Boletín Nº 32

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 2018 - Depósito Legal Nº 4-3-234-89**

La **Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB)** es una organización científica sin fines de lucro (Resolución Suprema Nº 205689 de 30/XII/1988). Es miembro de la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO).

Misión: Contribuir a la investigación, documentación, conservación, puesta en valor y difusión de los de sitios de arte rupestre en todo el país, concientizando a la población sobre el valor del arte rupestre; fomentando el empoderamiento de comunidades originarias y gobiernos municipales sobre su patrimonio cultural y su capacidad de preservar estos sitios; apoyando la creación de parques arqueológicos con grabados o pinturas rupestres, administrados por gestores locales en colaboración con expertos en la materia.

Visión: Consolidar a la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) como la institución gestora del patrimonio de arte rupestre de Bolivia, logro basado en el registro, documentación, conservación, estudio y publicación de los sitios de grabados y pinturas rupestres prehistóricos e históricos de Bolivia, como parte del patrimonio cultural del país; así como en la implementación de proyectos culturales y turísticos, creación de nuevos parques arqueológicos, campañas educativas y programas de especialización sobre el arte rupestre y el apoyo a investigadores y estudiantes con un archivo y una biblioteca especializados.

Directiva:

Presidente:	Lic. Freddy Taboada, Casilla 8127, La Paz, Bolivia Tel. +591-2 - 2229737
Secretario Gen.:	Matthias Strecker, Casilla 3091, La Paz, Bolivia Tel. +591-2 - 2711809 • e-mail: siarb@acelerate.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@acelerate.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 6D, 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: rrhostnig@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

Página web: www.siarb-bolivia.org

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 - *Our cover photos* 7

Editorial - *Editorial* 8

Noticias y actividades de la SIARB - *News and activities of SIARB* 9

Noticias internacionales - *International News* 12

Informes - *Reports*

José Berenguer:

La exposición sobre el arte rupestre de Taira en el Museo Chileno de Arte Precolombino
The exhibition on Taira rock art of the Chilean Museum of Precolumbian Art 23

Francisco Mena, Camila Muñoz, Diego Artigas, Rosario Cordero y Nibaldo Calderón:

Primer registro de grabados en Aisén (Patagonia Central, Chile)
First engravings found in Aisén (Central Patagonia, Chile) 31

Karolina Juszczyk, Janusz Z. Wołoszyn y Andrzej Rozwadowski:

Documentando Toro Muerto (Arequipa, Perú). Informe de las temporadas 2015-2017
Recording Toro Muerto (Arequipa, Peru). Report of field work in 2015-2017 36

Renzo Ventura Ayasta:

Homenaje a Cristóbal Campana Delgado
Tribute to Cristóbal Campana Delgado 43

Estudios - *Studies*

Matthias Strecker, Renán Cordero y Miguel Torrico:

Las pinturas rupestres de Umantiji, comunidad Chirini Tiquimani (Umapalca, Zongo, La Paz)
Rock paintings of Umantiji, Chirini Tiquimani community (Umapalca, Zongo, La Paz) 48

Rainer Hostnig:

Caracterización del arte rupestre temprano de Espinar, Cusco
Characterization of early rock art in Espinar, Cusco 73

Bibliografía - *Bibliography*

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre sudamericano (2014-2018) 99

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre de Bolivia 105

Nuevas publicaciones de otros países 106

Reseñas - *Book Reviews* 108

Agradecimiento - *Acknowledgement* 110

Publicaciones de la SIARB - *SIARB Publications* 111

Instrucciones para autores - *Instructions for authors* 117

Nuestra Portada

En la tapa y contratapa de este Boletín presentamos fotografías de Qelqata, Municipio de Quillacollo, Depto. de Cochabamba, según la documentación de María de los Ángeles Muñoz C. del año 2011. El sitio se ubica a una altura de unos 4.500 m. Sus pinturas – un conjunto que mide unos 3,40 m de largo y 2,40 m de alto – se destacan por su policromía. Se notan imágenes en rojo y blanco, una figura en negro y blanco, aparte de figuras monocromas en blanco, rojo y negro.

