielsen 2001), Horizonte Medio (J. Albarracín-Jordan, J. Capriles y M. Miller 2014), Desarrollos Regionales Tardíos (M. Vargas 2005; M. Morales, A. Nielsen y R. Villalba 2013; A. Nielsen 2006; A. Nielsen y E. Berberian 2008) y Horizonte Tardío o periodo Inka (A. Nielsen 1997). El arqueólogo argentino Axel Nielsen (1997, 2000) se ocupó además intensamente con el tema de las caravanas que en tiempos prehispánicos y recientes atravesaron la región.

A pesar de los numerosos estudios arqueológicos son escasas las referencias a los sitios de arte rupestre en Lípez y hasta ahora no conocemos ninguna investigación intensiva de grabados o pinturas rupestres de esta región. Considerando que algunos sitios han sido incluidos en recorridos turísticos, parece urgente desarrollar proyectos de documentación y puesta en valor.

Las referencias existentes corresponden sobre todo a los trabajos de Jorge Arellano López y Eduardo Berberian (1981) quienes atribuyeron algunas pinturas rupestres a los Desarrollos Regionales Tardíos. Axel Nielsen no se dedicó sistemáticamente a la documentación del arte rupestre, sin embargo aportó al archivo de la SIARB con un informe inicial sobre 8 sitios de chullpares con arte rupestre; también es importante su hallazgo de cerámicas, con fechas radiocarbónicas, en un sitio de pinturas rupestres (Nielsen 2008). Además se destaca el reciente estudio de Pablo Cruz sobre grabados prehispánicos tardíos (en el Boletín N° 29 de la SIARB).

La foto de la tapa muestra a dos personajes en las pinturas rupestres de Quetena Chico, una figura pequeña con vestimenta decorada que porta en sus manos una especie de palo y otros objetos, mientras la figura grande representa a un hombre de mucho mayor tamaño. En la Fig. 3 abajo se muestra nuevamente en detalle el personaje menor (DStretch, canal crgb), en las Figs. 1-2 vistas del sitio y del panel con estas pinturas. Por los detalles iconográficos se supone que se trata de representaciones prehispánicas tardías.



Fig. 1. Sitio de Quetena Chico, Lípez, Depto. de Potosí (foto: Mauricio Bayro).

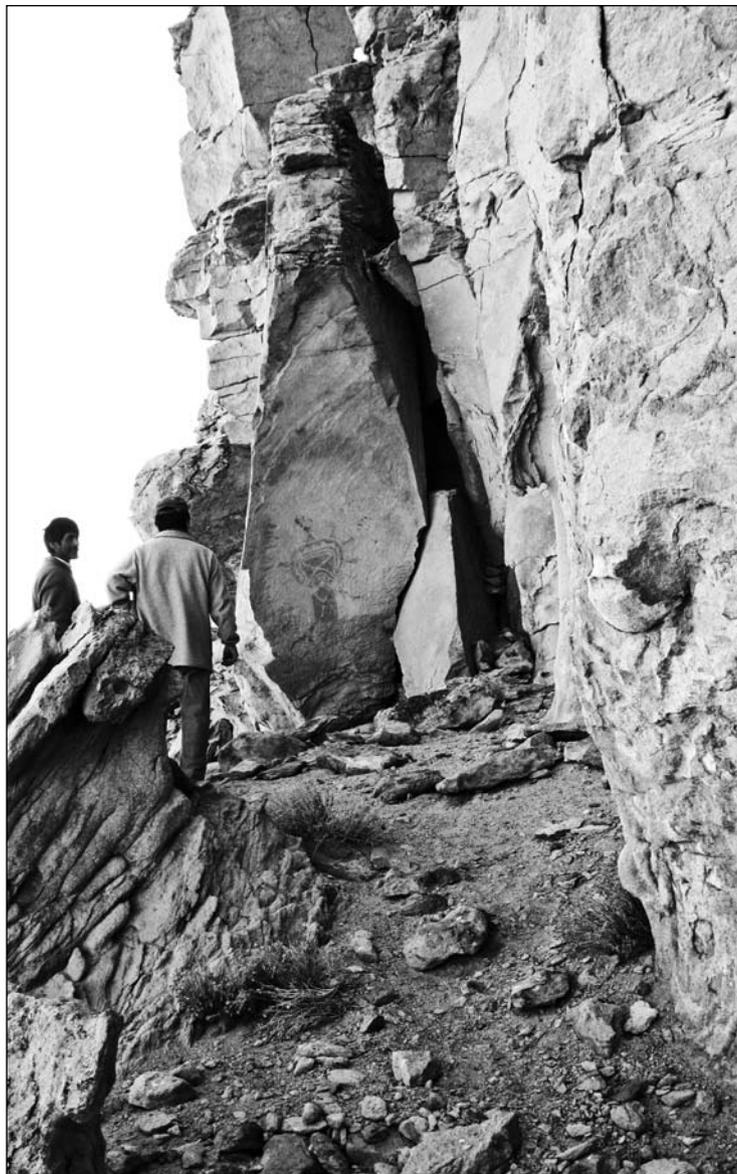


Fig. 2. Panel de pinturas, sitio de Quetena Chico, Lipez, Depto. de Potosí (foto: Mauricio Bayro).



Fig. 3. Pintura rupestre de Quetena Chico, Lipez, Depto. de Potosí, detalle (foto: Mauricio Bayro).

Editorial

El Boletín N° 30 de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) nos hace reflexionar sobre el largo proceso de edición de esta revista desde sus inicios sumamente modestos en 1987. Los Boletines de los últimos diez años difieren considerablemente de los primeros números. Han mejorado en cantidad de páginas y calidad de los artículos que ahora son rigurosamente revisados por evaluadores dentro y fuera del Comité Editorial cumpliendo con las normas de Latindex. Por otro lado, esta revista refleja el desarrollo de la SIARB a lo largo de treinta años y sus actividades que han crecido considerablemente.

En las Noticias y los Informes de este Boletín presentamos un amplio panorama de nuevas investigaciones que se manifestaron en el Congreso Internacional de Arte Rupestre de Cáceres, España (2015) y en proyectos en Bolivia y otros países latinoamericanos como Guatemala, Colombia y Chile. Recordamos a cuatro colegas fallecidos recientemente: José Antonio Lasheras, Director del Centro de Investigación y Museo de Altamira (España) por 25 años, quien falleció trágicamente en un accidente de tráfico, fue investigador, administrador, conservador y educador eficaz, amable y generoso amigo; William Breen Murray, quien murió pocos meses después de haber recibido un homenaje por sus 40 años de estudios del arte rupestre en el norte de México – todavía pudo contribuir a este Boletín como co-autor de un informe sobre el congreso internacional de Cáceres/España; el alemán Wolfgang Haberland, experto en las antiguas culturas de Centroamérica; y el arqueólogo belga Philippe Delcourt quien contribuyó al estudio de los sitios arqueológicos y de arte rupestre en el departamento de Tarija, Bolivia. Yo me siento privilegiado por mi amistad con los primeros tres de estos personajes. En particular, J. A. Lasheras y W. B. Murray apoyaron la labor de la SIARB y nos acompañaron por muchos años, como numerosos otros colegas distinguidos – recordamos a los que nos dejaron, por ejemplo, C. N. Dubelaar (Holanda), Carlos Gradin y Juan Schobinger (Argentina), Hans Niemeyer Fernández (Chile) y Jean Guffroy (Francia), cuyos aportes fueron muy importantes.

Los Estudios de este Boletín presentan dos nuevos casos de investigación del arte rupestre en Bolivia y la Argentina.

El registro y la documentación de los sitios de arte rupestre están en el foco de nuestros intereses desde la fundación de la SIARB. Gracias a la labor profesional de nuestros miembros y colaboradores, muchas veces podemos presentar una buena aproximación a los grabados y pinturas rupestres en varios formatos de fotos y dibujos. Esta tarea se complica en el caso de un sitio vandalizado. Hay que distinguir entre las manifestaciones “originales” antiguas – frecuentemente conservadas en forma parcial y/o en varias fases incluyendo superposiciones – y las creaciones recientes que normalmente son clasificadas como vandalismo. En nuestro estudio de la cueva Inka Qaqa (Betanzos, Potosí), sitio fuertemente vandalizado y cuyas representaciones prehispánicas en parte fueron repintadas en el siglo pasado, comparamos las documentaciones logradas por varios investigadores a lo largo de 74 años, en el intento de definir las características del arte rupestre del sitio, que claramente muestra rasgos singulares dentro del repertorio de las pinturas rupestres de Betanzos, así como también motivos parecidos a los de otros sitios de la región.

Los sitios de arte rupestre son generalmente considerados como expresiones de actividades rituales. Sin embargo, la relación del arte rupestre con tumbas prehispánicas no ha sido estudiada suficientemente. Son notables los casos de construcciones funerarias y de pinturas rupestres de los Chachapoyas en el Perú, los sitios incaicos con restos funerarios y arte rupestre estudiados por Rainer Hostnig (publicados en nuestros Boletines 21 y 22), las cuevas y los aleros con tumbas en el sitio Cutimbo Chico (Puno, Perú) o en Bolivia los sitios El Cajón en los valles cruceños y Palacio Chullpar Quebrada en Mizque (Cochabamba), así como una cantidad de chullpares con arte rupestre registrados inicialmente por Axel Nielsen en Lípez (Potosí). El artículo de María Carolina Rivet en este Boletín presenta un caso de la interrelación entre pinturas rupestres y chullpares dentro de un alero del noroeste argentino.

Matthias Strecker

Noticias y Actividades de la SIARB

Nuevos registros de arte rupestre boliviano

Gracias a varios miembros y colaboradores de la SIARB, hemos podido avanzar con la documentación del arte rupestre en diferentes departamentos de nuestro país. Quisiéramos destacar en esta ocasión al equipo del Proyecto Yaraque, Marco Antonio Arenas y Pilar Lima, además los aportes de Roland Félix, Lilo Methfessel, P. Markus Rinderer, Renán Cordero, Axel Nielsen, Marco Fernández Ríos y Frank Hesse.

Nuevas publicaciones

Nuevamente hemos podido publicar en un año dos obras: Aparte de este Boletín se publicó el libro “Arte rupestre de la región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia)”, editado por Matthias Strecker, con la colaboración de otros autores de Bolivia, Perú, EE.UU. y Austria; esta publicación se presentó en el Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño de Cochabamba el 25.5.16 y en el Espacio Simón I. Patiño de La Paz el 30.5.16. Además, el año pasado publicamos un resumen del estado de investigación del arte rupestre en las tierras bajas de Bolivia. Ver la bibliografía al final de esta revista.

Biblioteca de la SIARB

El catálogo digital de la biblioteca de la SIARB cuenta con más de 10.000 fichas; sin embargo también tenemos muchas fichas en cajas que todavía no han sido digitalizadas. Esta biblioteca y nuestro archivo documental están disponibles a socios e investigadores.

Taller de concientización sobre arqueología y arte rupestre en Vallegrande

En junio del año pasado realizamos un taller sobre arqueología y arte rupestre en la sede del Instituto de Capacitación del Oriente (ICO) en Vallegrande, con charlas impartidas por la Dra. Claudia Rivera y Matthias Strecker. Participaron 36 personas: representantes de los Gobiernos Autónomos Municipales de Vallegrande y Saipina, personal de la Casa de Cultura, investigadores, guías turísticos, un representante de la Dirección Distrital de Educación, miembros de la sociedad civil y de ICO. En los grupos de trabajo y debates, los participantes llegaron a las siguientes propuestas:

“Potenciar la identidad cultural de los valles cruceños y fortalecer sus instituciones culturales, por ej. los

museos. El museo municipal de Vallegrande requiere mayor atención. Reclamamos la apertura del museo en Sapina que está cerrado. Se debe crear una coordinadora regional o una plataforma para tratar y gestionar temas vinculados al patrimonio cultural de los valles cruceños e incluir el tema de patrimonio cultural en la educación a través de currícula escolares regionales. Los Gobiernos Municipales deben contar con un Depto. de Turismo y Cultura y personal técnico capacitado. Se debe tomar en cuenta la experiencia profesional de los técnicos de la SIARB para nuevos proyectos en arqueología y arte rupestre; realizar talleres de concientización sobre el patrimonio cultural; realizar la prospección arqueológica y documentación del arte rupestre en varias áreas identificadas por las Alcaldías y las mancomunidades de alcaldías, crear convenios estratégicos que nos permitan avanzar en proyectos concretos; realizar diagnósticos y definir proyectos de conservación y puesta en valor en sitios definidos; declarar sitios arqueológicos y de arte rupestre como patrimonio histórico cultural municipal. Los proyectos deben beneficiar a las comunidades locales. Se debe buscar fuentes de financiamiento regional y nacional para los proyectos de investigación y puesta en valor de sitios arqueológicos.”

Convenio UMSA – SIARB

La SIARB firmó un convenio interinstitucional con el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz. Los objetivos son: desarrollar acciones conjuntas en la ejecución de proyectos de investigación del arte rupestre, cursos de formación de recursos humanos en el estudio y documentación del arte rupestre, eventos académicos como simposios de arte rupestre y eventuales publicaciones.

Seminario-taller “Introducción al estudio del arte rupestre”

Como primer paso de la colaboración con la UMSA, en abril pasado realizamos un seminario-taller con introducción al estudio del arte rupestre (4 días de clases y 1 día de trabajo de campo en Chirapaca, Prov. Los Andes, Depto. La Paz); se basó en eventos parecidos de los años 2010 y 2013, sin embargo, los contenidos fueron actualizados y ampliados. Los catedráticos fueron Matthias Strecker, Dra. Claudia Rivera, Lic. Freddy Taboada y Lic. Pilar Lima. Participaron 28 estudiantes de la carrera de Arqueología-Antropología y dos docentes. El programa se desarrolló con todo éxito, los participantes expresaron su satisfacción por la



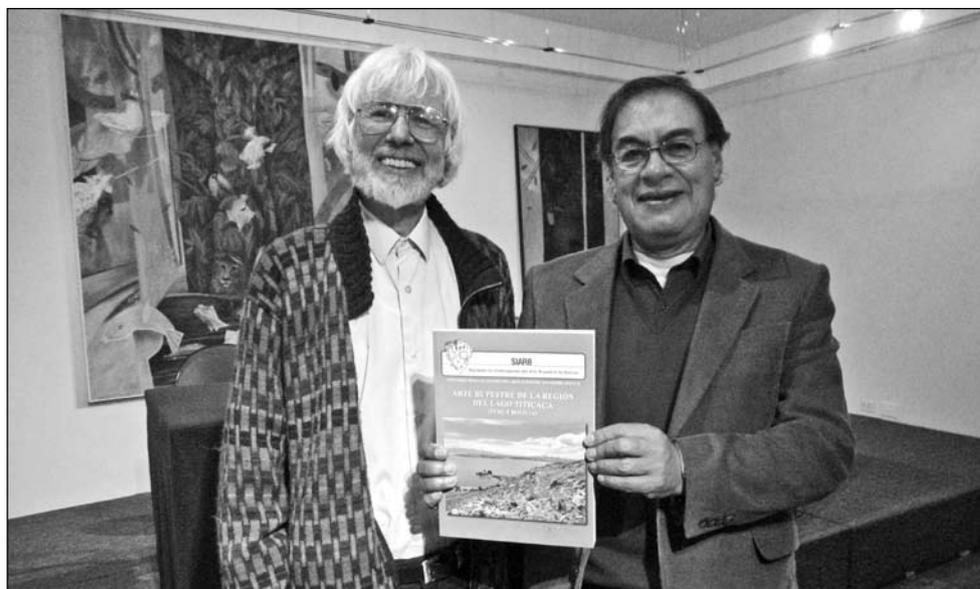
Los catedráticos Claudia Rivera y Matthias Strecker en el taller de Vallegrande.



Matthias Strecker en el acto de firma del Convenio entre el Gobierno Municipal de Puerto Suárez (Santa Cruz) y la SIARB.



Trabajo de documentación de estudiantes en Chirapaca, seminario-taller, abril de 2016.



Lic. Freddy Taboada, Presidente de la SIARB, y Matthias Strecker, editor del libro "Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia)", en el acto de presentación de esta publicación, mayo de 2016.



Marcela Sepúlveda (miembro del Consejo Editorial de la SIARB) con Marco Leona, Director del departamento científico en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, en ocasión de su conferencia sobre arqueometría y arqueología de color (21.4.2016).

enseñanza de diversos temas con énfasis en documentación y registro básicos de sitios de arte rupestre.

Proyecto Yaraque, Depto. de Oruro

Este proyecto se desarrolla con un equipo de investigadores (Marco Antonio Arenas, Pilar Lima, Constanza Tocornal y Luisa Alvarado) desde el año 2013 – ver nuestro Boletín N° 29, p. 28-50. En noviembre pasado, los investigadores participaron en una ceremonia del cambio de autoridades originarias de la comunidad de Villa Irpoco delante y dentro del alero de Q'urini 3. La próxima fase de trabajos de campo está prevista para noviembre de este año.

Documentación de grabados rupestres de Teoponte, Depto. de La Paz

En noviembre pasado nuestro colaborador Arq. Renán Cordero viajó a Teoponte (Yungas del Depto. de La Paz) y realizó la documentación gráfica de petroglifos de Incahuara, apoyado por el Subcalde de Mayaya, Adalid Apana Apurí, y Beymar Edgar Oliver Arana, Jefe Unidad de Turismo, Cultura y Deporte de la Alcaldía de Teoponte.

Proyecto Mutún

En noviembre pasado firmamos el convenio de cooperación interinstitucional entre el Gobierno Municipal Autónomo de Puerto Suárez y la SIARB, con el objetivo de lograr la conservación y puesta en valor de los grabados rupestres del Cerro Mutún. Recordamos que la documentación del sitio principal La Cruz fue realizada por nuestro representante en Santa Cruz, Carlos Kaifler, quien publicó su estudio en nuestro Boletín N° 20 (2006). En años posteriores tratamos de conseguir apoyo institucional para la creación de un parque arqueológico, que ahora – después de más de diez años – se hará realidad. Recientemente se elaboró el proyecto de una ley municipal que declara Patrimonio Arqueológico al arte rupestre de la zona de Mutún y crea el Parque Arqueológico del Mutún. Agradecemos el apoyo decisivo del Padre Markus Rinderer a nuestro proyecto.

Colaboración con la Alcaldía de La Paz

La SIARB y el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz acordaron una colaboración para lograr el registro y, en lo posible, la puesta en valor de sitios de arte rupestre (grabados de Hampaturi, pinturas del Choro y grabados de Santa Rosa de Quilo Quilo, los dos últimos sitios pertenecientes a la Subalcaldía de Zongo). En mayo pasado se firmó un acuerdo de intenciones, está prevista una pronta inspección de los sitios, la elaboración de informes y de anteproyectos.

Seminario-taller interno de la SIARB, La Paz, septiembre de 2015

En septiembre de 2016 realizaremos por primera vez un seminario-taller interno, en el que podrán participar activamente los socios de la SIARB. Programa tentativo:

- Conferencia inaugural de Freddy Taboada: La SIARB en sus primeros 30 años.
- Presentaciones de nuevos descubrimientos y estudios, proyectos recientes o en curso.
- Revisión de programas y actividades, tales como: prospecciones, registro y documentación de sitios; conservación y puesta en valor; estudios analíticos y comparativos; actividades educativas, capacitación de guías, capacitación de estudiantes; publicaciones; conferencias y simposios; biblioteca y archivo.
- Plan de actividades de los próximos años.
- Discusión.

Este evento está previsto a realizarse en un aula del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz. Los estudiantes de la UMSA podrán asistir como oyentes. Se llevará a cabo un sábado en la segunda mitad de septiembre más una excursión el siguiente día. Comunicaremos las fechas exactas a nuestros socios con un mes de anticipación.

Novedades de nuestra Directiva y representantes regionales

Freddy Taboada coordinó el proyecto de cooperación interinstitucional entre la SIARB el Gobierno Municipal de Puerto Suarez, para la conservación y puesta en valor de los grabados del cerro Mutún; actualizó su proyecto de conservación, con la confección de caminadores alrededor del sitio La Cruz. Además concluyó la redacción del artículo sobre el arte rupestre del sitio Qillqantiji (Peñas) para el libro Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca y participó en el proyecto de conservación y puesta en valor del sitio Cerro Calvario de la comunidad de Chirapaca (Prov. Los Andes, Depto. de La Paz). En los sitios de arte rupestre de Peñas y Chirapaca dirigió el trabajo de titulación de los pigmentos con un equipo de FRX. Coordinó sesiones en las Reuniones Anuales de Etnología (2015, 2016) del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz. Relacionado con el encuentro del año 2016 sobre la temática de metalurgia y objetos de metal, realiza una investigación curatorial sobre minería y metales, próximamente viajará al cerro Mutún para el registro y la documentación de la cadena productiva del hierro.

Matthias Strecker participó en el congreso internacional de arte rupestre de Cáceres (2015) con tres comunicaciones, incluyendo una ponencia plenaria, y la coordinación de una sesión (ver el informe, redactado con Breen Murray). Ofreció una ponencia en las II Jornadas de Antropología, Historia y Arqueología de Tierras Bajas (Santa Cruz de la Sierra, 14-15 de octubre de 2015) y una conferencia en el Museo Arqueológico, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba (oct. 2015) sobre el tema del arte rupestre de los valles cruceños. Concluyó – después de tres años de trabajo – la edición del libro *Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia)*, que se presentó en Cochabamba (Centro Simón I. Patiño – 25 de mayo de 2016) y La Paz (Espacio Simón I. Patiño, 30 de mayo). Es editor (junto con Paul Bahn, Natalie Franklin y Ekaterina Devlet) del Vol. 5 de la serie “Rock Art Studies, News of the World” (en prep.).

Claudia Rivera es docente investigadora del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas (IIAA) de la Universidad Mayor de San Andrés, coordinando la investigación arqueológica en esta unidad. Se encuentra a cargo del Laboratorio de Tecnologías Aditivas de las Carreras de Arqueología y Antropología, trabajando en la implementación de una ceramoteca, así como con investigaciones sobre tecnología textil prehispánica.

Pilar Lima participó en el TASIRA, Santiago-Chile, organizado por el Museo de Arte Precolombino, junto a Marco Antonio Arenas y Constanza Tocornal presentando avances del Proyecto Yaraque. Se ha previsto una última temporada de campo en el marco de ese proyecto en 2016, para luego trabajar en un volumen de publicación de los resultados de tres años de investigación. También fue invitada a dar la cátedra de Gestión del Patrimonio Cultural en la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés. Como miembro de ACUDE S.R.L. y como consultora independiente implementó trabajos arqueológicos en Tarija, Chuquisaca y Santa Cruz.

Lilo Methfessel continuó la documentación de sitios de arte rupestre en el Depto. de Tarija; además, en julio de 2015, registró con fotografías el sitio Yavi en Jujuy / Argentina en la región vecina de Yanalpa, Tarija / Bolivia.

Rosario Saavedra continuó los registros de arte rupestre en el Depto. de Potosí. En marzo de 2015 visitó la cueva Inka Qaqa en el Municipio de Betanzos, con el fin de obtener nuevos datos técnicos para actualizar las investigaciones anteriores (ver el estudio conjunto con M. Strecker y R. Cordero en este Boletín). En junio registró un nuevo sitio de arte rupestre aledaño a los ya conocidos en

Pignasi, Municipio de Chaqui. En noviembre y diciembre tomó contacto con el Municipio de Chaqui, cuyas autoridades enviaron una solicitud a la SIARB para futuras actividades conjuntas relacionadas con arte rupestre existente en la zona.

Rainer Hostnig concluyó varias publicaciones nuevas sobre el arte rupestre peruano - ver la bibliografía al final de este Boletín. Realizó nuevas documentaciones de sitios de arte rupestre en el Depto. de Lima (Cochineros, Retama, Yangastambo, Omas, Lomas de Lúcumo, Lomas de Paraíso, Checta, Chontay, Tupinachaca, Quilcasca, Colcapampa, Chiprac), el Depto. de Pasco (Huayllay), el Depto. de Ica (Huancor, Tororumi, Huancano), el Depto. de Piura (Naranjal de Guayaquil), el Depto. de Ancash (Hatunmachay, Pachacoto) y el Depto. de Puno (sitios de Juli). Está terminando un extenso trabajo sobre las pinturas rupestres del complejo Cuchimachay, ubicado al pie del Nevado Pariacaca, y un libro sobre el arte rupestre de la provincia cusqueña de Chumbivilcas. Continúa trabajando también en la reedición del Inventario Nacional de Arte Rupestre del Perú.

Pia Falchi: A lo largo de todo el año 2015, como miembro del RENYCOA (Registro Nacional de Yacimientos, Colecciones y Objetos Arqueológicos), participó del procedimiento de inventario y acondicionamiento para su traslado de objetos arqueológicos recuperados del tráfico ilícito. El mes de diciembre fueron restituidas 436 piezas a la República del Ecuador y 4150 a la República del Perú. - Entre los meses de mayo y junio realizó una campaña en la localidad arqueológica Los Colorados (La Rioja, Argentina), con excelentes resultados. El objetivo de la misma fue ampliar las investigaciones en el área para mejorar la contextualización arqueológica del arte rupestre ya relevado. - Durante el segundo semestre del año dictó con la Dra. Anahí Re en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, un seminario de grado sobre arte rupestre: “Las representaciones rupestres: teoría, metodología y casos”. El mismo formó parte de la currícula de la especialización Arqueología de la carrera de Ciencias Antropológicas en calidad de seminario optativo. - Asimismo, participó en el Congreso Internacional de Arte Rupestre IFRAO realizado en Cáceres, España, como Coordinadora del Simposio 28 “Grabados abstractos y de pisadas en América del sur. La huella de animales como tema del arte rupestre”.

Nuevos Socios

Damos la bienvenida a los siguientes nuevos socios de la SIARB: Frank Hesse, Santa Cruz; Juan Gabriel Morales Medrano, La Paz; Teresa Torres, La Paz; Carolina Rivet, Tilcara/Jujuy, Argentina.

Noticias Internacionales

In memoriam José Antonio Lasheras Corruchaga (1956-2016)

El director del Museo Nacional y Centro de Investigación Altamira en España, José Antonio Lasheras Corruchaga, falleció el 26 de febrero de 2016 en un grave accidente de tráfico ocurrido en la provincia de Burgos, España. Casado con una restauradora, era padre de dos hijas.

Tras licenciarse en Filosofía y Letras trabajó en el Museo de Zaragoza, dedicado a la arqueología provincial romana, y fue museólogo en la Subdirección de Museos Estatales del Ministerio de Cultura hasta 1990. En 1991 fue nombrado director del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, cargo que ostentó hasta su fallecimiento. Fue el impulsor del proyecto de la Neocueva, inaugurada en 2001 y considerada la reproducción más fiel de la cueva original.

El Ministro de Cultura, Íñigo Méndez de Vigo, transmitió sus condolencias a la familia y amigos de José Antonio Lasheras. Además, aseguró que era “uno de los mayores conocedores de Altamira”. “Quiero transmitir el pesar del Ministerio que represento por la pérdida de quien fuera el director del Museo de Altamira en los últimos 25 años. Mi más sentido pésame a la familia y al equipo con el que trabajaba directamente José Antonio. Le recordaremos como uno de los mayores conocedores e investigadores de la cueva de Altamira”.

La muerte de José Antonio Lasheras se extendió rápidamente en el ámbito cultural, donde se reconoce el papel del museólogo como adalid de la internacionalización del Museo Nacional de Altamira. Y es que aunque Lasheras nació en Barcelona, permaneció vinculado a la cueva desde que en 1991 fue nombrado director del Museo y Centro de Investigación de Altamira. Desde esta atalaya Lasheras redactó el programa museológico que permitió la renovación del centro, un proyecto que incluyó la reproducción a escala natural de la cueva y sus pinturas paleolíticas, y desde la que se responsabilizó de los trabajos de conservación. Hasta tal punto que su nombre permanece inexorablemente unido a Altamira. Él estuvo detrás del diseño de la réplica, detrás del diseño museográfico y dentro de todo el proceso de ejecución.

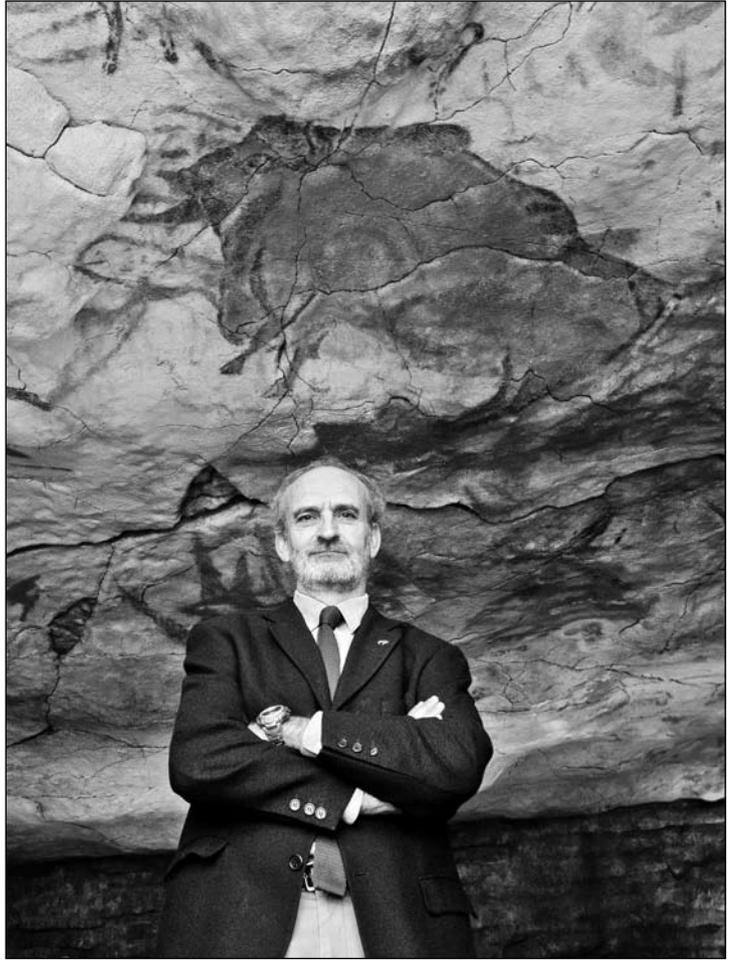
Quizá esa pasión por Altamira fuera el motivo por el que Lasheras consiguió sobrevivir en su puesto a los cambios de Gobierno. Los responsables de Cultura a nivel estatal pasaron, pero él permaneció al frente del Museo

Nacional. “Rehuyó polémicas inútiles e hizo equilibrios frente a los distintos avatares provocados por los problemas de conservación de la cueva y así supo mantenerse como director”, subraya su colega y amigo Roberto Ontañón, director del Museo de Prehistoria (Mupac), que le reconoce el mérito de transformar un museo “vetusto” en un referente internacional.

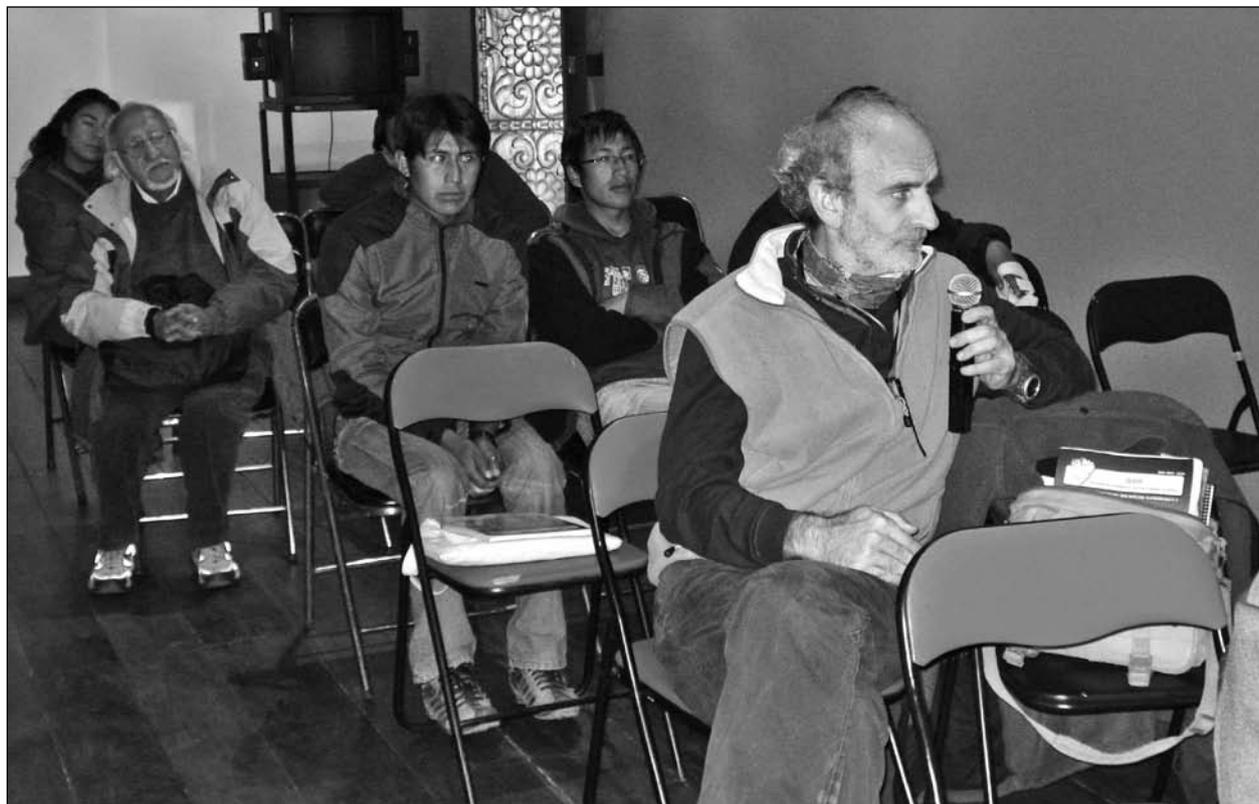
Los que le conocían bien le definen como un hombre “cordial, agradable, educado y moderado” en sus pronunciamientos. Esa cautela le hacía especialmente reservado a la hora de opinar. Sin ir más lejos, en la polémica suscitada esta misma semana por la futura ubicación del Mupac, Lasheras comentó a Ontañón que permanecía en silencio, que no haría declaraciones, al tiempo que le expresó su apoyo. (Fuente: Álvaro San Miguel, Diario Montañés, 27.2.16)

La obra de Lasheras se plasmó en numerosas publicaciones: “Homenaje al Dr. Joaquín González Echegaray” (1994, J. A. Lasheras, ed.) – “Altamira en Japón. Proceso de una reproducción facsimilar” (con M. Máquiz y P. Saura, 1995). – “El proyecto museológico para Altamira y el estudio sobre su público potencial: un caso concreto; un caso único” (1998, con C. de las Heras) – “Nouveau musée et nouvel environnement pour la grotte Altamira” (con Carmen de Lasheras, 1999). – “Aportación de la historiografía a la reconstrucción del aspecto originario de la Cueva de Altamira (Santillana del Mar, Cantabria)” (2000, con C. de las Heras) – “Redescubrir Altamira” (J. A. Lasheras, ed., 2002). – “La conservación de la Cueva de Altamira: el Museo Nacional de Altamira y el Centro de Investigación” (2002) – “El nuevo museo de Altamira” (2002, en: Boletín N° 16: 23-28, SIARB). - “El significado del arte paleolítico. Memoria del curso desarrollado en la universidad internacional Menéndez Pelayo en Santander” (2002, J. Lasheras y J. González, coords.). – “Catálogo de la cornisa cantábrica y navarra” (2003, con P. Rasines del Río, R. Montes Baquín y E. Muñoz Fernández). – “Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira: conceptos museológicos y desarrollo museográfico” (2003, con R. Montes Barquín et al.) – “Los ‘aerógrafos’ de la Cueva de Altamira” (2004, con P. Fatás et al.). – “Prehistoria científica para todos en el Museo Nacional y Centro de Investigación Altamira” (2005, con P. Fatás) – “El arte rupestre paleolítico de la cueva de Cualventi (Oreña, Alfoz de Loredro, Cantabria)” (2005, con E. Muñoz Fernández et al.) – “El proyecto científico ‘Los Tiempos de Altamira’: primeros resultados” (2005, con P. Fatás et al.). – “Cueva de Altamira and the preservation of its Palaeolithic art” (2007, con C. de las Heras). – “Nuevas dotaciones de la Cueva de Altamira y su implicación en la

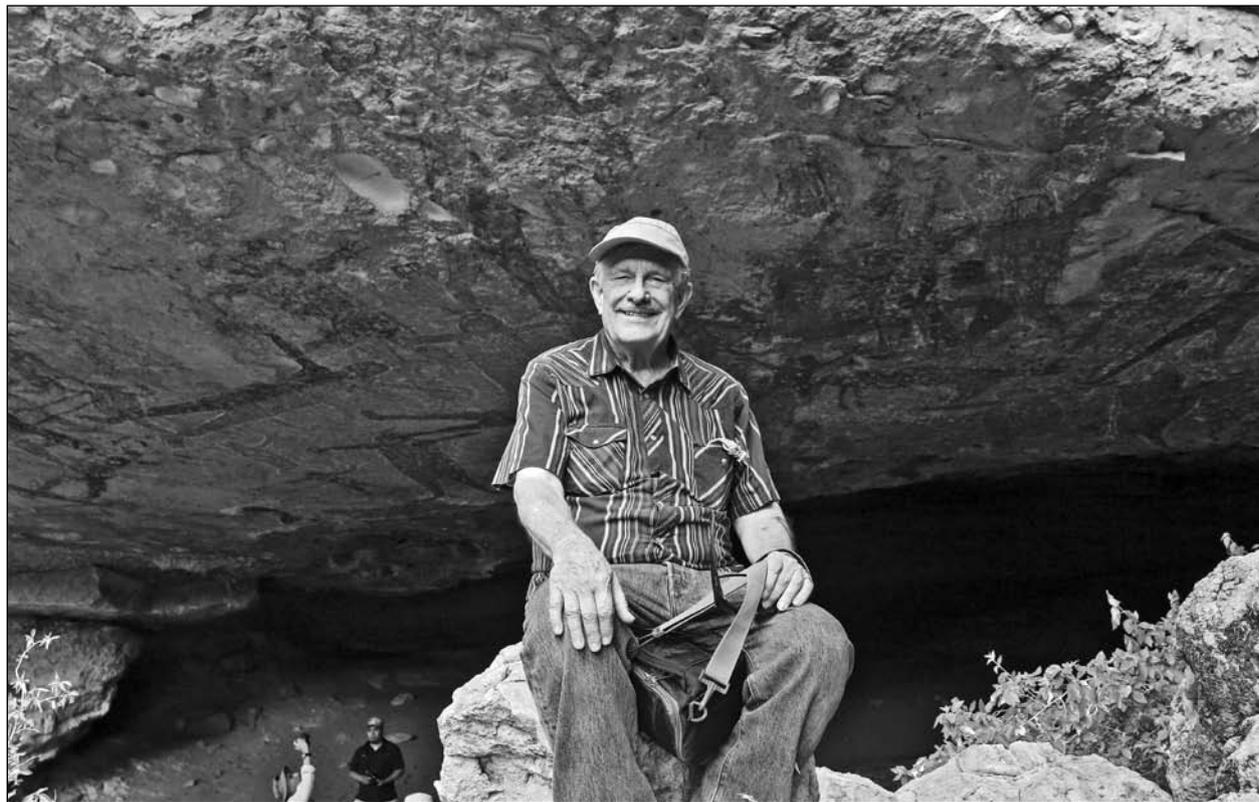
*José Antonio Lasheras
en la Neocueva del
Museo Altamira (2012).*



*J. A. Lasheras en el sitio
de petroglifos
de Itaguy Guasu,
Paraguay (2008).*



J. A. Lasheras durante el congreso de la SIARB del año 2012. (Foto: Lilo Methfessel)



*William Breen Murray en el sitio de pinturas rupestres de San Borjitas, Baja California Sur, México.
(Foto: cortesía W. B. Murray)*

cronología de su arte rupestre paleolítico” (2007, con C. de las Heras). – “La investigación en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira: investigar para conservar, para conocer, para difundir” (2008, con P. Fatás et al.) – “Los tiempos de Altamira: un proyecto de investigación de la cueva de Altamira y su entorno Paleolítico” (2009, con P. Rasines del Río et al.) – “La cueva de Altamira: nuevos datos sobre su yacimiento arqueológico (sedimentología y cronología)” (2012, con J. M. Fernández Valdés et al.). – “Crónica. Coloquio Internacional Gravetiense Cantábrico” (2012, con C. de las Heras et al.). – “Pensando el Gravetiense: nuevos datos para la región cantábrica en su contexto peninsular y pirenaico” (2012, con C. de las Heras et al., eds.) – “En los orígenes del arte rupestre Paleolítico: dataciones por la serie del Uranio en las cuevas de Altamira, El Castillo y Tito Bustillo” (2012, con A. Pike et al.). – “Altamira: nivel gravetiense y cronología de su arte rupestre” (2012, con C. de las Heras et al.). – “La conservación de Altamira como parte de su gestión” (2015, con C. de La Heras et al.).

En los años 2008, 2009 y 2011 J. A. Lasheras y sus colaboradores llevaron a cabo un proyecto arqueológico pionero en Paraguay que logró el registro de aleros con arte rupestre y excavaciones cuyos resultados fueron dados a conocer en una cantidad de publicaciones: “Arte rupestre en Paraguay: sitios con grabados de estilo de pisadas asociados a industria lítica sobre lascas planoconvexas” (2011, con P. Fatás y F. Allen, en: Boletín N° 25: 93-100, SIARB). – “El libro de piedra. Arte rupestre en el Paraguay” (2012, con P. Fatás y F. Allen). – “Itaguy Guasu: un abrigo con grabados de pisadas y abstractos en el Cerro Guasú (Amambay, Paraguay); su contexto en América del Sur” (2013, con P. Fatás). – “El ‘estilo de pisadas’ en América del Sur” (2015, con P. Fatás). – “Grabados de pisadas y abstractos en Cerro Guasú (Departamento de Amambay, Paraguay)” (con P. Fatás).

Comentario: Los que conocimos a José Antonio Lasheras, compartimos las observaciones expresadas arriba. Fue un científico y administrador muy capaz, a la vez un gran amigo. Cuando yo le visité el año 2002 en el Museo Altamira, tuve el privilegio de poder entrar por 40 minutos a la cueva original, que entonces estaba cerrada para el público en general; muy generosamente Lasheras aprovechó mi visita para que una colaboradora me acompañara en una inspección de rutina después de varios meses en que nadie había entrado al sitio. Al enterarse de esta visita, la dueña de un hostel en el pueblo Santillana se sorprendió: “¡Usted ha podido entrar, ni la Reina Madre lo pudo hacer!” Comunicamos este comentario a Lasheras, quien rectificó lo que decían: La Reina Madre había llegado con una comitiva de 30 personas, mientras las normas solo permitían una visita a la cueva con un grupo limitado. Al insistir que debería entrar con todos sus acompañantes, el Director le

entregó la llave de la puerta de ingreso a la cueva y explicó: “Bajo su responsabilidad, Majestad.” Sin embargo, la Reina Madre cambió de opinión y prefirió cancelar su visita. Esta anécdota muestra facetas admirables de Lasheras quien sabía manejar situaciones difíciles con gran tranquilidad y responsabilidad.

In memoriam Dr. William Breen Murray (1940-2016)

El 30 de marzo de 2016 falleció el Dr. William Breen Murray, conocido experto de arte rupestre en el norte de México, a la edad de 76 años.

Pocos meses antes, en octubre de 2015, se realizó en el Museo de Historia Mexicana, Monterrey, Nuevo León/México, el Tercer Coloquio de Arqueología, Antropología y Paleontología en el NE de México. En este evento el Dr. Murray recibió un homenaje por sus 40 años de contribuciones a la investigación del arte rupestre, sus estudios de numerosos sitios en el NE de México, su asociación de muchos años con la universidad de Monterrey como Profesor del Depto. de Ciencias Sociales, su promoción de visitas turísticas que toman en cuenta la protección del arte rupestre, además su rol como mentor y educador de generaciones de estudiantes.

Entre 1979 y 2015 W. B. Murray publicó numerosos estudios sobre arte rupestre, arqueastronomía y la relación del hombre con el medio ambiente, en particular en el norte de México, por ejemplo: “Description and analysis of a petroglyphic tally count stone at Presa de La Mula, Nuevo León, México” (1979); “Interpretive perspectives on the rock art traditions of Northeastern and North Central Mexico, with special reference to Nuevo León” (1979); “Calendrical petroglyphs of northern Mexico” (1982); “Tres sitios de pinturas rupestres en la Alta Tarahumara de Chihuahua” (1983); “Petroglyphic counts at Icamole, Nuevo León (Mexico)” (en: Current Anthropology, Vol. 26, N° 2, 1985); “Numerical representations in North American rock art” (1986); “Arte rupestre en Nuevo León: numeración prehistórica” (1987); “Les representations anthropomorphes du Cerro La Calera (Sonora, Mexique)” (con D. Ballereau y M. Laniel-leFrançois, 1988); “Caballito Blanco (Oaxaca): rock art and astronomy in context” (con J. P. Camacho, 1990); “Antlers and countings in North Mexican rock art” (1992 – trabajo que fue premiado por la American Rock Art Research Association, ARARA); “Calendrical petroglyphs of northern Mexico” (1992); “El arte rupestre en Nuevo León: herencia cultural del pasado” (1992); “El arte rupestre en Nuevo León: herencia cultural del pasado” (1992); “Seasonality and time-reckoning among the hunter-gatherers of Northeastern Mexico and South Texas” (1994); “Recent rock art research in Mexico and Central America” (con D. Valencia, 1996); “The Northeast Mexican petroglyphic

counting tradition: a methodological summary” (1996); “Models of temporality in archaeoastronomy and rock art studies” (1998); “Atlatl hunters of the Sierra Madre Oriental (Mexico)” (con H. Lazcano, 2000); “Rock art studies in China” (2002); “Mexican rock art studies at the turn of the millenium” (con M. Gutiérrez, C. Quejada, C. Viramontes y M. Winter, 2003); “Style, context and tradition: analytic frameworks for identifying Coahuiltecan rock art” (2003); “El equinoccio entre los pueblos amerindios del Noreste de México” (2004); “Marking places: graffiti, inscriptions and rock art in Northeast Mexico (and elsewhere)” (2004); “The natural setting of sheephorn petroglyphs in the eastern Sierra Madre (Nuevo León – Coahuila, Mexico)” (con A. Espinosa, 2005); “The cross-in-circle motif at Boca de Potrerillos, N.L., México: cardinal directional symbolism in rock art?” (2006); “Sky symbolism in Cora/Huichol religious traditions as a guide to understanding Northeast Mexican rock art” (2006); “Arte rupestre del Noreste” (W. B. Murray, ed., 2007); “Símbolos del agua en los petrograbados del noreste mexicano” (2008); “Rock art research in west and northern Mexico” (con C. Viramontes, M. Gutiérrez y F. Mendiola, 2008); “Early rock art of the Americas as reflected in the northeast Mexican corridor” (2011); “Continuing progress in Mexican rock art research, 2005-2009” (con C. Viramontes, M. Gutiérrez y F. Mendiola, 2012); “Astronomy and rock art studies” (2015); “Arte rupestre del noreste mexicano en el periodo colonial” (2015).

Como indican los títulos de sus publicaciones, se dedicó especialmente al arte rupestre de los cazadores-recolectores, a temas de la caza y el uso de armas como el llamado *atlatl* (estólica). Una de sus mayores contribuciones fue el registro y análisis de representaciones numéricas, al parecer relacionadas con el calendario.

Murray fue miembro del Directorio de la American Rock Art Research Association (ARARA) en los años 2005-2009. Por diez años, hasta su muerte repentina, fue editor del boletín informativo La Pintura de ARARA.

Breen Murray fue uno de los grandes expertos del arte rupestre mexicano, un profesor amado por sus estudiantes, un importante personaje en la Directiva de ARARA, conocido por su participación en las reuniones anuales de esa sociedad científica y otros eventos académicos internacionales. Hemos perdido un amable colega, querido amigo y pionero en los estudios de arte rupestre.

In memoriam Dr. Wolfgang Haberland (1922-2015)

El 20.10.2015 falleció el conocido investigador Dr. Wolfgang Haberland a la edad de 93 años quien dedicó gran parte de su vida al estudio de las antiguas culturas

de América, en particular de Centro América. Haberland fue junto con otros - Samuel Lothrop, Gordon Willey, Claude Baudéz y Laura Laurencich Minelli – pionero en las excavaciones arqueológicas estratigráficas en la región y uno de los científicos quienes definieron la llamada Zona Intermedia (1959).