El sitio Qelqata ha sido publicado anteriormente por Roy Querejazu Lewis (2014: 46-47 y fotos a color) bajo el nombre de "Qalqatas 1", quien menciona también una serie de puntos en verde pálido. Según su criterio, estas pinturas tendrían una vinculación con las de Rumi Plaza (ver nuestro Boletín Nº 29: tapa, contratapa y p. 7-8).

Se trata de grandes composiciones abstractas – formas rectangulares, círculos, líneas curvas y otras –, aparte de figuras zoomorfas (cuadrúpedos, algunos con pezuñas en los pies representando probablemente venados, especies de "lagartos", una serpiente) y posibles representaciones antropomorfas muy reducidas.

En el mencionado libro de R. Querejazu Lewis, el autor – quien se basa en el informe de dos estudiantes – no indica las varias superimposiciones que comprueban más de una fase de elaboración del conjunto, ver por ejemplo en las Figs. 3-4 en la contratapa, a la izquierda, un cuadrúpedo superimpuesto sobre una composición abstracta, y a la derecha una línea roja encima de otro rectángulo. Existen pocos elementos negros (cuadrúpedos, serie de figuras en forma de x y algunas líneas curvilíneas) que parecen haber añadidos al corpus ya existente, en una tercera fase de pinturas (ver Fig. 4 de la contratapa).

Referencia:

Querejazu Lewis, Roy
2014 El arte rupestre en el límite andino-amazónico (Cochabamba – Santa Cruz). Cochabamba.

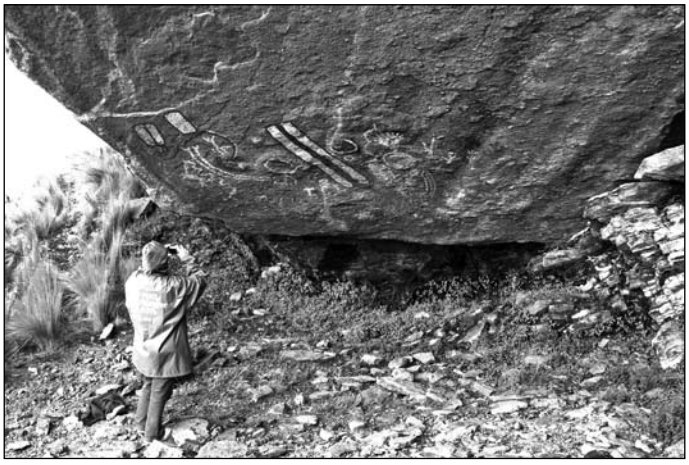


Fig. 1. Sitio Qelqata, Cochabamba. Foto: María de los Ángeles Muñoz C., Museo Arqueológico, UMSS.

Fig. 2. Paisaje en la región del sitio Qelqata. Foto: María de los Ángeles Muñoz C., Museo Arqueológico, UMSS.

Editorial

Este Boletín Nº 32 de la SIARB ofrece nuevos estudios de arte rupestre en Bolivia, Perú y Chile, aparte de noticias y notas bibliográficas sobre investigaciones en una gran parte del continente sudamericano.

En Bolivia tenemos todavía una visión reducida del desarrollo de las pinturas y grabados rupestres. Sobre todo, resulta difícil evaluar el arte rupestre de los cazadores-recolectores del Arcaico. Por mucho tiempo, los sitios en la región de Betanzos, Potosí, fueron los únicos que dieron algunas luces sobre esta temática. Obviamente, nuestro proyecto sobre pinturas de Umantiji en el valle de Zongo, La Paz, cuyos resultados preliminares presentamos en este Boletín, significa un avance sumamente importante en el estudio del arte rupestre arcaico. A la vez, permite demostrar que en el sur del Perú y en la sierra occidental de Bolivia existen representaciones muy parecidas.