Etnólogo, geógrafo y arqueólogo de formación académica, Haberland fue director de las colecciones americanas en el Museo Etnográfico en Hamburgo por cuatro décadas (1955-1984); además fue catedrático en el Instituto de Antropología Social y Cultural de la Universidad de Hamburgo. Realizó cuatro viajes de investigación durante los cuales trabajó principalmente en El Salvador, Costa Rica y Panamá (1953-55, 1958-59), en Nicaragua (1958-59, 1962-63), así como otra vez en El Salvador y Panamá (1977). En El Salvador (1953-55) prospeccionó más de 100 sitios arqueológicos estudiando también los grafismos rupestres de los sitios Cueva de Espíritu Santo, Cueva del Toro, Titihuapa, Sigüenza, Piedra de la Luna y Cueva del Cerro El Carbón (Haberland 1954, 1956, 1959, 1972). En la Cueva del Espíritu Santo excavó dos pozos en los cuales encontró artefactos líticos descendientes de una capa precerámica (1991). Además, en 1990 documentó las representaciones rupestres del sitio La Bogoña en Nicaragua. Durante sus extensas prospecciones y excavaciones en la isla Ometepe (1958-59, 1962-63) registró nueve sitios adicionales compuestos por piedras y bloques grabados (1968, 1970, 1986, 1992).

Las investigaciones de Haberland se desarrollaron dentro del concepto histórico-cultural de las “Culturas Básicas” de Doris Stone (1948) mediante lo cual se asumió la existencia de un antiguo horizonte formativo compartido originalmente tanto por la región Maya posterior como por sus vecinas áreas sureñas. Estimulado por este marco analítico Haberland publicó numerosos informes, artículos y monografías dedicados a las periferias sureñas y norteñas de Mesoamérica. En Centroamérica su obra acentúa la influencia suramericana y el propio dinamismo cultural de la Zona Intermedia, concepto recuperado y ampliado por Frederick Lange (Lange y Stone 1984; Lange 1996) en periodos más recientes.

En general, Haberland quería demostrar que durante la historia de la humanidad parecidos ámbitos naturales habían favorecidos semejantes invenciones y desarrollos culturales a pesar de su diferente posición cronológica. Era un observador cuidadoso, poseía una memoria excelente y tenía conocimientos muy amplios. Vivía la modestia y el humor hanseáticos (de su ciudad Hamburgo). Sus numerosas publicaciones (ver la lista publicada en la revista *Mexicon*, Vol. 37, N° 6 – 2015: 134-1236) representan contextos complejos de una manera bien entendible al concentrarse en las interrelaciones esenciales. Sus conclusiones se basan



Wolfgang Haberland en Hamburgo, delante de cajas con cerámica de sus excavaciones en Ometepe, Nicaragua (2005).

Philippe Delcourt en un sitio de arte rupestre del río San Juan del Oro, Bolivia (foto: Françoise Fauconnier).



estrictamente en datos sistemáticos, también en los casos que contradecían a las prevalecientes teorías histórico-culturales de su época. Como Haberland trabajó antes de las guerras civiles centroamericanas del tardío siglo XX, todavía encontró contextos arqueológicos no perturbados, los que describió con una exactitud extraordinaria, por lo que muchas de sus prospecciones y excavaciones históricas siguen manteniendo un profundo interés actual (como se puede ver en estudios de otros colegas como Baker 2010, Lerma 2014 y Perrot-Minot 2007). Valdría la pena hacer una amplia revisión de los documentos que Wolfgang Haberland dejó en su archivo personal para rescatar datos valiosos que servirían para nuevos estudios. (Informe de Martin Künne)

In memoriam Philippe Delcourt (1965-2016)

El arqueólogo belga Philippe André Raymond Jacques Delcourt falleció el 11 de Noviembre de 2015 en Abra de San Miguel – Tarija (Bolivia) a causa de una enfermedad. Lamentamos el deceso tan prematuro de un colega quien contribuyó al registro y estudio de sitios y hallazgos arqueológicos y de arte rupestre en el sur de Bolivia.

Philippe Delcourt nació en 1965 en Tournai – Bélgica; tenía las nacionalidades de Francia y Bolivia. En 1987 obtuvo en la Universidad Católica de Lovaina (UCL - Bélgica) la Licenciatura en Arqueología e Historia del Arte, posteriormente la Licenciatura especial en Urbanismo y Ordenamiento del Territorio. Realizó uno de sus primeros trabajos arqueológicos en 1983 en la exploración y el registro de las cuevas prehistóricas “Les Uzes”, Francia. En los años 1995-1996 tuvo a su cargo la investigación del patrimonio cultural de Tarija para el PACT (Programa de Acción Cultural Técnica) de la Unión Europea y la UCL; además el inventario de las colecciones del Museo Nacional de Arqueología y de Paleontología de Tarija. En 1996 realizó el mapeo y la excavación del sitio arqueológico de Antigal, departamento de Tarija, para la Unión Europea y la Universidad de Leeds (Inglaterra). En los años siguientes fue asesor cultural ad honorem de la Alcaldía de Padcaya y del Consejo Municipal de Tarija. En 1999 realizó investigaciones arqueológicas en Caraparí, provincia Gran Chaco de Tarija para la Universidad Juan Misael Saracho de Tarija. Participó junto con Lilo Methfessel (SIARB) en el Proyecto ProYungas 2001 de inventario de los sitios arqueológicos de la provincia Arce para la fundación ProYungas (Argentina). En 2002 fue el responsable del proyecto de estudio para la rehabilitación del sitio arqueológico de Hornuyo para el proyecto Urbal-Turdel de la Unión Europea y la Alcaldía de Tarija. En 2003 llevó a cabo una misión de exploración de los caminos precolombinos en la zona alta de Tarija para la Universidad de La Plata (Argentina). En 2004 realizó una prospección del patrimonio arqueológico e histórico de la provincia Áviles

para el Municipio de Yunchará. Fue miembro fundador de dos ONGs de carácter cultural y educativo: Equipo Científico Organizado (ECO-YETI), Centro de Investigaciones para Cultura y Medio Ambiente (CICUMA).

Quisiéramos destacar especialmente su participación como coordinador regional en el Proyecto San Juan del Oro (2006-2010), para el inventario y la clasificación del arte rupestre, financiado por el gobierno de Bélgica y ejecutado por el Museo Real de Artes y Historia de Bruselas (Bélgica), cuya directora fue Françoise Fauconnier, proyecto que logró varias publicaciones (ver, por ejemplo, el artículo publicado en nuestro Boletín 27, 2013).

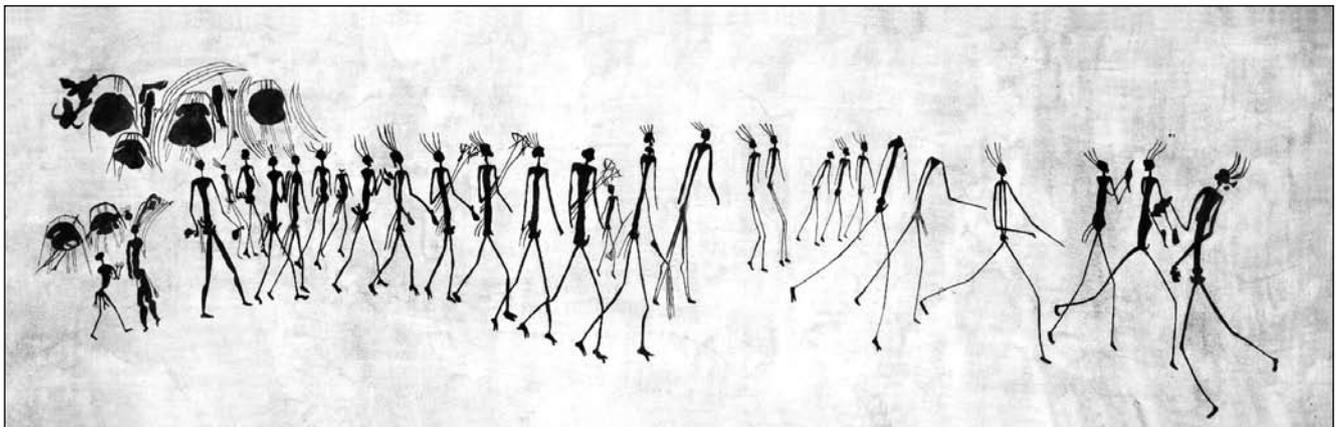
Entre sus varias publicaciones podemos mencionar: un inventario arqueológico preliminar en el Departamento de Tarija (2001); Investigaciones Arqueológicas en la Vertiente Oriental de los Andes y las Tierras Bajas de Bolivia y Argentina (2003); Estudio de las Antiguas Poblaciones de los Valles Orientales de la Frontera Argentino-Boliviana, Provincia Arce – Tarija y Depto. de Santa Victoria – Salta (2010, con B. Ventura y G. Ortiz); La Red Vial Prehispánica en el Sur de Bolivia (2011, con A. Manzo y D. Gutiérrez).

Aplicación del mejoramiento de imágenes para iPad (LabStretch) e iPhone (LabStretch2)

Existen numerosos instrumentos para la aplicación del mejoramiento de imágenes en computadoras incluyendo Photoshop (Mark y Billo 2002, 2009) y D-Stretch (Harman 2008). Estas técnicas se basan principalmente en la modificación de las imágenes en varios canales de color a través de la técnica “histogram-stretching”. Mientras normalmente los investigadores realizan la modificación de las fotos originales en una computadora en la oficina, ayuda los estudios del arte rupestre en el campo si se puede aplicar la técnica en los sitios mismos. Como un paso importante a esta meta, Jon Harman ofrece la instalación del programa DStretch en una tarjeta de memoria (con 4gb memoria o más) en una cámara fotográfica digital Canon SX10is, A2000is, A590is, o A720is.

Otro paso importante para la aplicación del mejoramiento de imágenes en el campo significa el desarrollo de *iOS apps* por el científico Robert Mark que permite la modificación de la foto en el espacio de color Lab; éste separa la luminosidad de pixel de la información de color, la que se halla codificada en dos canales de color ortogonales. Éstos son modificados en forma separada con un control deslizante. Estas aplicaciones son disponibles en forma gratuita de Apple iTunes. Los *links* para bajar el programa, así como instrucciones, se encuentran en la siguiente página web: <http://www.rupestrian.com/labstretch.html>

*Leo Frobenius en Fezzan, Libia (1932).
(Foto: cortesía Frobenius-Institut,
Frankfurt/Main, Alemania)*



*Fila de hombres en pinturas rupestres de Chinamora, Massimbura, Simbabwe (aprox. 8000-2000 a.C.).
Copia de Elisabeth Mannsfeld (1929) en la colección Frobenius (Foto: cortesía Frobenius-Institut, Frankfurt/M., Alemania).*



*Representaciones en forma negativa
de manos y otras figuras.
Pinturas rupestres de Tabulinetin,
Indonesia (aprox. 500-1500 d.C.).
Acuarela de Albert Hahn (1937)
en la colección Frobenius
(Foto: cortesía Frobenius-Institut,
Frankfurt/M., Alemania).*

A los datos anteriores, facilitados por Robert Mark, el investigador Jon Harman añade: iDStretch es la versión de DStretch para iPhone e iPad. Es fácil, rápido y se pueden guardar las imágenes mejoradas (a diferencia de la aplicación en las cámaras fotográficas digitales Canon mencionadas arriba). Se puede conseguir iDStretch de Apple App Store. Hay ocho posibilidades de modificación de las imágenes que cubren todos los pigmentos que normalmente son visibles en sitios de arte rupestre. Varios de estos instrumentos son específicamente para los pigmentos rojos, la tonalidad más corriente en las pinturas rupestres. Para usar la *app* solo hay que cargar una imagen, tomada de un álbum de fotos o usando la cámara. Después hay que apretar el botón *Enh* que permite utilizar las diversas modificaciones: CRGB (para rojo), YDT (uso general), YRD (para rojo), YBK (para negro), YRE (para rojo), YYE (para amarillo), YWE (para blanco) y RGB0 (para rojo). Si uno usa la cámara, iDStretch se guarda automáticamente. No se necesita *wifi* o una conexión de teléfono para esta *app*. Hay una página de configuración que permite cambiar la escala (“fuerza”) del mejoramiento de la imagen, cambiar la saturación (por ejemplo a escala gris), cambiar la modalidad del mejoramiento o volver a la imagen original. iPhones están equipados con una mejor cámara que iPads. Por otro lado iPads permiten una mejor visualización.

Jon Harman recomienda particularmente el producto iPad Pro; sin embargo, Robert Mark usa un iPad Air y suponemos que cualquier versión moderna de iPod podrá ser utilizada para el manejo de ambos programas. Respecto a precios de estos equipos, ver: <http://www.apple.com/ipad/compare/>

Referencias

- Harman, Jon
2008 Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images. <http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html>
- Mark, Robert y Evelyn Billo
2002 Application of Digital Image Enhancement in Rock Art Recording. En: American Indian Rock Art, Vol. 28: 121-128. <http://www.rupestrian.com/Enhancement.pdf>
- 2009 Recientes aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de arte rupestre de Bolivia. En: Boletín N° 23: 49-58. SIARB, La Paz.

Exposición de arte rupestre de la colección Frobenius, Alemania

En los meses enero-mayo de 2016 se presentó en Berlín una muestra de 100 cuadros de arte rupestre, así

como fotografías y material de archivo de la colección del etnólogo alemán **Leo Frobenius (1873-1938)** quien fue uno de los investigadores más importantes de las etnias y patrimonio cultural de África. A partir del año 1912 llevó a sus expediciones al interior de África pintores expertos quienes copiaron arte rupestre del norte de África, del interior del Sáhara y de Sudáfrica. Posteriormente Frobenius envió expediciones a España, Francia, el norte de Italia, Escandinavia, Indonesia y Australia. Hasta su muerte en 1938 recopiló una colección de casi 5.000 copias de arte rupestre, realizadas a color y normalmente en su tamaño natural (hasta 2,5 x 10 m) que actualmente se halla en el Instituto Frobenius de la Universidad de Frankfurt.

En los años 1930, una parte de estas copias fue presentada en todas las ciudades de mayor importancia en Europa, además en 32 ciudades de los EE.UU., por ejemplo en Berlín, París y en Nueva York. En 1937 Alfred H. Barr, el fundador del “Museum of Modern Art” de Nueva York, estaba convencido que el arte del siglo XX estaba bajo la influencia de las grandes tradiciones del arte rupestre prehistórico y presentó muestras del arte rupestre a lo lado de obras de artistas como Klee, Miró, Arp y Masson. Por otro lado, los prominentes artistas no participaron en el trabajo de copiado del arte prehistórico y las obras facsímiles transportables fueron concebidas como imágenes para estudios científicos de los logros culturales de la prehistoria. Según Frobenius, los documentalistas tenían que “adoptar un nivel intelectual y de espiritualidad adecuado al pasado” al copiar el arte rupestre prehistórico. A pesar de eso, los documentalistas también dejaron sus propios rastros en las copias demostrando sus estilos individuales y la influencia artística contemporánea. Usaron una variedad de técnicas de pinturas y a veces experimentaron para reproducir la estructura del fondo rocoso a través de color y textura y al intentar de incluir también elementos incompletos de arte rupestre afectados por desgaste natural.

Relieve rocoso de Xoc, Chiapas, México, robado y recuperado

El relieve rocoso de Xoc (sitio en la cuenca del río Usumacinto, Chiapas, México) es una de las obras monumentales más significantes de la cultura olmeca, periodo Formativo; presenta a un hombre-animal portando un objeto ritual. Su rica iconografía recuerda la decoración de varios monumentos formativos, como el de Pijijiapan, el Monumento 2 de Chalcatzingo y la estela de San Miguel Amuco del estado de Guerrero (según la revista Mexican, Vol. XXXVII, octubre de 2015: 108).

Inicialmente fue reportado por en los años 1920. En 1968 una misión científica de la New World Archaeological Foundation (NWAF) logró a localizar nuevamente el sitio; en su breve estadía, los investigadores limpiaron y fotografiaron

el grabado e hicieron un mapa preliminar del sitio. En 1972 hicieron un segundo viaje a Xoc. La arqueóloga Susanna M. Ekholm (1998) relata: “es imposible describir el sobresalto y el enojo que sentimos cuando estando frente a la peña donde previamente ... habíamos contemplado la magnífica figura olmeca, el grabado ya no estaba allí. Había sido removido brutal y completamente.”

En septiembre de 2015, más de 40 años después del robo, las agencias de noticias NOTIMEX y EFE informaron que la pieza fue ubicada en Francia. Se sabe que la plancha de piedra había terminado en algún momento impreciso en manos de un coleccionista privado. Sus herederos se pusieron en contacto con la casa de subastas Binoche, donde recibieron la obra sucia, mal conservada y desmembrada en cuatro trozos. Según la versión de esta casa, al ver que su venta era ilegal, se puso en contacto con un arqueólogo. Recientemente, la pieza fue exhibida en la sede del Instituto Cultural de México de la capital francesa, en una ceremonia de restitución presidida por el Embajador de México en Francia. En el evento la Asociación de Amigos de México en Francia (AAMF) restituyó oficialmente el bajorrelieve por conducto de la embajada mexicana. La AAMF realizó la intermediación para lograr la restitución, acción en que también intervino la citada embajada y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). En México las autoridades decidirán el recinto más adecuado en el que la pieza será conservada.

XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena

Una vez más los estudios sobre arte rupestre en Chile ocupan un lugar destacado en el XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena, celebrado en la ciudad de Concepción entre los días 05 y 09 de Octubre del 2014. Este evento que contó con una numerosa convocatoria, más de 500 expositores y asistentes, permitió nuevamente observar y discutir los avances realizados en relación con los grabados, las pinturas y los geoglifos de diferentes regiones del país.

El simposio “Más Allá de la Identificación: Enfoques Teóricos y Metodológicos para el Estudio de Representaciones Visuales de Plantas y Animales en Arqueología” coordinado por Daniela Valenzuela y Persis Clarkson, comentado por Victoria Castro, permitió contrastar distintas aproximaciones teóricas y metodológicas para abordar el estudio de plantas y animales en el arte rupestre, así como en otros soportes como ejemplo la cerámica. Estudios iconográficos, así como aproximaciones etnográficas permitieron visualizar distintas formas de poder enfocar el universo animal y de planta en diferentes regiones del país, demostrando la riqueza de las representaciones visuales y sus posibles interpretaciones. Específicamente en relación al arte rupestre destacó el trabajo de Quinteros y Valenzuela sobre las aves grabadas

de dos sitios de la zona de valles occidentales del norte de Chile con la definición de esquemas visuales. Otro trabajo sobre aves en geoglifos de Tarapacá fue presentado por P. Clarkson, mediante una visión comparativa e iconográfica con el noroeste argentino. Luego, se presentó el trabajo de M. Sepúlveda y colaboradores con una síntesis de sus trabajos en la precordillera del extremo norte del país y un enfoque multiescalar y contextual para la interpretación de la Tradición naturalista de la región. Finalmente, el trabajo de J. Gibbons y colaboradores sobre la representación de animales marinos en nuevos sitios con pinturas de Estilo El Médano en torno a la localidad de Taltal, en la costa norte de Chile, permitió demostrar la enorme variabilidad figurativa y la riqueza temática en torno a la pesca ya no solo restringido a la quebrada El Médano en la zona.

Otro simposio donde se hizo mención al arte rupestre en una mirada comparativa y que desde los grabados permitiera confortar ciertas interpretaciones sobre interacciones o movilidad, fue el de “Estudio de los Espacios Internodales y su Aporte a la Historia, Naturaleza y Dinámica de las Ocupaciones Humanas en Zonas Áridas” a cargo de José Berenguer y Gonzalo Pimentel, comentado por Axel Nielsen. Finalmente, un trabajo a cargo de F. Ivanovic en el simposio Norte Semi-Árido dio cuenta de una aproximación experimental tecnológica a los grabados del valle de Limarí.

Los distintos trabajos presentados dieron entonces cuenta de la mayor especialización de los estudios en arte rupestre con nuevas reflexiones en torno a figuras, iconos o temáticas específicas. Además, demostró que si bien la mayoría de los trabajos se siguen concentrando en el norte grande del país, existen esfuerzos por dar cuenta de los grabados y pinturas en otras regiones. De particular relevancia, sin dudas, resulta el hallazgo de nuevos sitios de arte rupestre, inclusive en el norte de Chile, lo que demuestra que estamos aún lejos de un panorama completo sobre la temática y de la necesidad de ampliar aún más los estudios con cobertura espacial más sistemática. Finalmente, es de esperar que nuevas incursiones teóricas surjan en los próximos años de modo de ofrecer alternativas interpretativas originales para el arte rupestre en Chile. (Informe de Marcela Sepúlveda)

Taller de Sistemas de Representación Andinos, Santiago de Chile

Durante los días 11 y 12 de enero de 2016 se realizó en la ciudad de Santiago de Chile la cuarta versión del Taller de Sistemas de Representación Andinos (TASIRA IV), organizado por el equipo FONDECYT 1130431 y el departamento de Curaduría del Museo Chileno de Arte Precolombino, entidad sede del evento. El TASIRA es una reunión bianual que convoca a especialistas preocupados

de estudiar el área andina desde distintos enfoques y con una fuerte orientación en la comprensión de los lenguajes visuales. En este sentido se busca reconocer desde una mirada interdisciplinaria investigaciones en curso, experiencias, problemas y metodologías asociadas a la convocatoria central del evento. En esta oportunidad se reunieron especialistas de Chile, Argentina, Bolivia, Venezuela y Francia, quienes presentaron sus materiales e investigaciones en un ambiente de distensión y camaradería. (Ver la foto en la pág. 26.)

Se presentaron las siguientes ponencias sobre temáticas de arte rupestre: Bosco González: Evaluación crítica y reevaluación del sistema de categorías propuesto para el estudio del arte rupestre colonial (ARC) de los valles de Camarones, Camiña, Tarapacá, Mamiña y Pica. - Marco Antonio Arenas, Pilar Lima y Constanza Tocornal: Q'urini en perspectiva. Problemas y expectativas de la imagen del cóndor y otros significantes asociados a un rito de sangre (wilancha) (San Pedro de Totora, Oruro) - Diego Artigas: Sangre de mi sangre. Carne de mi carne. La identificación con la presa de caza. - Carolina Rivet y Helena Horta: *Ars amandi*. Aproximación al significado ritual de la representación de cópulas humanas en el área circumpuneña (ca. 1300-1500 d. C.). - Marco Antonio Arenas: Mirando Cachiyuyo (sur de la Región de Atacama). Desde el teléfono de la CTC al arte rupestre arcaico: 2.000 años de visualidad. - Carolina Odone y Marco Antonio Arenas: Conflicto colonial altoandino y arte rupestre. Aproximación a una semiosis de la violencia.

XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina

Este evento se realizará en la ciudad San Miguel de Tucumán en fecha 8-12 de agosto de 2016, organizado por la Facultad de Ciencias Naturales y el Instituto Miguel Lillo de la Universidad Nacional de Tucumán. Mesas de Comunicación: Habrá mesas regionales (NOA, NEA, SAS Centrales / Centro Oeste, Pampa, Patagonia) y una sesión de posters. Los Simposios incluyen: **De la imagen a los contextos: sobre las maneras de abordar e interpretar la producción visual en Arqueología** (Inés Gordillo y Mara Basile, coordinadoras; Álvaro Martel, relator). - Arqueología de la religión. Desde el dominio de lo material al universo simbólico (María Soledad Gianfrancisco y Reinaldo Moralejo, coordinadores; Luciano Centineo, relator). - Representar lo textil en tejidos y otros soportes. Comunicando y retroalimentando (María Soledad Hoces de la Guardia y Ana María Rojas Z., coordinadores; Olga Sulca, relatora). - **Conservación del patrimonio arqueológico: teoría, metodologías y casos de aplicación** (Sandra Guillermo y Leticia Raffaele, coordinadoras; Gabriela Ammirati, relatora). - **Aplicación de medidas de conservación in situ: contextos y desafíos** (María Paz Casanova y María Conceição Meneses Lage, coordinadoras; Lorena Ferraro, relatora). - **Armas prehispánicas III** (Jorge

G. Martínez y Damián L. Bozzuto, coordinadores; Elizabeth L. Pintar, relatora). - Herramientas analíticas para el estudio del paisaje. Cruzando fronteras y tiempos (María Eugenia de Feo y Enrique Moreno, coordinadores; María José Figuerero Torres, relatora). Ver: www.congresoscnaa.org - Contacto: info@congresoscnaa.org

XVII Coloquio Guatemalteco Arte Rupestre de Arte Rupestre

Este evento, que se se realizará en la Universidad San Carlos de Guatemala del 7 al 10 de septiembre de 2016, organizado por el Grupo Guatemalteco de Investigación de Arte Rupestre y la Escuela de Historia de la USAC. Fecha límite para presentar propuestas: 14 de junio. Contacto y más informaciones: Lucrecia de Batres, arterupestreguatemala@gmail.com

VIII Simposio Internacional “El Hombre Temprano en América”

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México anuncia este simposio a realizarse en el Museo de Antropología de la ciudad de Xalapa, Veracruz, del 14-18 de noviembre de 2016. El simposio “El Hombre Temprano en América” se ha realizado cada año desde el año 2002. Se ha convocado trabajos en las modalidades de conferencias magistrales, lineales y carteles (posters), según las siguientes áreas temáticas: Nuevos datos sobre la antigüedad del hombre en América – Rutas de migración para llegar al Continente Americano – Rutas de migración dentro del Continente Americano – Medio ambiente del Pleistoceno/Holoceno Superior en América: paleo-climas, geología, flora, fauna, etc. – alimentación de los primeros grupos humanos en el Continente Americano – La prehistoria en América – Características morfológicas y afinidades genéticas del hombre americano – Fechamientos por C14, Uranio, Argón, etc. – La interdisciplinariedad en los estudios de Primeros Americanos – La cultura material: tecnologías líticas, óseas, arte rupestre, etc. Contacto: viiisimposiointernacionalelhombre_tempranoenamerica@hotmail.com

XI Simposio Internacional de Arte Rupestre 2018

En 1988 la SIARB organizó el I Simposio Internacional de Arte Rupestre (SIAR) en Cochabamba. Esta serie de reuniones científicas continuó en Bolivia y otros países sudamericanos (Chile, Argentina y Brasil), siempre participando la SIARB en su organización. El X SIAR se llevó a cabo en julio de 2014 en Teresina, Piauí, Brasil.

Hemos formado un Comité Preparatorio para la organización del XI Simposio Internacional de Arte Rupestre previsto a realizarse en el año 2018, en el que actualmente participan: Freddy Taboada (SIARB); Matthias Strecker (SIARB); Marcela Sepúlveda (Univ. de Tarapacá, Instituto de Alta Investigación, Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas–Laboratorio de Arqueología y Paleoambiente, Arica, Chile); Dánae Fiore (CONICET - AIA – UBA, Buenos Aires, Argentina); M. Pia Falchi y Mercedes Podestá (Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - INAPL, Ministerio de Cultura, Buenos Aires); Mercedes Podestá (Buenos Aires); Daniela Valenzuela (Depto. de Antropología, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile); Andrés Troncoso (Depto. de Antropología, Fac. de Ciencias Sociales, Univ. de Chile).

Todavía no hemos definido la sede de evento (podría llevarse a cabo en Bolivia, Chile o Argentina) ni la fecha exacta. Estamos tratando de tener la propuesta inicial para el XI SIAR hasta fines del presente año.

El lema del simposio será: **“La investigación y gestión del arte rupestre en el siglo XXI”**. Nuestro objetivo será presentar nuevos enfoques científicos en la investigación y gestión de sitios de pinturas y grabados rupestres en

diversos países sudamericanos, en un foro de investigadores especializados en esta temática. A la vez esperamos poder señalar la dirección que deberían tomar los nuevos proyectos de investigación para integrar definitivamente los estudios de arte rupestre en las disciplinas de Arqueología y Antropología.

Estamos pensando organizar secciones sobre los temas de arqueometría y arte rupestre, conservación y administración de los sitios, además sobre la enseñanza y capacitación en temas de arte rupestre. Estamos abiertos a otras propuestas de temas transversales.

Hemos definido tentativamente el siguiente cronograma:

- Hasta fines de 2016: definición de la sede y de la fecha del evento.
- Abril de 2017: propuestas de secciones académicas.
- Junio de 2017: anuncio de secciones académicas.
- Hasta noviembre de 2017: envío de resúmenes de ponencias.
- Hasta principios de 2018: organización del programa académico.



Participantes del Taller de Sistemas de Representación Andinos (TASIRA IV), Santiago de Chile, enero de 2016.

Matthias Strecker, SIARB, La Paz
Wm. Breen Murray, Monterrey, México

Congreso Internacional de Arte Rupestre Cáceres, España 2015

International Rock Art Congress Cáceres, Spain 2015

Recibido: 30.10.2015 – Aceptado: 22.11.15

Resumen

Los autores presentan un resumen y evaluación del Congreso Internacional de Arte Rupestre, que se realizó en la ciudad de Cáceres, España, en el año 2015. Contó con la participación de unos 400 científicos de varios continentes incluyendo numerosos colegas de Latinoamérica. Asimismo podemos destacar la aplicación de nuevas técnicas de documentación, tales como DStretch, que ha dado resultados importantes.

Palabras Claves: arte rupestre, España, Mundo, nuevas investigaciones

Abstract¹

The authors present a summary and assessment of the international rock art congress held in Cáceres, Spain, in 2015. It was attended by some 400 scientists from several continents, including numerous researchers from Latin America. We can also highlight the application of new recording such as DStretch that provided important results.

Key words: rock art, Spain, world, new research

El XIX Congreso de Arte Rupestre auspiciado por la asociación internacional de organizaciones de estudios del arte rupestre IFRAO se realizó del 31 de agosto al 4 de septiembre en la ciudad histórica de Cáceres, España. Fue organizado por la Universidad de Extremadura, el Instituto de Estudios Prehistóricos (ACINEP), la Fundación Extremeña de la Cultura y otras instituciones. Asistieron unas 400 personas de todo el mundo: Europa (España, Portugal, Francia, Bélgica, Italia, Alemania, Rusia), Australia, África, India, Sudáfrica, Norteamérica (EE.UU., Canadá), México, Sudamérica (Argentina, Brasil, Perú, Chile, Uruguay, Colombia, Ecuador y Bolivia).

El Congreso se desarrolló con todo éxito cumpliendo con un amplio programa académico de 20 secciones y 4 ponencias plenarias o magistrales, así como varias exposiciones gráficas y excursiones a sitios de arte rupestre. Los participantes recibieron un cuaderno con el programa – que había sido anunciado previamente en la página web del evento – así como un libro con los resúmenes de las secciones y un CD con artículos basados en las ponencias,

ambos editados por Hipólito Collado Giraldo y José Julio García Arranz, quienes se destacaron como los principales organizadores del evento.

En comparación con otras reuniones parecidas notamos la amplitud de los temas tratados. No sorprende que se presentaron diversos aspectos de los sitios europeos, como el arte paleolítico de Francia y las cuevas cantábricas, el Paleolítico en Europa central, la cuestión de la visibilidad en la comprensión del arte parietal-rupestre paleolítico, el contexto arqueológico interno de las cuevas decoradas, las manifestaciones postpaleolíticas de la Península Ibérica, iconografía de caballos jinetes en el arte rupestre desde el Paleolítico a la Edad Media. En su conferencia magistral, Christian Züchner ofreció un resumen de las principales tendencias estilísticas-culturales en el arte rupestre de la prehistoria europea, mientras Ramón Montes Barquín explicó el programa de turismo basado en rutas culturales europeas que incluyen numerosos sitios de arte rupestre en España, Portugal, Francia, Italia, Irlanda y Suecia.

1 English summary revised by Lesley Haslam

La investigación del arte rupestre europeo avanza con la aplicación de tecnología de punta como vemos por ejemplo en el caso de Altamira (presentado por V. Bayarri, J. Latova, J. Lasheras et al.) donde se ha logrado mejorar considerablemente la documentación de elementos conocidos (por ej. un elemento abstracto, que aparece como una pequeña figura en los documentos publicados, ahora se sabe que se extiende a lo largo de unos 3,20 m), a la vez se registraron por primera vez numerosas figuras más. En el Techo de los Polícromos existen unos 400 elementos, tres veces más de los que había documentado Henri Breuil. En consecuencia, se debe replantear el estudio de la cueva de Altamira.

Asimismo, este congreso se abrió a investigaciones a nivel mundial, de esta manera en algunas secciones se trató el arte rupestre de Arabia, Asia central y África. En un simposio se presentaron investigaciones relacionadas con los sitios declarados Patrimonio de la Humanidad, tanto en Europa como en otras regiones del mundo. Estos sitios representan contextos culturales muy distintos. Un trabajo de A. Rozwadowski demostró la función social del arte rupestre. Presentó el caso de uno de los grabados más prominentes de Tamgaly Kazakstan que se ha convertido en un símbolo nacional de este país recién independiente, a tal grado que fue usado como emblema en los uniformes de sus competidores en las Olimpiadas. E. Devlet explicó por qué algunos sitios en la Rusia asiática habían quedado en la lista tentativa debido a problemas específicos de conservación, mientras que M. Farajova describió el programa educativo/cultural implementado en el sitio de Gobustan Azerbaijani desde su declaración patrimonial en 2008.

Otros temas que reunieron investigadores de diferentes regiones fueron: etnología de los territorios simbólicos de la prehistoria; animales en el arte rupestre; estilos pictóricos narrativos; representaciones de pies y huellas de sandalias en el arte rupestre, temática que se relacionó con la sección de las pisadas en Sudamérica (ver abajo); conservación y gestión de sitios de arte rupestre al aire libre; arte rupestre y dinamización del patrimonio arqueológico.

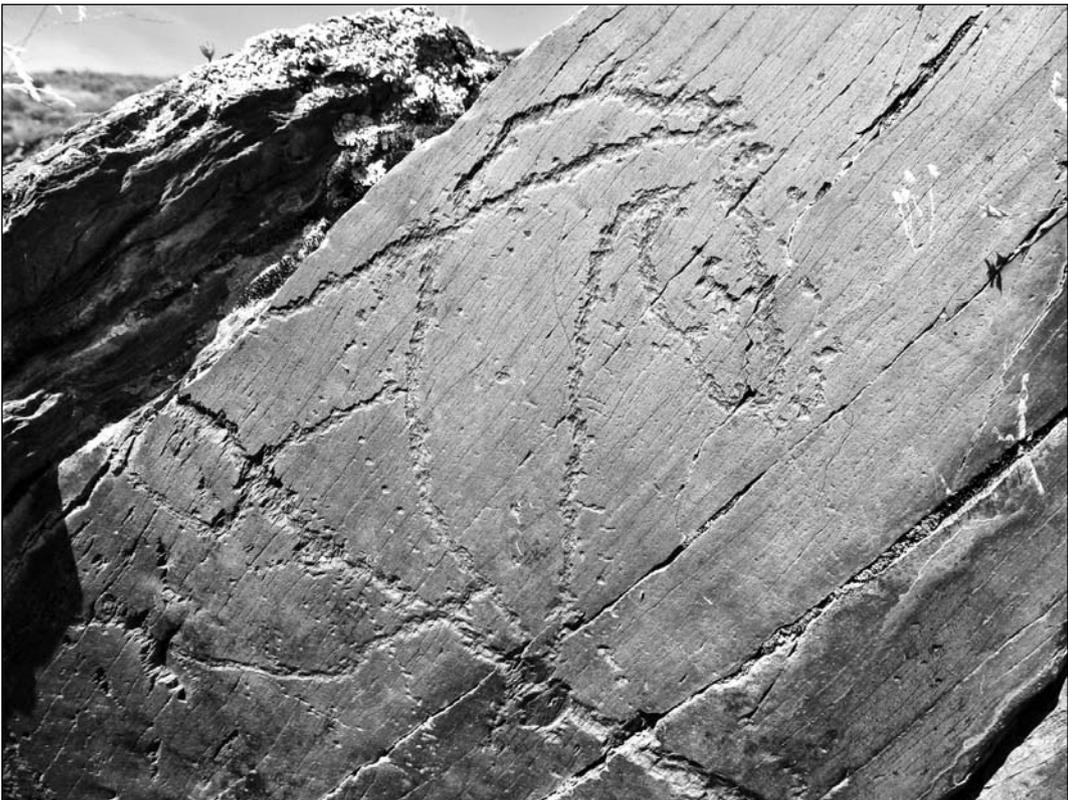
Baja California Sur (México) es un ejemplo significativo del turismo cultural y de un programa de protección y administración notable de sitios de arte rupestre, elaborado inicialmente por el Instituto Getty de Conservación y organizaciones regionales. Sin embargo, como explicó Ma. de la Luz (Lucero) Gutiérrez, el plan de manejo en uso no tiene base legal; hay fuerte presión del gobierno con programas de desarrollo, de otros sectores de la población, agencias de turismo y empresas interesadas en la explotación minera. Se debería emplear a un administrador y tratar de controlar el acceso a los sitios.

Nos complace la amplia participación de investigadores de las Américas quienes participaron en varias secciones de temas generales, así como en secciones geográficas específicas. La primera conferencia magistral, a cargo de Lawrence Loendorf y Matthias Strecker, expuso una síntesis de las investigaciones sobre el primer arte rupestre tanto en Norteamérica como en Sudamérica, con énfasis en sitios que cuentan con dataciones generalmente aceptadas llegando a conclusiones sobre las primeras tradiciones abstractas y figurativas. Se vinculó con la Sección 1 sobre arte rupestre de los antiguos cazadores de las Américas, coordinada por Matthias Strecker y Breen Murray.

Una sección general presentó las nuevas aproximaciones al arte rupestre en América Latina, dos secciones trataron estudios del arte rupestre de México, una del Brasil y una del Perú. José A. Lasheras, Pilar Fatás, M. Mercedes Podestá y M. Pía Falchi coordinaron la sección sobre grabados abstractos y de pisadas en América del Sur que reunió trabajos en Paraguay, Uruguay, Brasil, y Argentina. El “Estilo de Pisadas” fue definido inicialmente por O. Menghin en 1957, concepto que posteriormente fue analizado y modificado por investigadores de los países mencionados, en primer lugar en Argentina. En 1988 Carlos Gradin definió una tendencia estilística “representativa-esquemática” para el arte rupestre de Patagonia. La sección demostró motivos comunes y diferencias regionales de este fenómeno, asociado a sitios precerámicos (en el caso de Amabay, Paraguay) y sociedades agro-alfareras del Formativo (en el noroeste y centro-oeste argentino, en el norte y el sur de Patagonia, en el Pantanal de Bolivia y Brasil).

La aplicación de técnicas digitales en la documentación de arte rupestre se mostró, por ejemplo, en la ponencia de Z. Guerrero, M. Sepúlveda y E. Cuenca en el estudio de sitios en Pampa el Muerto, precordillera de Arica en el norte de Chile, que comprobó una importante variedad estilística; además cuenta con dataciones que evidencian ocupaciones entre el Arcaico Medio y el Intermedio Tardío, mientras algunas figuras de jinetes muestran la actividad pictórica durante la Colonia.

Entre las numerosas ponencias sobre nuevas investigaciones del arte rupestre sudamericano, quisiéramos destacar el proyecto interdisciplinario en la región del río Urubu, región amazónica del Brasil, presentado por M. Cavallini, F. Stampanoni y D. Rodríguez quienes relacionan los grabados rupestres con sitios arqueológicos en la cercanía, comparando motivos de los petroglifos con cerámica. Un bloque con grabados fue excavado, la estratigrafía asociada dio una antigüedad mínima de 1.100 a.p. Por otro lado, el modelo de evolución del cauce del río permite establecer una antigüedad máxima para los petroglifos de 2.000 a.p.



Grabados de Siega Verde, España, sitio visitado en una excursión del Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cáceres, España 2015). (Fotos: Paul Bahn)

Una de las sesiones mexicanas fue organizada por Ramón Viñas y Aline Lara sobre Técnicas, Iconografía y Paisaje en un Pasado Cultural, abarcando sitios diversos en los distintos contextos ambientales de México. Otra sesión organizada por Viñas y César Quijada enfocaba la investigación, conservación y los métodos de registro del arte rupestre mexicano. P. Casado presentó una panorámica amplia de los programas de registro. S. Cruz describió los programas de conservación en general y, particularmente el caso de las medidas de preservación en el sitio olmeca de Oxtotitlán realizadas con la colaboración de la comunidad. F. Berrojálbiz describió el más extraordinario caso de preservación en la sierra Mixe de Oaxaca, donde la misma comunidad niega el acceso a una cueva con esculturas humanas a escala real hechas en lodo al lado de un río subterráneo activo.

Las excursiones del congreso dieron a los participantes la oportunidad de conocer una cantidad de sitios de arte rupestre de España y Portugal. Personalmente pudimos visitar aleros con pintura esquemática en el Parque Nacional de Monfragüe y el famoso sitio de Siega Verde, grabados paleolíticos al aire libre donde se hallan unas 100 rocas, principalmente con motivos zoomorfos

(recomendamos a nuestros lectores la visita de la página web <http://www.siegaverde.es/>). Hay mucha coincidencia con el inventario de Foz Côa en la cercana región de Portugal, por eso se declaró a Siega Verde Patrimonio de la Humanidad en ampliación de la anterior declaratoria de Foz Côa. La administración de ambos sitios y sus programas educativos y de difusión se realizan en estrecha cooperación. En general podemos constatar que en muchos sitios de arte rupestre de la Península Ibérica existen excelentes centros de interpretación con museología moderna, como por ejemplo en Siega Verde. Sin duda, las joyas de este sistema son el nuevo museo de Foz Coa con sus paredes iluminadas a colores y la Neocueva adjunta al Museo de Altamira que reproduce con precisión milimétrica todos los detalles del techo de la gran sala de los bisontes de la cueva misma, ahora abierta de manera provisional y sumamente limitada a cinco visitantes por semana seleccionados por estricto sorteo.

Al final del Congreso se realizó una reunión de representantes de organizaciones miembros de IFRAO quienes decidieron organizar el próximo Congreso IFRAO recién en el año 2018, en Capo di Ponte, Valcamonica, Italia.



Pinturas rupestres en el Parque Nacional de Monfragüe, sitio visitado en una excursión del Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cáceres, España 2015). (Foto: Ahmed Achrati, a: original, b: DStretch, canal Ire)

Guillermo Muñoz, Judith Trujillo Téllez y Carlos Rodríguez
GIPRI, Bogotá, Colombia

Los proyectos de GIPRI 2011-2015 Procesos de investigación del arte rupestre de Colombia

Research Projects by GIPRI 2011-2015 Rock Art Research Processes in Colombia

Recibido: 11.1.2016 – Aceptado: 3.3.2016

Resumen

En el periodo de 2011-2015 el grupo colombiano de investigación del arte rupestre GIPRI logró un amplio registro de sitios de pinturas y grabados rupestres en 10 municipios del país. A la vez se continuaron estudios arqueométricos del estudio de las materias primas de los pigmentos y las técnicas de ejecución de pinturas y grabados.

Palabras claves: Colombia, arte rupestre, registro, arqueometría

Abstract

In 2011-2015 the Colombian rock art research group GIPRI succeeded in recording rock art sites in ten municipalities of Colombia and continued archaeometric studies of pigments and production processes of paintings and engravings.

Key words: *Columbia, rock art, recording, archaeometric studies*

Desde 1970 el Grupo de Investigación de Arte Rupestre Indígena (GIPRI) ha venido investigando las manifestaciones artísticas rupestres en el altiplano Cundiboyacense y región central de Colombia, tiempo durante el cual ha logrado desentrañar parte de este legado estético precolombino (mas de 700 zonas) que se hallaban perdidas o en el peor de los casos, en alto riesgo de ser destruidas. En la actualidad, y como resultado de este amplio proceso, GIPRI realiza dentro del Plan Nacional de Investigaciones de Arte Rupestre diversas labores de registro y divulgación. Durante todos estos años el grupo de trabajo se ha venido ocupando también de los fundamentos teóricos del estudio de arte rupestre. El equipo entiende desde el comienzo mismo del trabajo que su investigación se ocupa fundamentalmente en dilucidar la comunicación humana y los diversos sistemas complejos de representación, en donde el arte rupestre constituye una fuente extraordinaria de estudio.

Este informe tiene el propósito de mostrar los adelantos del trabajo de equipo en los últimos años y del modo como ha venido progresando con el apoyo de los fondos gubernamentales.

En el período de los años 2011-2015 se logró un registro de 2671 rocas con pinturas o grabados en los

siguientes municipios: Suacha (dos proyectos) (21), San Francisco (74), Cachipay (56), Pandi (93), El Colegio (dos proyectos) (2.200), Sutatausa (100), Choachí (29), Facatativá (69), Sogamoso (31).

En el año 2011 las autoridades culturales del gobierno nacional en Colombia pusieron en marcha un programa de trabajos investigativos de catalogación y descripción, que se ocupara en investigar sobre el patrimonio, con los fondos del IVA de la telefonía móvil con la gestión de las gobernaciones. Fue esta la oportunidad para presentar diversas propuestas con el objeto de realizar una documentación sistemática de algunas zonas de arte rupestre en algunos municipios de los departamentos de Cundinamarca y Boyacá. Desde el 2011 hasta el 2015 se trabajó en la búsqueda y registro con los formatos creados por GIPRI en diez zonas, con doce proyectos. En todos los casos aquí descritos, relacionados con la documentación, los tiempos de revisión de los lugares fueron insuficientes para tener una visión exhaustiva de los sitios, pues los tiempos previstos de escasos 8 meses, en el mejor de los casos, para cada zona no permitieron la revisión general y exhaustiva de las zonas rupestres.

El trabajo consistía en la ubicación y descripción de los yacimientos y en realizar de manera sistemática la

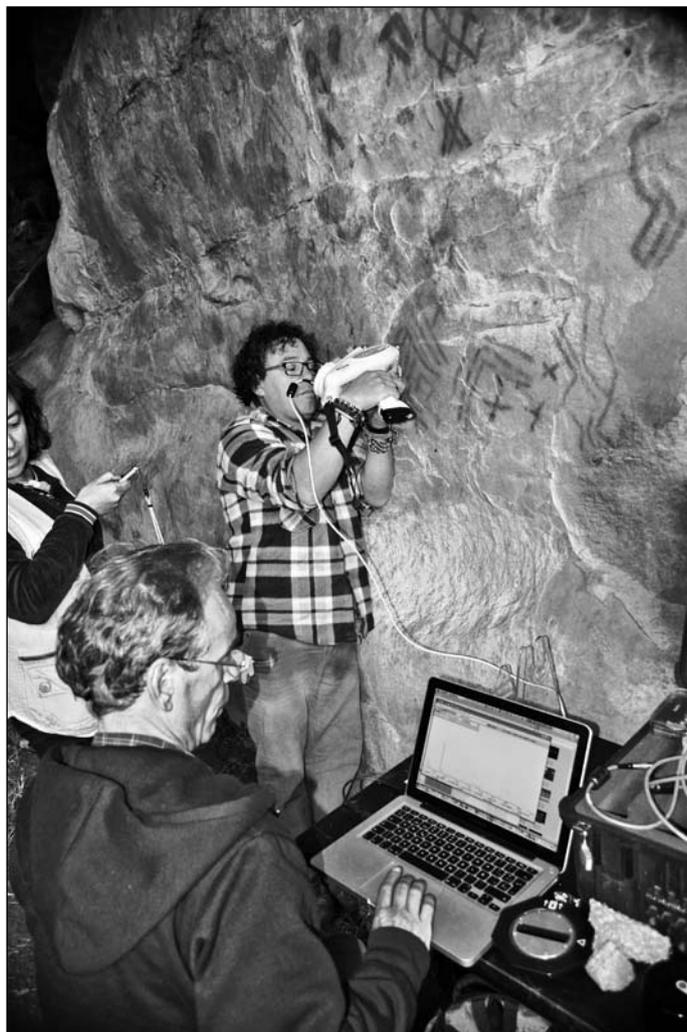


Fig. 1. Estudios arqueométricos efectuados por GIPRI en el parque arqueológico de Facatativa con el objetivo de estudiar la composición mineralógica de los pigmentos e iniciar el estudio de sus recetas.

Fig. 2. Pinturas rupestres de Mongua; conjunto de representaciones, que a diferencia de otras zonas presentan motivos cercanos a los naturalistas o esquemáticos.



Fig. 3. Arte rupestre del Municipio de Pandi Idecut (proyecto de GIPRI, año 2015).

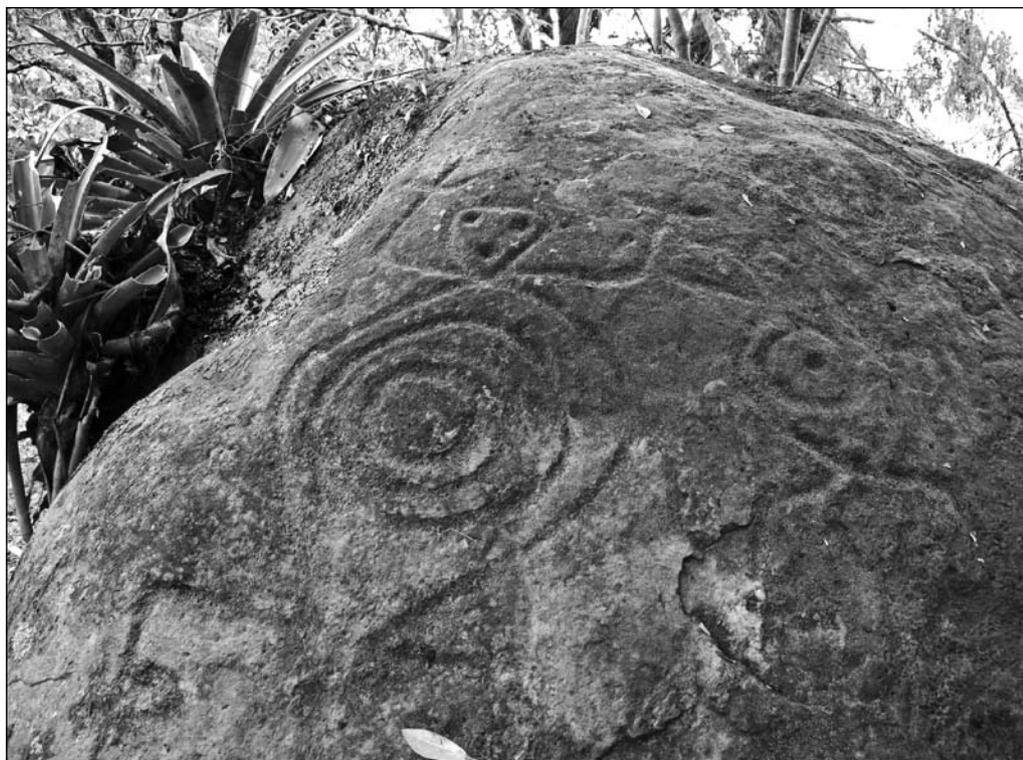


Fig. 4. Grabados rupestres de Cachipay, Municipio de Cundinamarca (proyecto de GIPRI, año 2015).

reconstrucción de los motivos rupestres de los diversos lados de las rocas y grupos pictóricos, con el objeto de tener una información arqueológica cualificada, del tipo de representaciones, de cada zona rupestre estudiada, en este primer nivel de documentación. En esta etapa además de los trabajos de registro se continuaron los estudios arqueométricos en el estudio de las materias primas de los pigmentos y las técnicas de ejecución; la organización de una pigmentoteca está a cargo de la doctora Judith Trujillo Téllez. Los resultados preliminares de este trabajo fueron presentados en 2015 en el Congreso IFRAO de Cáceres, España.

Los primeros proyectos se hicieron en los municipios de Sutatausa y El Colegio (altiplano Cundiboyacense), en los cuales existían referencias anteriores y prospecciones previas de GIPRI, desde 1996. Estas dos zonas rupestres están constituidas por pinturas y por grabados, respectivamente. En el municipio de El Colegio se habían realizado diversas temporadas por más de 10 años y este trabajo reciente completó aún más la visión de concentración de los petroglifos, en tan sólo el área de este municipio, para un total de 2200 rocas; además de grabados también se registraron talleres de herramientas y metates.

En el segundo caso se trata de una zona de los alrededores de las lagunas de Fúquene, Cucunubá, al norte de Cundinamarca (municipio de Sutatausa), que había sido visitada frecuentemente y sobre la cual se habían efectuado algunos trabajos de cooperación con las autoridades municipales (colegio Municipal y Alcaldía). La última temporada de trabajo (2013-14) no permitió tener una visión completa del municipio y quedaron por registrar tres o cuatro veredas completas, que serán tema de los posteriores proyectos. Al sistematizar los procesos fue posible reconstruir un número importante de murales y ampliar la información arqueológica de la zona.

Dentro de esta dinámica de trabajo, de apoyo del Ministerio de Cultura IDECUT y la gestión de los municipios, también se adelantó los proyectos de Facatativá, Choachí, San Francisco y Cachipay y El Colegio (camino empedrados), municipios que están en los alrededores de la Sabana de Bogotá y que han permitido ampliar los documentos sobre la presencia del arte rupestre en altas densidades y concentraciones.

Finalmente, en dos proyectos de registro se volvió a revisar el área de las cercanías de Bogotá en la sabana misma, en el sector sur oriental que corresponde actualmente al municipio de Soacha, que ya había sido prospectado desde 1970-80. En esta última etapa el equipo de trabajo de GIPRI fue encargado por la empresa ARGÉ de arqueología para efectuar el registro y la documentación de ciertas áreas que requerían de una licencia y mostrar, si era del caso,

potencialidad arqueológica de los predios. De esta forma se efectuaron los trabajos de búsqueda, documentación y diagnósticos del estado de conservación de los predios de una empresa minera y de la urbanización Santa Rita, donde se construirían unos edificios.

Las investigaciones realizadas en los municipios de Choachí (2013-14) y Facatativá (2013-14) permitieron encontrar un número importante de rocas pintadas y determinaron las complejidades formales, con pocas reiteraciones de motivos, con lo cual se puede afirmar que estos grupos étnicos tenían un amplio repertorio de formas y representaciones, con diversas variaciones. En relación al parque arqueológico de las Piedras del Tunjo o Parque Arqueológico de Facatativá, fue ésta la primera ocasión en que se hizo un levantamiento completo de los murales y un primer diagnóstico de su estado de conservación, antes de que se realizara el trabajo de limpieza posterior organizado por la Corporación Autónoma Regional (CAR), el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y el Municipio.

Los trabajos de búsqueda y documentación de los municipios de Sogamoso y Pandi se realizaron en el año 2015. En el primer caso se registraron las zonas con pinturas y se establecieron algunos vínculos entre las representaciones y las fiestas populares campesinas a San Pascual Bailón, por las analogías estéticas entre las formas rupestres y las representaciones actuales de los cálices o custodias.

Conclusiones sobre los estudios 2011-2015

En relación a las pinturas:

Al hacer el estudio de las zonas y observar diferentes documentos del archivo general de la nación y preparar al futuro un trabajo monográfico del área, se pudieron encontrar diversas referencias etnohistóricas, que ponían de relieve que en general las etnias que estaban en la época de la conquista tenían ciertos conocimientos sobre el modo de hilar y tejer mantas y probablemente urdir diversas fibras (fique, espartos).

Un buen número de murales en las zonas estudiadas se hicieron con los dedos, mientras algunos de ellos en las mismas zonas al parecer se hicieron con instrumentos muy finos.

Un conjunto importante de murales presentan estructuras formales que permiten identificar el grado y la clase de trabajo intelectual que estaba generando dichos trazos. En algunos de ellos parecería existir un interés por producir representaciones de estructuras formales, que se enfrentaban produciendo un efecto de simetría, como en el

mural de Sutatausa, en la finca Santelmo y algunos de los grupos pictóricos de mural No 2 de Pandi Cundinamarca. Parecerían adornos pero son ejercicios formales complejos.

Después de hacer los registros de un sector amplio en Sogamoso, se pudo establecer que existen algunas posibles relaciones entre las representaciones rupestres del Pedregal y las tradiciones campesinas, ahora con las fiestas de Pascual Bailón. Estas reuniones fueron propiciadas e impulsadas por la comunidad franciscana, que al parecer mantuvo durante décadas un vínculo importante con los indígenas de esta área.

Los estudios de los pigmentos ampliaron el conocimiento que se había adquirido con la llamada Piedra de la Cuadrícula en Soacha-Cundinamarca, en relación al calentamiento de las materias primas. En la última etapa se trabajó en las Rocas de Facatativá, determinado la composición de los minerales e incluidos en las técnicas de elaboración y ejecución de los pigmentos. Esta investigación se realiza con el apoyo del Fondo de Investigaciones Arqueológicas Nacionales (FIAN).

En relación a los petroglifos:

Uno de los resultados de las investigaciones en los municipios que contienen manifestaciones rupestres en la

modalidad de los grabados es constatar que la cantidad de rocas grabadas es superior frente a la visión que se tenía en 1980. Hoy la cantidad de grabados parece ser superior a la presencia de pinturas, por lo menos en las áreas estudiadas del departamento de Cundinamarca.

Estas evidencias ponen de relieve el carácter estable de las comunidades (sedentario) y su capacidad para realizar diversas labores agrícolas, que son determinadas por la presencia igualmente de talleres de herramientas y metates.

Algunos de los motivos presentes en los petroglifos tienen una cierta semejanza con algunos de los motivos presentes en las pinturas y en los volantes de uso considerados Muisca, más tardíos. Una buena parte del conjunto de petroglifos de las áreas estudiadas (El Colegio, Cachipay) parecerían estar asociados a los grupos étnicos denominados Herrera.

La investigación de las técnicas de los petroglifos y de los instrumentos con los cuales hacían el piqueteado característico es actualmente objeto de descripción y análisis en los distintos proyectos.

Valentina Meier¹, Zaray Guerrero², Enrique Cerrillo-Cuenca³ y Marcela Sepúlveda⁴

Pinturas Rupestres de la Precordillera de Arica (Norte de Chile) Nuevos Avances y Síntesis Preliminar Para La Cuenca del Río Tignamar⁵

Rock Paintings in the Highlands (Precordillera) of Arica (North Chile). New Advances in Research in the Tignamar River Basin and Preliminary Synthesis

Recibido: 15 de noviembre, 2015 – Aceptado: 8 de diciembre, 2015

Resumen

En este trabajo se presentan los resultados preliminares derivados del análisis del arte rupestre pintado de la cuenca del río Tignamar, Alto Valle de Azapa, específicamente de los sectores Pampa el Muerto, Tojotojone y Mullipungo. Los avances obtenidos durante los últimos 3 años permitieron registrar a nivel de sitio y panel todos los sitios de arte rupestre previamente conocidos y otros recientemente descubiertos. A partir de ello y con la aplicación de nuevas técnicas de registro, se da cuenta de la representación de escenas y temáticas muy diversas, sin dudas, en relación con la larga secuencia de ocupación del extremo norte de Chile desde el período Arcaico hasta tiempos post-hispánicos.

Palabras clave: Resultados preliminares, pinturas rupestres, precordillera de Arica / Chile, cuenca río Tignamar.

Abstract⁶

This paper presents the preliminary results of the analysis of rock art painted in the Tignamar river basin, High Valley of Azapa, specifically in the sectors of Pampa El Muerto, Tojotojone and Mullipungo. The progress over the past three years made it possible to record sites and individual panels of the previously known rock art sites as well as those that have been recently discovered. New recording techniques enable us to identify a variety of scenes and themes, which undoubtedly reflect the long sequence of occupation of northern Chile from the Archaic period to Post-hispanic times.

Key words: Preliminary results, rock paintings, Arica highlands / Chile, Tignamar river basin.

Introducción

A principios del año 2013 se inició el proyecto FONDECYT 1130808, cuyo objetivo general definió caracterizar el patrón de asentamiento de los cazadores recolectores arcaicos en la precordillera del extremo norte de Chile, a partir del estudio de la cuenca del río Tignamar, en la cuenca alta del valle de Azapa. Para cumplir con este objetivo general y abordar la zona de estudio, el proyecto diseñó una estrategia de investigación que incluyó la realización de prospecciones intensivas en distintos sectores de la cuenca

hidrográfica del Tignamar (cuenca alta del valle de Azapa), el sondeo y excavación de sitios, el análisis de diferentes materiales (principalmente líticos, arqueofaunísticos y arqueobotánicos), la obtención de nuevas dataciones, levantamiento topográfico de los sitios intervenidos, así como el registro y análisis de los sitios con arte rupestre.

Las localidades escogidas para las prospecciones se definieron en torno a sitios arqueológicos con o sin arte rupestre, con ocupaciones atribuidas al período Arcaico, previamente reconocidos y estudiados como Pampa El Muerto

1 Carrera de Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

2 Programa de Postgrado en Antropología, Universidad de Tarapacá-Universidad Católica del Norte, Chile.

3 Arqueólogo, Dr. En Prehistoria, España.

4 Instituto de Alta Investigación, Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

5 Proyecto FONDECYT 1130808.

6 English summary revised by Lesley Haslam.



Fig. 1. Mapa precordillera de Arica en el norte de Chile.

(Santoro y Chacama 1984, Muñoz y Briones 1996, Sepúlveda et al. 2013), Tojotojone (Dauelsberg 1983, Osorio et al. 2015) y Mullipungo (Schiappacasse y Niemeyer 1996). Si bien consideramos que no todos los sitios tuvieran una adscripción cronológica arcaica, asumimos el compromiso de registrar aun así la integralidad de los sitios con arte rupestre.

En este trabajo damos cuenta de los avances preliminares obtenidos, entre los años 2013 y 2015, específicamente en relación al arte rupestre pintado. En resumen, se registraron 29 sitios y 95 paneles que revelan una variabilidad estilística mayor a la definida hasta ahora (Niemeyer 1972, Santoro y Dauelsberg 1985, Sepúlveda 2011 y Sepúlveda et al. 2013). La prospección sistemática de tres sectores permite además dar cuenta que el arte rupestre pintado en la precordillera es parte de una muestra arqueológica bastante considerable y, por tanto, el análisis sistemático de las figuras presentes en aleros y/o cuevas contribuirán en el futuro a complementar nuestro conocimiento respecto de las poblaciones altoandinas y sus procesos socio-históricos y culturales en la región.

Antecedentes generales

La precordillera o sierra del extremo norte de Arica constituye la antesala de la alta cordillera de los Andes por su vertiente occidental. Consiste de una franja angosta (20 a 35 km de ancho) que abarca los pisos ecológicos vegetacionales de prepuna situados entre los 2500 y 3300 m.s.n.m. y el piso de puna, tolar o matorral bajo entre los 3300 y 3800 m.s.n.m. (Villagrán et al. 1982, Villagrán y Castro 2004, Muñoz y Bonacic 2006). En la precordillera destaca el nacimiento de varios ríos que descienden hasta el Océano Pacífico por profundas quebradas las que, orientadas en sentido este-oeste, contribuyeron notablemente a la movilidad de los grupos humanos desde tiempos prehispanicos, entre las zonas de tierras altas (altiplano y precordillera) y bajas (valles y costa) del desierto de Atacama. La reciente georreferenciación de los sitios indica que la mayoría de los aleros con pinturas se localiza en la interfase, entre los pisos de prepuna y puna (Sepúlveda et al. 2015) (Fig. 1).

Las representaciones rupestres de la precordillera de Arica fueron dadas a conocer por primera vez en la década los setenta por Hans Niemeyer (1972) reconociéndose, gracias a estos estudios, numerosos aleros con pinturas. Posteriormente, a partir del registro de los sitios con arte rupestre, Mostny y Niemeyer (1983: 38) definieron el denominado “Estilo de la Sierra de Arica”, caracterizado por “asociaciones de camélidos naturalistas con hombres diminutos, desproporcionadamente esquemáticos, pequeños en comparación al animal. Estos hombres a veces van armados de arcos; arcos y escudos o de venablos; pero lo frecuente es que el hombre se representa como palote o como palote con

brazos y piernas entreabiertas, y formando hileras, sea en un plano o en perspectiva, para lo cual inclinaban ligeramente la hilera” (ibid.: 38-39). No obstante, indicamos en un trabajo previo la presencia también, aunque en menor frecuencia, de imágenes de felinos junto a camélidos y motivos geométricos abstractos, igualmente escasos. Otro tipo de representaciones documentadas muestran escenas protagonizadas por figuras humanas montados sobre cuadrúpedos, aparentemente équidos, y cruces de color negro asociadas a ocupaciones de la época colonial, a partir del siglo XVII.

En términos cronológicos, el “Estilo de la Sierra de Arica” fue, en primera instancia, asociada al período Agroalfarero Tardío (Niemeyer 1972, Mostny y Niemeyer 1983), es decir, con los Desarrollos Regionales Tardíos de la región, posteriores al siglo XII. Similarmente algunas manifestaciones rupestres fueron relacionadas con la circulación de caravaneros en tiempos tardíos (Muñoz y Briones 1996). No obstante, las representaciones también han sido relacionadas con sociedades agropastoriles del período Formativo Tardío (ca. 1500 años AP) (Schiappacasse y Niemeyer 1996, Sepúlveda et al. 2013), inmediatamente posteriores al abandono de un modo de vida más orientado a la caza y recolección. La mayoría de los trabajos posteriores a Niemeyer (1972), no obstante, precisaron una asignación cronológica arcaica (10.500-3.700 AP) (Santoro y Chacama 1982 y 1984, Santoro y Dauelsberg 1985, Santoro y Núñez 1987, Núñez y Santoro 1988, Sepúlveda et al. 2013, Osorio et al. 2015). Esta variabilidad iconográfica y temática, así como las diferentes asignaciones cronológicas, nos condujeron a iniciar una re-evaluación estilística del estilo Sierra de Arica el año 2006 (Sepúlveda 2008).

En general, al revisar los trabajos publicados hasta ahora la mayoría ha referido a las escenas de caza con camélidos naturalistas, con rasgos anatómicos destacados y actitudes dinámicas. Estas escenas forman parte de lo que hemos entendido desde hace algunos años como Tradición Naturalista de Tierras Altas (Sepúlveda 2011, Sepúlveda et al. 2013). Específicamente, ésta refiere a composiciones que enfatizan la técnica de pintura para la representación de camélidos con rasgos anatómicos destacados (vientre con volumen y con curva ventral acentuada, además de las articulaciones de las patas, a veces con pezuñas), en actitudes dinámicas. Estos animales pueden pintarse solos o ser acompañados de humanos generalmente de tamaño relativamente menor, en posición estática, reducidos a trazos simples o en posiciones dinámicas con algún tipo de objeto alargado, que pueden interpretarse como lanzas, estólicas o propulsores. Solos o en grupos, estos humanos pueden en algunos casos portar algún tipo de tocado.

Esta tradición se asimila a otras representaciones y estilos definidos en los Andes, si bien entendemos que

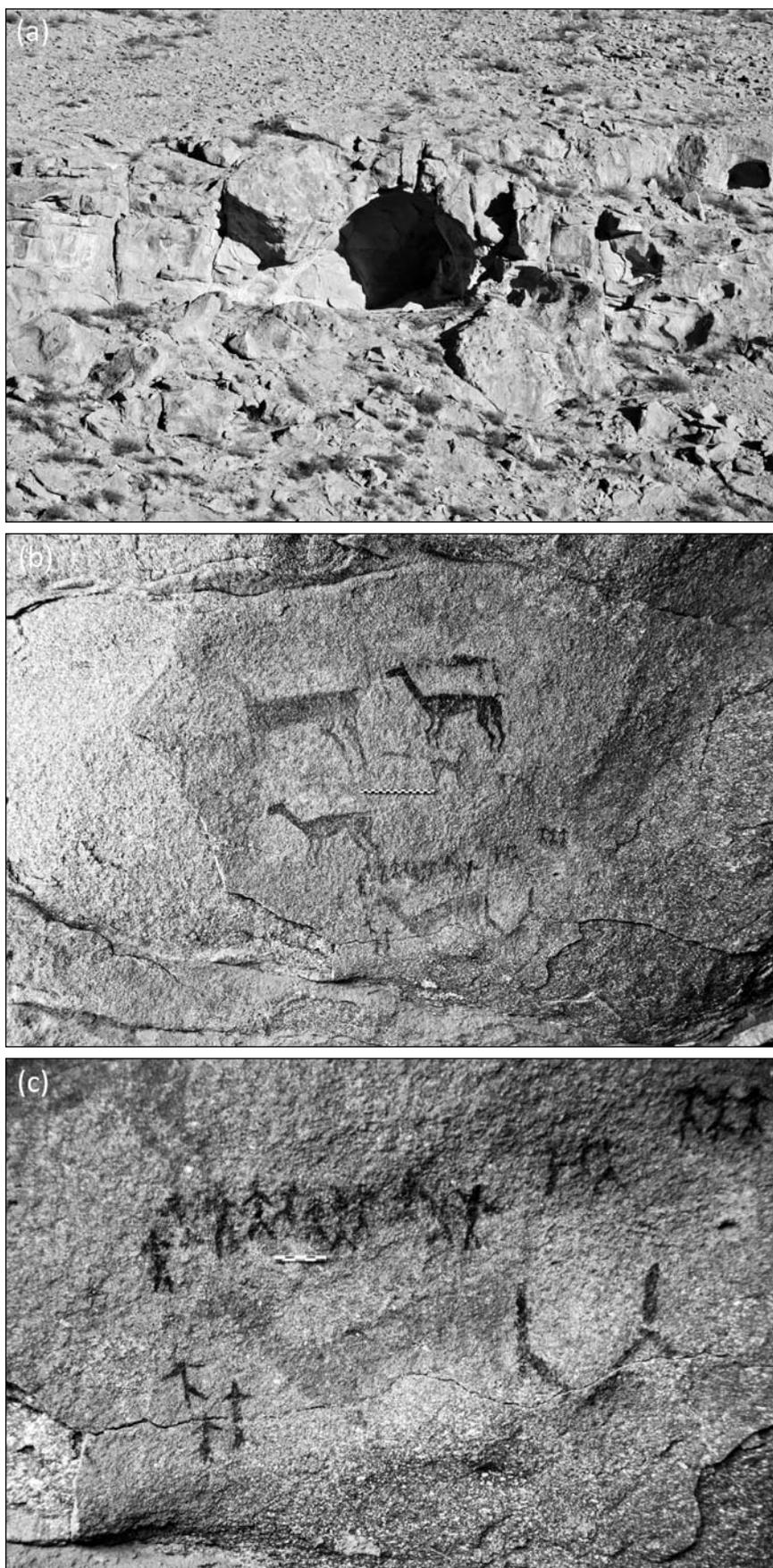


Fig. 2. Sector Pampa el Muerto, precordillera de Arica (extremo norte de Chile). (a) Vista general del alero Pampa el Muerto 8 (PM-8); (b) vista del panel 1 y, (c) detalle del panel 1 con representaciones naturalistas de camélidos y antropomorfos.

podieron ser efectuados por diferentes autores. Semejanzas estilísticas y atribuciones cronológicas permitieron que Guffroy (1999) distinguiera a las pinturas de la Tradición Andina de los Andes Centro Sur con sitios emblemáticos como Toquepala, Caru (Hostnig 2012) y Sumbay (Hostnig 2011) y los estilos naturalistas y seminaturalista de los Andes Centrales con sitios como Chuquichaca, Chucimachay, entre otros, asemejado por Hostnig recientemente (2013). También incluiría al arte rupestre de la precordillera del extremo norte de Chile (Niemeyer 1972), los estilos Tairatulan y Confluencia de la región de Antofagasta (Gallardo 2001, Berenguer 2004), hasta representaciones del Noroeste argentino (Yacobaccio et al. 2008).

En la precordillera de Arica, en relación a la Tradición Naturalista, a partir de los registros iniciales realizados en Vilacaurani, Anocariri 1 y 2, y sitios de los sectores de Pampa el Muerto y Tangani, registramos una variabilidad mayor a la planteada hasta entonces precisándose, para las imágenes zoomorfas y antropomorfas, dos Grupos Estilísticos: GE1 y GE2 (para mayor detalle ver Sepúlveda 2008, 2011; Sepúlveda et al. 2010, 2013). Si bien se ha avanzado en la caracterización y definición de estas variantes estilísticas, muchos paneles y escenas registrados en los últimos años permanecen fuera de estas definiciones y requieren de estudios más específicos de modo de precisar la variabilidad estilística evidente en el arte rupestre pintado de la precordillera. Siguiendo entonces con este objetivo, emprendimos el año 2013 nuevas prospecciones y registros de sitios en nuevas localidades precordilleranas de modo de precisar nuestras interpretaciones previas y ahondar en el estudio de la variabilidad estilística.

Metodología

Los reconocimientos pedestres efectuados permitieron hallar 17 nuevos sitios con pinturas y grabados, aumentando nuestro corpus de sitios de arte rupestre a 90 para toda la precordillera, con 63 concentrados en la cuenca del río Tignamar⁷.

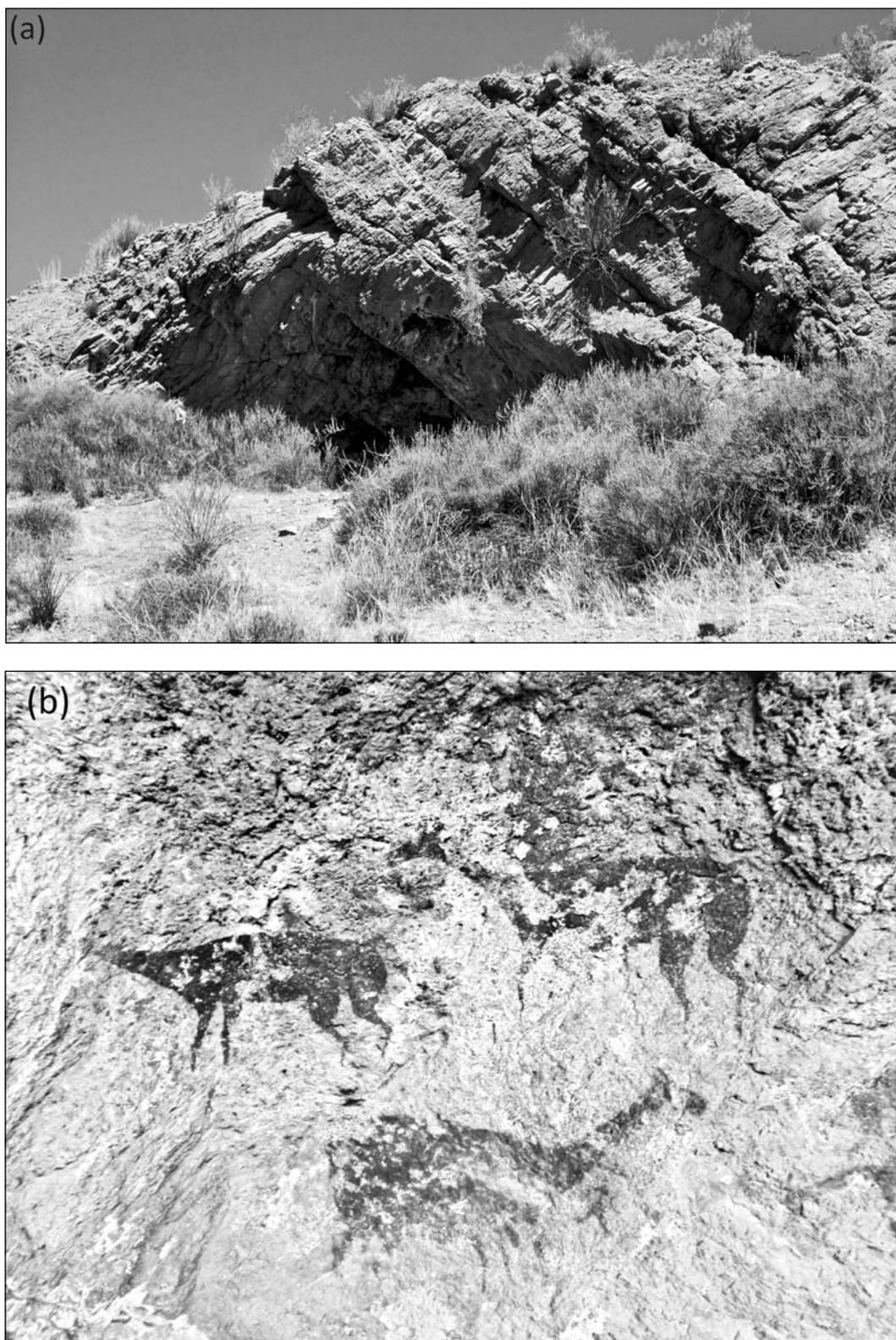
Los sitios de arte rupestre de los sectores de Pampa el Muerto y Tangani fueron identificados y analizados en el marco del FONDECYT 11060144 previo, no obstante durante el año 2014 efectuamos un nuevo levantamiento del sector de Pampa el Muerto de modo de homologar los registros. Tangani no pudo ser re-visitado en esta ocasión. Se sumó en el proyecto en curso la exploración sistemática de los sectores de Tojotojone y de Mullipungo. Estos dos últimos sectores fueron definidos de acuerdo a antecedentes previos que indicaban la presencia de sitios arcaicos, siguiendo con

los objetivos del proyecto actualmente vigente. No obstante entendemos la posibilidad que ciertas representaciones puedan relacionarse con otros momentos ocupacionales, de acuerdo a lo indicado por la información arqueológica disponible para las zonas en relación a la intensa ocupación de la precordillera a partir del siglo XII hasta tiempos coloniales e incluso posteriores.

Una vez localizados los sitios con arte rupestre, se procedió a registrar sistemáticamente la totalidad de los sitios del sector de Pampa el Muerto, Tojotojone y Mullipungo. La metodología aplicada en el registro de los sitios con pinturas y/o grabados se realizó mediante fichas de registro a nivel de sitio y panel. Las fichas de registro de cada panel con arte rupestre permitió obtener los siguientes datos: dimensiones y orientaciones del panel, principales características del soporte (localización, tipo de luz, tipo de roca, forma del soporte), alteraciones del soporte, número aproximado de figuras presentes en el panel (<10/10-50/50-100/>100), técnicas utilizadas, tipología de zoomorfo (camélido, cánido/felino, ave, pez, équido, otro), tipología de antropomorfos (naturalista o esquemático), tipología de geométrico (simple, complejo, otro), temática representada (caza, conjunto de camélidos, camélido aislado, alineamiento de camélidos, caravaneo, pastoreo, conjunto de antropomorfos, antropomorfo aislado, alineamiento de antropomorfos, antropomorfo(s) sobre zoomorfo, geométrica, otra) y colores presentes según la escala de Munsell.

Además del registro en fichas protocolares, durante este mismo año, con la colaboración de uno de los autores de este trabajo, el Dr. Enrique Cerrillo Cuenca, se realizó el registro fotogramétrico de la integridad de los sitios definidos en esta nueva etapa de trabajo. A partir de la creación de modelos geométricos de alta resolución de los aleros rupestres, la obtención de orto-imágenes digitales a partir de fotogrametría y la aplicación del software PYDRA, desarrollado por este investigador (Cerrillo-Cuenca et al. 2014), efectuamos la elaboración digital de calcos, cuyos resultados han sido satisfactorios en la precordillera pero se encuentran todavía en proceso (Cerrillo-Cuenca y Sepúlveda 2015). Adicionalmente, en el sector de Pampa el Muerto fue realizada la topografía de los 18 aleros identificados con pinturas, lo que nos ha permitido obtener un registro único en la zona, extremadamente útil para comprender la morfología de los aleros y cómo las figuras se disponen en los mismos en función de la geometría rocosa. La aplicación de tecnologías digitales para el estudio de arte rupestre esperamos contribuya a una maximización del conocimiento de las representaciones presentes en la precordillera del extremo norte de Chile y así lograr realizar nuevas interpretaciones

7 Una última prospección el año 2015 en un nuevo sector precordillerano ha permitido incrementar aún más el corpus de sitios pintados. Es así como actualmente se sobrepasa el centenar de sitios con arte rupestre en este espacio altoandino.



*Fig. 3. Sector Tojo-Tojone, precordillera de Arica (extremo norte de Chile).
(a) Vista general del alero TO-AWF-2;
(b) detalle del panel 2 con representaciones naturalistas de camélidos.*

de las figuras dibujadas y comprender las dinámicas sociales de sus creadores.

Resultados preliminares

A partir del registro en fichas, a continuación procedemos a dar cuenta de los principales resultados porcentuales de las principales escenas representadas en los aleros o abrigos rocosos de cada sitio. La forma de sistematizar este registro fue en base a presencia y/o ausencia de figuras que pudiesen adscribirse a determinadas temáticas tales como: caza, conjunto de camélidos, camélido aislado, alineamiento de camélidos, caravaneo, pastoreo, conjunto de antropomorfos, antropomorfo aislado, alineamiento de antropomorfos, antropomorfo(s) sobre zoomorfo/geométrica u otra. Estas categorías, aunque subjetivas, son recurrentes en los ordenamientos del arte rupestre del norte de Chile, por lo que nos permitirá ir definiendo temáticas específicas a abordar en los próximos años, así como establecer comparaciones con el arte rupestre de otras regiones y zonas aledañas.

1. Pampa el Muerto

El sector de Pampa el Muerto se sitúa en los faldeos orientales de la Cordillera de los Andes, a una altura promedio de 3100 m.s.n.m. Concretamente, el rango altitudinal de estos sitios varía desde los 2995 m.s.n.m. (alero Pampa el Muerto 1) hasta los 3291 m.s.n.m. (alero Pampa el Muerto 18 (PM-18)). Este sector corresponde a un plano inclinado que, a diferencia de las demás quebradas de la precordillera que se orientan y escurren de este a oeste, posee quebradas con flujo estacional hacia el este, hacia la localidad de Copaquilla donde confluyen los ríos Seco y Tignamar. Ambos ríos dan origen al río San José que fluye por el valle de Azapa hacia el Pacífico al Oeste.

En relación a los antecedentes del arte rupestre de este sector, se encuentran en trabajos de Santoro y Dauelsberg (1985), Santoro (1992), Muñoz y Briones (1996), Sepúlveda y colaboradores (2013) con distintos énfasis e intereses. Actualmente el trabajo realizado por una de las autoras consiste en un estudio sistemático de la integridad las pinturas en toda su variabilidad estilística y extensión temporal, a nivel de localidad (Sepúlveda y Guerrero 2014).

Durante la última década, las excavaciones llevadas a cabo en los aleros rocosos, en contextos arqueológicos inmediatos a los sitios pintados han permitido evaluar la ocupación y las actividades llevadas a cabo al interior de los aleros con manifestaciones rupestres. El análisis del material lítico (Osorio et al. 2015), restos vegetales (García y Sepúlveda 2011) y arqueofaunísticos (Sepúlveda et al. 2013), así como la densidad de los depósitos arqueológicos,

han permitido precisar una ocupación de tipo logístico de los aleros pintados a lo largo de la secuencia arcaica (10.000-3.700 AP). Sin embargo, las diez dataciones radiocarbónicas procedentes de cuatro sitios (Pampa el Muerto 3, Pampa el Muerto 8, Pampa el Muerto 12 y Pampa el Muerto 15), indican ocupaciones desde tiempos arcaicos hasta el Período Tardío (520-418 AP). Asimismo, las representaciones rupestres del sector Pampa el Muerto han sido relacionadas con el Período Intermedio Tardío (900-520 AP) en relación al tráfico caravanero (Muñoz y Briones 1996) a través de la "Ruta Transversal por Azapa N° 3". En los aleros, el registro arqueológico precisa ocupaciones intermitentes de corta duración, tales como eventos de quema (García y Sepúlveda 2011), las que estarían orientadas a actividades específicas y aprovisionamiento de recursos locales (Sepúlveda et al. 2013). En general, Pampa El Muerto fue un espacio de intensa movilidad y tráfico, hasta tiempos subactuales, lo que se acentúa por la ausencia de asentamientos aldeanos.

Durante el año 2014, en el sector de Pampa el Muerto fueron nuevamente registrados 18 sitios de arte rupestre pintado, agregándose 1 más a los ya registrados previamente por Santoro (1992). Se documentaron 43 paneles en soportes de tipo cóncavo, convexo y plano. Las cavidades, formadas por erosión eólica sobre roca de tipo ignimbrita, se emplazan en laderas, junto al lecho fluvial de tipo estacional y sobre la cima de cerros (Fig. 2a). La mayoría de aleros presentan un único panel pintado por sitio. No obstante, el número es variable, llegándose a documentar hasta nueve paneles con representaciones pintadas en el caso del alero Pampa el Muerto 2 (PM-2).

En relación a las escenas asociadas a cada sitio registrado, en un orden de frecuencia descendente, las imágenes pintadas serían las siguientes: representaciones de agrupaciones de camélidos serían las más frecuentes, presentándose en un 61% de los sitios analizados. Posteriormente, representaciones de temáticas geométricas se encontrarían en un 33% de los sitios, agrupación de antropomorfos en un 28% de los sitios, camélidos aislados en un 17% de los sitios, escenas de monta en un 11% de los sitios y, por último, representaciones de pastoreo en un 6% de los sitios analizados. Además, se han documentado escenas de tiro, donde la figura de un camélido está precedida por una figura humana que sostiene una cuerda que ata al anterior.

El número aproximado de figuras zoomorfas en el sector, concretamente camélidos, es de 125, con distintos grados de naturalismo. En su mayoría, las características de estos camélidos permiten clasificarlos bajo la Tradición Naturalista, aunque también se han documentado camélidos con un menor grado de detalle en la línea ventral y las articulaciones de las extremidades inferiores. De la misma manera, se han relevado motivos de camélidos, ya sea

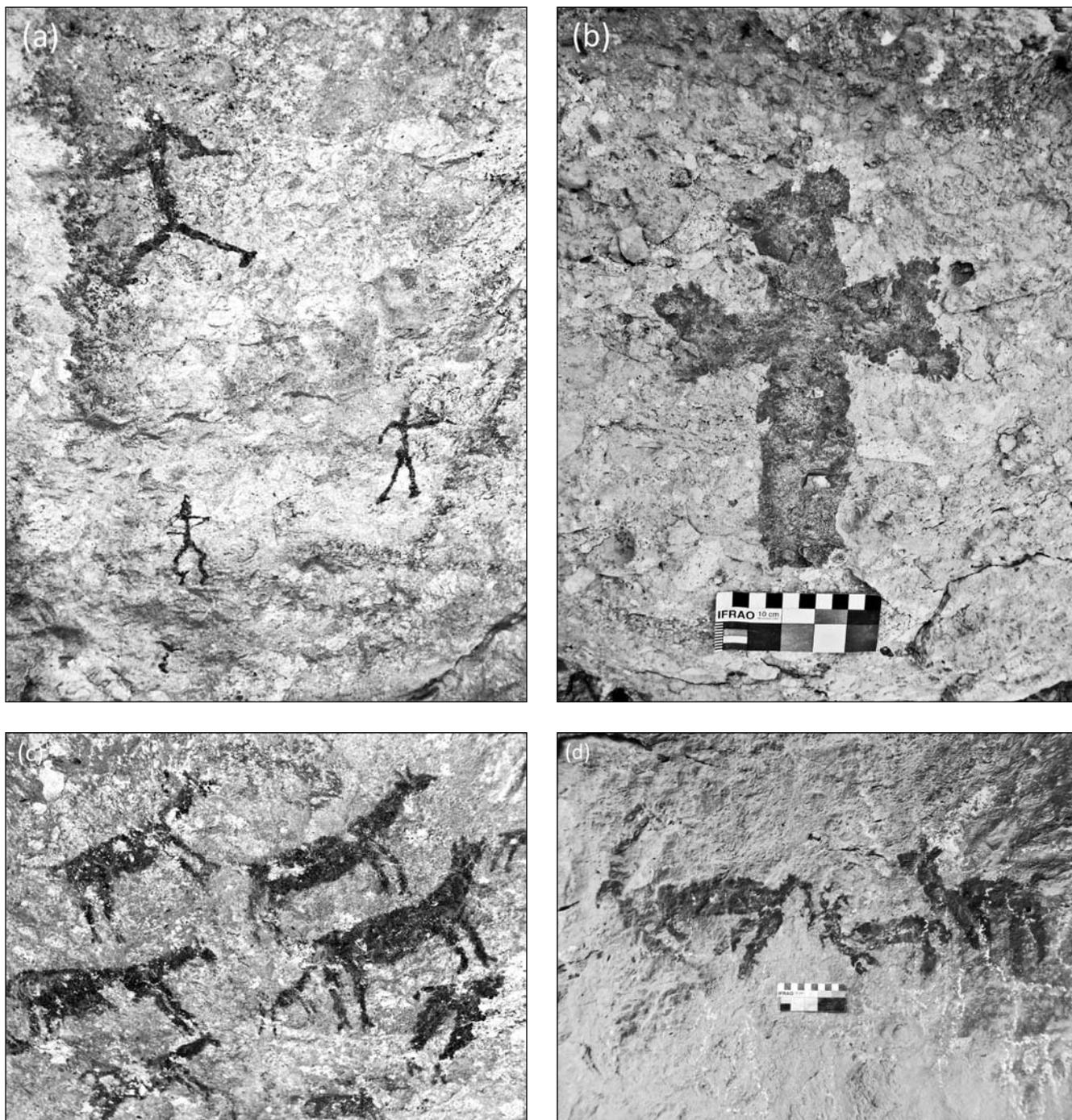


Fig. 4. Sector Mullipungo, precordillera de Arica (extremo norte de Chile).
(a) Mullipungo 1, vista del panel 6. Conjunto de representaciones antropomorfas;
(b) MU-DJC-2, vista del panel 1. Representación de una cruz atribuible,
posiblemente, al Período Histórico Temprano;
(c) Mullipungo 1, vista del panel 3. Conjunto de representaciones de camélidos y,
(d) Mullipungo 2, vista del panel 3, conjunto de representaciones de camélidos.

dispuestos en el mismo panel que las figuras anteriores o en paneles aislados, representados con un menor grado de naturalismo mediante trazos lineales (Figs. 2b y 2c).

En relación a las figuras antropomorfas, también se destaca la variabilidad de estas representaciones. Durante registro llevado a cabo en el año 2014 se evidenciaron diversas tipologías de figuras antropomorfas. El análisis de estas manifestaciones nos informa sobre un protagonismo cada vez mayor de las representaciones humanas, evidenciado en el aumento progresivo de la dimensión de estos motivos. Esta evolución partiría con los denominados “hombres diminutos, desproporcionadamente esquemáticos” (Mostny y Niemeyer 1983: 38), cuya dimensión no supera los 10 cm, hasta figuras humanas con dimensiones entre 15-20 cm y un mayor detalle en la representación de sus partes anatómicas (manos y pies especialmente), así como de adornos corporales, tales como tocados y faldellines. Además, los resultados preliminares muestran representaciones antropomorfas que se articulan en escenas propias, es decir, independientemente de las figuras de camélidos de Tradición Naturalista.

2. Tojotojone

El sector de Tojotojone corresponde a un gran afloramiento de ignimbrita y toba volcánica de gran tamaño y erosionada en todo su entorno conformando una serie de aleros y abrigos naturales ubicados aproximadamente 9 km al sur del poblado de Belén, a unos 3600 m.s.n.m. En el sector existe una serie de quebradas que conducen agua desde el río Belén, que a su vez, es un gran afluente del río Tignamar (Dauelsberg 1983).

El sitio Tojotojone, inicialmente estudiado por Percy Dauelsberg, fue atribuido al Arcaico Temprano de acuerdo a la fecha de 9580 ± 1950 años AP (GAK-7959) (Dauelsberg 1983). Sin embargo, recientes excavaciones han entregado dos nuevas fechas para el nivel de ocupación inicial: 5.190 ± 25 y 2.740 ± 25 años AP (UGAMS-8341 y UGAMS-8340, respectivamente). Los resultados indican que la mayoría de los restos líticos analizados corresponderían a desechos, específicamente lascas y fragmentos medianos, lo que podría ser interpretado como etapas medias de manufactura de instrumentos (Osorio et al. 2015).

En Tojotojone fueron registrados 2 sitios con presencia de arte rupestre (TO-MS-16 y TOA-WF-2) exclusivamente con pinturas y con aproximadamente 5 paneles identificados (Fig. 3a). En el sitio TO-MS-16 se registró una mancha y restos de pintura roja, sin una clara identificación de figuras. En el sitio TOA-WF-2 fueron identificados 4 paneles, que presentaban imágenes pintadas de conjuntos de camélidos y conjuntos de antropomorfos de Tradición Naturalista (Fig. 3b).

3. Mullipungo

Mullipungo es una planicie del sector de quebrada Oxa que se encuentra ubicado a unos 3500 m.s.n.m., caracterizado por la presencia de grandes formaciones rocosas asociadas a un afluente de agua. Estas formaciones rocosas de origen volcánico dan origen a numerosas cuevas y/o aleros. En la década de los noventa, Schiappacasse y Niemeyer (1996) identificaron cuatro de estos aleros con pinturas. Gracias a los nuevos registros hechos durante el año 2014 el registro de aleros con presencia de pigmentos aumentó a 12. Del total sitios registrados, nueve de ellos corresponden a aleros con presencia de pinturas, con aproximadamente 47 paneles identificados. Los otros tres sitios presentan grabados.

En cuanto a las figuras representadas en estos sitios, en un orden de frecuencia descendente, serían las siguientes: geométricas en un 56% de los sitios analizados (Fig. 4b), representaciones de alineamientos de camélidos en un 44% de los sitios analizados, escenas de conjuntos de camélidos, conjuntos de antropomorfos y camélidos aislados se encuentran presentes en un 33% de los sitios, posteriormente un 22% de los sitios analizados presenta imágenes de camélidos y antropomorfos sin una clara interacción. Finalmente, pinturas que representarían alineamiento de camélidos y escenas de monta, solo se encontrarían reflejadas en un 11% de los sitios analizados.

El número de imágenes zoomorfas pintadas reconocibles en el sector de Mullipungo, específicamente camélidos, es de aproximadamente 70. De ellas, 40 de ellas podrían clasificarse en la Tradición Naturalista, por sus características tanto de forma (destacan rasgos ventrales y de extremidades) como de tamaño (entre 20 cm y 30 cm). Sin embargo, el resto de las figuras de camélidos están dibujadas por trazos más simples, se visualizan de una forma bastante esquemática y en un tamaño considerablemente menor (entre 12 cm y 6 cm aproximadamente) (Figs. 4c y 4d).

En cuanto a las figuras antropomorfas, el número aproximado de imágenes es de 40 (Fig. 4a). Dentro de estas figuras destaca una importante variabilidad. Por una parte, hay aproximadamente 20 de ellas, que podrían clasificarse como “hombres palotes” (Mostny y Niemeyer 1983), ya que se muestran de manera bastante esquemática y en una dimensión menor a los 10 cm. Pero por otra parte, existen figuras antropomorfas que presentan mayor dimensión (hasta 30 cm) y otras, que pese a no tener gran tamaño (entre 6 cm y 12 cm aproximadamente), se representan con mayor detalle, destacando la presencia de tocados, faldellines y objetos en las manos. Estos resultados preliminares nos presentan gran variabilidad en las representaciones antropomorfas, las que no han sido abordadas. Lo anterior podría relacionarse con

un mayor protagonismo en la imagen del ser humano con el paso del tiempo.

Comentarios finales

Con la información recopilada hasta la fecha y registros muy recientes realizados el año 2015 observamos que la cantidad de sitios se ha incrementado notablemente desde el 2006 cuando iniciáramos la re-evaluación estilística del arte rupestre de la precordillera de Arica. No obstante, nuestras prospecciones sistemáticas nos permiten evidenciar que los sitios no se encuentran dispersos en toda la cuenca del río Tignamar, sino que se concentran en torno a ciertas localidades. Más aún, rige la constante de hallarse siempre sitios con pinturas rupestres entre 3.100 y 3.800 m.s.n.m., es decir en la interfase entre dos pisos ecológicos: prepuna y puna. Así, desde los sitios es posible acceder a distintos nichos ecológicos muy estrechamente relacionados con la etología y desplazamientos estacionales de los camélidos (Sepúlveda et al. 2015).

La necesidad de variar la forma de estudiar el arte rupestre desde análisis a escala regional para enfocarnos en un análisis de micro escala se hace cada más necesario debido al gran universo de figuras pintadas que existe en la precordillera, pero sobre todo por la circunscripción de los sitios entorno a ciertas localidades lo que nos podría permitir comprender la variabilidad existente (Sepúlveda y Guerrero 2014).

Los resultados muestran que, pese a la variedad de escenas que hemos podido identificar en el sector de Pampa el Muerto, Tojotojone y Mullipungo, las figuras representadas son bastante específicas y repetitivas en toda la cuenca del Tignamar. Sin embargo, las particularidades de cada figura en cuanto a tamaño, forma, disposición en el panel y actividad de la que forman parte nos presentan diferentes tipos de composiciones y diversidad estilística en las pinturas de la precordillera de Arica, las cuales podrían clasificarse en nuevas y/o diferentes agrupaciones estilísticas. Este tipo de trabajo ya ha sido abordado para los sitios del sur del Perú por investigadores como Klarich y Aldenderfer en el año 2001, entre otros.

La Tradición Naturalista define solo un segmento de las figuras y escenas representadas, por lo que se requiere una mayor precisión de las otras composiciones existentes y un análisis más específico de las figuras y sus variables representacionales. Para ahondar en el estudio de la variabilidad estilística, durante el año 2016 se esperan estudiar de manera sistemática, a nivel de figura, los motivos presentes en cada sector con la finalidad de entender las posibles particularidades que caracterizan cada uno de ellos. Más aún, el importante conjunto de figuras antropomorfas

pintadas en la precordillera no han sido analizadas de forma exhaustiva.