El investigador Rainer Hostnig es conocido por sus numerosos aportes sobre pinturas arcaicas del Perú. En esta ocasión presenta una primera evaluación del arte rupestre temprano de Espinar, Cusco, región que conoce a fondo, ya que hace 15 años publicó su estudio del arte rupestre postcolombino de Espinar. Ahora demuestra que en la misma zona también existe un corpus importante de arte arcaico. Su estudio se caracteriza por un registro y análisis detallados con resultados novedosos. Los excelentes conocimientos del autor de pinturas arcaicas en otras regiones peruanas facilitan su descripción y la evaluación de estas representaciones que nos acercan a la caza de camélidos y cérvidos por los antiguos cazadores-recolectores. Presenta una tipología de figuras zoomorfas y antropomorfas, así como consideraciones sobre las armas, los cercados y las mallas que fueron utilizados.

Uno de los sitios más conocidos del arte rupestre peruano e inclusive de toda Sudamérica es Toro Muerto en Arequipa, que sorprende por la cantidad de miles de rocas grabadas. Sin embargo, las múltiples publicaciones de Eloy Linares Málaga y otros investigadores desde los años 1950 no permitieron entender bien la extensión de este sitio por falta de un registro completo. Finalmente, un nuevo proyecto de expertos de Polonia y del Perú ha establecido la existencia de más de 2.500 bloques grabados. El trabajo resumido por Karolina Juszczyk, Janusz Z. Wołoszyn y Andrzej Rozwadowski impresiona por el empleo de modernas técnicas, como el uso de un dron y la base de datos SIG.

Taira en la región de Atacama, Chile, es otro sitio que ha llamado la atención especial de los investigadores de arte rupestre por muchos años, seguramente en parte debido al impacto visual del panel principal que combina la técnica de pintura con la de grabado. José Berenguer se ha dedicado al estudio de este magnífico sitio por varios decenios. En su artículo explica la museología de una nueva exposición sobre Taira en el Museo Chileno de Arte Precolombino en Santiago, que toma en cuenta diferentes aspectos incluyendo los conocimientos ancestrales de los actuales pobladores indígenas de la zona.

El arte rupestre de la región de Patagonia (Chile y Argentina) es conocido por las improntas negativas de manos de considerable antigüedad, aparte de escenas de caza y posteriores representaciones simbólicas. Francisco Mena, Camila Muñoz, Diego Artigas, Rosario Cordero y Nibaldo Calderón amplían este panorama con su informe sobre el primer registro de grabados en Aisén (Patagonia Central, Chile).

Este Boletín incluye homenajes a varios colegas cuyos aportes significativos han contribuido al estudio del arte en las culturas prehispánicas, de la Colonia y República: Cristóbal Campana (Perú), Augusto Cardich (Perú - Argentina), Teresa Gisbert (Bolivia), Ercilia Navamuel (Argentina), Niède Guidon (Francia - Brasil) y Klaus Koschmieder (Alemania). Personalmente me siento agradecido por las experiencias compartidas con algunos de estos colegas.

Matthias Strecker

Noticias y Actividades de la SIARB

Condecoración de la SIARB

El 25 de julio de 2017 se realizó un acto en el Palacio Consistorial del Gobierno Autónomo Municipal de La Paz, en el que la SIARB presentó los primeros resultados del registro de arte rupestre en el municipio y recibió una distinción de la Alcaldía "por haber desarrollado actividades por treinta años de manera ininterrumpida, en mérito al trabajo cultural y científico" en beneficio del Municipio de La Paz y de Bolivia.

Biblioteca y Archivo de la SIARB

El catálogo digital de la biblioteca de la SIARB cuenta con más de 11.000 fichas; sin embargo, también tenemos muchas fichas en cajas que todavía no han sido digitalizadas. Nuestro archivo documental incluye numerosos documentos, en parte inéditos. Estos recursos están a disposición de nuestros socios y otros investigadores.

Exposición sobre arte rupestre de la Amazonia Boliviana

Participamos en el IV Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica (Trinidad, 1-7 de octubre, 2017) con una exposición de dos paneles sobre arte rupestre de la Amazonía boliviana. Tratan los siguientes temas: Ubicación de los sitios – Técnicas de ejecución – Motivos – Cronología – Significación e importancia – Factores de destrucción – Legislación – Proyecto hidroeléctrico. Al finalizar el encuentro, esta exposición fue donada al museo arqueológico de Trinidad.