Pese a que el registro de pinturas rupestres de la cuenca del Tignamar aún es bastante preliminar (solo a nivel de panel y presencia/ausencia de figuras), se encuentra en curso un análisis más profundo en cada sitio pintado, lo cual nos permitirá tener claridad de las figuras representadas (tipos de figuras, dimensiones, frecuencia y escenas de las que forman parte). Estos registros nos permitirán precisar estilos y atribuir posibles cronologías a estas imágenes. La variabilidad registrada en las imágenes presentes en el arte pintado de la precordillera ariqueña probablemente se relacione con los diferentes periodos de la secuencia regional. Por lo tanto, análisis más precisos a nivel de figura nos podrán otorgar información valiosa acerca de los procesos de ocupación humana que se vivieron en la cuenca del Tignamar.

Agradecimientos: Nuestro reconocimiento a todos quienes nos han acompañado en esta empresa rupestre y a todos los miembros del equipo FONDECYT 1130808. También agradecemos a Calogero Santoro y FONDECYT 1070140 por dataciones recientes de Tojotojone.

Referencias

- Berenguer, José
2004 Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 9: 75-108. Santiago de Chile.
- Cerrillo-Cuenca, Enrique, Pedro Ortiz-Coder y José Ángel Martínez del Pozo
2014 Computer vision methods and rock art: towards a digital detection of pigments. En: Archaeological and Anthropological Sciences, Vol. 6 (3): 227-239. Springer.
- Cerrillo-Cuenca, Enrique y Marcela Sepúlveda
2015 An assessment of methods for the digital enhancement of rock paintings: the rock art from the precordillera of Arica (Chile) as a case study. En: Journal of Archaeological Science 55: 197-208. Elsevier.
- Dauelsberg, Percy
1983 Investigaciones arqueológicas en la sierra de Arica, sector Belén. En: Chungará, Revista de Antropología Chilena, N° 11:63-83. Arica.
- Gallardo, Francisco
2001 Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo

- Temprano en la Cuenca del río Salado (desierto de Atacama, norte de Chile). En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 8: 83-98. Santiago de Chile.
- García, Magdalena y Marcela Sepúlveda
2011 Contextos vegetales de aleros con pinturas (precordillera de Arica, norte de Chile). En: Estudios Atacameños, 41: 97-118. San Pedro de Atacama.
- Guffroy, Jean
1999 El arte rupestre del antiguo Perú. Instituto Francés de Estudio Andinos, Lima.
- Hostnig, Rainer
2011 Sumbay: sitio rupestre emblemático del Arcaico peruano. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/sumbay.html>
- 2012 Pinturas rupestres arcaicas de la provincia de Espinar, Cusco. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/espinar.html>
- 2013 Camélidos de grandes dimensiones en pinturas arcaicas del centro y centro-sur del Perú. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/camelidosarcaico.html>
- Klarich, Elizabeth y Mark Aldenderfer
2001 QawrankasaxWaljawa: arte rupestre de cazadores y pastores el río Ilave (sur del Perú). En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 8: 47-58. Santiago de Chile.
- Mostny, Grete y Hans Niemeyer
1983 Arte Rupestre Chileno. Serie El Patrimonio Cultural Chileno. Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago.
- Muñoz, Iván y Luis Briones
1996 Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica: Descripción y análisis de sistema de organización. En: Chungará. Revista de Antropología Chilena, Vol. 28 (1-2): 47-84. Arica.
- Muñoz, Alejandra y Cristián Bonacic
2006 Variación estacional de la flora y vegetación en la precordillera andina de la comuna de Putre (I Región de Tarapacá, Chile) durante el período 2002-2003. Gayana Botánica 63(1): 75-92.
- Niemeyer, Hans
1972 Las Pinturas Rupestres de la Sierra de Arica. Enciclopedia Moderna de Chile, Editorial Jerónimo de Bibar, Santiago.
- Núñez, Lautaro y Calogero Santoro
1988 Cazadores de la puna seca y salada del Área Centro Sur Andina (norte de Chile). En: Estudios Atacameños, 9: 13-65. San Pedro de Atacama.
- Osorio, Daniela, Marcela Sepúlveda, Camila Castillo y Matías Corvalán
2015 Análisis lítico y funcionalidad de sitio de los aleros de la precordillera de Arica (Centro-Sur Andino), durante el período Arcaico (ca. 10.000-3.700 años A.P.). En: Intersecciones en Antropología, UNICEN (en prensa).
- Santoro, Calogero
1992 Study of rockshelter art in Northern Chile, Final Report. Supported by a grant from National Geographic Society N° 2983/84. Manuscrito.
- Santoro, Calogero y Juan Chacama
1982 Secuencia cultural de las tierras altas del área centro-sur andina. En: Chungará, Revista de Antropología Chilena, 9: 22-45. Arica.
- 1984 Secuencia de asentamientos precerámicos del extremo norte de Chile. En: Estudios Atacameños, 7: 71-84. San Pedro de Atacama.
- Santoro, Calogero y Percy Dauelsberg
1985 Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile. En: Estudios en Arte Rupestre: 69-86 (J. Berenguer, C. Aldunate y V. Castro, eds). Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- Santoro, Calogero y Lautaro Núñez
1987 Hunters of the dry puna and the salt puna in northern Chile. En: Andean Past, 1: 57-109. Ithaca, N.Y.
- Schiappacasse, Virigilio y Hans Niemeyer
1996 Las pictografías de los aleros de Itiza y de Mullipungo de la sierra de Arica. En: Chungará, Revista de Antropología Chilena, Vol. 28 (1-2): 253-276. Arica.
- Sepúlveda, Marcela
2008 Pinturas rupestres de la precordillera de Arica (norte de Chile). Re-evaluación a 40 años de la obra pionera de Hans Niemeyer. En: Boletín N° 22: 68-79. SIARB, La Paz.
- 2011 La tradition naturaliste des peintures rupestres des groupes chasseurs-cueilleurs de l'extrême nord du Chili. En: Peuplement et préhistoire en Amérique (D. Vialou, ed.) : 453-464. Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, París.

- Sepúlveda, Marcela, Thibault Saintenoy y Wilfredo Faundes
 2010 Rock paintings of the precordillera region of northern Chile. En: *Rock Art Research*, Vol. 27, N° 2: 161-175. AURA, Melbourne.
- Sepúlveda, Marcela, Magdalena García, Elisa Calás, Carlos Carrasco y Calogero Santoro
 2013 Pinturas rupestres y contextos arqueológicos de la precordillera de Arica (extremo norte de Chile). En: *Estudios Atacameños*, 46: 27-46. San Pedro de Atacama.
- Sepúlveda, Marcela y Zaray Guerrero
 2014 Propuesta de estudio a microescala de las pinturas rupestres de la precordillera de Arica en el extremo norte de Chile. Ponencia presentada en el I Congreso Nacional de Arte Rupestre, Rosario, Argentina.
- Sepúlveda, Marcela, Carole Dudognon, Thibault Saintenoy y Adrian Oyaneder
 2015 Art and symbolic territories in the Andean foothill of northern Chile (South Central Andean Region). Space and archaeological approach to rock art painting during Archaic period and its transition to Andean Formative. Ponencia presentada en XIX International Rock Art Conference IFRAO, Cáceres, España.
- Villagrán, Carolina, Mary Kalín, y Juan Armesto
 1982 La vegetación de un transecto altitudinal en los Andes del norte de Chile (18-191S). En: *El ambiente natural y las poblaciones humanas de los Andes del norte de Chile* (A. Veloso, A. y E. Bustos, eds.): 13-69. Rostlac, Montevideo.
- Villagrán, Carolina y Victoria Castro
 2004 Ciencia indígena de los Andes del norte de Chile. Editorial Universitaria, Santiago.
- Yacobaccio, Hugo, María Paz Cata, Patricia Sola y María Susana Alonso
 2008 Estudio arqueológico y fisicoquímico de pinturas rupestres de Hornillos 2 (Puna de Jujuy). En: *Estudios Atacameños* 36: 5-28. San Pedro de Atacama.

Matthias Strecker, Renán Cordero y Rosario Saavedra
SIARB, La Paz - Potosí

La Cueva Inka Qaqa y sus Representaciones Policromas en el Contexto del Arte Rupestre de Betanzos, Potosí, Bolivia

Inka Qaqa Cave and its Polychrome Representations in Rock Art of Betanzos, Potosí, Bolivia

Recibido: 13.11.2015 – Aceptado: 10.1.2016

Resumen

En los estudios publicados hasta el presente sobre el arte rupestre de Betanzos (Depto. de Potosí) la cueva Inka Qaqa no ha sido tomada en cuenta aunque se trata del primer sitio registrado en la región, ya que sus pinturas fueron documentadas mediante croquis por D. E. Ibarra Grasso en 1941. Posteriormente surgieron numerosos actos de vandalismo, inclusive hay un informe del repintado de figuras originales. En 1993 Renán Cordero y Matthias Strecker documentaron gran parte de las pinturas existentes con calcos. Finalmente, en marzo de 2015, Rosario Saavedra realizó una nueva documentación fotográfica.

En este artículo comparamos los diferentes documentos compilados a lo largo de 74 años tratando de aclarar las dudas de la autenticidad de las pinturas de Inka Qaqa para definir las características del arte rupestre de este sitio.

Palabras claves: pinturas rupestres, vandalismo, repintado, Betanzos, Potosí

Abstract

In numerous publications on rock art in the region of Betanzos (Dept. of Potosí) the cave of Inka Qaqa has not been taken into account although this site was the first to be recorded by D. E. Ibarra Grasso in 1941. Later the site was heavily vandalized and some repainting of its original artwork was reported. In 1993 Renán Cordero and Matthias Strecker carried out tracings of a large part of existing paintings. In March 2015 Rosario Saavedra undertook a new photographic recording.

In this article the authors compare the different recordings achieved in the course of 74 years and try to define the characteristics of the original rock paintings in the cave.

Key words: rock paintings, vandalism, repainting, Betanzos, Potosí

Introducción

Los estudios del arte rupestre del departamento de Potosí se han concentrado en la región de Betanzos, sobre todo en los sitios de Lajasmayu, donde la SIARB realizó un proyecto de puesta en valor en los años 2008-2011 (ver Strecker et al. 2009). Han llamado la atención en primer lugar las representaciones de escenas de caza del Arcaico en Lajasmayu y otros sitios como Rincón o Pignasi (Strecker 2003: 47), aunque es evidente que hubo un largo desarrollo de las pinturas rupestres y de los grabados de la región que pertenecen a diversos estilos y periodos prehispánicos, llegando incluso hasta el período Colonial. En un intento

preliminar de caracterizar diversos momentos en la ejecución de las pinturas de Lajasmayu Robert Mark y Matthias Strecker (2010: 66) distinguieron siete fases desde al Arcaico hasta la Colonia.

Otros sitios de arte rupestre de Betanzos muestran que el arte rupestre de la región tiene facetas muy diversas, por ejemplo los grabados de animales y cazadores de Jatun Cueva (Strecker 2003: 45-46), los petroglifos de Rincón Kúchu (Tumilki) con sus círculos concéntricos prehispánicos y cruces coloniales (Strecker 1992: Figs. 4-5, Cruz 2006: Fig. 6) y una pintura incaica de Pignasi (Cruz 2006: Fig. 10). En la cueva de Lik'ichiri (Strecker et al. 2011) se encontraron no

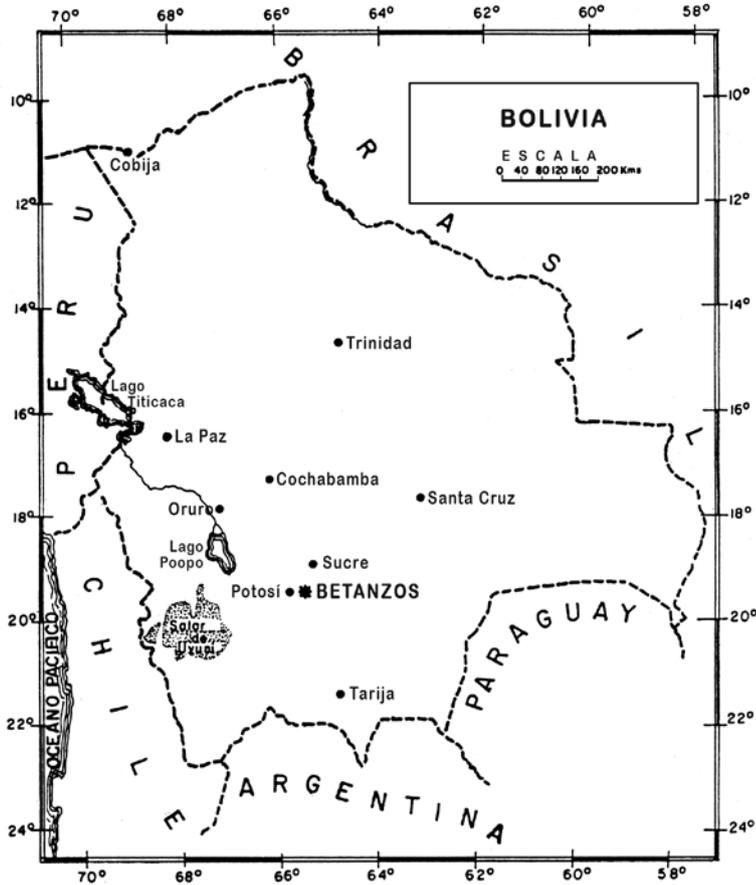


Fig. 1. Localización de Betanzos.

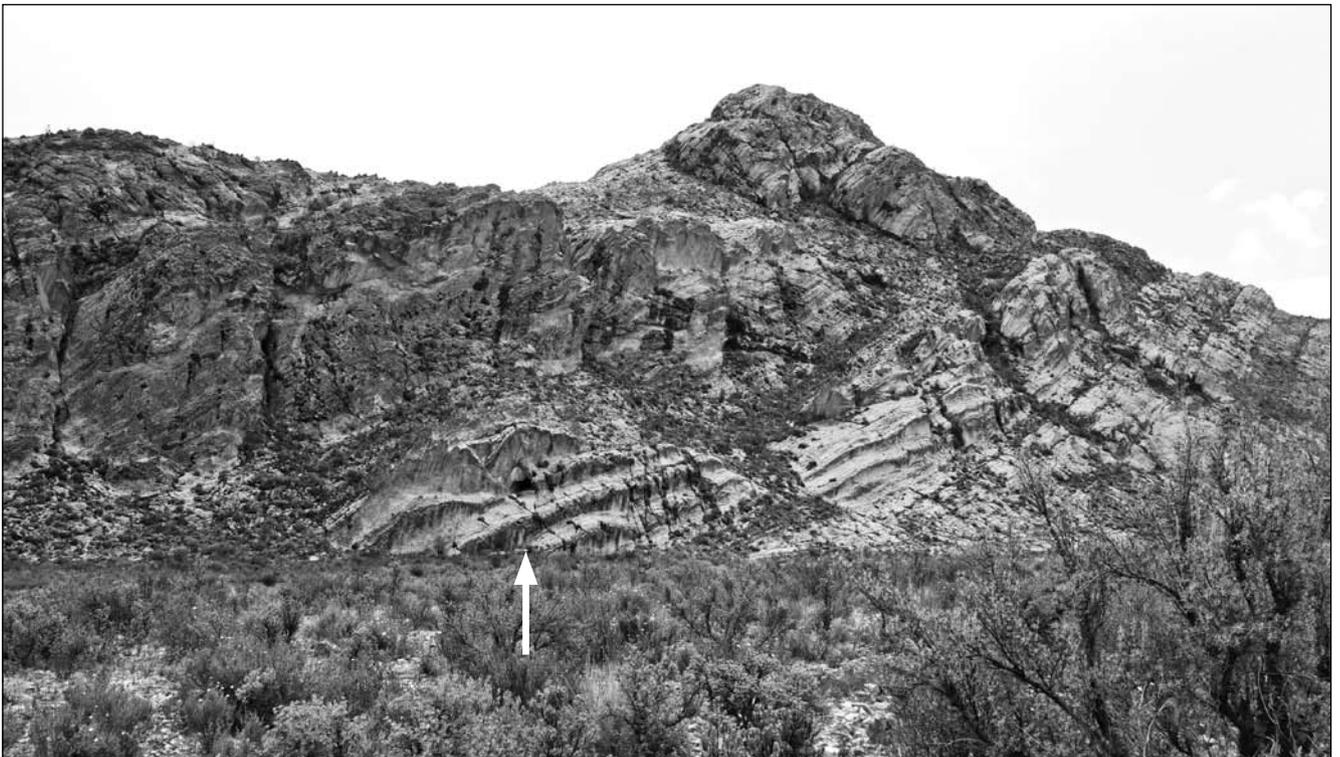
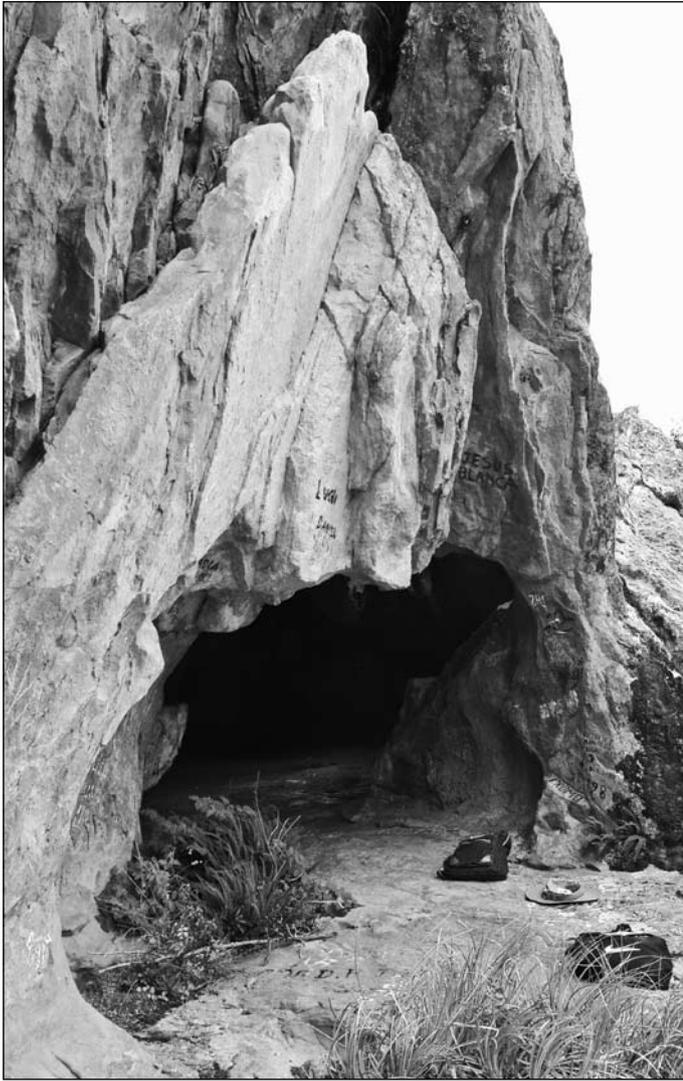


Fig. 2. Vista al cerro Arrentaño y la cueva Inka Qaqa. Foto: Rosario Saavedra, marzo de 2015.



*Fig. 3. Entrada de la cueva Inka Qaqa.
Foto: Rosario Saavedra, marzo de 2015.*



*Fig. 4. Vista del interior
hacia afuera.
Foto: Rosario Saavedra,
marzo de 2015.*

solamente algunas representaciones de camélidos silvestres y cazadores, sino en primer lugar grandes composiciones de formas abstractas, que impresionan por sus amplios conjuntos de volutas, líneas ondulantes y figuras cruciformes.

Pablo Cruz (2005, 2006, 2012) ha evaluado el rol de estos sitios y del paisaje en la cosmovisión indígena considerando datos etnográficos, etnohistóricos y arqueológicos, enfocándose en los *punkus* (quebradas, cañones y gargantas) y *qaqas* (ciertas formaciones rocosa).

En este contexto, la cueva Inka Qaqa¹ (también llamada Inca Cueva por los lugareños) no ha sido tomada en cuenta en los estudios publicados. Sin embargo se trata del primer sitio registrado, según los documentos en el archivo de la SIARB, ya que fue en 1941 que el investigador Dick Edgar Ibarra Grasso visitó el sitio y realizó dos croquis de sus pinturas. Según indicaciones de pobladores de Betanzos y una publicación de prensa del arqueólogo Max Portugal Ortíz (1982) sobre el arte rupestre de Betanzos, unos 30-40 años más tarde a un profesor de la escuela de Betanzos se le ocurrió la idea de realizar sus clases de Artes Plásticas justamente en este sitio con el resultado de que una parte de los motivos originales fuera repintada. No tenemos datos concretos de este supuesto hecho de alteración de las pinturas originales²; pero quedaron dudas sobre la autenticidad del arte rupestre de Inka Qaqa. Por otro lado, existen numerosas inscripciones vandálicas en el sitio, las cuales se remontan por lo menos a los años 1980. No sería sino hasta algunos años más tarde, en 1993, que dos investigadores de la SIARB, Renán Cordero y Matthias Strecker, realizarían una nueva documentación gráfica de las pinturas. Finalmente, en marzo de 2015 Rosario Saavedra visitó la cueva y la documentó con fotografías.

En el presente artículo comparamos las diversas documentaciones logradas a lo largo de 74 años tomando como base los croquis de Ibarra Grasso, elaborados cuando el sitio todavía no había sido vandalizado. Sobre la base de estos registros nos preguntamos si existe arte rupestre auténtico en la cueva y, en caso afirmativo, si se pueden evaluar las características de estas representaciones dentro del repertorio del arte rupestre de la región de Betanzos en el centro del Depto. de Potosí.

Antecedentes de investigación

En 1991, 50 años después de haber efectuado el registro inicial de la cueva, Dick Edgar Ibarra Grasso

entregó dos hojas con croquis (sin escala) de las pinturas del sitio Inka Qaqa al archivo de la SIARB. En esa oportunidad conversamos con él sobre su trabajo en la región de Betanzos que al parecer fue rápido y superficial; solo aportó (en carta del 27.9.1991) que en la misma región encontró cerámica de la “cultura Chaqui” y otros fragmentos de cerámica de la “cultura Huruquilla”, esta última, según su criterio, anterior a la primera. Ya no recordaba detalles de su visita al sitio. Aparte de los dibujos, nos dejó una nota escueta: “Pictografías en una cueva llamada Inca-kaka, cerca de Betanzos, Potosí; en los colores negro, blanco, ocre y rojo-ladrillo. Hay más pinturas en la misma cueva. Cultura no identificada, ¿Sauces?” Los dibujos se realizaron con tinta negra sobre papel delgado de color café; son difíciles de reproducir, por lo que presentamos copias de los mismos, confeccionadas por Renán Cordero (Figs. 8 y 21).

Efectivamente, Ibarra Grasso pensó en una relación estilística de estas representaciones con la decoración de cerámica. En su libro “Prehistoria de Bolivia” (1973: 246-255) describe bajo el título “La cultura Sauces” hallazgos arqueológicos en los departamentos de Cochabamba y Chuquisaca. Según él, se trata de “la primera cultura con cerámica pintada que aparece en Cochabamba”. En su decoración se pintaron diversos motivos geométricos o abstractos.

Mientras la aproximación de Ibarra Grasso a la posible cronología de las pinturas de la cueva Inka Qaqa se quedó en un nivel especulativo, sin datos de un contexto arqueológico, nuevas investigaciones en el área de Lajasmayu han establecido datos sólidos sobre la arqueología regional. Nos referimos a la prospección dirigida por Claudia Rivera (resumida en Strecker et al. 2009: 60-63), que comprobó una amplia secuencia cronológica abarcando los períodos Precerámico (8000-2000/1500 a.C.), Formativo (2000/1500 a.C. - 400 d.C.), Desarrollos Regionales Tempranos (400-800 d.C.), Desarrollos Regionales Tardíos (800-1430 d.C.), Tardío o Inka (1430-1540 d.C.) y finalmente Colonial. Por otro lado, la prospección de Pablo Cruz en el Depto. de Potosí registró sitios y caminos prehispánicos, sus datos indican que durante los Desarrollos Regionales la población aumentó considerablemente; además se refiere a documentos coloniales, según los cuales esta región se encontraba densamente poblada por sociedades Qaraqara (Cruz 2007, Cruz y Tereygeol 2009: 16-19). En base a sus estudios de la cerámica prehispánica tardía postula – aparte de los estilos Yura, Chaqui-Condoriri y Huruquilla – un complejo

1 Usamos la ortografía Inka Qaqa según las normas en uso para el idioma quechua. La palabra qaqa significa peña grande.

2 En otras partes del mundo han habido actividades de esta naturaleza que muestran ignorancia en los valores del arte rupestre original. En los EE.UU. en los años 1940 “un profesor de un colegio llevó a una clase de niños a un sitio, les proveyó de pintura y permitió que ellos hicieran sus propias creaciones encima de petroglifos, de esta manera arruinando un buen sitio” (Tatum 1946, citado en Wellmann 1979: 26). Otra rara variante de esta clase de vandalismo fue realizada por miembros de un equipo de filmación de la compañía de Walt Disney quienes pintaron nuevos motivos encima de elementos antiguos grabados en el Desierto de Mojave (Wellmann 1979: 26, Fig. 159).



Fig. 5. Vista desde la cueva hacia el sur, se nota el pueblo de Betanzos rodeado de la herradura montañosa formada por los cerros Tumilki, San Bartolomé y Rosario.
Foto: Rosario Saavedra, marzo de 2015.



Fig. 6. Área empedrado, probablemente restos de un antiguo camino, al fondo se ve el pueblo de Betanzos.
Foto: Matthias Strecker (1987).



Fig. 7. Renán Cordero en la documentación del panel este (izquierdo).
Foto: Matthias Strecker (1993).

cerámico Qararaqara-Yura, propio de la región de Potosí (Cruz 2007: 32-33; Cruz y Absi 2008: 95-98, 111; Cruz y Tereygeol 2009: 18).

En 1982 Max Portugal Ortiz publicó un breve artículo sobre el arte rupestre de Betanzos en el periódico Presencia (La Paz, 5.9.1982). El autor describe dos sitios con conjuntos pictóricos: la cueva Inka Qaqa (*Inkakaka* en su escritura) y la roca de Lajasmayu; su ensayo está ilustrado por cuatro dibujos de pinturas del segundo sitio. Respecto a Inka Qaqa destaca que se trata de una “cueva hemisférica tan conocida por los habitantes de Betanzos que la llegaron a destruir por completo, vale decir que efectuaron un gran repintaje policromo digno de la mayor ignorancia con respecto a la consideración que todo ciudadano debe tener de esta clase de reliquias.”

En 1987 Matthias Strecker visitó brevemente la cueva Inka Qaqa acompañado por Jorge Aranibar. Caminando hacia la cueva desde el pueblo de Betanzos constataron un área empedrada, tal vez parte de un antiguo camino (Fig. 6). En esta ocasión solamente tomaron pocas fotos de las pinturas de la cueva. Recién en julio de 1993 M. Strecker regresó al sitio con Renán Cordero y, en dos días, documentaron parte de las pinturas rupestres con calcos (Fig. 7). Según los criterios de ambos investigadores una gran parte de los motivos originales todavía se conservaban, aunque constataron una intensa acción vandálica en forma de inscripciones recientes; pensaron que varias pinturas podrían haber sido retocadas respetando sus formas originales, ya que no se evidencia una alteración drástica en comparación con los registros del año 1941.

En marzo de 2015 Rosario Saavedra visitó el lugar; tomó medidas y realizó una documentación fotográfica sistemática. La investigadora logró ubicar todos los motivos documentados por Renán Cordero en 1993, identificó un gran número de los motivos registrados por D. E. Ibarra Grasso en 1941 y halló otras pinturas no documentadas anteriormente. Respecto al estado de conservación del arte rupestre, observó que en el panel este (izquierdo) gran parte de los motivos del fondo hacia abajo ya no se notan. En el panel oeste (derecho) tampoco se pueden reconocer los dibujos que anteriormente existían en la parte inferior. Finalmente, pudo comprobar que el vandalismo ha aumentado considerablemente durante las últimas dos décadas.

Ubicación y características del sitio

La cueva Inka Qaqa se encuentra en el cerro Arrentaño de la comunidad Mayu Tambo del cantón Betanzos (Municipio de Betanzos, Provincia Saavedra), al norte del pueblo Betanzos, a una distancia de 3,40 km en línea recta; a una altura de 3.519 m.s.n.m. Se ubica en el sector inferior de una formación rocosa, sobre una especie de plataforma a

7 m de altura del suelo (Fig. 2). La cueva tiene vista hacia el sur y permite apreciar el pueblo de Betanzos rodeado de la herradura montañosa formada por los cerros Tumilki, San Bartolomé y Rosario (Fig. 5).

La entrada en forma de una ancha boca (ancho máximo 3,20 m, altura 1,90 m) se abre a un espacio de unos 11 m de profundidad con un ancho de 4,30 m y una altura de 2,80 m (Figs. 3-4).

Las pinturas se hallan principalmente en dos paneles:

- Panel del lado este (izquierdo), pinturas de una extensión máxima de 11 m a partir de la entrada hasta el fondo, ejecutadas en paredes lisas, en salientes, honduras y partes del techo; empiezan a diferente altura desde el piso, de 0,50 m hasta 1,30 m; abarcan una altura de entre 0,45 m hasta 2,60 m.
- Panel del lado oeste (derecho), pinturas de una extensión de 6,60 m en las paredes, salientes y depresiones; empiezan a una altura desde el suelo que varía entre 0,15 m y 1,30 m; llegan a una altura que varía entre 0,60 m y 2,10 m.

Todos los estudiosos de este sitio han destacado la gama de colores utilizados para las pinturas. En 1993 registramos negro, blanco, rojo (según la Escala Munsell: 7,5 R 3/8, 7,5 R 4/6, 7,5 R 4/8, 7,5 R 5/6, 10 R 5/6), café (7,5 R 2,5/4) y amarillo (7,5 YR 6/8, 10 YR 6/8). Según nuestras observaciones en una cantidad de figuras existe bicromía: negro-blanco, negro-rojo, amarillo-negro, blanco-amarillo.

Panel del lado este (izquierdo)

Según la documentación de Ibarra Grasso (Fig. 8) este panel contiene 113 motivos, con una mayoría de figuras abstractas: formas rectangulares - en varios casos de contorno ovaloide - con decoración interior (composiciones abstractas), figuras circulares (círculos concéntricos o con punto interior, círculos con diseño interior, círculos formados por puntos, círculos con apéndice de una línea), animales (cuadrúpedos y una serpiente) y bioformas (posibles animales incluyendo figuras tipo “lagarto”), finalmente figuras antropomorfas con cuerpo lineal, tres de las cuales están previstas de una línea semicircular encima de la cabeza. Solamente en este documento vemos una especie de máscara (cara antropomorfa) en el sector superior.

La documentación de Renán Cordero ofrece mayores detalles. La Fig. 9 permite identificar varios conjuntos ya registrados por Ibarra Grasso: 8 composiciones abstractas y una figura antropomorfa en el centro; un grupo

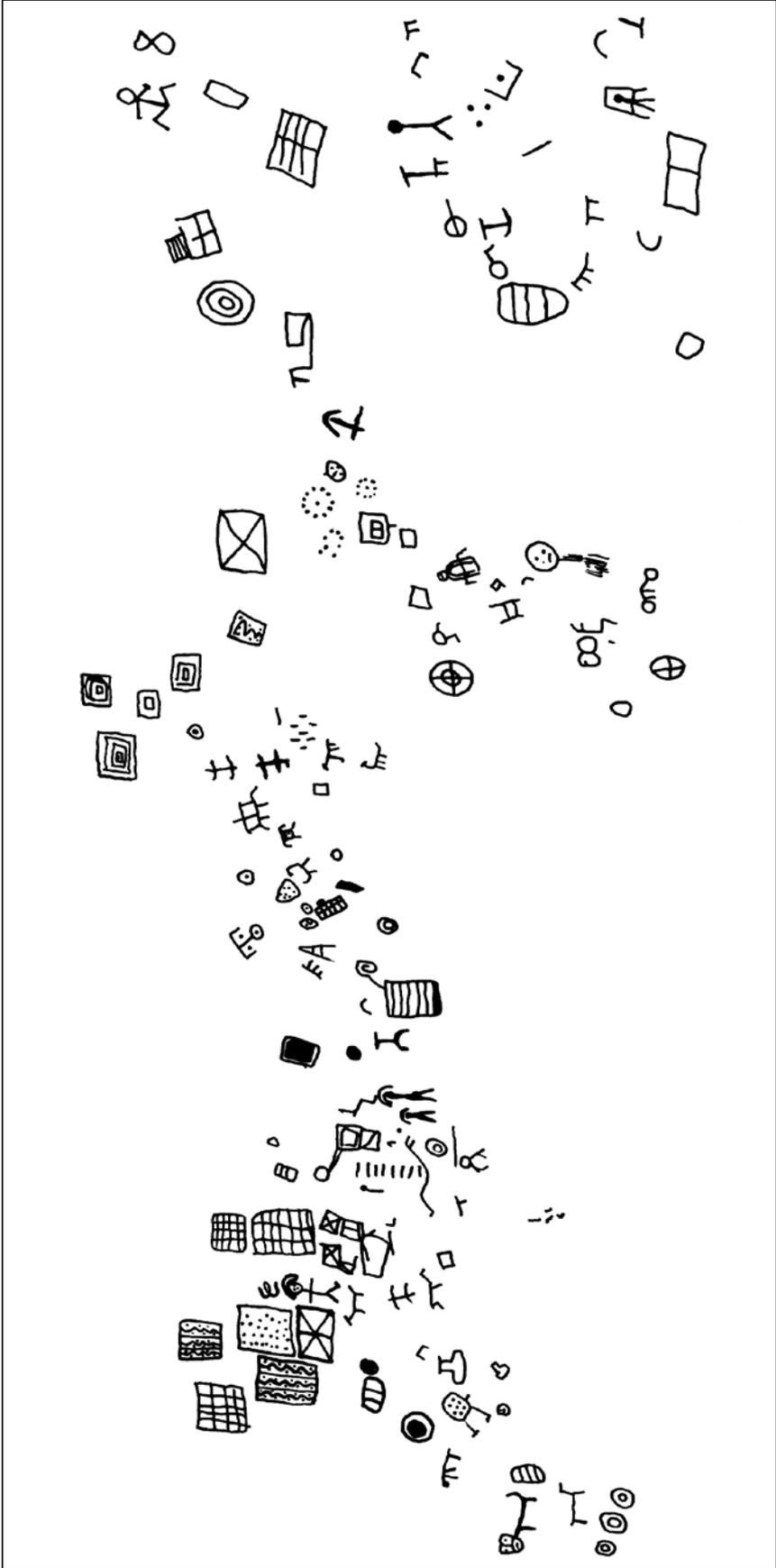


Fig. 8. Panel este (izquierdo) según el croquis de Dick Edgar Ibarra Grasso (1941). Copia del original de Renán Cordero.

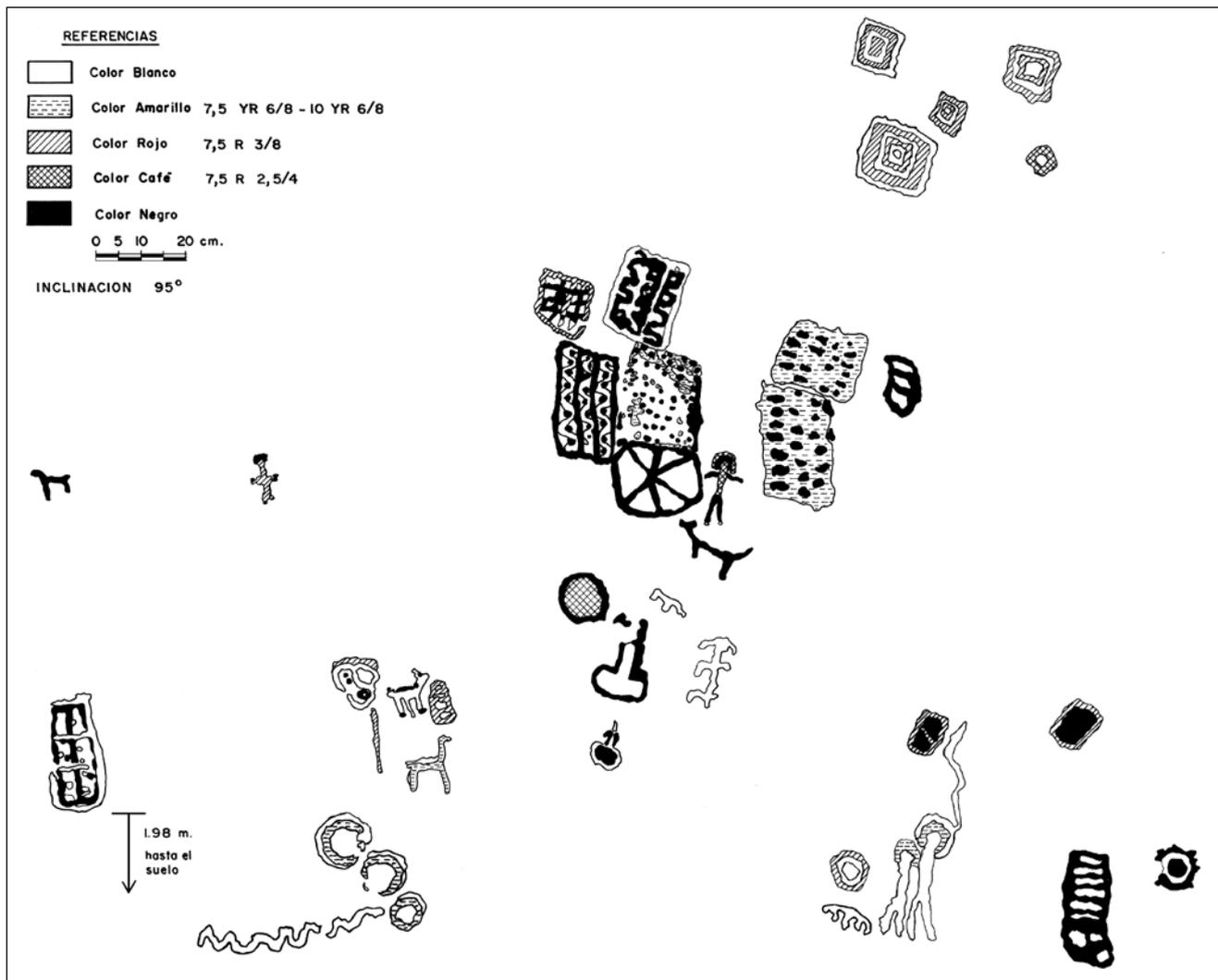


Fig. 9. Panel este (izquierdo), dibujo de Renán Cordero (1993).



Fig. 10. Panel este (izquierdo). Foto: Rosario Saavedra (2015).

*Fig. 11. Panel este (izquierdo).
Composición rectangular de líneas
y puntos en blanco y negro.
Foto: Rosario Saavedra (2015).*





Fig. 12. Panel este (izquierdo), a la izquierda se notan dos figuras antropomorfas en bicromía. Foto: Rosario Saavedra (2015).



Fig. 13. Panel este (izquierdo), foto de Rosario Saavedra (2015). Figuras circulares formadas por puntos y rectangulares en color blanco, abajo superposición de inscripción de tiza.

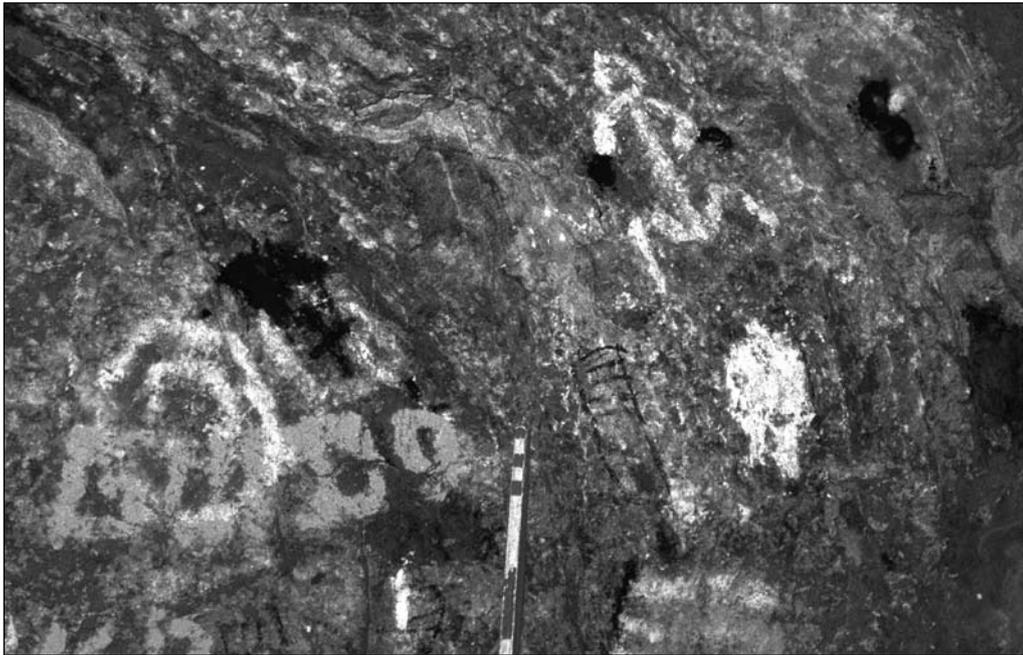


Fig. 14. Panel este (izquierdo), sector superior derecho. Foto de Matthias Strecker (1993), aplicación de DStretch, canal ybr.

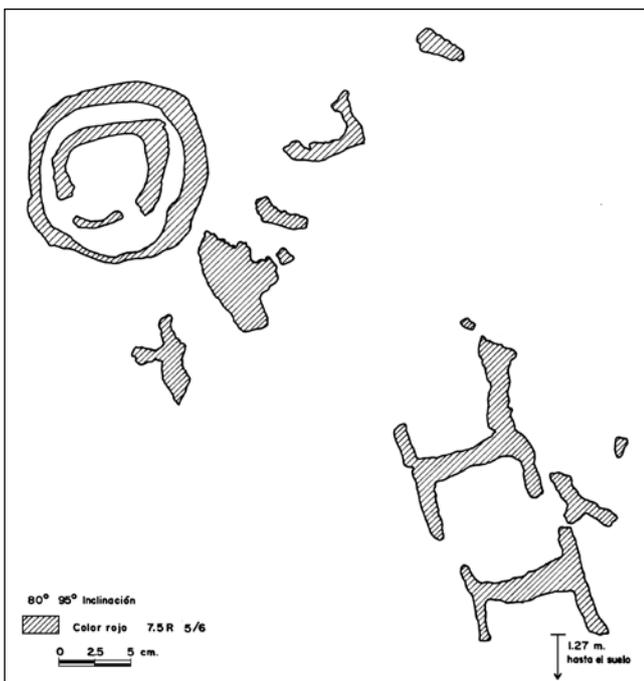


Fig. 15. Panel este (izquierdo). Camélidos, círculo concéntrico y restos de otras pinturas. Documentación: Matthias Strecker (1993), dibujo: Renán Cordero.

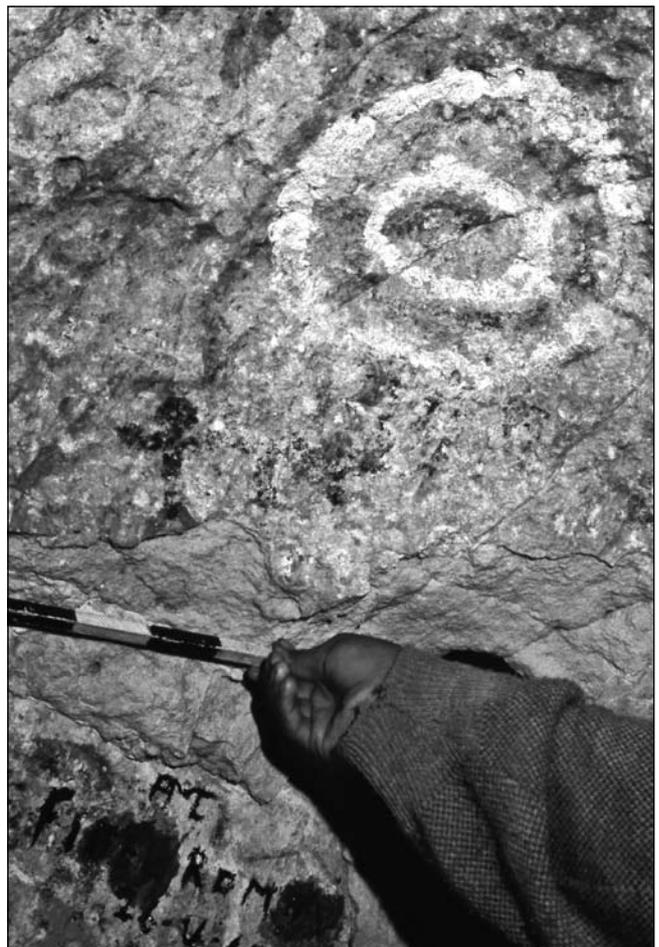


Fig. 16. Panel este (izquierdo). Círculo concéntrico en blanco y figura antropomorfa bicroma (negro-rojo). Foto: Matthias Strecker (1993).

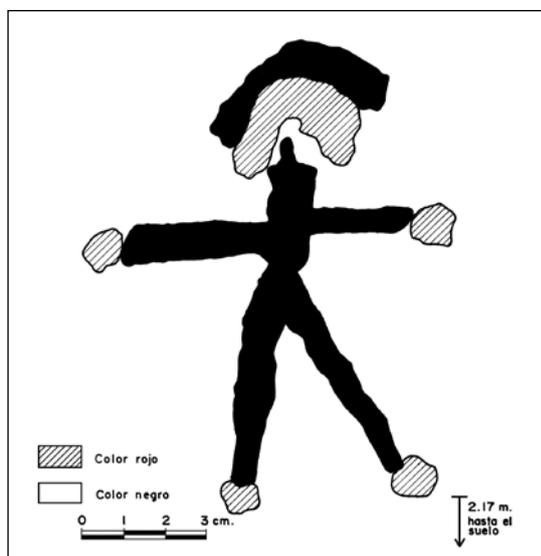


Fig. 17. Panel este (izquierdo). Figura antropomorfa bicroma.
Dibujo: Renán Cordero (1993).

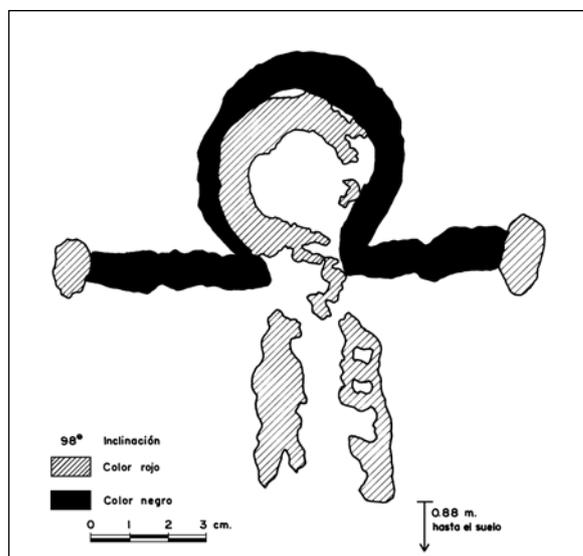


Fig. 18. Panel este (izquierdo). Figura antropomorfa bicroma.
Dibujo: Renán Cordero (1993).



Fig. 19. Panel este (izquierdo). Figura antropomorfa bicroma (cuerpo en negro, semicírculo encima de la cabeza y puntos en manos y pies en rojo).
Foto: Rosario Saavedra (2015).



Fig. 20. Figura antropomorfa bicroma (cuerpo en blanco, semicírculo encima de la cabeza y manchas en el extremo del brazo derecho y del pie derecho en amarillo), al lado izquierdo de la entrada.
Foto: Rosario Saavedra (2015).

de 5 elementos a la derecha arriba, que en el dibujo de Ibarra Grasso también aparecen en el sector superior, pero a mayor distancia; una pareja de dos figuras antropomorfas más una línea serpentiforme en el sector inferior, a la derecha. Un elemento “tumiforme” y, abajo, otro parecido de una forma ovalada con apéndice lineal aparecen también en los dos dibujos.

Por otro lado, hay numerosos elementos en cada uno de los dos documentos que no están en el otro. Por ejemplo, en el sector inferior y a la izquierda del dibujo de Cordero se presenta una composición abstracta en blanco y negro, una forma rectangular con diseño interior de líneas y puntos en ambos colores – también documentada en una reciente foto (Fig. 10); abajo una línea interrumpida serpentiforme y tres círculos en rojo y blanco; más arriba un conjunto de figuras incluyendo dos camélidos bicromos, el superior está pintado en blanco, en su lomo hay una línea negra y dos patas están en negro, mientras el inferior está en rojo con una línea blanca en su lomo. Según una foto reciente, la figura del camélido superior parece tener solo dos piernas y la línea negra se extiende del lomo hasta el cuello.

La Fig. 12 muestra una foto del lado derecho. Se notan abajo a la izquierda las dos figuras antropomorfas, en el centro inferior un elemento abstracto en forma de “escalera” y una forma circular, también visibles en la Fig. 9. Por otro lado no aparecen en las documentaciones anteriores varios elementos blancos en el centro y, a la derecha, una composición rectangular con una línea serpentiforme sobre fondo blanco.

La foto de la Fig. 13 muestra motivos documentados por Ibarra Grasso (Fig. 8), pero no por Cordero. Se trata de un conjunto de color blanco: cuatro elementos circulares formados por puntos, uno de los cuales tiene un contorno lineal de puntos continuos conectados y en su interior presenta seis puntos; además dos formas rectangulares, la superior consiste en dos cuadrados concéntricos.

La foto de la Fig. 14 presenta pinturas que corresponden al sector derecho superior del dibujo de Ibarra Grasso. Se nota una figura antropomorfa blanca, un elemento rojo en forma de S o voluta que está mal representado en el dibujo como figura 8, a la izquierda hay un círculo concéntrico y una forma rectangular, además en superposición la inscripción reciente del nombre Guido. Al centro – no documentado por Ibarra Grasso – existe una figura rectangular con líneas paralelas interiores (tipo “escalera”) de líneas rojas muy finas.

La Fig. 15 muestra pinturas rojas a la derecha del panel en el sector inferior: Se trata de dos camélidos, un círculo concéntrico y otros restos de pintura.

La Fig. 16 corresponde a otra foto del año 1993. Muestra un círculo concéntrico en blanco y una figura antropomorfa, en gran parte pintada en negro, sus piernas en rojo.

Renán Cordero documentó dos figuras antropomorfas bicromas aisladas, la primera (Fig. 17) se ubica a 4,30 m y la segunda (Fig. 18) a 7 m de distancia desde la entrada. La foto de la Fig. 19 muestra una pequeña figura antropomorfa de unos 8 cm de largo, su cuerpo ha sido pintado en negro, sus brazos y piernas extendidos terminan en puntos rojos y encima de la cabeza tiene una línea semicircular en rojo. Otra figura parecida (Fig. 20) se encuentra afuera de la cueva, al lado izquierdo de la entrada; está pintada en blanco, además tiene un semicírculo amarillo sobre la cabeza y dos manchas del mismo color en el extremo de un brazo y de un pie. En comparación con las representaciones anteriores, esta figura ha sido pintada toscamente y en vez de puntos al final de sus brazos y pies solo aparecen en el lado derecho manchas irregulares: esto nos motiva a pensar en una creación reciente que imita de forma inadecuada el modelo antiguo.

Panel oeste (derecho)

Según el dibujo de Ibarra Grasso (Fig. 21) este panel posee unos 50 elementos. En la parte izquierda se notan dos conjuntos con un mínimo de 6 figuras antropomorfas estilizadas y dos animales. En el centro y en el sector inferior observamos otras dos figuras zoomorfas. El resto consta de motivos abstractos incluyendo 12 composiciones con contorno rectangular u ovaloide. También aparecen formas circulares, en un caso una cadena de círculos conectados, otros dos círculos unidos, un círculo con punto interior y otro con un diseño interior de una cruz. Además notamos conjuntos de puntos y de líneas paralelas.

En la parte superior de la Fig. 21 aparece un conjunto abstracto que Renán Cordero documentó en forma detallada (Fig. 22). Se trata de elementos bicromos (rojo-blanco) formados por dos rectángulos con decoración interior, además un elemento redondo con “rayos”. Mientras Ibarra Grasso dibujó una línea serpentiforme dentro de ambos contornos, la documentación de Cordero señala rombos en el rectángulo inferior. Suponemos que fue un error de Ibarra Grasso, sin embargo, al parecer este conjunto fue retocado, de manera que no podemos excluir una alteración reciente.

Por otro lado, la Fig. 23 muestra la documentación de Renán Cordero de pinturas en el sector inferior del panel. Podemos identificar varios elementos en el dibujo de Ibarra Grasso, pero constatamos diferencias fundamentales ya que en este caso el documento del año 1941 solo es un croquis con muchas deficiencias. Ambos dibujos muestran una preponderancia de elementos abstractos en este sector,

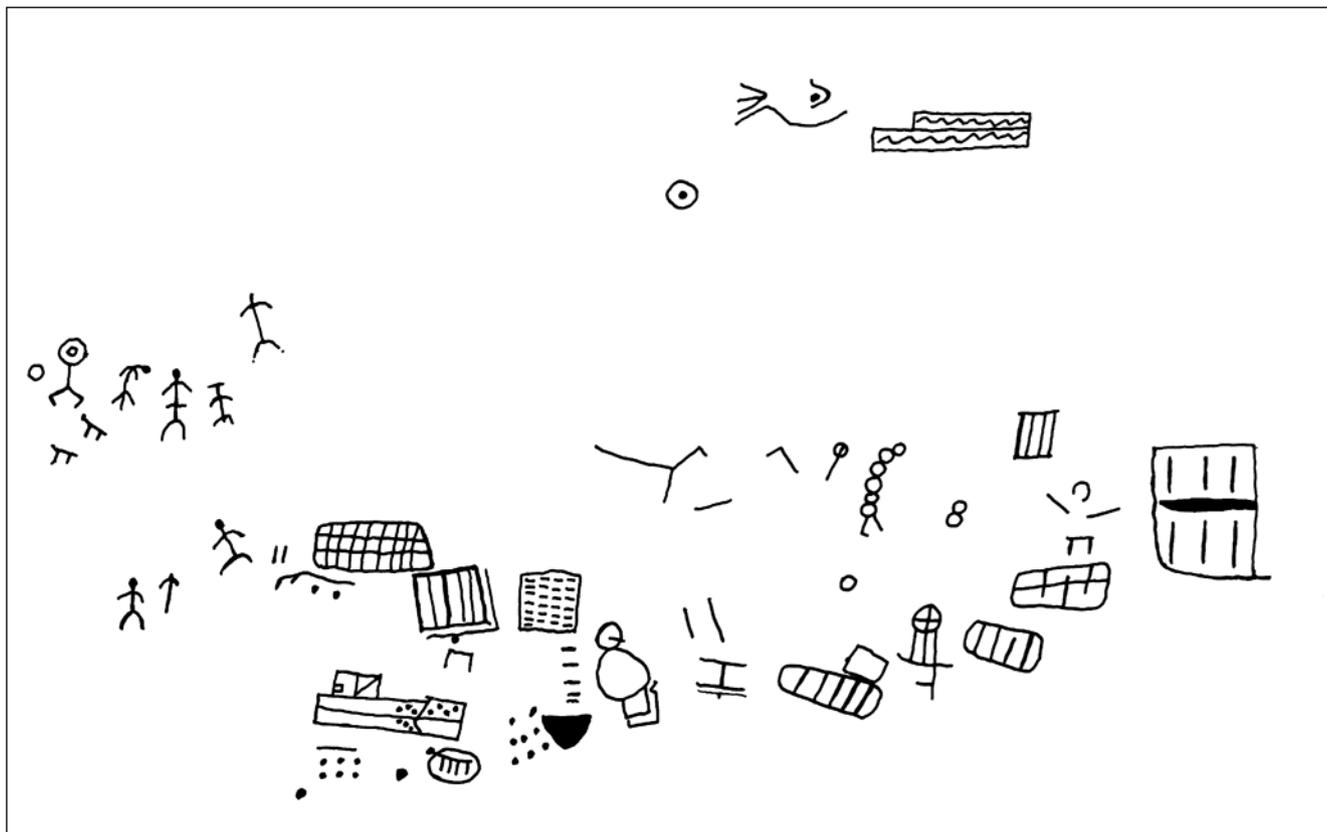


Fig. 21. Panel oeste (derecho). Dibujo de Dick Edgar Ibarra Grasso (1941). Copia del original de Renán Cordero.

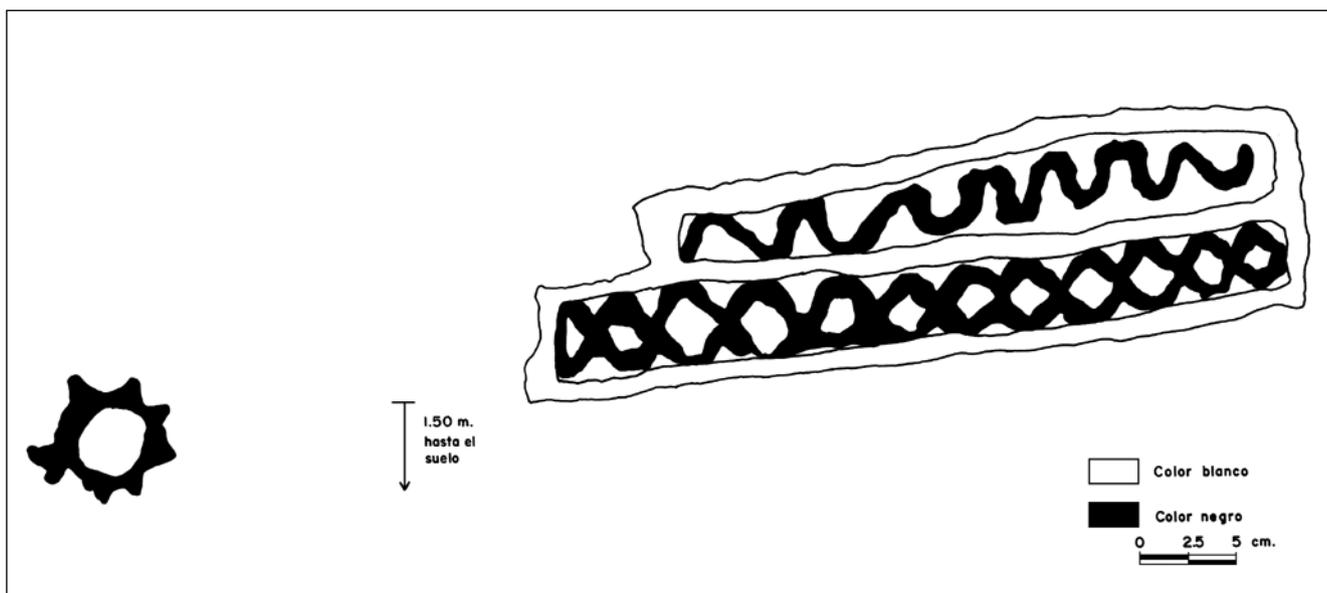


Fig. 22. Panel oeste (derecho). Conjunto de pinturas en el sector superior. Dibujo: Renán Cordero (1993).

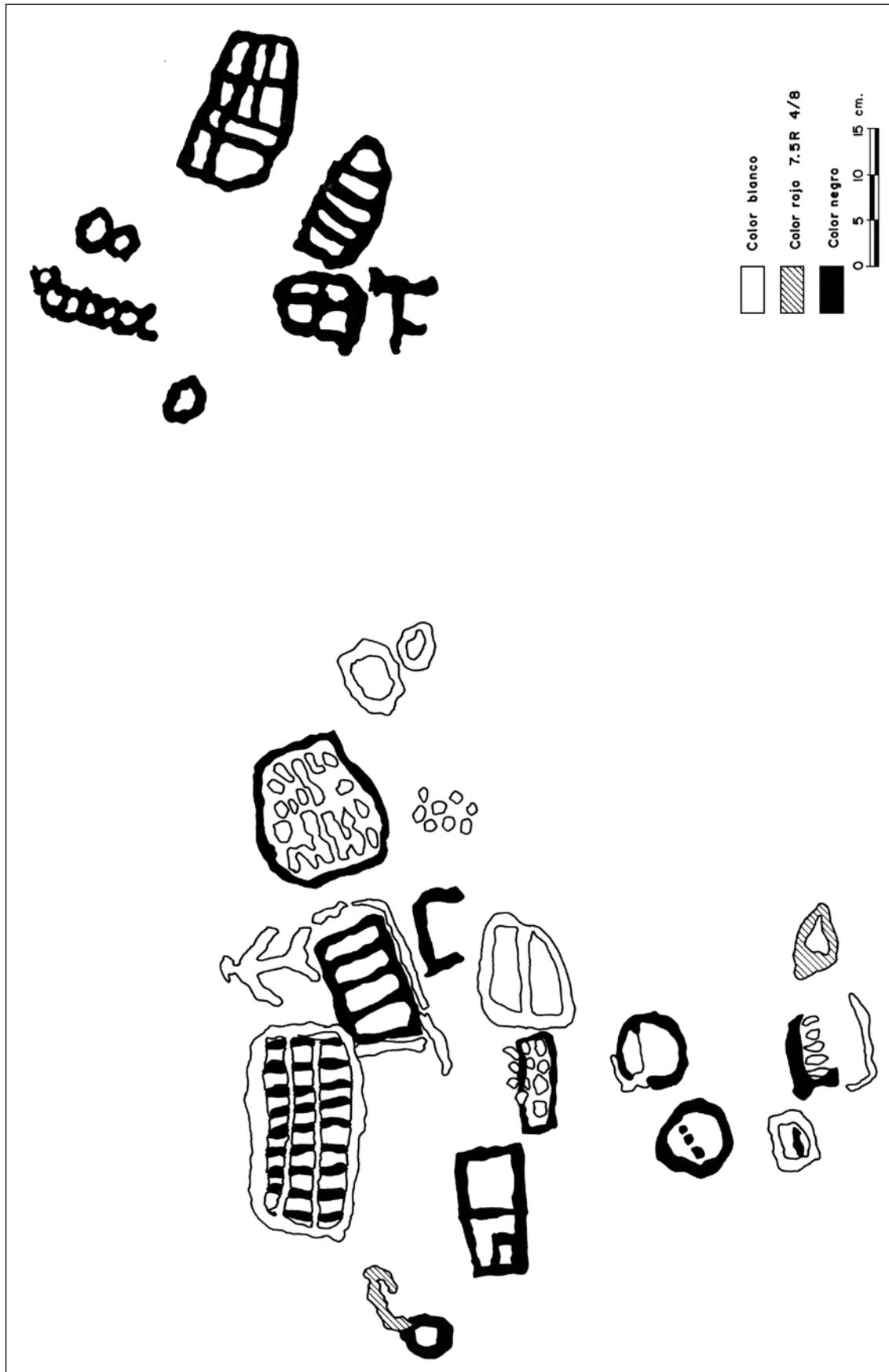


Fig. 23. Panel oeste (derecho). Dibujo: Renán Cordero (1993).



Fig. 24. Panel oeste (derecho), sector inferior. Foto: Matthias Strecker (1993), aplicación de DStretch, canal lab.



Fig. 25. Panel este (izquierdo). Composiciones abstractas en combinación de los colores blanco y negro.
Foto: Rosario Saavedra (2015).

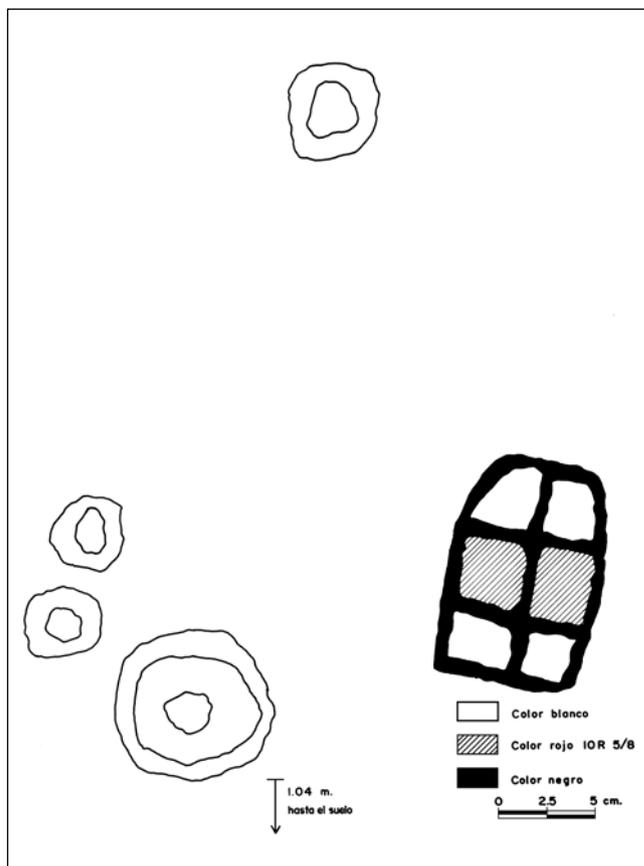


Fig. 26. Panel oeste (derecho), conjunto de pinturas cerca a la entrada. Dibujo: Renán Cordero (1993).

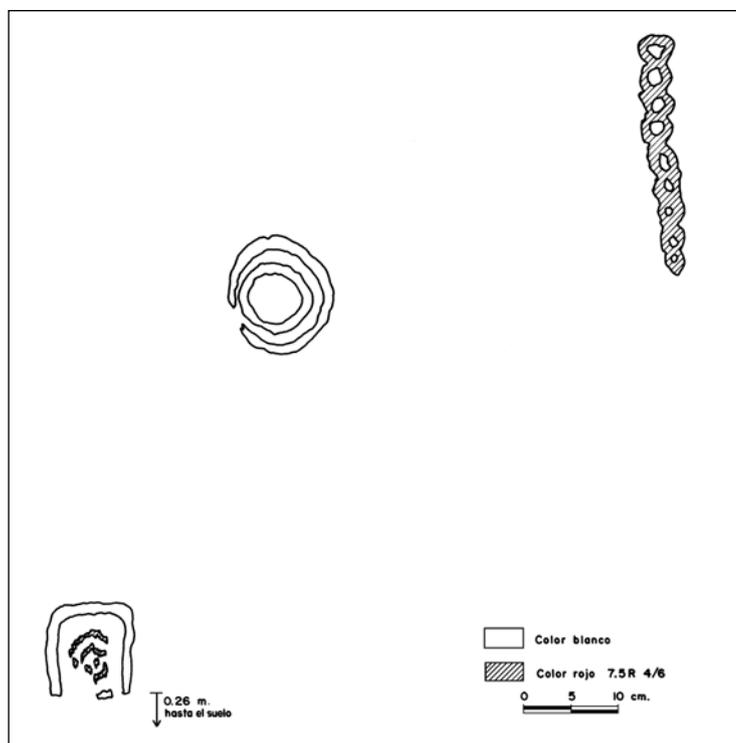


Fig. 27. Pinturas cercanas a la entrada, en la pared afuera de la cueva, al lado derecho. Dibujo: Renán Cordero (1993).

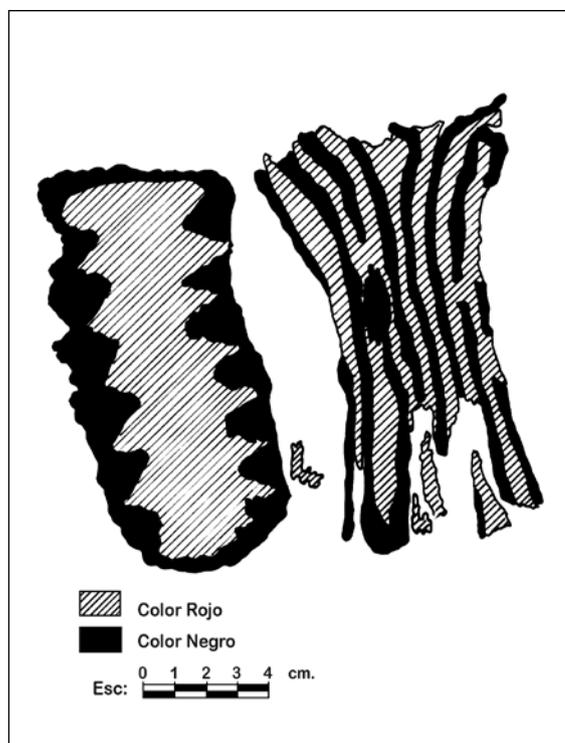


Fig. 28. Composiciones abstractas, Cueva Pignasi. Dibujo: Renán Cordero.

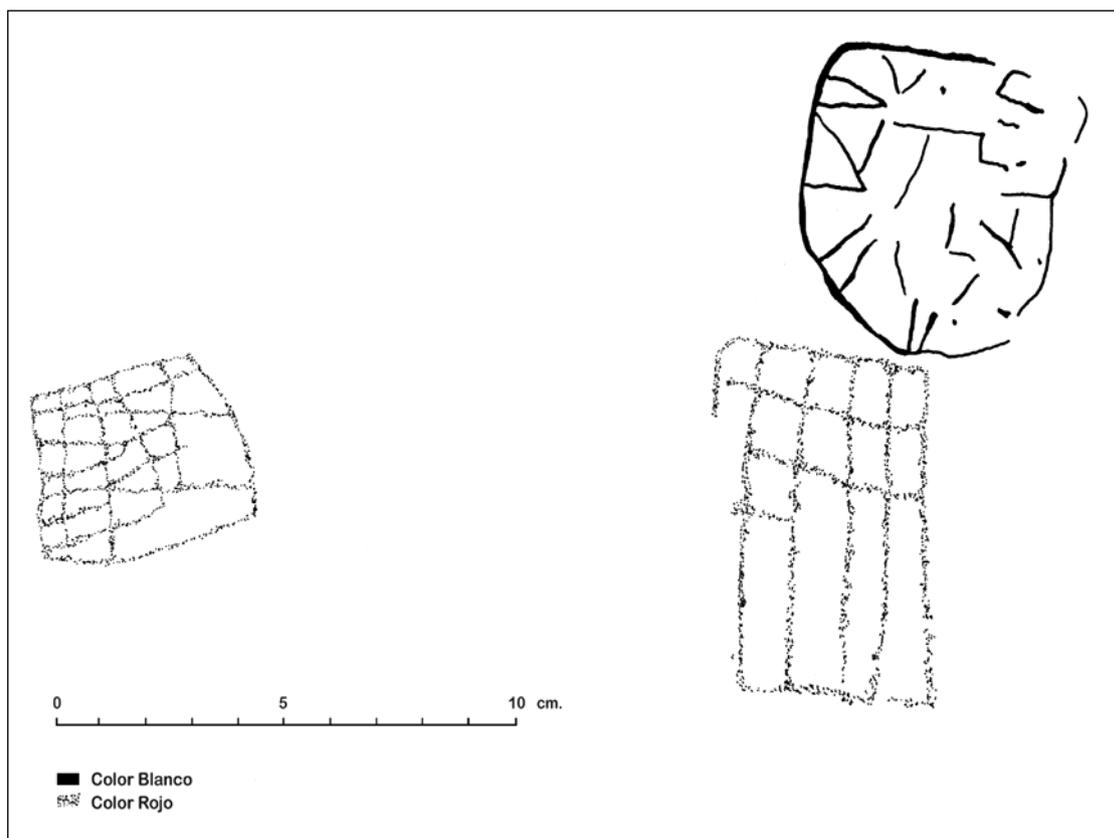


Fig. 29. Pinturas abstractas, Lajasmayu, Betanzos. Dibujo: Jorge Aranibar.

Cordero documentó solo una figura antropomorfa y un camélido.

Sin embargo, Ibarra Grasso tuvo razón al reconocer un animal pintado encima de un círculo, que aparece en la parte inferior de su dibujo. Documentamos este sector con una foto en 1993 (Fig. 24) que muestra un camélido blanco encima de un círculo negro. A la izquierda se notan una línea y puntos en color blanco que también aparecen en la Fig. 21. Asimismo se notan en la foto en el centro, a la izquierda, y más arriba dos conjuntos de figuras antropomorfas (pintadas en bicromía negro-blanco) y un animal en blanco. En estos casos, el color blanco tiene un aspecto más fresco que los demás colores y parece haber sido aplicado superficialmente – nos parece muy probable que se trate de un repintado reciente. La alteración de la figura antropomorfa en el conjunto superior, a la izquierda, es obvia ya que una línea blanca cubre el cuerpo y continua hacia abajo entre las piernas. También es probable que la figura de un animal – debajo del antropomorfo mencionado – haya sido repintada, su cuerpo consta de líneas blancas gruesas, un punto negro al lado de la pierna trasera podría ser indicio de que la figura original tuvo ese color. Varios otros antropomorfos exhiben pigmentos negro y blanco, el color blanco ha sido aplicado de manera rápida y sin cuidado, lo que parece indicar también el repintado. Además, nos preguntamos si la figura antropomorfa blanca en el centro, encima y al lado de dos composiciones abstractas, es una adición nueva ya que no fue registrada por Ibarra Grasso.

Otros elementos documentados en 1993 y 2015

Ambos paneles contienen una cantidad de formas rectangulares u ovaloides con líneas internas en negro o una combinación de blanco y negro. La foto de la Fig. 25 muestra otro ejemplo del lado este (izquierdo), sector superior: dos figuras ovaloides, la superior con contorno blanco, líneas interiores en negro y puntos en blanco, mientras la segunda ha sido pintada con contorno negro y líneas interiores de blanco. Abajo hay dos círculos negros con punto interior en blanco.

La Fig. 26 presenta cinco motivos en el sector cercano a la entrada, al lado derecho, no registrados por Ibarra Grasso: cuatro círculos blancos, uno de los cuales tiene un punto central, y una composición abstracta bicroma (negro-rojo).

El dibujo de la Fig. 27 presenta pinturas cercanas a la entrada, en la pared afuera de la cueva, al lado derecho: un círculo concéntrico en blanco, una cadena de círculos en rojo y otro elemento bicromo.

Aproximación al repertorio del arte rupestre de Inka Qaqa

La evaluación de las pinturas rupestres de Inka Qaqa resulta muy difícil debido a las grandes diferencias entre las tres documentaciones realizadas y los daños causados por numerosos actos de vandalismo. También persiste la duda si hubo cambios drásticos de pinturas originales por repintado tal como reportó Portugal Ortiz (1982). En nuestro análisis, solamente hemos comprobado la alteración con una segunda fase de pintura en las figuras antropomorfas que aparecen en la foto de la Fig. 24. Por otro lado, es posible que se hayan realizado nuevos pintados en varias otras partes de la cueva.

Los croquis de Ibarra Grasso incluyen más de 160 elementos, los dibujos de Cordero muestran 83 elementos, mientras que la nueva documentación fotográfica comprueba la existencia de otras figuras no documentadas anteriormente. Suponemos que originalmente existían alrededor de 200 motivos.

A primera vista está clara la predominancia de los elementos abstractos comparados con los figurativos y la falta completa de las dinámicas escenas de caza de animales silvestres que encontramos en otros sitios de la región, por ejemplo en Lajasmayu. Además, el arte rupestre de Inka Qaqa es notable por los numerosos ejemplos de figuras bicromáticas, como ya hemos mencionado.

Existe una gran gama de figuras abstractas:

- Círculos: simples, concéntricos, con punto central, con diseños interiores, con rayas o espinas. Cadenas de círculos unidos.
- Líneas serpentiformes.
- Composiciones con contorno rectangular u ovaloide y diseño interior: rayas (tipo “escalera”), rejas, puntos, líneas serpentiformes y otros.
- Figuras “tumiformes”.

Entre las representaciones figurativas tenemos:

- Figuras antropomorfas simples, frecuentemente con decoración semicircular encima de la cabeza y pintadas en dos colores. Varios ejemplos (Figs. 16, 17, 18, 19, 20 – además una figura antropomorfa en el centro, sector izquierdo, de la Fig. 9) muestran bicromía en sus extremidades, un color diferente a la tonalidad del torso marca pies y/o manos.
- Camélidos en forma esquemática, en parte también en bicromía, como muestran dos figuras en el sector inferior, a la izquierda, de la Fig. 9.

Respecto a los camélidos, la Fig. 15 muestra dos animales inusualmente grandes, con cuerpo esbelto y colas cortas levantadas, cuya forma se distingue de las pequeñas figuras de camélidos que aparecen en las Figs. 8, 9, 10, 21 y 23. Suponemos que estas diferencias son el resultado de la participación de varios creadores, posiblemente de diferentes períodos.

El arte rupestre de Inka Qaqa consta de formas simples, figuras estilizadas, motivos aislados, algunas veces dos o más figuras parecidas que forman un conjunto. Sin embargo, la variedad de colores y su combinación hacen estas creaciones atractivas. Es posiblemente el sitio con mayor cantidad de composiciones abstractas. En otros sitios de pinturas rupestres de Betanzos encontramos pocos motivos semejantes; por ejemplo en una cueva de Pignasi existen varias composiciones bicromas (Fig. 28) y en Lajasmayu tres composiciones abstractas de forma rectangular o redondo con decoración de líneas interiores (Fig. 29).

Por otro lado, Inka Qaqa es el único sitio de la región donde registramos figuras antropomorfas bicromas con una línea semicircular encima de la cabeza (Figs. 9, 17, 18 y 19) así como el pintado de manos y pies con un color diferente.

Conclusiones

Nuestro estudio permite responder a la pregunta inicial: ¿Existe arte rupestre auténtico en la cueva Inka Qaqa? Podemos afirmarlo. La alteración por actos vandálicos y el repintado solo llegó a obliterar parte de los conjuntos pictóricos que Ibarra Grasso registró por primera vez en 1941, que en 1993 pudimos documentar y que en 2015 existían todavía. A pesar de los cambios drásticos - algunas figuras repintadas o creadas aparentemente en tiempos recientes, además numerosas inscripciones vandálicas - hemos podido establecer las características generales de las expresiones originales en esta cueva.

En comparación con otras manifestaciones del arte rupestre de Betanzos, por ejemplo las espectaculares escenas de camélidos silvestres en Lajasmayu y otros sitios o las grandes composiciones abstractas de Lik'ichriri, estas pinturas parecen mucho más simples; se caracterizan por sus pequeñas figuras abstractas incluyendo una cantidad de notables composiciones, figuras antropomorfas y zoomorfas esquemáticas, muchas veces en una combinación de dos colores. En este momento no podemos especificar su adscripción cronológica o cultural, ya que faltan datos de prospecciones y excavaciones arqueológicas que podrían aclarar el contexto arqueológico.

Agradecimiento

Agradecemos a Pablo Cruz por su revisión de nuestro manuscrito preliminar, sus numerosas observaciones y sugerencias constructivas.

Referencias

- Cruz, Pablo
2005 El lado oscuro del mundo. Una cartografía de la percepción de los sitios arqueológicos en los andes meridionales (Laguna Blanca, Catamarca – Argentina, y Potosí – Bolivia). En: Boletín N° 19: 38-48. SIARB, La Paz.
- 2006 Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de *punkus* y *qaqas* en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 11, N° 2: 35-50. Santiago.
- 2007 Qaraqara e Inkas: el rostro indígena de Potosí. En: Chachapuma, Revista de Arqueología Boliviana, N° 2: 29-40. La Paz.
- 2012 El mundo se explica al andar. Consideraciones en torno a la sacralización del paisaje en los Andes del sur de Bolivia. En: Indiana, N° 29: 221-251. Ibero-amerikanisches Institut, Berlín.
- Cruz, Pablo y Pascale Absi
2008 Cerros ardientes y huayras calladas. Potosí antes y durante el contacto. En: Mina y metalurgia en los Andes del Sur desde la época prehispánica hasta el siglo XVII (P. Cruz y J.-J. Vacher, eds.): 91-120. IRD, IFEA, La Paz.
- Cruz, Pablo y Florian Tereygeol
2009 Cerros ardientes y huayras calladas. Arqueología y arqueometalurgia en Potosí (siglos XV-XVI). En: Avances de Investigación Arqueológica, N° 5. Contribución a la arqueología de los valles bolivianos (V. Edmundo Salinas C., ed.): 11-38. Museo Antropológico, Univ. S. F. Xavier de Chuquisaca, Sucre.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar
1973 Prehistoria de Bolivia. 2ª ed., corregida y aumentada. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz – Cochabamba.

- Mark, Robert y Matthias Strecker
2010 Aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de arte rupestre de Betanzos, Bolivia. En: Boletín N° 24: 60-67. SIARB, La Paz.
- Portugal Ortiz, Max
1982 Las extrañas pictografías arqueológicas de Betanzos. En: Presencia, 5 de septiembre de 1982. La Paz.
- Strecker, Matthias
1992 Arte rupestre colonial de Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia. En: Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países Vecinos (R. Querejazu Lewis, ed.): 95-102. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 3. SIARB, La Paz.
- 2003 Arte rupestre de Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia. Aproximación a su cronología. En: Boletín N° 17: 36-53. SIARB, La Paz.
- Strecker, Matthias, Rosario Saavedra y Robert Mark
2011 El arte rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia. En: Boletín N° 25: 71-81. SIARB, La Paz.
- Strecker, Matthias, Freddy Taboada, Claudia Rivera y Pilar Lima
2009 El Parque Arqueológico de Lajasmayu, Betanzos - avances de proyecto. En: Boletín N° 23: 59-71. SIARB, La Paz.
- Tatum, R. M.
1946 Indian pictographs and petroglyphs. En: Scientific Monthly, N° 62: 388-390. American Association for the Advancement of Science.
- Wellmann, Klaus
1979 A survey of North American rock art. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, Austria.

María Carolina Rivet¹

Arte en Contextos Chullparios. Primera Aproximación a las Manifestaciones Rupestres de Coranzulí (Jujuy, Argentina)

Rock Art in the Context of Ancient Burial Constructions. Preliminary Approach to the Rock Paintings at Coranzulí (Jujuy, Argentina)

Resumen

En este trabajo se describe el arte rupestre registrado en el sitio Licante, en la localidad de Coranzulí (Depto Susques) en la Puna de la provincia de Jujuy, dentro de una primera aproximación a la problemática. Dicho arte rupestre se ubica cronológicamente dentro de los períodos Desarrollos Regionales Tardío, Colonial y Republicano. La totalidad de las manifestaciones plásticas relevadas está emplazada en el interior de dos aleros rocosos que también presentan estructuras chullparias.

Palabras clave: arte rupestre, estructuras chullparias, Puna de Jujuy

Abstract

In this paper, the author describes the rock art site of Licante in the town of Coranzulí (Dept. Susques) in the Puna of province of Jujuy, in a first approach to these manifestations. This rock art is chronologically located within the Regional Development period but also in the Colonial and Republican periods. All manifestations surveyed are located within two rock shelters that also have multiple funerary structures.

Key words: rock art, Chullpa structures, Puna of Jujuy

Introducción

El propósito de este trabajo es dar a conocer los primeros resultados de las investigaciones que venimos realizando en Coranzulí, en la puna de la provincia de Jujuy (Argentina). Específicamente nos concentraremos en uno de los sitios, Licante, que es hasta el momento donde hemos registrado manifestaciones de arte rupestre. En concreto se trata de dos aleros que en total presentan 16 conjuntos de arte, adscribibles al período de Desarrollos Regionales Tardío (ca.1250-1430 d.C.), aunque también a momentos coloniales (siglos XVI-XIX) e incluso republicanos (a partir del siglo XIX)², a los que se suman una serie de grabados de índole cristiana, realizados sobre el barro en una de las estructuras. Estos conjuntos de arte no eran conocidos por la comunidad científica aunque sí por las poblaciones locales. El registro y análisis de este arte rupestre se ha enmarcado en la investigación que venimos desarrollamos en relación con los sentidos de las estructuras chullparias y su relación con la ancestralidad (Rivet 2013b).

Precisamente, uno de los rasgos sobresalientes que presentan estas manifestaciones es que están completamente vinculadas a estructuras chullparias. Si bien no existen demasiados antecedentes publicados sobre la asociación entre chullpas y arte rupestre, cabe mencionar que en el área del Pucará de Rinconada, en la Mesada de Chacuñaoc (provincia de Jujuy, Argentina), Ruiz y Chorolque registraron “chullpas en oquedades de la pared rocosa con pictografías en su interior” (2007:101), que incluyen representaciones de antropomorfos en negro con banda transversal, escutiforme antropomorfo y camélidos en negro. También para el área de Doncellas, Alfaro (1978) reportó este tipo de asociación en aleros, donde las manifestaciones plásticas se ubican tanto dentro como fuera de éstos.

El área de trabajo

La localidad de Coranzulí, con su territorio asociado, está ubicado en el extremo noreste del departamento de Susques, en la provincia de Jujuy, a unos 95 km al sudoeste

1 CONICET / Instituto Interdisciplinario Tilcara, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2 Con respecto al Período de Desarrollos Regionales Tardío, para el área circumpuneña, ver por ejemplo Nielsen (2006).

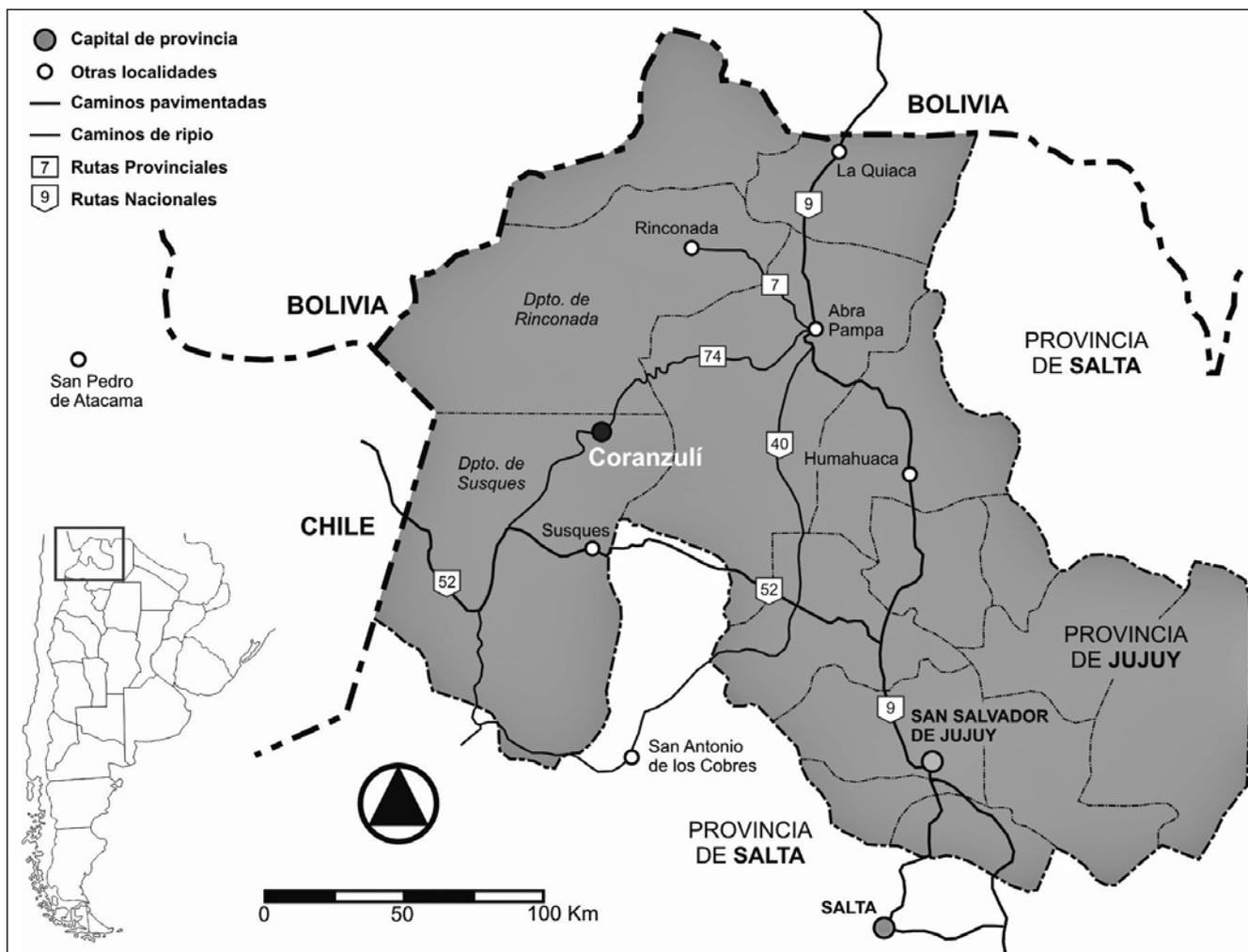


Fig. 1. Ubicación de Coranzulí, dentro de la provincia de Jujuy (Argentina).

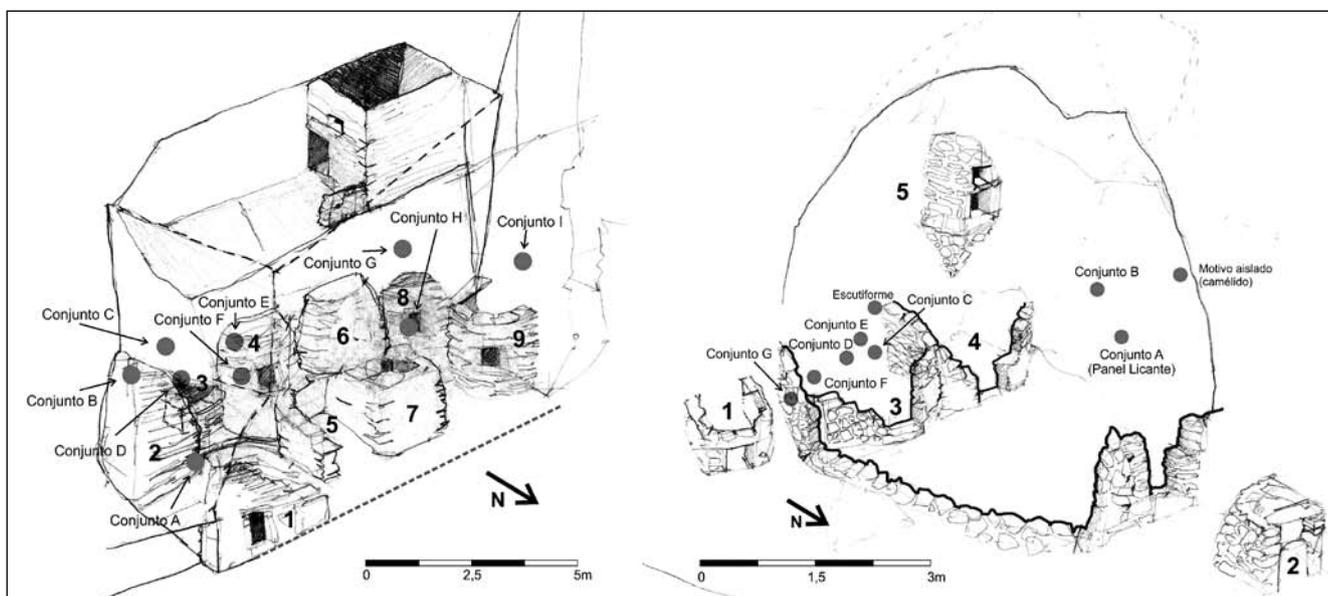


Fig. 2. Croquis de los Aleros 1 y 2.

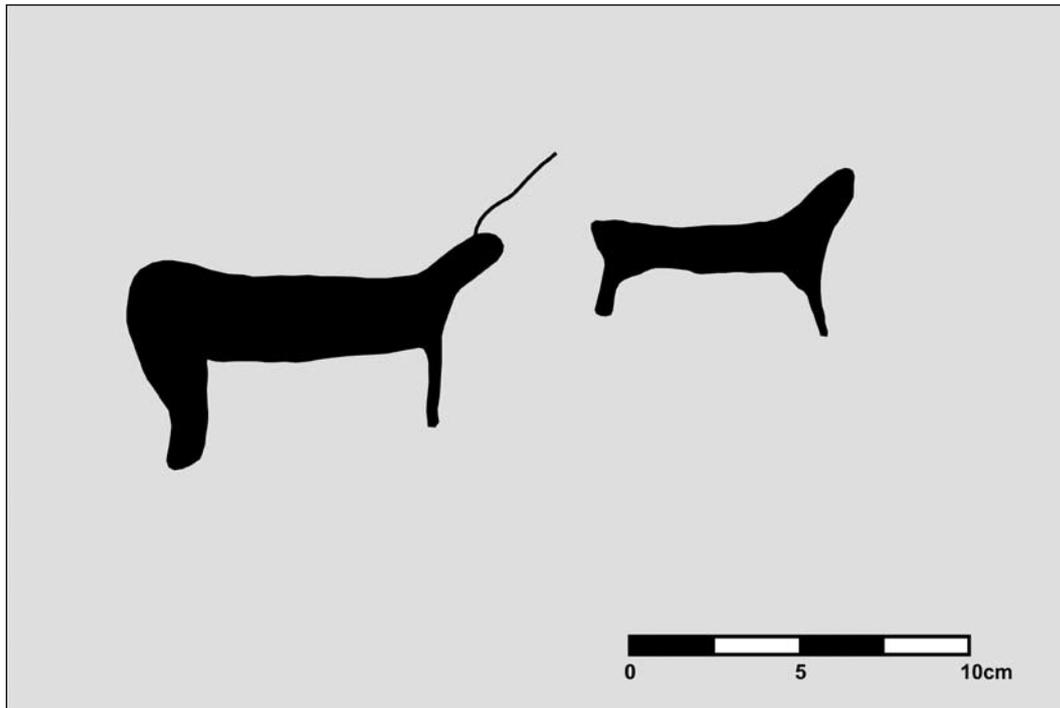


Fig. 3. Detalle del Conjunto C, en el borde de la estructura chullparia 03, en el Alero 1 (calco).

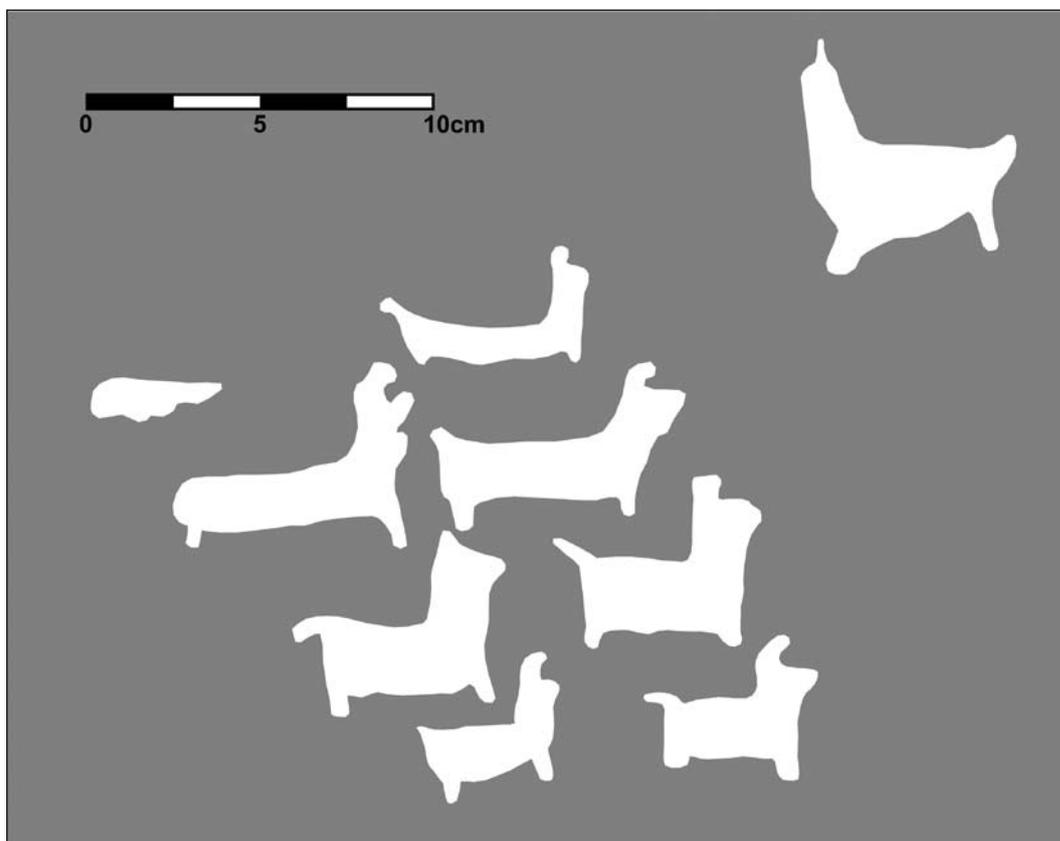


Fig. 4a. Detalle del Conjunto D, dentro de la estructura chullparia 03, en el Alero 1.



Fig. 4b. Detalle del Conjunto D, dentro de la estructura chullparia 03, en el Alero 1.

de la localidad de Abra Pampa, a través de la Ruta Provincial N° 74, y a unos 70 km al noreste de Susques, cabecera del departamento, por la Ruta Nacional N° 40 (Fig. 1). La totalidad de lo que hoy en día es la comunidad de Coranzulí se encuentra organizada en tres secciones: Quebrada Grande, Incahuasi y Agua Delgada, entre las que se dividen los diferentes territorios domésticos de pastoreo. Es en esta última sección donde se ubican los diferentes sitios que hemos trabajado en estos últimos años, incluido Licante.

Es posible observar un cambio significativo en las últimas décadas respecto tanto a las lógicas de asentamiento de la población, con un mayor énfasis en la residencia en el área urbana, y un crecimiento en el empleo en el sector público y privado. De todas maneras, el pastoreo de rebaños mixtos de llamas, cabras y ovejas, aunque también se crían vacas, sigue siendo una actividad central para la comunidad, no tanto en términos económicos, como por sus implicancias sociales y simbólicas. En cuanto a su organización, la población de Coranzulí se encuentra estructurada en diversas instituciones locales, entre las que se encuentra la Comunidad Aborigen de Coranzulí. La totalidad de los trabajos arqueológicos encarados en el área se han realizado en conjunto con, y con el acuerdo de, la Comunidad Aborigen, y las familias propietarias de los territorios donde se ubican los sitios, además de contar con los permisos estatales correspondientes.