Proyecto Torotoro

Entre los meses de agosto y noviembre de 2017, la Dra. Patrizia Di Cosimo, miembro de la SIARB e integrante de la Comisión de Patrimonio Material e Inmaterial de la Fundación "emegece" de La Paz, dirigió la primera temporada del registro arqueológico en el Geoparque Andino Torotoro (Provincia de Charcas, Potosí).

Entre los 40 sitios registrados, 12 son de pinturas rupestres y 1 de grabados, los cuales se ubican sobre todo en las formaciones rocosas del norte del territorio de Torotoro y algunos en los paredones verticales de los ríos. Entre estos sitios, ya se conocían anteriormente el de Batea Qhocha, T'iratani y tres sub-sitios en Ciudad de Itas. Los demás se han registrado por primera vez.

Acorde al tiempo a disposición para el estudio, se adoptó una metodología muy básica de registro, que comprendió la documentación fotográfica, el llenado de fichas de sitio, ubicación sobre mapa y búsqueda bibliográfica. En algunos casos fue posible diagnosticar tiestos de cerámica en las inmediaciones de sitios con pinturas.

En la parte septentrional de Torotoro, a más de 3.000 m.s.n.m. se encuentran pinturas (motivos abstractos, de animales - sobre todo camélidos, pero también suri y vizcachas - y antropomorfos), en pequeñas cuevas y abrigos, que se relacionan con las antiguas rutas caravaneras que comunicaban con el altiplano. En los ríos prevalecen en cambio las figuras abstractas de múltiples colores.

Es todavía prematuro expresar hipótesis certeras sobre la cronología de estas pinturas, aunque es posible ver algunas características estilísticas (de algunos de los sitios) que podemos relacionar con arte rupestre conocido de una amplia zona que va desde la cordillera de Yanakaka (Cochabamba) hasta los valles interandinos de la región de Samaipata (Santa Cruz).

Este estudio servirá para integrar la información del expediente de postulación ante la UNESCO del territorio del Municipio de Torotoro como el primer Geoparque Andino Global, impulsado por la Fundación "emegece", con la colaboración del Foro Latinoamericano de Ciencias Ambientales (FLACAM), Nodos Bolivia y Brasil, la Universidad Federal do Rio Grande Do Sul (UFRGS), el Servicio Nacional de Áreas Protegidas (SERNAP), el Gobierno Autónomo Municipal de Torotoro (GAMTT), la Universidad Mayor de San Simón (UMSS) y otras instituciones.

Excursión con estudiantes de la Universidad de Bonn, Alemania

El 2.3.18 Freddy Taboada y Matthias Strecker acompañaron a un grupo de 18 estudiantes y 2 catedráticas (Carla Jaimes y Karoline Noack) de la Universidad de Bonn a dos sitios de arte rupestre en Peñas y Chirapaca (Prov. Los Andes, La Paz) y explicaron los estudios de los equipos de la SIARB. En Peñas encontraron a un grupo de autoridades originarias incluyendo al actual Subalcalde Fidel Mamani.

4º Seminario-Taller con introducción al estudio del arte rupestre

Por cuarto vez, en abril pasado la SIARB realizó su Seminario-Taller "Introducción al estudio y registro del arte

rupestre", en colaboración con el Instituto de Investigaciones Antropológicas-Arqueológicas, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz (charlas y prácticas en aula: abril 4-5, 11-12, excursión y práctica en sitio de arte rupestre: 14 de abril, 2018). Este cursillo se dirigió a todos los estudiantes que deseen a recibir capacitación básica sobre la investigación de las pinturas y los grabados rupestres prehistóricos, históricos y etnográficos. Sin embargo, tomó en cuenta también las necesidades de los estudiantes interesados en una tesis de Licenciatura en Arqueología o Antropología sobre esta temática. Además, por primera vez se ofreció una práctica con el programa DStretch que "mejora" imágenes fotográficas. Los catedráticos fueron: Matthias Strecker, Freddy Taboada, Claudia Rivera y Pilar Lima. Participaron 14 estudiantes de La Paz, Cochabamba e Iquique/Chile.

Donación de nuestras publicaciones a instituciones científicas y educativas

Donamos nuestras publicaciones (colección completa o partes) a las siguientes instituciones: Instituto de Arqueología y Antropología, UMSA, La Paz; INIAN-Museo Arqueológico, UMSS, Cochabamba.

Novedades de nuestra Directiva y representantes regionales

Freddy Taboada está coordinando, junto con M. Strecker, la propuesta de un proyecto de investigación y puesta en valor de sitios de arte rupestre del río Alto Beni, se ha logrado un carta de intenciones y un Convenio de Cooperación Interinstitucional con la Mancomunidad de Comunidades río Beni, Quiquibey y Tuichi.

En febrero pasado fue invitado a participar como expositor en el Seminario-Taller "Turismo Comunitario Cultural", con el tema: Arte rupestre de las localidades de Chirapaca y Peñas. El seminario fue organizado por el Gobierno Municipal de Batallas y el Centro de Investigaciones de Energía y Población (CIEP), dentro del Programa de Turismo Comunitario Cultural Aimara que involucra a varias comunidades del municipio, entre ellas Chirapaca, Peñas, Igachi, etc., con la finalidad de consolidar diversos emprendimientos sobre turismo comunitario ya existentes, algunos con resultados negativos como el mirador e infraestructura que se ha implementado cerca del sitio de arte rupestre en la localidad de Chirapaca. Incidimos en la necesidad de generar propuestas concretas de conservación de los sitios con arte rupestre antes de su uso masivo por el turismo descontrolado.

Dentro de las actividades del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), trabajó en la exposición "Fibras Vivas", la cadena operatoria de la madera, con especial énfasis en la reconstrucción de viviendas típicas de las tierras bajas y las tierras altas; de igual manera coordinó la Mesa No. 2 en la Reunión Anual de Etnología, Producción: Elaboración de Objetos de Madera y Cestería. Finalmente, a partir de 15 de marzo inició su desvinculación del MUSEF, para hacer uso del beneficio de su jubilación.

Matthias Strecker concluyó el registro preliminar de algunos sitios de arte rupestre en el valle de Zongo, Municipio de La Paz, ver su artículo en este Boletín. En octubre de 2017 ofreció una conferencia sobre las antiguas culturas de la región del Lago Titicaca en el Ibero-amerikanisches Institut de Berlín, Alemania. Organizó, junto con Claudia Rivera, Freddy Taboada y Pilar Lima, el 4º Seminario-Taller con introducción al estudio del arte rupestre (UMSA, La Paz, abril de 2018). En mayo de este año ofreció una conferencia sobre arte rupestre histórico, evento organizado por la Sociedad Boliviana de Historia. En el mismo mes organizó una excursión a Peñas (Prov. Los Andes, La Paz) con miembros del Centro Cultural Alemán.

Claudia Rivera elaboró el libro Antología de la Arqueología de Bolivia, de próxima publicación, como parte de los 200 libros de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, auspiciada por el Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. Es co-directora de los proyectos arqueológicos Pulacayo y la Misión río Guaquira-Tiwanaku como parte de acuerdos interinstitucionales entre el Laboratorio de Tecnologías Aditivas - Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la UMSA, el Instituto Tecnológico de Massachusetts y el Instituto Francés de Estudios Andinos respectivamente. Participó como instructora en el 4to seminario-Taller Introducción al Estudio y Registro del Arte Rupestre realizado en La Paz en el mes de abril como parte del convenio entre la SIARB y el Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad Mayor de San Andrés.

Pilar Lima fue invitada a dar una charla en la Universidad de Bonn, referida a trabajos arqueológicos con comunidades. Este evento se realiza los primeros días de julio de este año. Así mismo participa como ponente en el Congreso de Americanistas en el Simposio de Arqueología 02/34 "Paisajes sociopolíticos, agencialidad y memoria colectiva" que tiene lugar el martes 17 de julio, en la ciudad de Salamanca.

Rosario Saavedra: En junio del 2017 realizó el registro y diagnóstico preliminar de pinturas rupestres de los sitios Qillqita Punku, Cueva Punku y Campanayuq K'uchu de la comunidad de Ñuqui, distrito Otavi del Municipio de Puna. En octubre realizó también el registro de grabados

rupestres en la comunidad de Jataj Pata, distrito Puna del mismo Municipio. Se culminó con la gestión correspondiente ante la Municipalidad para una posible firma de convenio con la SIARB.