El sitio de Licante se emplaza en la base del cerro Coranzulí, a unos 10 km lineales del pueblo actual, y se compone de una serie de estructuras de diferente índole (recintos habitacionales, infraestructura agrícola y estructuras chullparias), dispersas a lo largo de una angosta quebrada recorrida por el Río Grande o Coranzulí, con agua permanente. La totalidad de estas estructuras se despliegan a lo largo de aproximadamente 3,5 km, ocupando exclusivamente la parte media-baja del faldeo de la margen derecha, es decir, el que se orienta hacia el norte o el este dependiendo de las irregularidades en el recorrido del río. En lo que se refiere a las estructuras chullparias, hemos registrado hasta el momento 20 agrupamientos, que se componen de entre 2 y 10 estructuras, con un total para este sitio de 60 estructuras³. Dentro de estos agrupamientos se encuentran los aleros que se analizarán en este texto, en los que las estructuras se encuentran relacionadas con las manifestaciones rupestres.

Metodología de registro y estado de conservación

El registro de las pinturas y grabados se realizó en tres etapas. En primer lugar se registró mediante fotografía

digital en diferentes condiciones de luz. Luego se procedió a realizar los calcados utilizando pliegos de plástico transparente. Finalmente, a partir de las dos fuentes de información, que permitieron reconocer distintos detalles, se redibujaron los diferentes conjuntos utilizando el programa CorelDRAW X5.

Para los grabados realizados sobre el barro en el Alero 1, ubicados en el frente e interior de la estructura 10, en el Alero 1, nos limitamos al registro fotográfico digital, para evitar los posibles desprendimientos y roturas del barro que podía llegar a provocar el calcado. Al igual que en el caso de las pinturas, para lograr tomas fotográficas paralelas de los grabados se utilizó un nivel de burbuja y una escala para la corrección de una eventual desviación. En este caso los grabados también fueron redibujados con el programa CorelDRAW X5.

Dado que la totalidad de los conjuntos se encuentran en el interior de dos aleros que los protegen en buena medida de la acción de agentes ambientales, se destacan por presentar un buen estado de conservación general, especialmente aquellos que además se ubican dentro de las estructuras chullparias. Solo algunos de los conjuntos evidencian una pérdida significativa de la capa de pintura que los vuelve más difíciles de identificar y que podrían requerir de algún tipo de acción de conservación en el futuro. En el caso de los grabados sobre el barro, algunos presentan pequeñas pérdidas de material en sus bordes, que podrían corresponder al momento mismo de su ejecución. Es importante destacar que aunque los aleros se ubican cercanos a lugares de tránsito actuales de los rebaños, y su ubicación es bien conocida, no se observan intervenciones actuales. De hecho, dada la significación que tienen en relación con la existencia y presencia de los “antiguos”, estos lugares son tratados con un considerable respeto.

Existen una serie de aspectos compartidos respecto a las características de estos dos aleros y sus estructuras chullparias, y el emplazamiento del arte rupestre, que vale la pena repasar antes de avanzar sobre la caracterización de los diferentes conjuntos que hemos registrado. En primer lugar ambos aleros se encuentran ubicados en relación directa con el cauce del río, aprovechando los farellones de ignimbrita que lo delimitan, y asociados con senderos que continúan siendo utilizados en la actualidad por las familias para acceder con los rebaños a las diferentes áreas de pasturas. En términos de organización espacial, si bien presentan una cantidad muy diferente de estructuras chullparias, en ambos éstas se emplazaron aprovechando las paredes rocosas, como primer paso dentro del proceso de construcción para recién

³ La muestra total con la que hemos trabajado para nuestra investigación se compone de 101 estructuras, puesto que a las registradas en Licante se suman 28 en el sitio de Canalita y 13 en el de WayraWasi.

luego, en el Alero 1, continuar con nuevas construcciones en el espacio central. Es significativo que en cada uno de esos aleros se elevó una estructura que presenta la particularidad de tener dos aberturas alineadas verticalmente, y que en ambos casos estas estructuras tienen una ubicación que las distingue puesto que se construyeron en una posición más elevada aprovechando salientes rocosas. Es de considerar que dentro de la totalidad de las 60 estructuras registradas en Licante, solo cuatro presentan dos aberturas, todas dentro de aleros y en posiciones que las distinguen del resto. En los dos aleros hemos podido registrar la existencia de un muro perimetral, mejor conservado en el 2, que envuelve la totalidad del espacio interior, y marca un acceso único a través de una abertura. Esto es significativo puesto que en cierta manera estos muros prescriben un determinado recorrido y percepción del arte rupestre asociado (Fig. 2).

Los conjuntos de arte rupestre se presentan en todos los casos en el interior de los aleros, envueltos también por los muros que los cierran, pero bajo tres condiciones diferentes: en el interior de las estructuras chullparias, formando parte de los muros de éstas o en las paredes rocosas, por fuera de las construcciones, en lo que hemos considerado como “áreas de interacción”, es decir los espacios compartidos que permiten el acceso a las diferentes estructuras (Rivet 2014). A los efectos de la caracterización de estos conjuntos, nos enfocaremos primero en los motivos prehispánicos que pueden ser adscriptos al período de Desarrollos Regionales, para luego aproximarnos a las manifestaciones coloniales. Utilizaremos la propuesta de clasificación de los grupos estilísticos propuesta por Aschero (2000).

Alero 1

Se trata de un alero rocoso ubicado en la base de un farallón de ignimbritas, orientado al norte y emplazado en las cercanías de un sector de terrazas agrícolas. Presenta 9 metros de ancho de boca y alrededor de 5 metros de profundidad, con una altura de 5 metros, y una planta con forma rectangular. En su interior se disponen 10 estructuras chullparias distribuidas en dos niveles principales: el primero apoyado sobre el piso del abrigo, y el segundo aprovechando una saliente rocosa por encima de los 3 metros y con una única estructura. La totalidad de las manifestaciones prehispánicas se ubican en sectores bajos de la pared de la peña y fueron “envueltas” por las estructuras chullparias. En este sentido, las chullpas debieron haber sido construidas en un momento posterior, si no contemporáneo, a la ejecución de las pinturas. A su vez, los muros de la estructura ubicada en el nivel superior han sido intervenidos con grabados en el barro de índole cristiana (Rivet 2013a). Todo este conjunto

de estructuras y las manifestaciones de arte son contenidas por el muro frontal que cierra el alero y que se encuentra parcialmente derrumbado.

En este alero, hemos registrado 9 conjuntos de arte rupestre, de los cuales cuatro corresponden a momentos prehispánicos. Estos fueron realizados sobre la pared posterior del alero, orientada al norte, estableciendo diferentes relaciones con las estructuras 03 y 04. El **conjunto C⁴**, de 9,4 cm de alto por 21,4 cm de ancho, se ubica 10 cm por encima de una marca de barro que señala la posición que habría tenido el apoyo del techo de la estructura 03 (Fig. 3). Consiste en dos representaciones de camélidos pintados en negro, muy desvaídos, que corresponden al Subgrupo Estilístico C1b (Aschero 2000). Las cabezas de estas representaciones de camélidos se orientan al oeste.

El **conjunto D**, de 24,34 cm de alto por 30,2 cm de ancho, se ubica dentro de lo que sería la cámara de esta estructura, unos 68 cm por debajo del conjunto C. Se compone de nueve camélidos pintados en blanco, ocho alineados verticalmente en dos columnas, siguiendo una diagonal, y orientados al oeste, y el restante, un poco más arriba, enfrentando a los anteriores, mirando al este (Fig. 4). Estas representaciones de camélidos se corresponden con el Patrón H2b, dentro del Grupo estilístico C1b (Aschero 2000). Esta forma de representar camélidos ha sido registrada en diferentes lugares, y particularmente en áreas vecinas a la nuestra, como por ejemplo en las quebradas de Tarante y Capinte, en las cercanías de Casabindo (Aschero 2000).

El **conjunto E** se ubica dentro de la estructura 04 y se compone de un camélido y una escena de cópula humana por encima de éste, todo pintado en negro (Fig. 5). El camélido se orienta al oeste, con el cuello inclinado hacia adelante y presenta una saliente debajo de la cabeza, que representaría una pechera o enflorado. Las dos figuras que componen la escena sexual presentan un cuerpo alargado y están dispuestas casi verticalmente. Se entrelazan enfrentadas, siendo que la que se encuentra a la izquierda presenta una extensión lineal en su cabeza (¿trenza?) y se reconocen sus piernas con el detalle de sus pies. Ninguna de las dos figuras presenta indicación de vestimentas, correspondiendo al Subgrupo Estilístico C1b (Aschero 2000). El **conjunto F** se ubica 50 cm por debajo del anterior, dentro de la misma estructura. Está compuesto por tres representaciones de camélidos⁵ ejecutados con pintura plana negra, presentando contornos irregulares. Tienen indicadas pecheras y las tres se orientan al oeste, correspondiendo al Subgrupo Estilístico mencionado, patrón H2b (Aschero 2000).

4 Los conjuntos A y B corresponden a momentos coloniales, por lo que serán tratados en el acápite correspondiente.

5 Se observa un motivo muy desleído que podría corresponder a una cuarta representación.

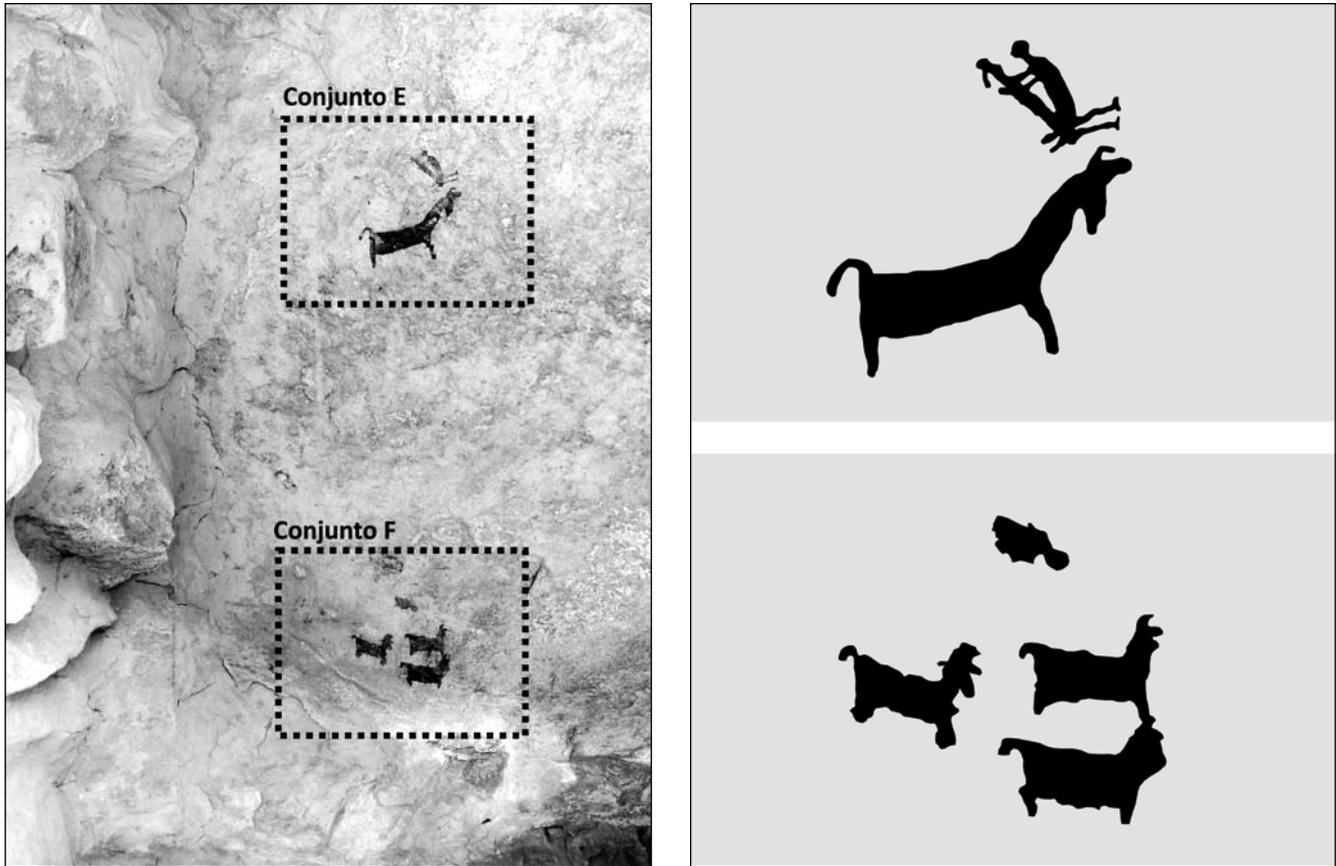


Fig. 5. Fotografía y calco de dos conjuntos de arte rupestre en el interior de la estructura 04, en el Alero 1. Nótese la escena de coito asociada a un camélido (Conjunto E).

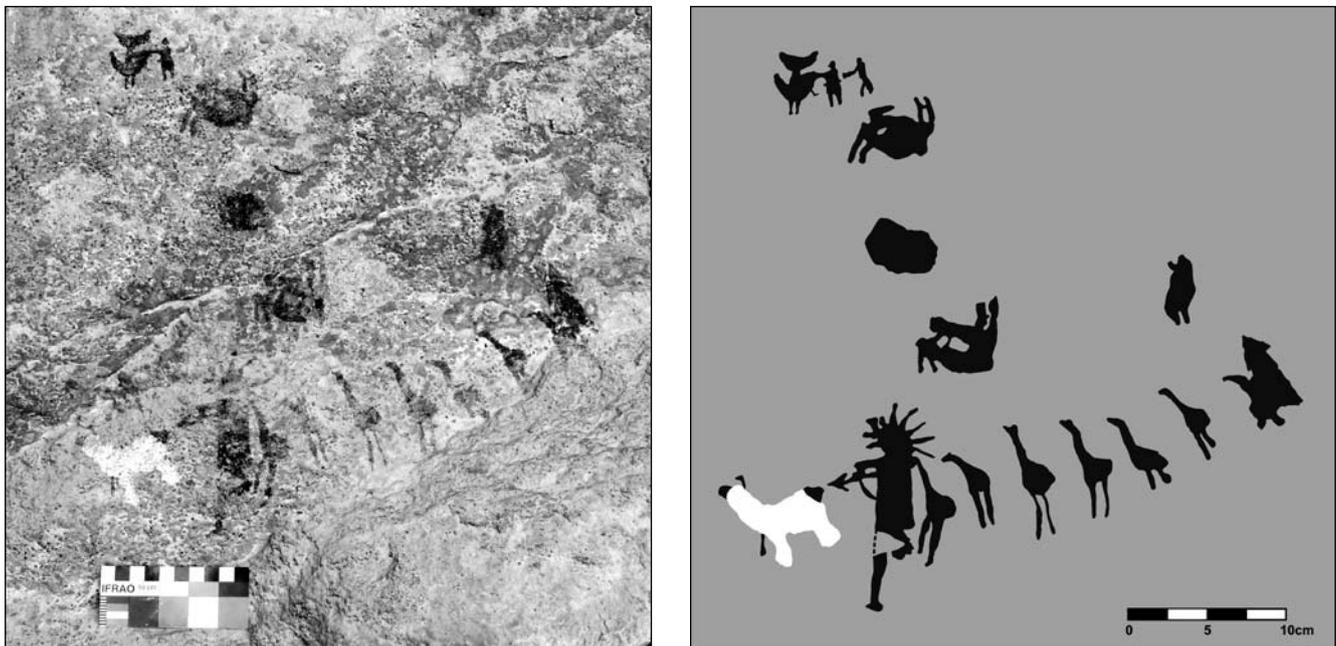


Fig. 7. Fotografía y calco del Conjunto B, en el interior del Alero 2, por fuera de las estructuras chullparias.

Alero 2

Este alero rocoso se ubica 1,5 km aguas abajo del alero anterior, en la parte media del farallón de ignimbritas, a unos 20 metros sobre el nivel del río. Presenta unos 6 metros de ancho y de profundidad y una altura de 8 metros aproximadamente, con una planta irregular, que tiende a lo pseudotriangular. Al igual que en el Alero 1, el espacio interior fue delimitado como tal a partir de la construcción de un muro de piedra frontal continuo aunque se presenta derrumbado en su porción media, observándose un umbral orientado al norte. Por fuera de este muro queda un espacio exterior de 3 metros de ancho hasta una pequeña defensa de piedras antes de la caída al río. Las cinco estructuras chullparias de este alero se distribuyen dos en el exterior, en las esquinas este y oeste, y tres en el interior. Estas últimas, a su vez, están dispuestas dos en el piso del alero, mientras que la restante se encuentra en una pequeña saliente, elevada, en la pared posterior. Este alero presenta una notable cantidad y variedad de arte rupestre en todas sus paredes, incluyendo representaciones de momentos prehispánicos y coloniales.

Hemos registrado siete conjuntos de arte rupestre, dentro del espacio contenido por el muro frontal y ocupando ambas paredes laterales. El **conjunto A** se ubica en la pared norte del alero, a unos 1,25 m del piso, por fuera de las estructuras chullparias, siendo que éstas se enfrentan al panel. Este conjunto tiene 29 cm de alto por 87,4 cm de ancho, y se compone de 57 figuras humanas alineadas⁶ (Fig. 6, en la contratapa). Todas las representaciones están pintadas de frente, siendo el negro el color predominante, aunque también se utilizó el blanco, rojo y amarillo. Las representaciones de este conjunto corresponden también al Subgrupo Estilístico C1b (Aschero 2000). Las figuras oscilan entre 9 cm de alto por 4 cm de ancho, las más grandes, y 2 cm de alto por 1 cm de ancho, las más pequeñas. Asimismo presentan diferentes vestimentas, tipos de objetos portados, adornos cefálicos (gorros y tocados) y adornos dorsales. Es posible distinguir diferentes agrupamientos de personajes a partir de estos distintos rasgos que presentan. Hay que destacar que ninguna de las representaciones presenta vestimentas incas en dameros, como sí ocurre con el llamado Panel Boman, en el Pucará de Rinconada (cfr. Ruiz y Chorolque 2007).

Dentro de la composición general, tres figuras se diferencian del resto por ser más grandes, por sus rasgos y por su posición dentro del panel, encima del resto. El personaje de la izquierda presenta una vestimenta triangular con la base hacia abajo, formada por líneas negras y blancas verticales que confluyen en la parte superior, todo en negro. Las extremidades inferiores son amarillas y negras, con los pies en blanco. Presenta un tocado, en forma de “abanico”, en blanco y sobre el lado izquierdo de la figura tiene dos salientes

de características diferentes. La primera, más pequeña, negra y blanca, y la segunda, que pareciera ser un objeto portado, en negro y amarillo. La segunda figura, ubicada más en el centro, presenta una vestimenta rectangular (*uncu*), con indicación de sus dos piernas y del brazo izquierdo levantado, todo esto en negro. La cabeza tiene una forma pseudotriangular invertida, con un óvalo blanco con un punto negro en el centro, y un tocado con dos puntas redondeadas en blanco. La tercera figura, hacia la derecha, presenta una vestimenta en rojo, con detalles en blanco, piernas y cabeza en negro y un tocado (emplumadura) en blanco con puntas rojas.

Las distintas figuras humanas de este panel presentan diferencias tanto en sus tamaños y ubicaciones dentro del panel como en sus vestimentas, adornos cefálicos y dorsales, y objetos portados. Por debajo de los tres personajes de mayores dimensiones aparece una serie de representaciones de menores dimensiones que, de alguna manera, pueden ser agrupadas por su proximidad y a partir de las características de sus vestimentas. Es significativo que, a su vez, estos rasgos los vinculan con alguna de las tres figuras distintivas. Es así como, por ejemplo, debajo y alrededor del personaje con vestimenta triangular, se ubican otras cinco figuras con vestimentas también triangulares y especialmente con el mismo tipo de objeto portado hacia la izquierda. Lo propio podría señalarse con respecto al personaje con los dos puntos concéntricos blanco y negro en la cabeza, y al restante con el tocado a modo de emplumadura. Si bien pueden establecerse estos paralelos entre los personajes más grandes y aquellos de menores dimensiones, lo cierto es que en ningún caso son reproducciones exactas, sino que incluso estos últimos presentan ciertos rasgos que los relacionan con otros personajes dentro del panel. Esto pone en evidencia un cierto entrecruzamiento no sólo en vertical sino también en el desarrollo horizontal del panel, lo que requerirá de un análisis específico en la continuidad de las investigaciones.

En la porción central del panel se observa una fila de figuras humanas enlazadas entre sí, similares a las que han sido registradas en Doncellas (cueva B de Castilla), siendo interpretadas por Alfaro como “personajes unidos por las manos, como si participaran en una danza ritual” (1978:140), debido además a la apariencia de un movimiento rítmico. A su vez, las figuras que preceden a esta fila, Alfaro las entiende como una pareja mítica. Por otro lado, en el referido Panel Boman también se registra una serie de figuras “unidos por una cuerda”, que Ruiz y Chorolque (2007) interpretan como prisioneros, siendo que a los personajes que los preceden, los entienden como custodios de éstos.

El **conjunto B** está ubicado en la misma pared rocosa que el anterior, 90 cm por encima de éste, y mide 36 cm de alto por 37 cm de ancho. Está compuesto, en su

6 En este conjunto se presentan otros motivos muy desleídos que podrían corresponder también a figuras humanas.

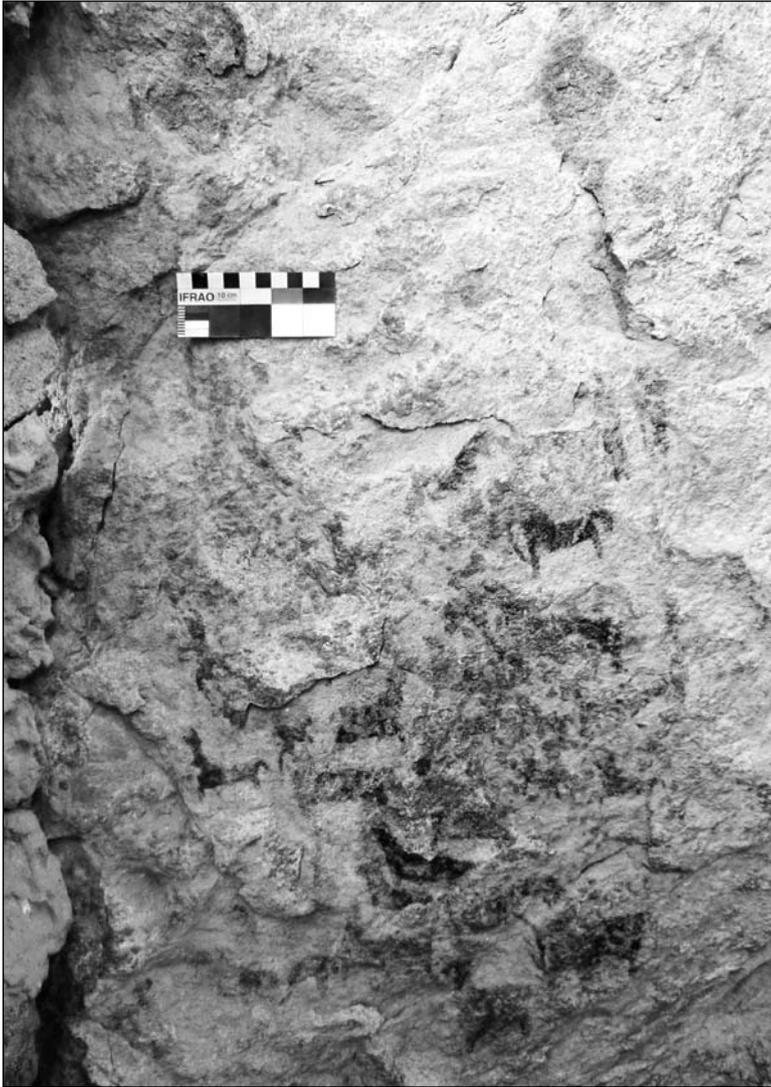


Fig. 9. Fotografía del Conjunto F, en el interior de la estructura chullparia 03 en el Alero 2.

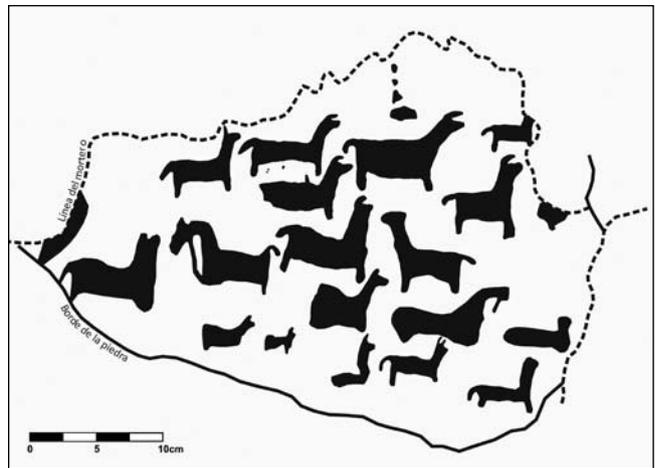


Fig. 10. Fotografía y calco del Conjunto G, ubicado en la cara interna de una de las piedras que conforman la pirca de la estructura 03, Alero 2.

porción inferior, por una alineación de figuras, mirando hacia el oeste, correspondiendo al ya mencionado Subgrupo Estilístico C1b (Fig. 7). De izquierda a derecha, se trata de un camélido blanco superpuesto a lo que habría sido un suri, en negro, una figura humana con tocado, portando arco y flecha, que está apuntando hacia el camélido, y luego siguen seis suris (posiblemente siete) y, lo que pareciera ser otra figura humana cerrando la fila. Por encima de este alineamiento, se ubica una escena de coito humano, formada por dos figuras ubicadas prácticamente de forma horizontal, estando entrelazadas por los brazos y las piernas, correspondiendo estas últimas a la figura ubicada abajo. A su vez, en esta misma figura se observa lo que serían sus trenzas. A la derecha de esta representación se ubica un motivo muy desleído con ciertos rasgos antropomorfos. Asimismo, por encima de estos motivos, aparece otra figura desleída que no hemos podido reconocer. Finalmente, las dos representaciones ubicadas en la porción superior del conjunto consisten en otra escena sexual y en un escutiforme antropomorfizado (presenta dos extensiones inferiores a modo de piernas) y dos figuras humanas, una de ellas unida al escutiforme por su brazo, mientras que la segunda, con una actitud más dinámica, presenta su brazo extendido hacia la izquierda. Todo el conjunto, a excepción del camélido blanco, fue ejecutado con pintura negra.

El **conjunto C** se ubica sobre la pared rocosa orientada al norte, en el interior de la estructura 03, a 80 cm del piso de dicha estructura. Tiene 26 cm de alto por 50 cm de ancho y se compone de 18 representaciones, todas pintadas en negro. Estos motivos podrían agruparse por sus temas y ubicaciones (Fig. 8, en la contratapa). En la porción inferior del conjunto se distingue un alineamiento de cuatro parejas de figuras antropomorfas, “nucleadas”, seguidas por otras cuatro figuras individuales, con tres de éstas presentando tocados. Encima de estos motivos, se ubican cuatro escenas sexuales, siendo que las tres primeras responden a las características que hemos descripto antes. En la cuarta escena, en cambio, las dos figuras están separadas, una acostada, con las piernas hacia arriba, y la otra figura, parada al lado, pudiendo estar representando un momento previo o posterior al coito propiamente dicho. Encima de estas escenas se reconoce un felino con las garras abiertas, mirando hacia la izquierda, es decir hacia el este. Por debajo de la garra izquierda, vinculada con ésta, se observa un motivo muy desleído que no hemos podido identificar. A la derecha de este motivo, se ubican cuatro figuras humanas con tocados, arcos y flechas, que parecieran apuntar hacia el felino. Además de estas 18 representaciones, se observan otras cuatro figuras con la pintura muy desvaída que no pueden reconocerse, aunque una pareciera corresponder a otra escena sexual.

El **conjunto D** se encuentra unos 40 cm a la izquierda del anterior, también dentro de la estructura 03.

Tiene 20 cm de alto por 19 cm de ancho y se compone de siete figuras humanas (ver Figura 8, en la contratapa). En este caso se observa el uso de pintura negra, roja y blanca, esta última, en menor proporción. Seis de estas figuras presentan arcos y flechas rodeando a la séptima que está en el centro de la escena. La disposición general le otorga a la escena una cierta conformación circular, a modo de una ronda en torno a la única figura sin arco. La orientación de las flechas no es absolutamente clara, pudiendo ser que apunten hacia la figura central o, más probablemente, se “amenacen” mutuamente. En todo caso, es significativo que las siete figuras presenten rasgos (vestimentas, adornos cefálicos y dorsales) diferentes. Este tipo de escenas de enfrentamiento han sido trabajadas en Kollpayoc por Nielsen et al. (2001) en relación con el contexto sociopolítico del período, comprendiendo estas imágenes como expresión del conflicto endémico característico de ese momento. Por debajo de esta escena se observa un motivo muy desleído que podría corresponder a otro coito humano.

El **conjunto E** se emplaza 38 cm por encima del C, dentro de la misma estructura. Se trata de cuatro escenas más de cópula humana, una de ellas más separada hacia la izquierda. Los rasgos generales de estos motivos responden a los que hemos descripto antes, con una figura debajo con sus piernas en posición vertical, y la otra ubicada encima (ver Figura 8). Escenas de cópula humana muy parecidas a las presentes en Licante fueron registradas en Inca Cueva, asignadas a este mismo Subgrupo Estilístico C1b (Aschero 2000. Véase también Boman 1991[1908]:786-789, que las interpreta como escenas de lucha o como “muertos acostados en el suelo”).

El **conjunto F** está ubicado a la izquierda de los anteriores, unos 50 cm por encima del nivel del piso de la estructura 03 y su estado de conservación no es muy bueno, observándose las pinturas bastante desleídas. Se compone de un agrupamiento de 15 representaciones de camélidos, un equino (probablemente dos) superpuesto (correspondiente a momentos post hispánicos) y dos figuras humanas (Fig. 9). Todo el conjunto fue pintado en negro y tiene 70 por 40 cm. Las representaciones de camélidos presentan distintas dimensiones y en algunos casos se reconocen las pecheras. Este agrupamiento correspondería al grupo estilístico C1b, patrón H2b (Aschero 2000). Las dos figuras humanas se ubican en la porción superior del conjunto, hacia la derecha.

El **conjunto G**, de 40 por 30 cm, se encuentra en una de las piedras que conforma el interior del muro lateral izquierdo de la estructura 03 que es, a su vez, el muro de cerramiento del alero, siendo que el mortero de unión tapa parcialmente algunos de los motivos (Fig. 10). Se compone de 18 representaciones de camélidos, todas pintadas en negro, correspondiendo también al Subgrupo Estilístico C1b, patrón H2b. Sólo dos de estas representaciones miran hacia la izquierda, mientras que las restantes lo hacen hacia la derecha.

Además de estos conjuntos hemos registrado otras dos representaciones, la primera correspondiente a un motivo aislado de camélido, pintado en negro, de 4 cm por 6 cm de ancho, ubicado en una posición elevada, en la pared norte del alero. Por otro lado, hemos registrado también un escutiforme de 30 cm de alto y de ancho, ubicado ligeramente a la izquierda del muro de 03 que lo separa de la estructura 04 (Fig. 11). Está pintado en negro, con un borde blanco y está cruzado por dos líneas también blancas. Se observan dos apéndices, en negro, que salen de su base, que podrían tratarse de piernas, tal como interpretan a estos atributos Podestá et al. (2013).

Representaciones coloniales y republicanas

Considerando los dos Aleros, las representaciones coloniales consisten en una serie de motivos tanto pintados como grabados. En el Alero 2 se limitan a un motivo que asociamos con un equino⁷ (eventualmente dos), sin jinete, superpuesto a un agrupamiento de camélidos, que conforma el **Conjunto F**. Recordemos que este conjunto se emplaza dentro de la estructura chullparia 03 y se compone de 15 representaciones de camélidos y dos figuras humanas, todo pintado en negro. La figura interpretada como un equino se ubica en la esquina superior derecha de este conjunto, está también pintada en negro, en una representación de perfil, con su cuerpo, dos patas, el cuello y la cola ensanchada, que cae (ver Fig. 9). La cabeza se orienta hacia la izquierda, encontrándose algo desdibujada, aunque se reconoce un trazo curvo que sale de su hocico, a modo de rienda. La actitud general de la representación es estática. El potencial segundo equino se encuentra por debajo del anterior y, hasta donde llega a reconocerse, comparte los mismos rasgos aunque con un tamaño mayor.

En el Alero 1, los motivos post hispánicos, en cambio, fueron realizados todos por fuera de las estructuras. En relación con la ausencia de superposiciones y/o tachaduras, las expresiones coloniales no fueron ejecutadas encima de las prehispánicas, modalidad común entre las prácticas represivas de los extirpadores de idolatrías, tal y como se observa en otros sitios andinos (Cruz 2006, Martínez 2009, entre otros). El **Conjunto A**, en este alero, se encuentra en la porción frontal de la pared este del alero, a 1,30 m del piso, donde habría estado ubicada la estructura 01, que en el momento de la ejecución de las pinturas ya habría estado parcialmente derrumbada. Este conjunto se compone de dos cruces latinas simples (14,5 cm de alto por 11,5 cm de ancho, en promedio), una de ellas con el sector superior del brazo vertical ensanchado. Ambas fueron

realizadas con una especie de carboncillo, con una voluntad lineal más que de cubrimiento de áreas. En relación con esta técnica de manufactura cabe hacer una observación respecto a una posible periodización. Las representaciones de posibles marcas de arrieros en este mismo alero, y el registro de una escena ferroviaria, en otro alero en el mismo sitio, todas éstas correspondientes a momentos republicanos, fueron realizadas también con la técnica del carboncillo con una ejecución lineal. En cambio, las representaciones que serían coloniales, como el **Conjunto B** que describiremos a continuación, fueron manufacturadas con pintura negra. Esto nos lleva a preguntarnos si estas cruces del **Conjunto A** no corresponderían a una intervención más tardía, quizás republicana.

El **Conjunto B** también se encuentra en la pared este del alero, aunque en su porción frontal, a 1,50 m de altura, por encima de la estructura LIC-B-I-03, enfrentando a la estructura emplazada en el nivel superior del alero. Se compone de tres representaciones, alineadas verticalmente (Fig. 12). De arriba hacia abajo, el primero corresponde a un motivo que no hemos podido identificar al momento (3 cm por 25,7 cm); el siguiente se trata de un personaje con una extensión en su brazo izquierdo (7 cm por 23 cm), que podríamos asociar con un lazo o tal vez un estandarte; finalmente, una cruz de calvario (10,6 cm por 6,6 cm) es decir con un pedestal que, en este caso, tiene su línea de base redondeada. Esto podría estar representando un pedestal de forma cónica, a diferencia de los basamentos escalonados de base rectangular. Esta manera de expresar un volumen se condice con la modalidad de representar en un solo plano los objetos y las arquitecturas, como veremos a continuación en relación con los grabados.

Las intervenciones más significativas correspondientes a momentos coloniales son aquellas que hemos registrado como grabados en el barro en el muro frontal, la jamba y los muros interiores dentro de la estructura 10, en el Alero 1 (Fig. 13). Al respecto, es importante señalar que hablar de un arte rupestre colonial no implica sólo un posicionamiento cronológico, sino de un conjunto de temas que están estrictamente vinculados con las complejidades de las dinámicas coloniales, en sus lógicas de imposición y transformación dramática de las concepciones andinas y las diferentes respuestas planteadas por la población (Rivet 2013a).

La estructura en cuestión en el Alero 1, presenta una serie de particularidades dado que, además de tener dos aberturas, su conformación presenta ciertas características

7 Si bien esta asociación es discutible, nos inclinamos a pensar que se trata de un equino debido a las diferencias que presenta con los camélidos presentes en el mismo conjunto. En particular, las extremidades son más largas y de mayores dimensiones en relación con el cuerpo y el cuello es más ancho, presentando una curvatura que lo diferencia del trazo más recto presente en las representaciones de camélidos en estos paneles.

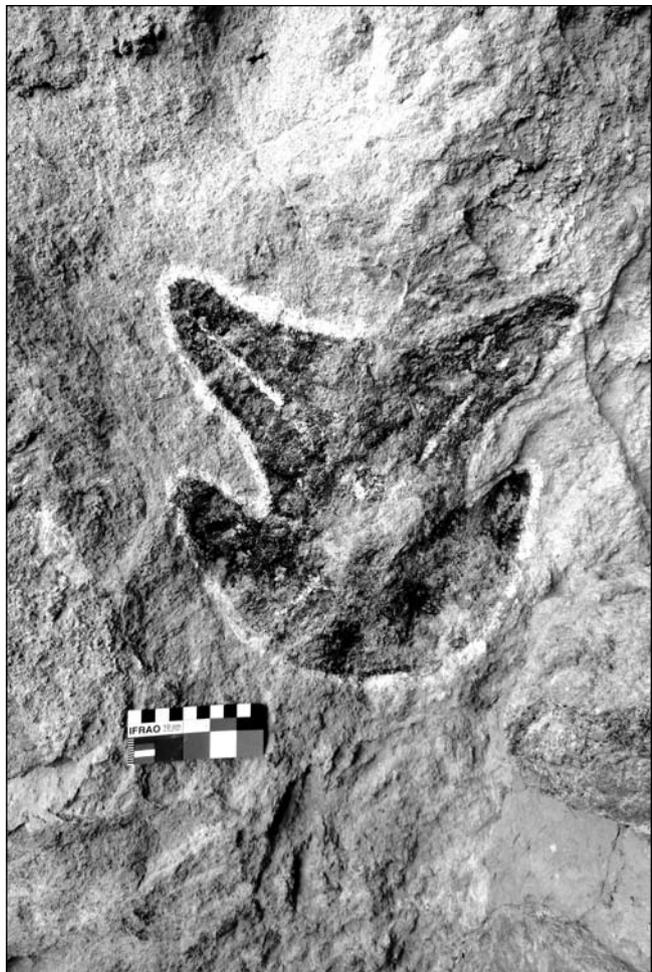


Fig. 11. Fotografía de un escutiforme. Estructura 03, Alero 2.

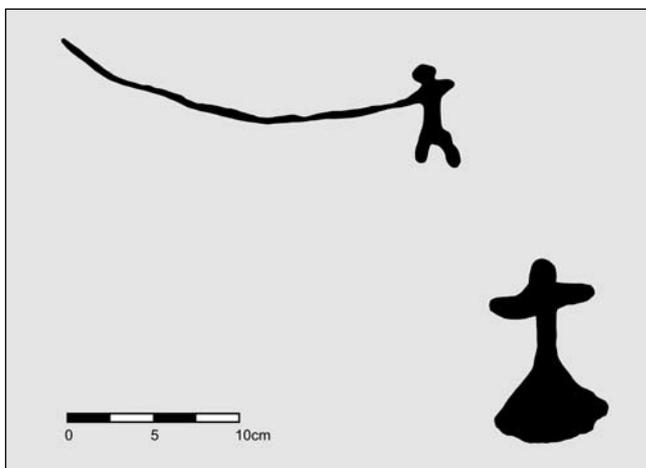
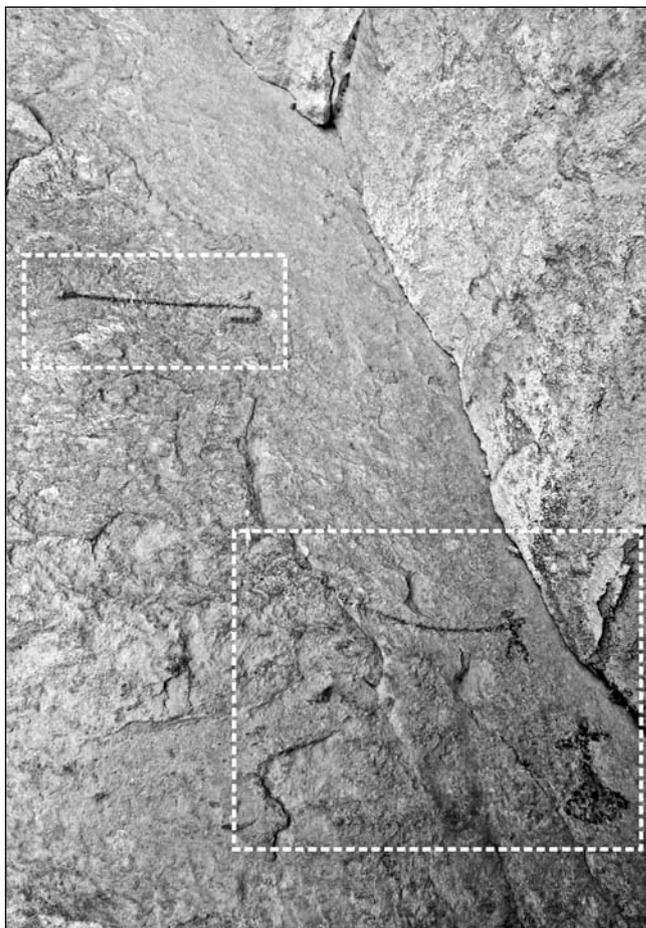


Fig. 12a,b. Conjunto B en el Alero 1, por fuera de las estructuras chullparias. Representaciones coloniales.

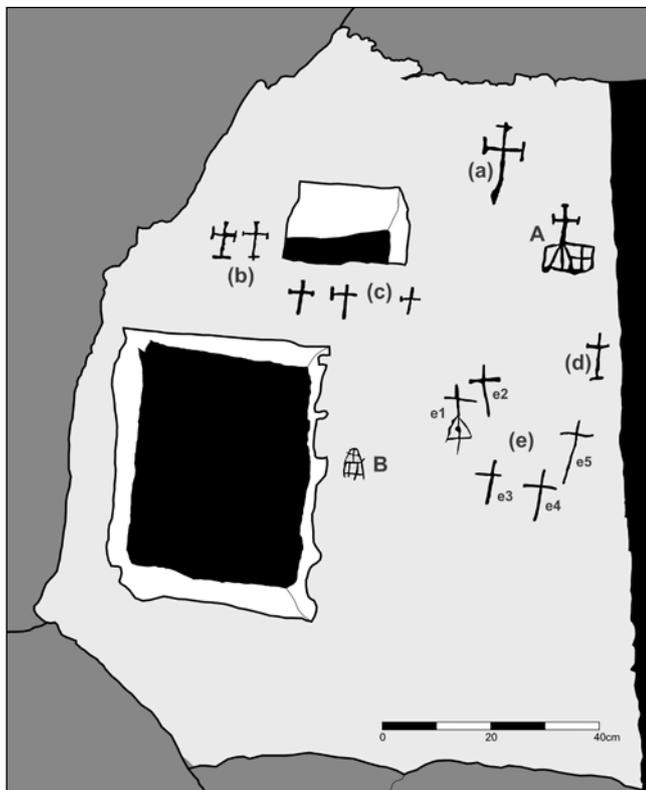
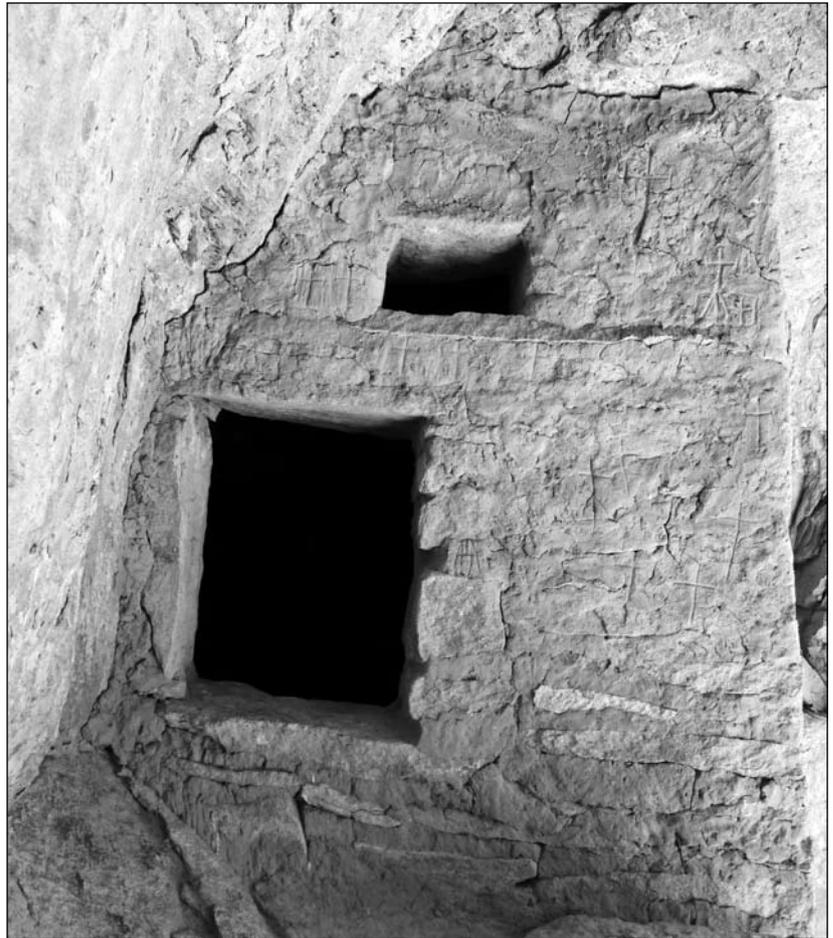


Fig. 13. Fotografía y calco del frente de una estructura colonial intervenido con grabados en el barro.

que la vinculan con determinados aspectos de las arquitecturas eclesiásticas coloniales, sin que esto implique que deja de ser una estructura chullparia con una definición compartida con el resto de las construcciones en el mismo alero (Rivet 2013a). En concreto hemos registrado en el muro frontal de esta estructura 15 cruces latinas y dos representaciones de arquitecturas eclesiásticas, mientras que en uno de los muros interiores se presentan otras siete cruces latinas, y la cara interior de la jamba derecha se observa otra cruz latina y un motivo no identificado que podría remitir a una base de calvario⁸. En términos de ejecución, la definición de los motivos muestra incisiones limpias, sin desprendimientos en los bordes, por lo que el grabado pudo haberse realizado con el barro fresco. En ese caso, los revoques parciales pudieron haberse aplicado con el objetivo de preparar la superficie para la ejecución de los grabados. Si esta es la situación, deberíamos pensar entonces que la intervención sobre esta estructura es el resultado de una serie de eventos sucesivos en el tiempo a través de los cuales se adicionaban nuevas representaciones.

El arte rupestre fue una modalidad de expresión prehispánica que continuó siendo practicada durante la colonia, con la incorporación de nuevos significantes y significados. Como plantearon Arenas y Martínez “la práctica de pintar, grabar y usar los sitios con arte rupestre continuó (con cambios naturalmente) durante el período colonial, manteniendo viejos motivos e integrando otros nuevos, más propios de la situación y condición colonial” (2009: 20). De alguna manera se constituía como uno de los espacios donde se sostenía la expresión de las voces indígenas al margen de la oficialidad. De hecho este tipo de prácticas en muchas oportunidades fue reprimido, constituyéndose como un objeto de persecución por parte de los agentes de las campañas de idolatrías, aunque no siempre con el éxito esperado.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo hemos buscado presentar y describir las características generales que presentan las manifestaciones rupestres que hemos registrado en el sitio de Licante, en la comunidad de Coranzulí, intentando, al mismo tiempo, esbozar algunas posibles vinculaciones estilísticas con el arte rupestre descrito en otras áreas dentro de la región. Ciertamente a partir de esta caracterización se plantean diferentes interrogantes a desarrollar en la continuidad de nuestras investigaciones en el área.

Una de las temáticas más significativas a indagar está vinculada con la interrelación entre las manifestaciones plásticas y las estructuras chullparias, entendiendo que en el marco de estos agrupamientos en aleros, el arte

rupestre se constituye como un registro, en diálogo con el arquitectónico, dentro de intervenciones en una temporalidad larga. En trabajos anteriores (Rivet 2015a y b) nos hemos adentrado en el rol que pudieron haber tenido las estructuras chullparias en tanto corporizaciones de los ancestros, tal que habrían detentado también capacidades de estos (Nielsen 2010). Diferentes autores partiendo de investigaciones etnohistóricas, arqueológicas o etnográficas han afirmado el rol que los ancestros habrían tenido para las sociedades andinas en la estabilización y afirmación de las relaciones sociales dentro de los grupos, la legitimación de los derechos sobre las tierras y los recursos, y la propiciación de la fertilidad (Izko 1986, Lau 2008, Nielsen 2010, Zuidema 1973, entre otros). Esta relación sin dudas nos abre un posible camino de lectura para pensar en estas manifestaciones rupestres.

Como lo hemos planteado, dado su emplazamiento, los diferentes conjuntos prehispánicos debieron haberse ejecutado antes o en simultáneo con la elevación de las estructuras. Si estuviéramos ante la primera de estas situaciones, es significativo que los motivos lejos de haber sido anulados, fueron incorporados en las estructuras, al punto de llegar a formar parte de sus muros (p. e. Conjunto G en el Alero 2). Por otra parte, la totalidad de los conjuntos en ambos aleros fueron “envueltos” sea por las estructuras o por los muros de cerramientos de los aleros participando en la definición de las interioridades (Rivet 2014a). Las manifestaciones plásticas, entonces, podrían estar formando parte de un relato compartido dentro de los aleros vinculados con el rol de los ancestros en la sociedad, amplificando la significación de las arquitecturas chullparias. Al respecto de las capacidades genésicas de los ancestros, es por demás sugestiva la repetición de los motivos de coitos humanos, y su cercanía con representaciones de camélidos en rebaños y escenas de conflicto, particularmente en el Alero 2.

Dadas sus características constructivas, los agrupamientos chullparios que hemos estudiado en Coranzulí, habrían sido el resultado de una serie de acciones a lo largo del tiempo en las que nuevas estructuras se sumaban a las existentes, potencialmente dentro de intervenciones de carácter colectivo (Rivet 2014a). Las diferentes manifestaciones plásticas pudieron haber formado parte de estas acciones de significación del espacio (previa, contemporánea o posteriormente a la elevación de las estructuras), a través de intervenciones puntuales que se sumaban a lo largo del tiempo dentro de los aleros y los cargaban de sentido. En los Andes este tipo de topografías, al igual que otras, han tenido múltiples funciones y un carácter fuertemente ambivalente, ostentando poderes fecundadores y genésicos y siendo, a la vez, ámbitos peligrosos (Mariscotti 1978, Martínez 1983, Bouysse-Cassagne y Harris 1987, Cruz 2006, entre otros).

8 Hemos analizado la estructura en cuestión y estas representaciones con más detalle en Rivet (2013a).

Estos lugares han estado altamente ritualizados, a través de diferentes prácticas que, con cambios, se han sostenido en el tiempo. Habitualmente estos rituales han involucrado la producción de distintas y cambiantes materialidades tales como el arte rupestre y los objetos arquitectónicos. Particularmente, las manifestaciones plásticas que hemos registrado presentan, con diversas modificaciones, quiebres y resignificaciones, una notable continuidad temporal, que puede abarcar desde momentos prehispánicos hasta el presente. El arte rupestre se constituye también como un registro significativo para reflexionar sobre las lógicas de estos lugares sacralizados en los Andes.

Referencias

- Alfaro, Lidia
1978 Arterupestre en la cuenca del río Doncellas (provincia de Jujuy, República Argentina). En: *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, Vol. 12: 123-146. Buenos Aires.
- Arenas, Marcos y José Luis Martínez
2009 Construyendo nuevas imágenes sobre los Otros en el arte rupestre andino colonial. En: *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 13: 17-36. Santiago de Chile.
- Aschero, Carlos Alberto
2000 Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, Menhires y Piedras de Colores en la Argentina* (M. M. Podestá y M. de Hoyos, eds.): 15-44. Sociedad Argentina de Antropología y Asociación Amigos del INAPL. Buenos Aires.
- Boman, Eric
1991 [1908] *Antigüedades de la región andina de la República Argentina y del desierto de Atacama*, Tomo I y II. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Olivia Harris
1987 Pacha: En torno al pensamiento aymara. En: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (T. Bouysse Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda, eds): 11-59. HISBOL, La Paz.
- Cruz, Pablo
2006 Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de punkus y qaqs en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 11 N° 2: 35-50. Santiago de Chile.
- Izco, Javier
1986 Córdones y mast'akus. Vida y muerte en los valles norte potosinos. En: *Tiempo de vida y muerte* (J. Izco, R. Molina y R. Pereira, eds.): 11-168. CONAPO. Ministerio de Planeamiento. CIID. Canadá.
- Lau, George
2008 Ancestor images in the Andes. En: *The Handbook of South American Archaeology* (H. Silverman y W. Isbell, eds): 1027-1045. Springer, New York.
- Mariscotti de Görlitz, Ana María
1978 Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales. *Indiana*, Supl. 8. Ibero-Amerikanisches Institut. Berlín.
- Martínez, Gabriel
1983 Los dioses de los cerros en los Andes. En: *Journal de la Société des Américanistes*, Tomo 69: 85-115. París.
- Martínez, José Luis
2009 Registros andinos al margen de la escritura: El arte rupestre colonial. En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 14 N° 1: 9-35. Santiago de Chile.
- Nielsen, Axel
2006 Plazas para los antepasados: Descentralización y poder corporativo en las formaciones políticas preincaicas de los Andes circumpuneños. En: *Estudios Atacameños*, N° 31: 63-89. San Pedro de Atacama.
- 2010 Las chullpas son ancestros: Paisaje y memoria en el altiplano sur andino (Potosí, Bolivia). En: *El Hábitat Prehispánico. Arqueología de la Arquitectura y de la Construcción del Espacio Organizado* (M. E. Albeck, C. Scattolin y Korstanje, A., eds.): 329-349. EdiUNJu, San Salvador de Jujuy.
- Nielsen, Axel, Malena Vázquez, Pablo Mercolli y Verónica Seldes
2001 Las pictografías de Kollpayoc (Dep. Humahuaca, Jujuy, Argentina). En: *Arte Rupestre y Región: Arte rupestre y menhires en el sur de Bolivia, NO de Argentina y norte de Chile* (A. Fernández Distel, comp.): 91-108. Anuario del CEIC N° 2, Centro de Estudios Indígenas y Coloniales. San Salvador de Jujuy.

- Podestá, M. Mercedes, Diana Rolandi, Mirta Santoni, Anahí Re, María Pía Falchi, Marcelo Torres y Guadalupe Romero
 2013 Poder y prestigio en los Andes centro-sur. Una visión a través de las pinturas de escutiformes en Guachipas (Noroeste Argentino). En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 18 N° 2: 63:88. Santiago de Chile.
- Rivet, María Carolina
 2013a Cruces e iglesias en un contexto chullpario: Arte rupestre colonial en las tierras altas atacameñas. En: Nuevo Mundo Mundos Nuevos, <http://nuevomundo.revues.org/64960> [Citado 14-02-13].
- 2013b Estructuras chullparias, agencias y negociación de sentidos en Agua Delgada (Coranzulí, provincia de Jujuy), entre el Período Tardío y el Colonial. Tesis para optar al grado de Doctor en Arqueología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- 2015a Espacialidades chullparias. Aproximación a los ancestros desde la materialidad (Coranzulí, Jujuy, Argentina). En: Estudios Atacameños, N° 50: 105-129. San Pedro de Atacama.
- 2015b La textura de los ancestros. Reflexiones en torno a las lógicas y sentidos de las estructuras chullparias (Coranzulí, provincia de Jujuy, Argentina). En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 20, N° 1: 73-90. Santiago de Chile.
- Ruiz, Marta y Domingo Chorolque
 2007 Arte rupestre del Pukara de Rinconada: Una larga historia visual. Centro Regional de Estudios Arqueológicos. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Zuidema, Tom
 1973 Kinship and ancestor cult in three Peruvian communities. Hernandez Principe's account of 1622. En: Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, Tomo 2, N°: 16-33. Lima.

Nuevas Publicaciones sobre el Arte Rupestre Sudamericano (2012-2016)

Acevedo, Agustín y Nora V. **Franco**

2012 Aplicación de Dstretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia (Argentina). En: Comechingonia Virtual, Revista Electrónica de Arqueología, Vol. VI N° 2: 152-175 (*sur del Macizo del Deseado, margen norte del río Santa Cruz*).

Ambrústelo, Pablo, Miguel Ángel **Zubimendi**, Agustín. **Acevedo** y Rafael **Paunero**

2015 Manifestaciones rupestres de la cuenca inferior del Río Deseado, Santa Cruz (Argentina). En: Arqueología, Vol. 21, N° 1: 137-146. Instituto de Arqueología, Universidad de Buenos Aires.

Arkush, Elizabeth

2014 Soldados históricos en un panel de arte rupestre, Puno, Perú: los caudillos del siglo XIX y el comentario político andino. En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 46, N° 4: 585-605. Universidad de Tarapacá, Arica.

Boletín de Arqueología PUCP

2015 N° 17 (2013, publ. 2015). Paracas: Muevas evidencias, nuevas perspectivas (A. Bachir Bacha y J. Dulanto, eds.). 304 p. Lima 2015. – *Incluye: Tantaleán, H., C. Stanish, M. Zegarra et al.: Paracas en el valle de Chíncha: nuevos datos y explicaciones, p. 31-56 (p. 48-49: geoglifos de la Pampa del Gentil-Carmen) – García Soto, Rubén: Geoglifos Paracas de la costa sur: Cerro Lechuza y Cerro Pico, p. 151-168.*

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago

2014 Vol. 19, N° 2 *incluye: Pérez, A. y G. Salaberry: Las pinturas rupestres del sitio Paredón Bello (Cordón Chapelco), San Martín de los Andes, Neuquén, Argentina, p. 77-93. – Aldazabal, V., M. Silveira, G. Custo et al.: Colores al norte del Lago Triful, Neuquén, Argentina, p. 95-105 (caracterización geoquímica de colores en varios soportes, pint. rup. de los aleros Larivière, Las Mellizas, Los Cipreses)*

2015 Vol. 20, N° 2 *incluye: Blanco, J. F., M. de La Maza y M. A. Peñaloza: Memoria inscrita. Arte rupestre de contacto, integración y dominación en el centro-sur de Chile, p. 89-110.*

Camargo Tuta, Cristian Camilo et al.

2015 Documentación de arte rupestre por métodos topográficos en el municipio de Guasca,

Cundinamarca. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/documentacionguasca.html>

Carden, Natalia y Luciano **Prates**

2015 Pinturas rupestres en un espacio funerario: el caso del sitio Cueva Galpón (Noreste de Patagonia). En: Magallania, Vol. 43, N° 1: 117-136., Chile (*departamento de Valcheta, provincia de Río Negro*)

Cardona Rosas, Augusto

2016 Huacas paqariscas y mitos: el viaje de los muertos. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/paqariscas.html> (*Arequipa, Perú*)

Cavalcante Ribeiro, Morgana y Sebastião Lacerda **de Lima Filho**

2016 Sociedades metafóricas no submédio São Francisco: as pinturas rupestres da tradição São Francisco no Serrote da Gamelerinha, em sento sé, Bahia, Brasil. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/gameleirinha.html>

Cavallini, Marta, Filippo **Stampanoni Bassi** y Lorena **Rodríguez Gallo**

2015 Petroglifos del Río Urubu. Rumbo a la contextualización de un arte rupestre amazónico. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 567-588. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

CLIO Arqueologica, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco

2012 Vol. 27, N° 2. – *Incluye: Meneses Lage, A. L., J. Coelho Silva, M. C. Soares Meneses Lage et al.: As alterações presentes em sítios de gravuras do Município de Antônio Almeida – PI, p. 219-240. – Duarte Cavalcante, L. C. y P. R. Amaral Rodriguez: Pedra do Dicionário: registros rupestres e propostas de intervenção de conservação, p. 241-264 (Piauí, Brasil).*

2014 Vol. 29, N° 1. – *Incluye: Rios, C. y V. dos Santos Júnio: Hipóteses sobre um conjunto de grafismos rupestres no Rio Grande do Norte, Brasil, p. 31-44 (representaciones de barcos).*

Comechingonia, Revista Electrónica de Arqueología – www.comechingonia.com

2014 Vol. VIII, N° 2. *Incluye: Burgos, O.: ¿Tromp l'oeil*

en pinturas rupestres? Síntesis dinámica de la figura “El danzarín”. Sitio arqueológico La Tunita, p. 125-136. – **Adris, S.:** “Mensajes en las piedras” ... Arte rupestre de las cumbres calchaqués y su vertiente occidental, p. 231-284.

dos Anjos, C. y A. S. de Negreiros Oliveira

2015 Gestão compartilhada do Parque Nacional Serra da Capivara. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 2443-2450. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Duarte Cavalcante, Luis Carlos

2015 Pinturas rupestres da região arqueológica de Piri-piri, Piauí, Brasil. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 589-591. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Dudognon, Carole y Marcela Sepúlveda

2015 Scenes, camelids and anthropomorphics style variations in the north Chile’s rock art during Archaic and Formative transition. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 217-230. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Falchi, María Pia y Mercedes Podestá

2015 “Aquí estuvimos, por acá pasamos” Grabados de pisadas y huellas humanas en los desiertos sur andinos. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 289-312. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Guerrero, Zaray, Marcela Sepúlveda y Enrique Cerrillo-Cuenca

2015 Aproximación mediante técnicas digitales de documentación al estudio del arte rupestre pictórico en el sector Pampa el Muerto (extremo norte de Chile). En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 523-536. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Justamand, Michel

2015 Representações dos falos nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara – Piauí – Brasil. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 113-124. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Kesterling, Celito, S. L. de Lima Filho y S. Sebastião Lacerda y dos Reis

2015 Cenografia emblemática da tradição São Francisco nas pinturas rupestres de Lagoa do Mari, em sento sé-ba. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/lagoamari.html> (Bahia, Brasil)

Ladrón de Guevara, Bernardita, Darío Toro, Rafael Prieto et al.

2014 Diagnóstico del paisaje cultural de la cuenca del río Ibáñez, región de Aysén, Chile. En: Conservación, Restauración y Patrimonio, N° 19: 101-107. Centro Nacional de Conservación y Restauración, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Ministerio de Educación de Chile. Santiago. (*La metodología empleada corresponde a una adaptación del “Catálogo del paisaje de Cataluña”, España 2006, que se sustenta en el Convenio Europeo del Paisaje. Consta de varios pasos consecutivos que en el transcurso de su desarrollo van construyendo un plan para guiar futuras acciones sobre el paisaje, en un marco de trabajo participativo, inter y transdisciplinario, y territorialmente integrado. Se inicia con una caracterización de los ámbitos espaciales, naturales y socioculturales, para continuar con una evaluación de las amenazas y oportunidades que existen para proteger el paisaje, gestionarlo y ordenarlo de modo sustentable. A partir de estos antecedentes se establecen objetivos de calidad, con el fin de orientar las políticas e intervenciones en el territorio, las que a su vez quedan plasmados en, directrices, medidas y proyectos de actuación. Mediante indicadores de seguimiento se espera contar con herramientas objetivas para medir el cumplimiento de los objetivos y la preservación de los valores y las aspiraciones de la comunidad. Se definieron 3 unidades de paisaje: 1. “Paisaje antrópico”, el habitat actual e histórico de las comunidades y que concentra manifestaciones y bienes culturales patrimoniales, por ejemplo pinturas rupestres. – 2. “Paisaje relictual”, el escenario visual que se aprecia desde la unidad 1. – 3. “Paisaje elemental, casi del todo deshabitada e inaccesible visual y físicamente.*)

Lasheras C., J. A., P. Fatás M., M. Podestá y P. Falchi (coords.)

2015 Grabados abstractos y de pisadas en América del sur. La huella de animales como tema de arte rupestre. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal. Incluye: **Lasheras C.,**

- J. A. y P. **Fatás Monforte**: El “estilo de pisadas” en América del Sur, p. 2131-2144. - **Re, A., G. Romero** y **F. Guichón**: Las pisadas patagónicas del Holoceno tardío. Variabilidad en huellas de animales en dos casos de estudio (Argentina), p. 2145-2164. - **Oliva, F.** y **M. C. Panizza**: El registro de “pisadas” en el arte rupestre de Ventania (Región Pampeana, República Argentina) en el contexto del sur del Área Ecotonal Húmedo Seca Pampeana, p. 2165-2181. - **Gordillo, I.**: Las huellas del felino en la iconografía prehispánica del Noroeste argentino, p. 2183-2190. - **Podestá, M.** y **M. P. Falchi**: Suris, camélidos, felinos y otras huellas. Simbología y contexto arqueológico en el arte rupestre sur andino, p. 2191-2218. - **Cabrera Pérez, L.**: Palearte en la región norte de Uruguay: su relación con las áreas vecinas, p. 2219-2225. - **Fatás Monforte, P.** y **J. Lasheras Corruchaga**: Grabados de pisadas y abstractos en Cerro Guasú (Departamento de Amambay, Paraguay), p. 2227-2244. - **Prous, A.** y **M. Marques**: Os estilos de Pisadas em território brasileiro, p. 2245-2253.
- Leibowicz, I., A. Ferrari, C. Jacob** y **F. Acuto**
2015 Petroglifos en el valle Calchaquí norte (Salta, Argentina): camélidos, motañas y apropiación inkaica del paisaje local. En: Chungará, Vol. 47, N° 4: 575-587. Universidad de Tarapacá, Arica.
- Martin, Gabriela** e **Irma Asón-Vidal**: Dispersão e difusão das tradições rupestres no Nordeste do Brasil.
2014 Vías de ida e volta? En: Clio Arqueológica, Vol. 29, N° 2: 17-30. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil.
- Martínez Celis, Diego** Mauricio
2015 Lineamientos para la gestión patrimonial de sitios con arte rupestre en Colombia como insumo para su apropiación social. 290 p. Ministerio de Cultura, Bogotá.
- Morales Jr., Reinaldo** (Dito)
2015 Reseña de: E. Pereira, A Arte Rupestre de Monte Alegre, Pará, Amazônia, Brasil (2012) – E. Pereira et al., Arqueologia Amazônica, Vols. 1-2 (2010) – F. Segtowick, Imagens de Gurupatuba (2013) – A. J. Siqueira et al., Itaí: A Carinha Pintada (2012). En: La Pintura, Vol. 41, N° 3: 7-10, 15-17. ARARA, San José, CA, EE.UU.
- Moscovici, G. Á., M. C. Lavecchia, M. E. Crespo** et al.
2015 Escuelas, pinturas y arqueólogos: una experiencia de vinculación con el conocimiento arqueológico del arte rupestre en el NO de Patagonia. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 1743-1750. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.
- Mundo de Antes**
2015 No 9. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, Argentina. *Incluye*: **Ferraro, L., S. Chinen** y **M. T. Pagni**: Aproximaciones preliminares al arte rupestre del sur del Parque Nacional Talampaya, p. 121-138. - **de Hoyos, M.**: Tras las huellas de los cazadores en el arte rupestre valliserrano. En: Mundo de Antes, N° 9: 139-168.
- Onetto, M., M. L. Funes, A. Murgo** et al.
2015 Cueva de Las Manos (Argentina), a quince años de su nominación como Patrimonio Mundial, UNESCO. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 2433-2441. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.
- Pereira, Edithe**
2015 Arte rupestre de Monte Alegre – Difusão e memória do patrimônio arqueológico da Amazônia. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 1707-1718. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.
- Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología,**
Buenos Aires
2014 T. XXXIX, N° 1, *incluye*: **López Campeny, S.** y **Á. Martel**: La vestimenta del poder. Comparando los registros textil y rupestre en el Noroeste de Argentina (siglos XIII a XV), p. 21-55. - N° 2, *incluye*: **Carden, N., R. Blanco, D. Poiree** et al.: Análisis de pigmentos del Macizo del Deseado: el abastecimiento de materias primas y la producción de pinturas rupestres en Cueva Maripe (Santa Cruz, Argentina), p. 483-508. – **Williams, V. I., C. Orsini, E. Benozzi** et al.: Primeros resultados de las investigaciones en Brealito y Luracatao (Departamento Molinos, Salta), p. 539-549 (p. 541-543, 546: arte rupestre).
- 2015 T. XL, N° 1. *Incluye*: **López, G., F. Coloca, S. Araya** et al.: El sitio Cueva Inca Viejo, Salar de Ratones, Puna de Salta: evidencia arqueológica y procesos de interacción macrorregional, p. 45-71 (p. 57-63: arte rupestre).
- Resende, Fernanda, Uelde Souza** y **Juliana Cardoso**
2015 Registration and valuation of the archaeological

heritage: rock art in the canyon of the river Jequitaiá (Minas Gerais, Brazil). En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 513-522. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Rocchietti, Ana, Flavio Ribero y Ernesto Olmedo

2013 Estudio de los petroglifos del distrito geológico Cerro Áspero, cuenca alta del Río Cuarto, Córdoba, Argentina. En: Comechingonia Virtual, Revista Electrónica de Arqueología, Vol. VII, N° 2: 234-260 (cúpulas).

Rock Art Research, AURA, Melbourne

2015 Vol. 32, N° 2, incluye: **Carden, N. y F. Borella:** Symbols by the sea: the first recording of Atlantic coastal rock art in Patagonia (Punta Odrizola, Río Negro, Argentina), p. 146-162. – **Nieves, A.:** The seated figures of the Río Grande de Nasca drainage: defining a descriptive type in the rock art of the Department of Ica, Peru, p. 207-218.

Romero, Guadalupe y Ramiro Barberena

2015 Diseños y soportes tardíos en Patagonia septentrional. Comparación entre arte rupestre y artefactos decorados del noreste del Neuquén (Argentina). En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 735-743. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Ruiz Estrada, Arturo

2015 Mashumachay: expresiones rupestres en la provincia de Chachapoyas. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/mashumachay.html> (Depto. de Amazonas, Perú)

2015 La Pitaya en el contexto del arte rupestre y la arqueología de Chachapoyas, Perú. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 2511-2528. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Silva Braga, Ariana

2015 Thoughts on the segregation of rock-art by type of execution. The Case of the Middle Tocantins River, Brazil. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz, eds.): 649-658. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

Sepúlveda, M., S. Gutiérrez, M. Campos Vallette et al.

2015 Micro-Raman spectral identification of manganese

oxides black pigments in an archaeological context in Northern Chile. En: Heritage Science, 3 (32), 6 p. <http://www.heritagesciencejournal.com/content/pdf/s40494-015-0061-2.pdf> (muestras de las pinturas rupestres de Tangani y de Pampa Muerto, además de otros sitios arqueológicos del norte de Chile)

Silva Santana, Cristiana de Cerqueira et al.

2015 Sítios de pinturas rupestres em duas localidades entre Curaçã e Juazeiro, Bahia. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/curacaajuazeiro.html>

2016 Especificidades e desafios do sítio arqueológico Buraco D'Água, em Campo Formoso, Bahia, Brasil. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/buraco.html>

Strecker, Matthias (ed.)

2016 Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia). 358 p. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, N° 8. SIARB, Fundación Alemana para Estudios de las Culturas Antiguas en América. La Paz. – Incluye: **Strecker, M.:** Introducción: Los estudios arqueológicos y de arte rupestre en la región del lago Titicaca (Perú y Bolivia), p. 9-49, 326. – **Klarich, E.:** Subsistencia, intercambio y ritual: una reconsideración de los camélidos de Quelcatani, p. 50-62, 327-328. – **Strecker, M. y R. Hostnig:** Los primeros grabados rupestres del Arcaico del Lago Titicaca. Incisiones abstractas del Arcaico, p. 63-74, 329. – **Strecker, M. y R. Hostnig:** Grabados rupestres del Formativo en la región del Lago Titicaca, una aproximación preliminar, p. 75-93, 330-332. – **Umire, A.:** Espacio y tiempo en la distribución de piedras cúpula en la cuenca norte del lago Titicaca (Puno, Perú), p. 94-110. – **Hostnig, R.:** El repertorio iconográfico de las “mantas” en el arte rupestre del noroeste y sur del lago Titicaca. Legado gráfico de alto valor estético y simbólico de sociedades pastoriles precolombinas, p. 111-133, 333-346. – **Hostnig, R.:** Los grabados rupestres de Ichucollo, Provincia de Chucuito, Puno, Perú, p. 168-195, 349. – **Strecker, M.:** El arte rupestre del Intermedio Tardío y Horizonte Tardío de Cutimbo, Puno, Perú, p. 196-216, 350. – **Strecker, M. y R. Hostnig:** Nuevas consideraciones sobre el arte rupestre colonial y republicano de la región del Lago Titicaca, p. 240-266, 352-355. – **Arkush, E.:** Arte rupestre en su entorno social: ejemplares del Intermedio Tardío, Horizonte Tardío y Postconquista (República temprana) cerca de la Laguna Umayo, Vilque, Puno, Perú, p. 267-282, 356-358. – **Ohnstad, A.:** comentarios: arte rupestre

como “tradición” en la cuenca del Lago Titicaca, p. 283-288.

Tavares María, C., D. Gutiérrez Calvache y J. González Tintero

2016 Arte rupestre en Higüey. Reporte de nuevas estaciones en la provincia de la Altagracia, República Dominicana. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/higüey.html>

Umire Álvarez, Adán

2014 Representaciones rupestres en el valle de Locumba, sur de Perú. 78 p. Municipalidad Provincial Jorge Basadre, Locumba, Tacna, Perú.

Valenzuela, Daniela, Calogero Santoro, José Capriles et al.

2015 Consumption of animals beyond diet in the Atacama Desert, northern Chile (13,000-410 BP): Comparing rock art motifs and archaeofaunal records. En: Journal of Anthropological Archaeology, Vol. 40: 250-265. <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0278416515000872>

Valenzuela, Daniela, Marcela Sepúlveda, Calogero Santoro e Indira Montt

2014 Arte rupestre, estilo y cronología: la necesidad de un contexto histórico para las manifestaciones rupestres en costa y valles del extremo norte de Chile. En: Interciencia, Vol. 39, N° 7 (2014): 444-449. *(Se discute la importancia del concepto de estilo en arqueología y su valor cultural, cronológico e histórico. "El estilo en arte rupestre no puede restringirse sólo a las imágenes, sino que debe incluir el espacio y la técnica, dado que éstos son elementos integrantes de su materialidad." A partir de la revisión crítica de la aplicación de estos conceptos en la arqueología del arte rupestre del extremo norte de Chile, los autores plantean que las dificultades para un mejor entendimiento de los procesos sociales en los que el arte prehispánico participó, se debe principalmente a un conocimiento deficiente de su historia. Presentan un resumen apretado sumamente útil del arte rupestre en los períodos del Arcaico, Formativo, Medio, Intermedio Tardío y Tardío.)*

Valle, Raoni

2015 Rock art on geological frontier – The problem of covariation between petroglyph graphic behaviour and geolithological setting from an Amazonian perspective. En: XIX International Rock Art Conference (Collado Giraldo, H. y J. García Arranz,

eds.): 769-787. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal.

van Hoek, Maarten

2013 The *tumi*-bearer of Pampa Grande, Lambayeque, Peru. En: Adoranten 2013: 97-109. Scandinavian Society for Prehistoric Art, Tanums Hällristningsmuseum. Tanumshede, Suecia. http://www.rockartscandinavia.com/articles.php?article_id=89 (*Depto. de Lambayeque, norte del Perú, sitio de petroglifos en la cuenca de Chancay-Reque, al este de la ciudad de Chiclayo. El autor llama la atención a figuras antropomorfas que llevan un tumi en la cabeza, representaciones parecidas existen en cerámicas Chimú.*)

2014 Rare petroglyphs of skeleton-anthropomorphs in Caravelí, Arequipa, Perú. En: Adoranten 2014: 88-96. Tanums Hällristnings Museum, Underslös, Suecia. *(8 sitios poseen 71 representaciones de antropomorfos interpretados por el autor como esqueletos)*

2015 Andean Petroglyphs and Yanantin. The Case of El Olivar, Ancash, Peru. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/yanantin.html>

2016 The avian staff-bearer. Upgrading a controversial icon in Atacama rock art. En: Tracce Rock Art Bulletin, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=11057>

2016 El arpa en el arte rupestre andino. En: TRACCE, on-line Rock art Bulletin, marzo-mayo 2016, <http://www.rupestre.net/tracce/?p=11184> (*Atacama, Chile – dibujos rupestres postcolombinos*)

2016 Dotted zoomorphs in Andean rock art. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/puntiformes.html> (*Trata petroglifos y pinturas de figuras zoomorfas realizados por puntos, referencia a varios sitios en Perú, Bolivia, Argentina, Chile, parcialmente basado en artículo de R. Hostnig 2011.*)

Vitores, Marcelo

2015 Contribución a una carta arqueológica de la cuenca media del Limay. En: Arqueología, 21(2): 237-257. Instituto de Arqueología, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (*Patagonia argentina. Aplicación de Sistemas de Información Geográfica, registro de más de 200 sitios arqueológicos, incluyendo arte rupestre*)

Nuevas Publicaciones sobre el Arte Rupestre de Bolivia

Alconini, Sonia y Carla Jaimes Betancourt (eds.)

2015 Arqueología de las tierras bajas de Bolivia y zonas limítrofes. 218 p. En el Corazón de América del Sur, Vol. 3. Biblioteca del Museo de Historia, Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, Santa Cruz. – *Incluye: Peixoto, J. L. y A. Aparrecida de Arruda: Interação regional das grupos indígenas pré-coloniais que ocuparam a região das grandes lagoas do Pantanal e da Chiquitania, p. 41-66. – Strecker, M., C. Kaifler, L. Methfessel y F. Taboada: Arte rupestre en las tierras bajas de Bolivia, p. 107-128. (Actas de las I Jornadas de Antropología, Historia y Arqueología de Tierras Bajas, Santa Cruz, 2013)*

Arqueoantropológicas, INIAM, Museo Arqueológico, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba

2015 Nº 5, *incluye: Muñoz Collazos, M.: Samaipata, el cerro esculpido: locales e incas, p. 11-21. – Tapia Matamala, O.: Arte rupestre y recintos funerarios en Mojocoya (Departamento de Chuquisaca), p. 51-64.*

Cruz, Pablo

2014 Desde el diabólico mundo de los gentiles. Lecturas sobre un pasado muy presente en el espacio altoandino de Potosí y Chuquisaca (Bolivia). En: Revista Española de Antropología Americana, Vol. 44, Nº 1: 217-234. Madrid. (p. 221: *creencias populares relacionadas con sitios de arte rupestre, Depto. de Potosí*)

Fauconnier, Françoise

2015 La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales. Arte rupestre colonial en el área del río San Juan del Oro (sureste boliviano). Continuidad y rupturas (F. Berrojalbiz, ed.): 387-412. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México, D.F.

Gerónimo Rodríguez, José Luis

2015 El arte rupestre de Tallija. En: Rupestreweb, <http://www.rupestreweb.info/tallija.html> (*sitios Qelqatas 1, 2, 3, 4 y 5, Municipio de Tapacarí, Depto. de Cochabamba; pinturas prehispánicas tardías y coloniales*)

La Región, revista digital

2015 Arte rupestre de los valles cruceños, patrimonio en peligro. Santa Cruz. (*Se refiere al libro publicado por SIARB e ICO.*)

Monatsblatt, Centro Cultural Alemán, La Paz

2015 Nº 2 - 2015 *incluye dos artículos de Andreas Motschmann: Informe sobre una excursión del CCA y de la SIARB a Peñas y Chirapaca, p. 42-43, reseña del libro “Arte Rupestre de los Valles Cruceños”, p. 50-51.*

Muñoz Collazos, María de los Ángeles

2015 Incas y locales. Aproximaciones arqueológicas y etnohistóricas desde Samaipata. En: En el Corazón de América del Sur, Vol. 1, Antropología, Arqueología, Historia (L. Córdoba e I. Combès, eds.): 263-287. Biblioteca del Museo de Historia, Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, Santa Cruz.

Periódico Digital del PIEB

2016 SIARB presenta libro. “Arte rupestre de la región del lago Titicaca” recorre 5.000 años de desarrollo cultural. http://www.pieb.com.bo/sipieb_notas.php?idn=10120

Querejazu Lewis, Roy, David Camacho y Robert G. Bednarik

2015 The Kalatrancani petroglyph complex, central Bolivia. En: Rock Art Research, Vol. 32 (2015), No 2: 219-230. AURA, Melbourne. (*El complejo de Kalatrancani es una de varias concentraciones de arte rupestre al pie del cerro Tunari en el Depto. de Cochabamba. Los autores hablan de 27 sitios, sin embargo, se puede considerar el área - menos de 2 km² - con unas 30 rocas grabadas como un solo sitio. Los grabados consisten principalmente de cúpulas y ranuras. Los autores suponen una antigüedad de menos de 2000 años, incluyendo algunos grabados recientes.*)

Strecker, Matthias (ed.)

2016 Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia). Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, Nº 8. SIARB, Fundación Alemana para Estudios de las Culturas Antiguas en América. La Paz. – *Incluye: Taboada, Freddy: Qillqantiji, la “cueva que tiene escritura”, p.134-167, 347-348. – Strecker, M., J. M. López Bejarano y E. Arkush: Los monumentos rupestres incaicos en la región del Lago Titicaca (Copacabana, Isla del Sol). Notas preliminares, p. 217-239, 351.*

Tapia Matamala, Orlando

2015 Arte rupestre y recintos funerarios en Mojocoya. En:

Arqueoantropológicas, N° 5: 51-64. Universidad Mayor de San Simón, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico, Cochabamba.

prehispánicas en los Andes centro-sur (S. Alconini, ed.): 217-240. Plural Eds., La Paz. (*Referencias al arte rupestre: p. 222, 230-232*)

Tapia Matamala, Orlando y José Capriles

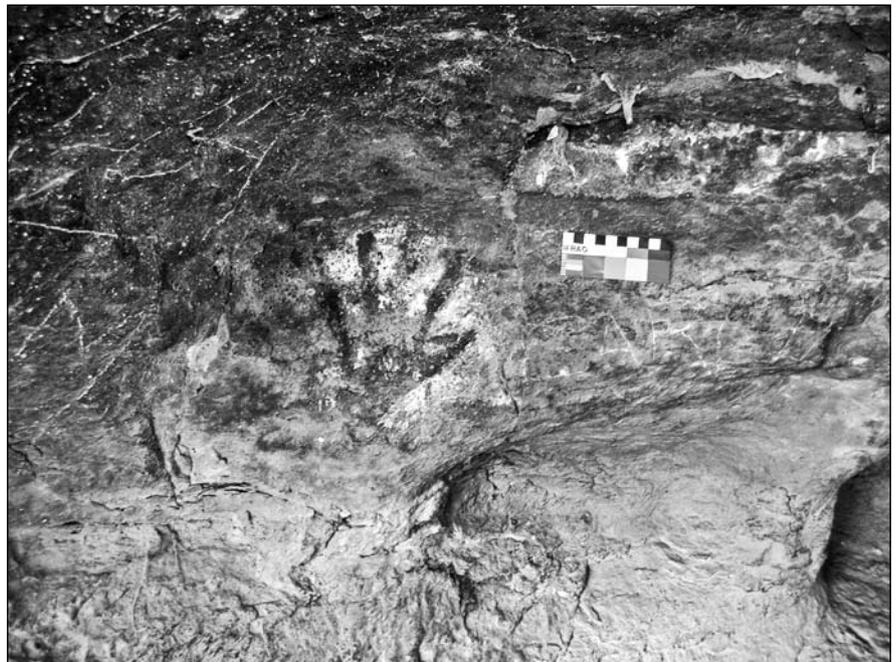
2016 Interacción y dinámica cultural en Mojocoya durante tiempos prehispánicos. En: Entre la vertiente tropical y los valles. Sociedades regionales e interacción

Universidad Mayor de San Andrés

2016 La Cátedra, periódico institucional de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 21.4.2016. Incluye: Seminario Taller Introducción al Estudio y Registro del Arte Rupestre, p. 18.



Vista del sitio PM 16, Mojocoya, Depto. de Chuquisaca. (Foto: Orlando Tapia M., archivo SIARB)



Representación de mano en negativo, sitio PM 16, Mojocoya, Depto. de Chuquisaca. (Foto: Orlando Tapia M., archivo SIARB)

Nuevas Publicaciones de Otros Países

Agnew, Neville, Janette Deacon, Nicholas Hall, Terry Little, Sharon Sullivan y Paul Taçon

2015 Rock Art: A Cultural Treasure at Risk. 67 p. Getty Conservation Institute, Los Angeles, Calif. Disponible en internet: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/rock_art_cultural.html Esta publicación se refiere a seminarios y talleres que el GCI organizó entre 2005 y 2011 como parte de SARAP (Southern African Rock Art Project) en colaboración con varias organizaciones sudafricanas. En 2012-2014 el proyecto fue extendido e incluyó un programa de intercambio entre especialistas (de arte rupestre, administradores de sitios y guardias tradicionales de comunidades) de ambos países culminando en un taller de colegas africanos y australianos, que se realizó en el Parque Nacional Kakadu, Australia. El informe publicado establece los principios de la conservación del arte rupestre, basados en cuatro pilares: 1- Conciencia pública y política de la importancia de los sitios (medidas: campañas de educación a través de talleres de capacitación, estrategias de comunicación y colaboración con diversos sectores de la población). 2- Administración efectiva. 3- Medidas de conservación física y cultural. 4- Participación de las comunidades y beneficios. Los autores esperan que en el futuro los valores del arte rupestre sean reconocidos a nivel local, regional, nacional e internacional; que miembros de las comunidades sean los custodios y administradores de los sitios; y que los pueblos indígenas, comunidades locales, gobiernos (municipales, regionales y nacionales), investigadores, expertos en patrimonio cultural y el público en general colaboren para realizar la conservación, administración y programas de turismo de una manera más efectiva.

American Indian Rock Art, American Rock Art Research Association, San José, Calif.

2015 Vol. 41 (J. D. Keyser y D. Kaiser, eds.). 182 p. Incluye estudios basados en ponencias de la 41a reunión anual de ARARA del año 2014: **Fossati, A. E.**: Rock art in Jebel Akhdar, Sultanate of Oman: an overview, p. 1-8. – **Lambert, A.**: Rock art and rituals of rulership at Chalcatzingo, Morelos, Mexico, p. 9-21. – **Greer, J. y M. Greer**: Rock art and ritual cave use in Southwestern U.S. and Northeastern Mexico: public versus private activity, p. 23-42. – **Polkowski, P.**: The life of petroglyphs: a biographical approach to rock art in the Dakhleh

Oasis, Egypt, p. 43-55. – **Dobrez, L.**: Depicted motion, interaction, and causality in rock art, p. 57-68. – **Keyser, J. et al.**: Biographic rock art tallies: explicit, implicit, or inferred narrative?, p. 69-85 (*arte rupestre histórico en Norteamérica*). – **Conti, K.**: In the den of Spirit Bear (*Utah, EE.UU.*), p. 87-97. – **Loendorf, L. et al.**: The Doña Ana site (LA66667): Formative Period abstract rock art (*New Mexico, EE.UU.*), p. 99-109. – **Erickson, G.**: Newly revealed Rancho Bernardo style rock art at W-2027: DStretch makes a difference, p. 111-126 (*California, EE.UU.*). – **Keyser, J. y L. Sundstrom**: The Elk Dreamer Site: change and continuity in Northern Plains rock art themes, p. 127-145 (*Montana, EE.UU.*). – **Sundstrom, L.**: The art of transformation: Elk Dreamer society rock art from the Northern Great Plains, p. 147-165. – **Kaiser, D. y J. Keyser**: Delving into the details: further discoveries at Writing-On-Stone, p. 167-182 (*Alberta, EE.UU.*).

Bahn, Paul

2015 Más allá de Altamira. Guía de las cuevas decoradas de la Edad del Hielo en Europa. 173 p. Ménsula Ediciones, Pola de Siero, Asturias, España. (En 2007 Bahn publicó por primera vez esta guía en inglés. La edición en español de 2015 ha sido ampliada y contiene datos de 57 cuevas, aleros, museos y centros de interpretación en Inglaterra, España, Francia e Italia.)

2015 Open-air Ice Age art. The history and reluctant acceptance of an unexpected phenomenon. En: Prehistoric art as prehistoric culture. Studies in honour of Professor Rodrigo de Balbín-Behrmann (Primitiva Bueno-Ramírez y Paul Bahn, eds.): 79-91. Archaeopress, Oxford

Baumgart, Barrett

2016 How ancient native American rock art is tearing a California town apart. En: Tracce Rock Art Bulletin, <http://www.vice.com/read/how-ancient-native-american-rock-art-is-tearing-a-california-town-apart> (*Coso Range, ubicado en una reserva de la Naval de EE.UU., es una de las concentraciones más grandes de petroglifos norteamericanos. El pueblo de Ridgecrest, en las afueras de la reserva, organiza un festival anual sobre la temática del arte rupestre, que en 2014 atrajo 50.000 visitantes. Sin embargo, hay mucha oposición a estas actividades comerciales de parte de indígenas quienes*

consideran a los petroglifos sitios sagrados. Además, notan que los organizadores del festival no se han ocupado de una campaña educativa sobre este patrimonio cultural.)

Berrojalbiz, Fernando (ed.)

2015 La vitalidad de las voces indígenas. Arte rupestre del contacto y en sociedades coloniales. 474 p. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México, D.F. 2015. – Incluye: **Berrojalbiz**, F.: Introducción, p. 13-33. – **Hers**, M.-A., A, **Vite** y V. **Valdovinos**: Arte rupestre: identidad y dominio territorial en tiempos coloniales, p. 37-63. – **Viramontes Anzures**, C.: La persistencia de una tradición milenaria: el arte rupestre de la época colonial en el semidesierto de Guanajuato y Querétaro, p. 65-82. – **May**, S., I. **Domingo** y P. **Tañon**: Arte rupestre de contacto: la versión indígena de los encuentros interculturales en el noroeste de la Tierra de Arnhem (Australia), p. 83-106. – **Chacón Soria**, E.: La Cueva de las Monas y el pueblo rarámuri, p. 107-133. – **Hays-Gilpin**, K.: Persistent Places: Hopi and Zuni rock art in Colonial contexts, p. 137-150. – **Mendiola Galván**, F.: Adopción y apropiación de elementos culturales exógenos: el arte rupestre del contacto en Chihuahua, p. 151-165. – **Murray**, W. B.: Arte rupestre del noreste mexicano en el periodo colonial, p. 167-178. – **Perezmurphy Mejía**, C.: ¿Arte rupestre colonial en la Peña del Águila, Oaxaca?, p. 181-211. – **Cruz Flores**, S.: Resignificación y estrategias de conservación integral de patrimonio rupestre: el cañón de La Pintada, Sonora, p. 213-233. – **Dias de Oliveira**, L.: Arte rupestre e comunicação entre culturas: o abrigo Pedra Grande, Brasil, p. 237-251. – **Hernández Ortega**, N., F. A. **Lerma Rodríguez** y R. M. **López Bajonero**: Espacios sagrados en el Mezquital: juego de espejos entre arte rupestre y arquitectura en tiempos del contacto, p. 253-273. – **Turpin**, S. y H. **Eling Jr.**: Curiosity, Conflict, and Contact Period Rock Art of the Northern Frontier, Mexico & Texas, p. 275-298. – **Martínez**, J. L. y M. A. **Arenas**: Iglesia en la piedra: representación rupestre y evangelización en los Andes del sur, p. 299-325. – **Berrojalbiz**, F.: La Ba'cuana, Istmo de Tehuantepec: el encuentro de dos tradiciones en un lugar sagrado, p. 329-362. – **Díaz**, A. G., Rocío **Gress**, M.-A. **Hers** y F. **Luna Tavera**: El Cristo otomí: arte rupestre, fiesta y sacrificio en el Mezquital, p. 363-385. – **Jopela**, A.: Community custodianship and conservation of Chinhamapere rock art site in central Mozambique, p. 415-435. – **Royer**, E.: El sitio rupestre algonquiano del Rocher à l'Oiseau (la Roca del Pájaro): símbolo del impacto cultural

del contacto europeo en el Escudo Canadiense, p. 437-455. – **Zubieta**, L.: Contactos antes y durante el contacto colonial. Reflexiones sobre el arte rupestre de Chinamwali en África sur-central, p. 457-474. *El libro se puede consultar y descargar en la página del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el apartado de e-books: <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/44>*

Collado Giraldo, Hipólito y José Julio **García Arranz** (eds.): XIX International Rock Art Conference.