Rainer Hostnig emprendió un nuevo estudio sobre arte rupestre de Espinar, Depto. de Cusco, Perú. Desde diciembre de 2016 realizó cinco viajes a Espinar registrando numerosos nuevos sitios, en parte perteneciendo al impresionante corpus de dibujos postcolombinos. En este Boletín presenta su artículo sobre el arte rupestre temprano de Espinar. Además, en diciembre pasado Rainer Hostnig realizó un viaje de estudio a Moquegua, donde registró numerosas pinturas arcaicas, otras representaciones prehispánicas más recientes –incluyendo composiciones abstractas– y conjuntos del periodo postcolombino.

Nuevos Socios

Damos la bienvenida a los siguientes nuevos socios de la SIARB: Ricardo Canet García, Valencia, España; Patrizia di Cosimo, La Paz; Rita del Solar, La Paz; Carla Jimena Grandon Soliz, Sucre.

Trabajo de registro en Chirapaca, Prov. Los Andes, La Paz
Seminario-Taller de la SIARB en abril, 2018

Noticias Internacionales

In memoriam Teresa Gisbert (1926-2018)

Carlos Mesa, ex-Presidente de la República, informó el 19.2.18 en su cuenta de Twitter: "Esta mañana ha muerto nuestra madre, Teresa Gisbert, nos deja un inmenso legado de amor y a Bolivia una vida entera dedicada a desentrañar su pasado". Doña Teresa tuvo 91 años, nació el 30 de noviembre de 1926 en la ciudad de La Paz, era arquitecta de profesión y le dedicó su vida a la investigación y a preservar el patrimonio cultural boliviano. Se la reconoce como la descubridora del "barroco mestizo", el estilo de arquitectura y pintura que nació en nuestro territorio por la influencia de la colonización española.

En 1952 concluyó sus estudios en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y se especializó en restauración e investigación del arte, en el Instituto Velásquez de la Universidad Complutense de Madrid, España. Estudió arquitectura junto con José de Mesa, con quien contrajo nupcias en 1950. Juntos, en 1956, comenzaron a producir investigaciones de gran aporte al país. Su primera obra fue "Holguin y la pintura altoperuana del Virreynato", donde, entre otros, se encuentra un repaso de lo que fue la pintura potosina del siglo XVII.

Entre sus numerosos libros podemos destacar: Arquitectura virreinal en Bolivia (1960); Esquema de la literatura virreinal en Bolivia (1968); Museos de Bolivia (1969); Bolivia: monumentos históricos y arqueológicos (1970); Historia de Bolivia (varias ediciones, con José de Mesa y, posteriormente, también con Carlos Mesa); Iconografía y mitos indígenas en el arte (1980/1994); Historia de la pintura cusqueña (1982, 2 tomos, con J. de Mesa); Arquitectura andina (1985, con J. de Mesa); Arte textil y mundo andino (1987, con Silvia Arze y Martha Cajías); Historia de la vivienda y los asentamientos humanos en Bolivia (1988); El Paraíso de los Pájaros Parlantes (1999); Monumentos de Bolivia (4ª ed. 2002, con J. de Mesa); Historia del arte en Bolivia (2012, 3 tomos, con J. de Mesa).

Uno de sus últimos libros fue "Arte, poder e identidad", presentado en 2016 por Carlos, Isabel, Andrés y Guiomar Mesa Gisbert, sus cuatro hijos. La obra reúne los trabajos de Teresa Gisbert sobre el arte que surgió en los Andes a partir del momento del contacto inicial entre la cultura andina y la europea, así como la función religiosa, política e ideológica que cumplieron sus expresiones (pintura, escultura, teatro, fiesta y otras representaciones culturales) en las sociedades locales.