2015 Libro con resúmenes, 757 p. CD, 2630 p. ARKEOS, Vol. 37. Instituto Terra e Memória. Maçar, Portugal. El CD incluye: **Secc. 1: Tratebas**, A.: Early Representational Rock Art in North America: Signs or Symbols, p. 27-30. – **Harman**, J.: Migrations of the Great Mural Artists, p. 31-38. – **Murray**, W. B.: Huellas del Cazador/Recolector en el Arte Rupestre del Corredor Noreste de México, p. 39-51. – **Herrera Maldonado**, D.: Formas, valores y ritmos en la tradición pictórica del Arcaico en Durango, México, p. 53-73. – **Secc. 3: Angás**, J., M. **Bea**, H. **Collado** et al.: The cave of Maltravieso (Cáceres): the scientific and divulgative duality of a new 3D record methodology, p. 201-214. – **Secc. 5: Dobrez**, P.: Their proper sphere: situating human feet in rock art, p. 259-277. – **Mulvaney**, K.: Murujuga Jina: Walking country or putting your foot down, p. 279-288 (*Australia*). – **Kolber**, J.: Walking Around Chaco: Foot and sandal prints in the rock-art of Chaco Culture National Historical Park, p. 313-318. – **Schaafsma**, P.: Sandals as Icons: Representations in Ancestral Pueblo Rock Art and Effigies in Stone and Wood, p. 319-341. – **Quijada López**, A. C.: Algunas huellas del pasado. Las representaciones rupestres del pie en Sonora, México, p. 343-353. – **Eisenberg-Degen**, D. y G. **Nash**: Foot and sandal prints in Ramat Matred, the Negev Desert, Israel, p. 355-360. – **Campos**, L. y C. **de Andrade Buco**: “Pé de Deus”, hoje gravura, ontem efeito das intemperies, p. 361-368. – **Arcà**, A.: Footprints in the Alpine rock art, diffusion, chronology and interpretation, p. 369-386. – **Achrati**, A.: Sand and sandals: representation of feet in Saharan and Arabian rock art, p. 387-401. – **Bullen**, M.: Reading the footprints, p. 403-413. – **Dubal**, L.: Foot images in rock art, p. 415-422. – **Secc. 8: Basante Gutiérrez**, Ó. R.: Las pinturas rupestres esquemáticas en el valle de Teotihuacán, México, ¿Pre mesoamericana?, p. 537-565. – **Herrera Amighetti**, G. y A. C. **Arias Quirós**: Los petrograbados de Guayabo de Turrialba, Costa Rica: un acercamiento a su significado, p. 593-611. – **Secc. 12: Franklin**, N.: Visitor books in

- the management of rock art sites: A case study from Carnarvon Gorge, Australia, p. 791-804. – **Secc. 7:** **Casado López, M.:** La diversidad de paisajes y las representaciones en el arte rupestre en México, p. 971-992. – **Mendiola Galván, F.:** El arte rupestre en Puebla. Una primera aproximación a su estudio sistemático (*México*), p. 993-1005. – **Viramontes Anzures, C. y L. M. Flores Morales:** Una aproximación al repertorio rupestre de la Cañada de los Murciélagos, Guanajuato, México, p. 1007-1026. – **Cruz Flores, S.:** Oxtotitlán, Estado de Guerrero, México. Doce años de conservación integral y participación comunitaria, p. 1027-1042. – **Manzanilla López, R.:** El uso del programa DStretch para el registro de las pinturas de la Cueva de la Peña Colorada, Estado de Guerrero, México, p. 1043-1057. – **Lorenzo Monterrubio, C.:** Xólotl y su legado: las pinturas rupestres del Estado de Hidalgo, México, p. 1059-1077. – **Torresblanca Padilla, C. A.:** Tradiciones rupestres en el territorio zacatecano, p. 1079-1095. – **Pérez-Reyes, T.:** Acercamiento a la gráfica rupestre de la cuenca alta del Río Mayo, Sonora, México, p. 1097-1114. – **Quijada López, C. A.:** Las pinturas rupestres en la región serrana de Sonora, México, p. 1115-1143. – **Viñas, R., A. Rubio, C. Quijada et al.:** Análisis técnico-temático del conjunto rupestre de Cucurpe, Sonora, México, p. 1145-1162. – **Martínez Ramírez, J.:** Petrograbados del predio El Rincón, una triste historia de destrucción de un sitio arqueológico en el municipio de Guaymas, Sonora, México, p. 1163-1196. – **Menéndez, B., R. Viñas, A. Terrazas et al.:** Referencias sobre la distribución espacial y temática de las manifestaciones rupestres en El Arenoso, Caborca, Sonora, México, p. 1197-1224. – **Menéndez, B., R. Viñas, A. Terrazas et al.:** Temática de las manifestaciones rupestres en la Sierra de El Álamo: El conjunto del Arroyo de Las Flechas (Caborca, Sonora, México), p. 1225-1248. – **Flores, S.:** Programa de conservación de manifestaciones gráfico-rupestres. Una estrategia compartida entre el INAH y la Sociedad en México, p. 1249-1265. – **Secc. 25:** **Bonilla Sánchez, E. y B. Sánchez Chillón:** Arte y Naturaleza en la Prehistoria. La colección de calcos de arte rupestre del MNCN (*España*), p. 1719-1724. – **Ríos Allier, J. L. y F. Cruz Sánchez:** Arte Rupestre y la Educación Patrimonial en el valle de Oaxaca. Fortaleciendo la identidad y la educación, p. 1725-1741. – **Juste Arruga, M. N.:** El Parque Cultural del Río Vero (Aragón, España): la puesta en valor y la gestión territorial del arte rupestre, Patrimonio Mundial, p. 1751-1765. – **Rey García, J. M.:** Petroglifos y paisaje social: la interpretación como base para la construcción de un relato para todos los públicos (*Galicia, España*), p. 1767-1777. – **Mañe Orozco, S. y A. Bardavio Novi:** Cómo la didáctica del arte rupestre puede transformar la percepción ciudadana de un espacio arqueológico (*España*), p. 1779-1792. – **Domínguez García, I., M. Fernández Algaba, J. García Arranz et al.:** La documentación digital de la Pintura Rupestre Esquemática al servicio de la difusión y desarrollo rural del Parque Nacional de Monfragüe (Cáceres, España), p. 1793-1809. – **Fernández Fernández, J., P. López Gómez y C. Pérez Maestro:** La interpretación del patrimonio como herramienta para la comunicación e innovación social (*Asturias, España*), p. 1811-1825. – **Feito, C., N. Cortón Noya, M. Varela Martínez et al.:** La socialización del arte rupestre como medio para su conservación y puesta en valor, p. 1827-1841. – **Delgado Miranda, D.:** Sendereando entre grabados rupestres (*Islas Canarias, España*), p. 1843. – **Secc. 28:** **Devlet, E. G., E. A. Greshnikov, A. I. Fakhri et al.:** Animal Footprints in the rock art of Eurasia and in comparison with the Americas, p. 2255-2268. – **Secc. 29:** **García-Diez, M., J. A. Lasheras y J. Martínez:** Arte rupestre y prehistoria de la Península Ibérica en la lista del Patrimonio Mundial, p. 2271-2274. – **Ripoll, S., V. Bayarri y E. Castilloz:** El Panel de las Manos de la Cueva de El Castillo (Puente Viesgo, Cantabria), p. 2275-2291. – **Bayarri, V., J. Latova, E. Castillo et al.:** Nueva documentación y estudio del arte empleando técnicas hiperespectrales en la Cueva de Altamira, p. 2293-2307. – **Bayarri, V., J. Latova, E. Castillo et al.:** Nueva ortoimagen verdadera del Techo de Polícromos de la Cueva de Altamira, p. 2309-2320. – **Ruggiero, M. G.:** Monitoring and best practices for the tutelage of the rock art heritage of Valle Camonica UNESCO Site, p. 2321-2325. – **Rodríguez Asensio, J. A. e I. Alonso García:** Arte rupestre de Asturias en la lista de Patrimonio Mundial, p. 2327-2338. – **Clottes, J. y M. Dubey-Pathak:** Modern Religious Practices and the Preservation of Rock Art in India, p. 2339-2345. – **San Nicolás del Toro, M.:** Protocolo de actuación ante incendios forestales que afecten a los abrigos de arte rupestre de la región de Murcia, p. 2347-2364. – **Kolber, J. y S. Seibel:** The rock-art of Chaco Culture National Historical Park, New Mexico, USA, p. 2365-2381. – **Burón Álvarez, M. y S. Escuredo Hogan:** Cómo conservar y proteger el arte rupestre al aire libre en la lista de Patrimonio Mundial: la zona arqueológica de Siega Verde, p. 2383-2393. – **Lasheras, J. A., C. de las Heras, A. Prada et al.:** La conservación de Altamira como parte de su gestión, p. 2395-2413. – **Gutiérrez**

Martínez, M.: Al Filo de la Navaja... Gestión del Patrimonio Mundial de la Sierra de San Francisco, Baja California Sur, México. Un balance, p. 2415-2431. – **Ríos Allier, J. L.** y **N. Robles García:** Manejo patrimonial en las cuevas prehistóricas de Yagul y Mitla (*México*), p. 2451-2456. – **Ruggiero, M. G.:** Valle Camonica rock art: Management plan and management system for the UNESCO Site n. 94, p. 2457-2462. – **Farajova, M.:** Gobustan rock art cultural landscape in modern society, p. 2463-2477. – **Devlet, E. G.** y **E. A. Greshnikov:** Rock art from Russia in the UNESCO Tentative list, p. 2479-2500. – **Collado Giraldo, H., J. M. Rey García** y **L. Oosterbeek:** Paisajes simbólicos del occidente peninsular. El arte rupestre esquemático como unidad cultural: una nueva candidatura a Patrimonio Mundial, p. 2501-2508. – **Secc. 32: Coimbra, F.:** Horse saddles in the rock art from Philippi, Greece, p. 2531-2546. – **Iliadis, G.:** The horse in Philippi rock art: from the Iron Age petroglyphs to the Roman and early Christian marble funerary stelae, p. 2547-2559. – **Iliadis, G.** y **K. Kotsala:** Prehistoric and contemporary interventions in the landscape. Rock art and land art, p. 2561-2570. – **Bravin, A.:** La selle dans l'Étage des Cavaliers du Jebel Rat (Haut Atlas, Maroc): une invention indépendante?, p. 2571-2590. – **Pecci Tenrero, H.:** El caballo con jinete como factor de encuadre cronológico en los grabados rupestres al aire libre. El ejemplo del conjunto de arte rupestre postpaleolítico del Cerro de San Isidro (Domingo García, Segovia, España), p. 2591-2612. – **Santos-Estévez, M.:** Ciervos y caballos en el arte rupestre atlántico: una interpretación etnoarqueológica, p. 2613-2629.

Collado Giraldo, Hipólito, José Julio García Arranz et al.

2015 Arte rupestre en el Parque Nacional de Monfragüe (Término Municipal Torrejón el Rubio). 207 p. Corpus de Arte Rupestre en Extremadura, Vol. III. Gobierno de Extremadura, GESTAR. España 2015. (Incluye: *Testimonios de poblamiento pre y protohistórico en el Parque Nacional de Monfragüe – Catálogo de sitios, las estaciones, las técnicas, el estilo y la funcionalidad, las tipologías – Características de los pigmentos del arte rupestre esquemático en el Parque Nacional de Monfragüe*)

Conservation Perspectives, The GCI Newsletter

2015 Vol. 30, Nº 2. Getty Conservation Institute, Los Angeles, CA, EE.UU. – Incluye: **Demas, M.** y **T. Roby:** Conservation and management of archaeological sites, p. 15-18 (*referencias a proyectos de arte rupestre*).

Hampson, Jamie

2015 Presenting rock art and perceiving identity in South Africa and beyond. En: *Time and Mind, The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture*, Vol. 8, Nº 4: 373-391. Routledge.

L'Anthropologie, París

2014 Vol. 118, Nº 2, incluye: **Combiere, J.** y **G. Jouve:** Nouvelles recherches sur l'identité culturelle et stylistique de la grotte Chauvette et sur sa datation par la méthode du 14C, p. 115-151. – **Lorblanchet, M.:** Au sujet de l'article de J. Combiere et G. Jouve et de la datation de la grotte Chauvet, p. 152-158. – **de Balbín Behrmann, R.:** Chauvet, chronologie et archéologie, p. 159-162. – **Petit, P.** y **P. Bahn:** Against Chauvet-nism. A critique of recent attempts to validate an early chronology for the arte of Chauvet Cave, p. 163-182. – **Martin, M.:** Graphisme et thématique de la grotte Chauvet, p. 183-185. – **Züchner, C.:** Comments and additional remarks on the paper by Jean Combiere and Guy Jouve, p. 186-189. – **Djindjian, F.:** Commentaire de l'article de Jean Combiere et Guy Jouve, p. 190-193.

2014 Vol. 118, Nº 3, incluye: **Martin, M.:** Etre ou ne pas etre aurignaciens? Telle est la question pour les Mégacéros de la grotte Chauvet, p. 211-254.

La Pintura, ARARA, Lemon Grove, CA, EE.UU.

2015 Vol. 41, Nº 4, Nov. 2015. – Incluye: **Murray, W. B.:** The Cáceres Report, p. 8-9 (*informe sobre el Congreso Int. de Arte Rupestre en Cáceres*) – **Murray, W. B.:** Caves, old and new, p. 10-11 (*cueva de Altamira y su réplica en el museo de Altamira, España*) – **Loubser, J.:** Reseña de T. Darvill y A. P. Batarda, eds., *Open-air rock art conservation and management: state of the art and future perspectives* (2014), p. 12-15, 21. – **Seibel, S.:** New home in Tempe, Arizona, p. 16-17 (*El archivo de ARARA fue trasladado al Centro de Arqueología de la Universidad Estatal de Arizona ASU. Próximamente, esta colección será catalogada y organizada. Se trabajará en la redacción de una guía de estos recursos y en la digitalización de los materiales.*) – **Stoll, A.:** Information from a Knowledgeable Elder, p. 18-19 (*Visita a sitios de arte rupestre en el Northern Territory, Australia, guiado por un anciano del grupo Wardaman, quien interpretó las pinturas en base a los mitos indígenas.*) – **Gilreath, A.:** William B. Murray honored for pioneering rock art studies, p. 19.

2016 Vol. 42, Nº 1, Feb. 2016. – Incluye: **LaFave, J.:** San Diego rock art 2015: 40th annual great success,

p. 6-7, 13. (*Informe sobre el 40 Simposio de la asociación de arte rupestre de San Diego.*)

Le Quellec, Jean-Loïc, Paul Bahn y Marvin Rowe

2015 The death of a pterodactyl. En: *Antiquity*, Vol. 89, Nº 346 (2015): 872-884. *Las pinturas rupestres de Black Dragon Canyon, Utah/EE.UU., descubiertas en los años 1920, son un ejemplo clásico del estilo Barrier Canyon y datan probablemente del período entre 1 y 1100 d.C. Los creyentes del Creacionismo, sin embargo, han argumentado que los motivos se han conservado parcialmente y han reconocido la figura de una creatura con alas, específicamente de un pterosaurio. El nuevo estudio de los autores utilizó DStretch y equipo portátil de fluorescencia rayos-X, comprobó la existencia de varias figuras, incluyendo una representación antropomorfa, con características del estilo Barrier Canyon.*

Lorblanchet, Michel

2015 Les commencements de l'art rupestre dans le monde. En: *Sur le chemin de l'humanité. Via Humanitatis. Les grandes étapes de l'évolution morphologique et culturelle de l'Homme Émergence de l'être humain: 345-381. Académie Pontificale des Sciences, CNRS Éditions, Roma 2015. (El autor trata: las cúpulas en la cueva Daraki Chattan, India, publicadas por Giriaj Kumar y Robert Bednarik, quienes atribuyen a ellas una antigüedad de 200.000 años – después de una descripción cuidadosa de la situación de la cueva y considerando los datos publicados, Lorblanchet llega a la conclusión que estas cúpulas no tienen clara relación con hallazgos arqueológicos y no han sido datadas; piedras con cúpulas en La Ferassie, Dordogne, Francia, de 50.000 años, y grabados de "vulvas" de 35.000 años de antigüedad; puntos y manos en negativo de color rojo en la cueva de Castillo, España, datados entre 41.000 y 37.000 años; trazos digitales del Magdaleniense; las pinturas del Aurignaciense, a partir de 35.000 A.P.; las primeras pinturas rupestres de Australia, alrededor de 45.000 A.P.)*

Pettit, Paul y Paul Bahn

2015 An alternative chronology for the art of Chauvet cave. En: *Antiquity*, vol. 89, Nº 345: 542-553.

Ruiz, Juan Francisco et al.

2016 4D - arte rupestre. 513 p. Monografías CEPA 3. Centro de Estudios de Prehistoria y Arte Rupestre, Murcia, España 2016. (En los últimos diez años científicos españoles han aplicado exitosamente nuevas técnicas de documentación del arte rupestre, presentadas en el seminario de documentación gráfica del arte rupestre, celebrado en Murcia en 2010, y en las jornadas técnicas para la gestión del arte rupestre patrimonio mundial, celebradas en Alquézar (Huesca) en 2012, en el Proyecto ARAM (Arte Rupestre del Arco Mediterráneo) de la Universidad de Zaragoza y en otros trabajos creando modelos 3D de aleros de arte rupestre. El editor de este libro ha reunido un equipo interdisciplinar de arqueólogos, topógrafos, fotógrafos y otros expertos en analítica química y en informática. Citamos del Prefacio: "Se han creado espacios documentales en una cantidad de aleros que parten de modelos geográficos virtuales con alto grado de detalle, realizados mediante fotogrametría de objeto cercano basado en SfM, que posibilita un visión inmersiva. Sobre cada uno de estos modelos se han incorporado visiones macroscópicas mediante capturas de tipo gigapixel, en el ámbito visible y de falso color al aplicarle la técnica de DStretch. Se complementa la documentación con analíticas in situ efectuadas con fluorescencia de rayos X y espectroscopía Raman. A esta exhaustiva documentación y análisis se le ha introducido la variable temporal: la monitorización.")

von Petzinger, Genevieve y April Nowell

2014 A place in time: situating Chauvet within the long chronology of symbolic behavioral development. En: *Journal of Human Evolution*, 74: 37-54.

RESEÑA

Bueno-Ramirez, Primitiva y Paul Bahn (eds.): Prehistoric art as prehistoric culture. Studies in honour of Professor Rodrigo de Balbin-Behrmann. 180 p., ilustraciones a color. Archaeopress Archaeology, Oxford, GB 2015. ISBN 978 1 78491 222 2 - ISBN 978 1 78491 223 9 (e-Pdf)

El libro reseñado consta de una serie de trabajos homenajes, inspirados de la tradición investigativa desarrollada, desde hace 30 años, por el profesor Rodrigo de Balbin-Behrmann en su estudio del arte rupestre paleolítico en Europa. Se compilan en total, además de la introducción confeccionada por los dos editores, 17 trabajo de investigadores dedicados al arte paleolítico pintado al interior de cuevas, en sitios a cielo abierto y también mobiliario de Europa, principalmente de Francia y España.

El reconocimiento a la investigación y obra del profesor Balbín se debe a la ruptura generada, desde sus inicios, con los trabajos de André Leroi-Gourhan realizados entre las décadas de 1940 a 1960 principalmente. Amparado en un paradigma estructuralista con una aproximación estilística y semiótica de las representaciones pintadas, Leroi-Gourhan abordó el estudio del arte paleolítico con la identificación de una serie de símbolos masculinos y femeninos dispuestos organizadamente al interior de las cuevas, espacios concebidos como importantes santuarios religiosos de esta época. Ampliando otros aspectos definidos por este Leroi-Gourhan, el profesor Balbín destacaría más bien la necesidad de entender las expresiones gráficas paleolíticas como objetos arqueológicos. Esto se tradujo en la búsqueda de contextualización de dichas manifestaciones de modo de abordar su valor social y territorial para los cazadores recolectores paleolíticos, entendiendo los sitios con arte pintado como un elemento más en el asentamiento de estos grupos. El estudio de la cronología, de los procesos involucrados en la pintura y las relaciones de los sitios con el territorio de los cazadores recolectores se constituyeron en 3 ejes principales de la obra del profesor Balbín (Bueno-Ramirez y Bahn 2015: VII). Estos trabajos abrirían las puertas a considerar nuevas formas de expresión en sitios a cielo abierto, ampliando también así la dispersión espacial del arte paleolítico antes restringido a cuevas. También permitiría relacionar los sitios con arte en relación con otros yacimientos paleolíticos de los cazadores recolectores. Finalmente, la comparación del arte entre zonas alejadas abriría también la puerta a estudios relacionados con las redes de intercambio (Bueno-Ramirez y Bahn 2015: IX). Metodológicamente, su trabajo significaría el registro minucioso de las representaciones mediante su fichaje, dibujos, fotografías y su geo-localización, simulando el trabajo arqueológico realizado en las excavaciones (José Javier Alcolea González y César González-Sainz 2015: 1).

En el libro se encuentran trabajos diversos inspirados directa o indirectamente de la obra del profesor Balbín, los que muy ciertamente nos permiten disfrutar de una renovada mirada al arte paleolítico europeo para quienes no estamos necesaria y suficientemente familiarizados con su estudio. Algunos trabajos destacan y discuten la aplicación de las técnicas de caracterización físico-química, así como las dataciones del arte, y sus consecuentes implicancias en los últimos 30 años para la secuencia estilística y la cronología de las obras pintadas definidas previamente (Alcolea-González y González-Sainz; Antonio Hernanz; Patrick Paillet; Paul Pettit y colaboradores).

Dos artículos nos invitan a reflexionar sobre las formas como se ha interpretado el arte paleolítico. Sophie A. De Beaune (pág. 26) ahonda en la forma como los estudiosos del arte han sustentado sus interpretaciones, diferenciando 3 tipos de razonamiento: la deducción (consiste en inferir una afirmación específica desde una aseveración general), la inducción (consiste en asumir que un fenómeno específico ilustra una ley más general) y la abducción (consiste en formular una hipótesis desde una pista o una teoría desde un dato). El trabajo de Arias discute la interpretación y significancia ritual de los sitios con arte paleolítico, las cuales tan insuficientemente sostenidas según el autor, requiriendo de estudios específicos que precisen de registros exhaustivos y minuciosos de las representaciones, así como de sus asociaciones.

Varios trabajos efectúan una revisita a sitios, descubiertos décadas antes, de modo de reevaluar su interpretación a partir de la obtención de nuevas informaciones y registros de las cuevas de la región de Aquitaine (Brigitte et Gilles Delluc), de distintas regiones de España como en: Huesca (Pilar Utrilla y Manuel Bea), la zona cantábrica (Lawrence Straus y colaboradores), la zona mediterránea (Valentín Villaverde), así como el noreste (José María Fullola y colaboradores), noroeste (Ramón Fábregas Valcarce y colaboradores) y el sur del país (Miguel Cortés Sánchez y colaboradores). Se suma un trabajo en Portugal con una síntesis de los trabajos realizados a la fecha sobre el arte paleolítico de dicho país (André Tomás Santos y colaboradores).

Tres trabajos discuten en específico la relación entre arte, espacio y territorio. Shumon T. Hussain y Harald Floss discuten las ontologías regionales, o “ser en el mundo”, posibles de ser definidas a partir de la profundización de la relación hombre animal, y sus representaciones artísticas o mobiliarias, en particular de los mamuts y leones, durante la temprana fase del paleolítico superior. Paul Bahn refiere

en particular a la importancia y lugar destacado de los sitios al aire libre y las consecuencias de sus hallazgos para eventualmente discutir la difusión de estilos, cánones artísticos en el espacio. En este mismo sentido, el trabajo de Denis Vialou aborda la apropiación social de los espacios y territorios. Para ello conjuga la lectura de las representaciones simbólicas figurativas y abstractas y sus relaciones estilística-cronológicas con la delimitación territorial establecida en base al vínculo entre sitios contemporáneos, con arte y los habitacionales.

En resumen, este libro constituye una interesante síntesis de trabajos o reflexiones en curso en distintas regiones de Europa, principalmente Francia y España, con técnicas novedosas de análisis, la revisita a varios sitios, nuevos descubrimientos o excavaciones que permiten precisar asociaciones contextuales, así como la cronología de ciertos yacimientos. Más aún se ofrecen síntesis y revisiones a los trabajos previos de modo de sustentar nuevos desafíos investigativos en varias regiones. La conjugación de variadas fuentes de información, provenientes de diferentes tipos de yacimientos permiten también ampliar las interpretaciones sobre el arte paleolítico, antes restringido a una lectura estilística basado en la imagen, para entender su rol en la vida cotidiana de los cazadores recolectores de dicha época, así como de sus distintas fases. Discutir el rol de las similitudes, cambios y permanencias estilísticos o de los cánones de representaciones, al igual que su difusión en el espacio para la conformación de territorios son tantos aspectos que hoy pueden ser abordados de modo de ampliar nuestro conocimiento y comprensión sobre el arte paleolítico.

Así, se recomienda a todos los interesados en el estudio del arte en América del Sur a explorar y atender los distintos aportes presentes en este libro, de modo de refrescar también nuestras posturas y formas de trabajo, las que muchas veces carecen aún de una postura crítica frente a trabajos previos. El arte constituye una expresión más de los antiguos habitantes de este continente, sean estos cazadores recolectores, pescadores, agroalfareros o pastores, pre o post-contacto, y como objeto arqueológico requiere ser estudiado de una manera sistemática y rigurosa en sus diferentes aristas, así como en relación a su contexto mediante y circundante. Esta es entonces una invitación a la lectura que espero encantará a muchos, tal como lo fuera para quien escribe esta reseña.

Marcela Sepúlveda

Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas-
Laboratorio de Arqueología y Paleoambiente
Instituto de Alta Investigación, Universidad de Tarapacá,
Arica, Chile

Agradecimiento

Agradecemos el apoyo recibido de parte de INDUSTRIAS LARA BISCH y CORIMEX LTDA, cuyos aportes han contribuido para la publicación de este Boletín.

PUBLICACIONES DE LA SIARB

Boletín anual con noticias internacionales, artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y otros países sudamericanos y bibliografías. Textos en español con resúmenes en inglés. **ISSN 1017-4346.**

Boletín N° 1 (mayo de 1987, 39 p.). Edición limitada, casi agotada.

Boletín N° 2 (junio de 1988, 66 p.) con artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y Argentina.

Boletín N° 3 (junio de 1989, 82 p.) con artículos sobre la datación de las obras de arte rupestre y sobre arte rupestre de Bolivia, Perú, Argentina, Chile y Brasil.

Boletín N° 4 (junio de 1990, 92 p.) incluye artículos sobre la práctica de tizar los petroglifos y sobre arte rupestre en Bolivia, Perú, Argentina y Brasil.

Boletín N° 5 (octubre de 1991, 110 p.) con artículos sobre la datación del arte rupestre, petroglifos de Bolivia y geoglifos de Chile y Perú.

Boletín N° 6 (noviembre de 1992, 94 p.) incluye artículos sobre la ética para sacar muestras, reuniones de especialistas en arte rupestre en Sudáfrica y China, arte rupestre en Jujuy/Argentina, Minas Gerais/Brasil, Tacna/Perú y Oruro/Bolivia.

Boletín N° 7 (octubre de 1993, 109 p.) incluye artículos sobre el congreso de Cairns, Australia, y arte rupestre de México, Brasil, Chile y Bolivia.

Boletín N° 8 (noviembre de 1994, 110 p.) incluye artículos sobre reuniones en India, EE.UU., Brasil y arte rupestre de la Prov. de Catamarca/Argentina y Prov. Modesto Omiste, Depto. de Potosí/Bolivia.

Boletín N° 9 (noviembre de 1995, 96 p.) incluye artículos sobre el arte rupestre temprano en Norte América, el arte rupestre más antiguo en Sudamérica, arte rupestre de Argentina, Brasil y Bolivia.

Boletín N° 10 (octubre de 1996, 78 p.) incluye los siguientes artículos:

R. Bednarik: La calibración computarizada a color en las fotografías de arte rupestre, p. 24-27.

J. Clottes: Los facsímiles de Niaux y Réseau Clastres en el Parque Pirineo de Arte Prehistórico, p. 28-29.

N. Stanley Price: Conservación y administración de

sitios de arte rupestre en la Sierra de San Francisco, Baja California, México, p. 30-34.

A. Fernández Distel: El Congreso Internacional de Arte Rupestre NEWS 95 (Italia), p. 35-37.

R. Querejazu Lewis: Simposio Internacional de Arte Rupestre Andino, p. 38-40.

J. Chacama y L. Briones: Arte rupestre en el desierto tarapaqueño, norte de Chile, p. 41-51.

M. Strecker: Diez años SIARB, p. 52-54.

F. Taboada, C. Rivera C. y M. Michel L.: Las pinturas rupestres de Naranjani, Prov. Inquisivi, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 55-62.

M. Strecker: Reseña: The rock paintings of the Upper Brandberg, Vol. I-III, por Harald Pager (1989, 1993, 1995), p. 68-69.

C. Kaifler: Reseña: Arte Paleolítico, por T. Chapa Brunet y M. Menéndez Fernández (eds., 1994), p. 69-70.

M. Strecker: Reseña: Grotte Chauvet, por J.-M. Chauvet et al. (1995), p. 70.

M. Strecker: Reseña: Rock Art Studies in the Americas, por J. Steinbring (ed., 1995), p. 70-71.

M. Strecker: Reseña: The Petroglyphs of the Lesser Antilles, por S. N. Dubelaar (1995), p. 71-72.

Boletín N° 11 (noviembre de 1997, 97 p.) incluye informes sobre el Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cochabamba, abril de 1997) y los siguientes artículos:

John Greer: El arte rupestre del sur de Venezuela: una síntesis, p. 38-52.

Isabelle Daillant: La Salina de los Chimanes y la destrucción de sus petroglifos, p. 53-67.

Carlos Kaifler: Yanamí, un sitio de arte rupestre en el Depto. de Santa Cruz, p. 68-75.

Carlos y Lilo Methfessel: Arte rupestre en la "Ruta de la Sal" a lo largo del Río San Juan del Oro, p. 76-84.

Boletín N° 12 (septiembre de 1998, 100 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Lazarovich: Sitio arqueológico de Santa Rosa de Tastil, Salta, Argentina – Monumento Histórico Nacional, p. 10-12.

Mario Consens: Nueva aproximación al arte rupestre de la cuenca del Río de La Plata, p. 18-25.

Robert G. Bednarik: Cúpulas: el arte rupestre más antiguo que se ha preservado, p. 26-35.

Carlos y Lilo Methfessel: Cúpulas en rocas de Tarija y regiones vecinas. Primera aproximación, p. 36-47.

Roy Querejazu Lewis: Tradiciones de cúpulas en el departamento de Cochabamba, p. 48-58.

Albert Meyers: Las campañas arqueológicas en Samaipata, 1994-1996. Segundo informe de trabajo, p. 59-86.

M. Strecker: Reseña: Arte Prehistórico de América, por J. Schobinger (1997), p. 92-94.

A. Fernández Distel: Reseña: Serranópolis II. As pinturas e gravuras dos abrigos, por P. Schmitz et al. (1997), p. 94-95.

A. Fernández Distel: Reseña: As pinturas do projeto Serra Geral, sudoeste da Bahia, por P. Schmitz et al. (1997), p. 95-96.

M. Strecker: Reseña: Journey through the Ice Age, por P. Bahn y J. Vertut (1997), p. 96-97.

C. Kaifler: Indian Rock Art and its Global Context, por K. Kumar Chakravarty y R. Bednarik (1997), p. 97.

Boletín N° 13 (octubre de 1999, 80 p.) incluye los siguientes artículos:

B. Murray: IRAC 99. Reporte de actividades del 12° Congreso Internacional de Arte Rupestre, p. 21-22.

T. Lenssen-Erz: ¿Atacan los osos polares a los pingüinos? La investigación en el norte y sur de Africa, p. 23-28.

Muñoz C.: Estado actual de las investigaciones en arte rupestre colombiano, p. 29-45.

P. Clarkson, L. Briones, G. Johnson, W. Johnson y E. Johnson: La percepción de geoglifos por visión aérea, p. 46-52.

Kaifler: Los petroglifos de Capinsal, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 53-63.

R. Querejazu Lewis: La Virgen de la Purísima - continúa el arte rupestre de Palmarito, p. 64-66.

Boletín N° 14 (septiembre del 2000, 88 p.) incluye los siguientes artículos:

A. Prous: Parque Nacional Peruaçu, Minas Gerais, Brasil, p. 12-14.

Künne: Proyecto de ley sobre arte rupestre en Panamá, p. 15-16.

M. Hernández Llosas: Simposio Arqueología del Arte, Córdoba 1999, p. 17-18.

M. Künne y A. Blanco: La documentación de petroglifos en el valle de El General, Costa Rica, p. 20-24.

P. Kaulicke et al.: La estación Alto de las Guitarras, Depto. La Libertad, Costa Norte del Perú, p. 25-28.

M. Podestá, M. Onetto y D. Rolandi: Cueva de las Manos del Río Pinturas (Argentina) - Patrimonio de la Humanidad, p. 29-42.

R. Cordero, J. Pinto e I. Salazar: Los petroglifos de Piso Firme en el oriente boliviano, p. 43-58.

S. Avilés: Perfil de proyecto para la conservación de la roca esculpida de Samaipata, p. 59-69.

F. Moll: Ideas para medidas de preservación del cerro esculpido "El Fuerte", Samaipata, Bolivia, p. 70-71.

E. Charola y F. Henriques: Consideraciones sobre la conservación de la roca esculpida del Fuerte de Samaipata, Bolivia, p. 72-75.

M. Strecker: Reseña: The Archaeology of Rock Art, por C. Chippindale y P. Taçon (1998), p. 82-83.

M. Strecker: Reseña: El arte rupestre del antiguo Perú, por J. Guffroy (1999), p. 83-84.

Boletín N° 15 (octubre del 2001, 90 p.) incluye informes sobre el V Simposio Internacional de Arte Rupestre (Tarija, septiembre del 2000) y los siguientes artículos:

M. Michel López y L. Methfessel: Sama, Tarija: arqueología y arte rupestre, p. 21-23.

M. Künne: I curso universitario del arte rupestre en América Central, p. 23-24.

M. Strecker y F. Taboada: Calacala, Monumento Nacional de arte rupestre, p. 40-62.

M. Podestá y D. S. Rolandi: Marcas en el desierto. Arrieros en Ischigualasto (San Juan, Argentina), p. 63-73.

F. Taboada: Reseña: El arte rupestre de la cuenca del río Mizque, por R. Querejazu Lewis (2001), p. 81.

M. Strecker: Reseña: Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina, 4ª parte (1997) / Arte en las Rocas, por M. Podestá y M. de Hoyos (eds., 2000), p. 81-83.

J. Schobinger: Reseña: Les chamanes de la préhistoire, por J. Clottes y D. Lewis-Williams (2ª ed. aumentada 2001), p. 83-84.

M. Strecker: Reseña: Legacy on the rocks, the prehistoric hunter-gatherers of the Matopo Hills, Zimbabwe, por E. Parry (2000), p. 85.

Boletín N° 16 (octubre del 2002, 90 p.) incluye los siguientes artículos:

J. Lasheras et al.: El nuevo museo de Altamira, p. 23-28.

J. B. Belardi y R. A. Goñi: Distribución espacial de motivos rupestres en la cuenca del lago Cardiel (Patagonia Argentina), p. 29-38.

R. Hostnig: Interrogantes sobre las piedras grabadas en templos coloniales del sur del Perú, p. 39-46.

P. Lima, R. Cordero, M. Strecker y F. Taboada: Los petroglifos de Quila Quila, Chuquisaca, Bolivia, p. 47-76.

Boletín N° 17 (octubre del 2003, 100 p.) incluye los siguientes artículos:

R. Hostnig: Macusani, Repositorio de arte rupestre milenario en la Cordillera de Carabaya, Puno – Perú, p. 17-35.

M. Strecker: Arte rupestre de Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia. Aproximación a su cronología, p. 36-53.

P. Lima, J. M. López, M. Maldonado y W. Castellón: Prospección arqueológica en la cuenca de Calacala, Depto. de Oruro, Bolivia. Resultados preliminares, p. 54-65.

V. Mendoza E.: Proyecto de preservación del arte rupestre de Inkamachay y Pumamachay (Chuquisaca, Bolivia), p. 66-81.

Boletín N° 18 (octubre del 2004, 88 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker: VI Simposio Internacional de Arte Rupestre, Jujuy, Argentina, p. 23-27.

L. Ribeiro: Noticias de las investigaciones en arte rupestre prehistórico brasileño (2002 a 2004), p. 28-30.

R. Ventura y L. Quirós: Petroglifos de Menocucho: Un nuevo sitio rupestre en el valle de Moche, p. 31-39.

R. Hostnig: Arte rupestre postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú, p. 40-64.

A. Fernholz, M. Strecker y F. Taboada: Pinturas Rupestres de Sorata, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 65-70.

R. Cordero: Las Pinturas Rupestres de Sincho de Gallo, Las Lauras, Mairana (Santa Cruz, Bolivia), p. 71-75

Boletín N° 19 (octubre del 2005, 88 p.) incluye los siguientes artículos:

R. Hostnig y M. Strecker: I Simposio Nacional de Arte Rupestre – Cusco, Perú 2004, p. 19-23.

M. Künne: Nuevos estudios y enfoques sobre los petrograbados de Panamá, p. 24-27.

M. van Hoek: Los petroglifos de Muralla y Pakra, valle de Pisco, p. 28-37.

P. Cruz: El lado oscuro del mundo. Una cartografía de la percepción de los sitios arqueológicos en los andes meridionales (Laguna Blanca, Catamarca – Argentina, y Potosí – Bolivia), p. 38-48.

J. Loubser y F. Taboada: Conservación en Incamachay: limpieza de graffiti, p. 49-57.

C. Kaifler: Los petroglifos de Huirapucuti, Charagua, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 58-74.

Boletín N° 20 (noviembre del 2006, 106 p.) incluye los siguientes artículos:

C. Kaifler: Los petroglifos del sitio La Cruz, Mutún, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 18-45.

R. Hostnig: Distribución, iconografía y funcionalidad de las pinturas rupestres de la época Inca en el departamento del Cusco, Perú, p. 46-76.

F. Gallardo et al.: Nuevas perspectivas en el estudio del arte rupestre en Chile, p. 77-87.

J. Schobinger: Reseña: A. M. Pessis, Imagen da Pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara (2003), p. 96-97.

J. Schobinger: Reseña: El Arte Rupestre de Argentina Indígena (3 tomos, Buenos Aires 2005), p. 97-98.

A. Prous: Reseña: T. Heyd y J. Clegg, eds., Aesthetics and Rock art (2005), p. 100-101.

Boletín N° 21 (noviembre del 2007, 105 p.) incluye los siguientes artículos:

S. Calla M.: Documentación de las pinturas de la cueva de Juan Miserandino, Reserva Municipal del Valle de Tucavaca, Depto. de Santa Cruz, p. 17-37.

F. Taboada: Diagnóstico de conservación del Sitio Juan Miserandino, Municipio de Roboré, Depto. de Santa Cruz, p. 38-45.

F. Taboada: Registro y diagnóstico de conservación de las pinturas de la cueva de Mataral, Depto. de Santa Cruz, p. 46-67.

Rainer Hostnig: Hallazgos recientes en el Valle del Vilcanota, Cusco, refuerzan la hipótesis sobre existencia de arte rupestre Inca, p. 68-75.

M. van Hoek: Petroglifos chavinoides cerca de Tomabal, Valle de Virú, Perú, p. 76-88.

J. Schobinger: Reseña: D. Fiore y M. Podestá, eds., Tramas en la Piedra. Producción y usos de arte rupestre (2007), p. 96-98.

Boletín N° 22 (noviembre del 2008, 100 p.) incluye los siguientes artículos:

F. Taboada: El arte rupestre de la Cueva de Paja Colorada, Municipio de Moro Moro, Depto. de Santa Cruz, p. 17-40.

I. Wainwright y M. Raudsepp: Identificación de pigmentos de pinturas rupestres de Paja Colorada, Prov. Vallegrande, Depto. de Santa Cruz, p. 41-45.

R. Hostnig: El patrimonio rupestre de Macusani-Corani en la Provincia de Carabaya, Puno, no está a salvo. Campaña en curso para evitar su destrucción, p. 46-56.

R. Hostnig: Una nueva mirada a las pinturas rupestres de Quellkata en el Departamento de Puno, Perú, p. 57-67.

M. Sepúlveda: Pinturas rupestres de la Precordillera de Arica (norte de Chile). Re-evaluación a 40 años de la obra pionera de Hans Niemeyer, p. 68-79.

M. Strecker, C. y L. Methfessel: Las representaciones de animales felínicos en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 80-85.

Boletín N° 23 (octubre del 2009, 91 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker: El Congreso “Global Rock Art”, São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil 2009, p. 22-24.

R. Hostnig: Sumbay: a 40 años de su descubrimiento para la ciencia, p. 25-48.

R. Mark y E. Billo: Recientes aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de Arte Rupestre de Bolivia, p. 49-58.

M. Strecker, F. Taboada, C. Rivera y P. Lima: El Parque Arqueológico de Lajasmayu, Betanzos - avances de proyecto, p. 59-71.

J. Elizaga y R. Hostnig: Grabados de manos en la Meseta Tutacachi, Departamento de Oruro, Bolivia. Primera aproximación, p. 72-81.

Boletín N° 24 (noviembre del 2010, 102 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker y R. Hostnig: Una modalidad estilística peculiar de petroglifos en el Sur del Perú, p. 21-50.

M. Corbalán et al.: Rocas grabadas en las Verdes Yungas. Medidas de protección en torno al petroglifo de Piedra Pintada, San Pedro de Colalao (Tucumán, Argentina), p. 51-59.

R. Mark y M. Strecker: Aplicaciones del mejoramiento digital de imágenes en la documentación de Arte Rupestre de Betanzos, Bolivia, p. 60-67.

P. Lima y F. Taboada: El arte rupestre de Caraviri, Chuquisaca – Bolivia y su posible relación con la ritualidad y el movimiento de poblaciones, p. 68-86.

Boletín N° 25 (noviembre del 2011, 102 p.) incluye los siguientes artículos:

T. Gisbert, M. Podestá y J. Clottes: Felicitaciones a la SIARB por su 25 Aniversario, p. 18-19.

F. Taboada, M. Strecker, P. Lima y C. Rivera: 25 Años SIARB – logros, desafíos, proyecciones, p. 20-42.

C. Kaifler: Las pinturas rupestres de Yacuses, Depto. de Santa Cruz, Bolivia, p. 43-64.

F. Taboada: Chirapaca: Reflexiones a partir del mejoramiento de las imágenes fotográficas, p. 65-70.

M. Strecker, R. Saavedra y R. Mark: El arte rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia, p. 71-81.

L. Ferraro y M. Strecker: VIII Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tucumán, Argentina (2010), p.

82-83.

A. R. Martel y P. S. Escola: Bloques y arte rupestre en la quebrada de Miriguaca Depto. Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina), p. 84-92.

J. A. Lasheras, P. Fatás y F. Allen: Arte rupestre en Paraguay: sitios con grabados de estilo de pisadas asociados a industria lítica sobre lascas planoconvexas, p. 93-100.

Boletín N° 26 (octubre del 2012, 93 p.) incluye los siguientes artículos:

El Congreso Internacional “Arqueología y Arte Rupestre – 25 Años SIARB”, p. 19-32.

M. Strecker, L. Methfessel, C. Rivera, F. Taboada y P. Lima: Caminos destruyen sitios de arte rupestre en Bolivia, p. 33-40.

C. Methfessel, L. Methfessel y M. Strecker: Representaciones de serpientes en el sur de Bolivia – una aproximación preliminar, p. 41-54.

M. Strecker: El Arte Rupestre de Lik'ichiri Cueva, Betanzos, Depto. de Potosí – nota adicional, p. 55.

R. Hostnig: Pinturas rupestres postcolombinas de la región de Escoma, Depto. de La Paz, Bolivia, p. 56-58.

J. Guffroy: Checta, un sitio de petroglifos en la costa central del Perú, p. 59-74.

Boletín N° 27 (noviembre del 2013, 124 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Podestá: Uruguay: estudio comparativo de la localidad rupestre de Chamangá, p. 17-19.

M. Strecker y W. B. Murray: El Congreso Internacional de ARARA/IFRAO 2013, p. 22-23.

N. Franklin: Novedades de arte rupestre de Australia: perspectivas de las investigaciones recientes, administración y conservación, p. 24-31.

F. Taboada, C. Rivera, P. Lima, M. Strecker y M. L. Soux: El proyecto del arte rupestre de Peñas, Prov. Los Andes, Depto. de La Paz, p. 32-45.

R. Cordero, M. Strecker, M. Muñoz y M. L. Choque: El arte rupestre de Chaupisuyo (Municipio Morochata, Depto. de Cochabamba) - una aproximación preliminar, p. 46-66.

F. Fauconnier: Los grabados de La Pintada (Depto. de Chuquisaca, Proyecto Río San Juan del Oro), p. 67-86.

M. A. Arenas: Significantes rupestres coloniales del sitio Toro Muerto (Chile), p. 87-104.

Boletín N° 28 (julio del 2014, 95 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker, R. Hostnig y M. Sepúlveda: Jean Guffroy (1949-2013), Pionero en los estudios del arte rupestre peruano, p. 26-29.

F. Taboada, M. Strecker, C. Kaifler y P. Lima: Infraestructura en sitios de arte rupestre - ¿protección o destrucción?, p. 30-42.

L. Methfessel, C. Methfessel y M. Strecker: Representaciones de vulvas en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 43-56.

P. Cruz y A. Martínez: Signos, significantes y sentidos furtivos. Los grabados rupestres de Cangrejillos (Provincia de Jujuy, Argentina), p. 57-77.

Boletín N° 29 (julio del 2015, 105 p.) incluye los siguientes artículos:

P. Kaulicke, E. Tsurumi y C. Morales Castro: Arqueología y paisaje del arte rupestre formativo en la costa norte del Perú, p. 18-24.

A. Prous: X Simposio Internacional de Arte Rupestre, Teresina, Brasil 2014, p. 25-27.

M. Arenas, P. Lima, C. Tocornal y L. Alvarado: El arte rupestre de Q'urini, Oruro - Bolivia. Estudio preliminar, p. 28-50.

Pablo Cruz: Tatala Purita o el influjo del rayo. Arte rupestre anicónico en las altas tierras surandinas (Potosí, Bolivia), p. 51-70.

S. Pastor, A. Recalde, L. Tissera, M. Ocampo, G. Truyol, S. Chiavassa-Arias: Chamanes, guerreros, felinos: iconografía de transmutación en el noroeste de Córdoba (Argentina), p. 71-85.

Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano - ISSN 1017-4354

N° 1. Diciembre de 1987, 72 p., resumen en inglés. Matthias Strecker: **Arte Rupestre de Bolivia.** - Edición agotada.

N° 2. Diciembre de 1988, 72 p., resumen en inglés. Carlos J. Gradín y Juan Schobinger: **Nuevos Estudios del Arte Rupestre Argentino.**

N° 3. Julio de 1992, 231 p., resumen en inglés. Roy Querejazu Lewis (ed.): **Arte Rupestre Colonial de Bolivia y Países Vecinos.**

N° 4. Abril de 1995, 162 p., resumen en inglés, índice geográfico y temático. Matthias Strecker y Freddy Taboada (eds.): **Administración y Conservación de Sitios de Arte Rupestre.**

N° 5. Febrero de 1997, 111 p. Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional de Arte Rupestre, Cochabamba, abril de 1997 - Documentos.**

N° 6. Septiembre de 2002. 157 p., resúmenes en inglés Freddy Taboada y Matthias Strecker, eds.: **Documentación y Registro de Sitios de Arte Rupestre. Actas de la Sección 1 del V Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tarija, septiembre de 2000.**

157 p., 113 ilustraciones (fotos, dibujos, mapas, etc.), 1 dibujo desplegable formato 95 x 26 cm.

Precio incluyendo envío aéreo: Bolivia y otros países latinoamericanos - \$US 25, otros países - \$US 29.

N° 7. Mayo de 2012. 143 p., textos en gran parte en español e inglés.

Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional "Arqueología y Arte Rupestre - 25 años SIARB" (La Paz, Bolivia, 25-29 de junio, 2012). Documentos.**

N° 8. Mayo de 2016. 258 p., incluyendo 33 tablas a color.

Matthias Strecker (ed.): **Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia).**

Precio incluyendo envío: Bolivia - \$US 25, otros países latinoamericanos - \$US 30, otros países - \$US 40.

Otras publicaciones de la SIARB:

Roy Querejazu Lewis: **El arte rupestre de la cuenca del río Mizque.** 182 p., mapas, numerosas fotos, 18 fotos a color. Universidad Mayor de San Simón, Prefectura del Depto. de Cochabamba, SIARB. 2001.

Matthias Strecker: **Rocas que hablan. Arte rupestre en Bolivia y en los Estados Unidos de América. Material didáctico para alumnos y profesores.** 20 p. SIARB y Embajada de los EE.U.U. en Bolivia. 2004.

Matthias Strecker: **El Parque Arqueológico de Incamachay - Pumamachay. Una guía para visitantes. The archaeological park of Incamachay - Pumamachay. A visitors' guide.** 25 p. SIARB. 2004.

SIARB - H. Alcaldía de Sucre: **El Parque Arqueológico de Incamachay - Pumamachay.** DVD. 2006.

Matthias Strecker (ed.): **Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia.** CDRom. SIARB. 2007.

Matthias Strecker: **Arqueología y arte rupestre de Moro Moro. La cueva de Paja Colorada.** SIARB. 2008

M. Strecker, C. Rivera, F. Taboada y P. Lima: **Lajasmayu, Betanzos, Depto. de Potosí. Arqueología y Arte Rupestre. Guía para visitantes. Visitors' Guide Book.** 29 p. SIARB, H. Alcaldía de Betanzos. La Paz 2010.

F. Taboada, M. Strecker, C. Rivera, P. Lima, M. L. Soux y T. Villegas de Aneiva: **Peñas. Historia, Arqueología**

y **Arte Rupestre. Guía para visitantes. Visitors' Guide Book.** 28 p. SIARB, Comunidad de Peñas, H. Alcaldía de Batallas, Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania. La Paz 2013.

M. Strecker y C. Cárdenas (eds.): **Arte rupestre de los valles cruceños.** 223 p. SIARB, ICO. La Paz 2015.



Pinturas rupestres de Campa, Pizacoma, Puno. Escena de camélidos frente a trampa; a la derecha: cazador; abajo: composición abstracta que pertenece a una fase posterior.

Foto: Rainer Hostnig (aplicación de DStretch). Foto publicada en el libro "Arte Rupestre de la Región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia), SIARB 2016, pág. 38.

Instrucciones para Autores

Caracterización del Boletín de la SIARB:

El Boletín de la SIARB es una revista anual especializada en temáticas del estudio del arte rupestre prehistórico, histórico y etnográfico, particularmente de los países sudamericanos. Incluye noticias, informes sobre eventos y proyectos, artículos (estudios), bibliografía con datos de nuevas publicaciones relevantes y reseñas. Desde el N° 27 (2014) el Boletín se imprime en julio.

Las noticias pueden tener una extensión de hasta una página. Los artículos deben ser trabajos originales e inéditos, de un alto valor científico. Se publican en español, con breve resumen en español e inglés, además palabras claves en español e inglés. Preferimos artículos de un texto de hasta 6 páginas, aparte de ilustraciones (hasta 15 figs.).

Los autores son responsables del contenido de sus contribuciones, la exactitud de las citas y referencias bibliográficas y el derecho legal de publicar el material propuesto, por lo que deben contar anticipadamente con el permiso para reproducir figuras y datos. Cada autor de un artículo recibirá un ejemplar de la revista.

Envío de los trabajos:

No hay fecha establecida para el envío de los trabajos. Se solicita a los autores enviar su material al Editor Matthias Strecker por correo electrónico incluyendo las ilustraciones (tablas, cuadros y gráficos) en alta resolución, no insertas en el texto. Se debe adjuntar una lista completa de las ilustraciones, un resumen en español e inglés y hasta cinco palabras claves. Según el tamaño del artículo, el resumen puede abarcar unas 3-8 líneas.

Los textos deben escribirse con *Times New Roman*, punto 10, interlineado: sencillo (los títulos con punto 16). Hay que tener especial cuidado con la bibliografía que debe seguir el siguiente modelo:

Bibliografía - Monografías de un autor o varios autores:

Siqueira, Antonio Juraci y Mario Baratta
2012 Itai a carinha-pintada. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, Brasil.

Bibliografía - Artículos en revistas o libros:

Bahn, Paul, Francisco Muñoz, Paul Pettitt y Sergio Ripoll
2004 New discoveries of cave art in Church Hole (Creswell Crags, England). En: *Antiquity*, Vol. 78 N° 300 (June 2004), <http://antiquity.ac.uk/> (Project Gallery)

Santos Escobar, Roberto
1990 Los yungas de Larecaja: reflexiones sobre la etnia del valle, siglos XV y XVI. En: *Larecaja. Ayer, hoy y mañana*: 155-169. Comité Organizadora del IV Centenario de Larecaja. La Paz.

Evaluación y publicación de los trabajos:

Todos los artículos seleccionados por los editores (Informes y Estudios) son revisados por uno o varios miembros del Consejo Editorial y otro evaluador en una evaluación interna y externa que podrá tomar varios meses. Una vez concluida la evaluación, se informará a los autores si su trabajo ha sido aceptado para la publicación en un próximo número de la revista, con o sin modificaciones, o si no nos vemos en condiciones de publicarlo. Debido a la periodicidad del Boletín (un solo número al año), es posible que un artículo aceptado sea publicado recién dentro de dos años.

Este boletín se terminó de imprimir
el 15 de junio de 2016
en los talleres de
Producciones
CIMA
La Paz - Bolivia