También son importantes sus estudios etnohistóricos, publicados en revistas, por ejemplo: El ídolo de Copacabana, la Virgen María y el mundo de los aymaras (1984); Los cronistas y las migraciones aimaras (1987); Pachacamac y los dioses del Collao (1990); Las casas de los caciques (1992); Señorío de los Carangas y los chullpares del río Lauca (1994/1998); El interés por los quipus en el siglo XVIII y los textos de Garcilaso y Calancha (2008); El cerro Potosí y el dios Pachacámac (2010).

Teresa Gisbert es considerada también una gestora cultural porque ejerció importantes cargos en la administración pública de la cultura, desde donde promovió numerosas medidas de salvaguardia del patrimonio cultural boliviano. Trabajó como catedrática de Historia de Arte y posteriormente dio clases sobre Historia de la Cultura Boliviana en la UMSA (1956-1970); fue nombrada directora del Museo Nacional de Arte (1970-1976) y directora del Instituto Boliviano de Cultura (1986-1989). Fue profesora invitada a la Universidad Nacional Autónoma de México y la École des Hautes Études en Sciences Sociales de la Universidad de París. Recibió en vida muchos reconocimientos, por ejemplo el Premio Nacional de Cultura del Perú y el mismo de Bolivia, además la condecoración Cóndor de los Andes.

Junto con su esposo José de Mesa formó parte de las más importantes instituciones intelectuales del país como la Academia Nacional de Ciencias, la Academia Boliviana de la Historia y la Sociedad Boliviana de Historia y ambos fueron correspondientes de importantes instituciones equivalentes en España y América Latina.

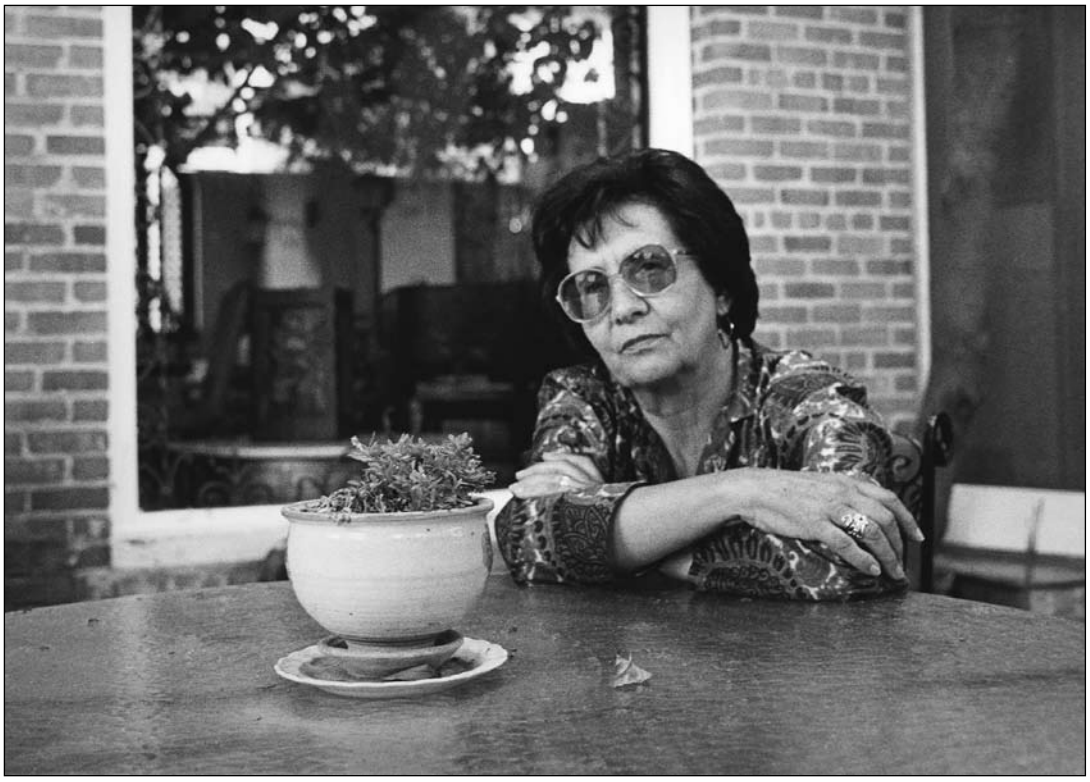
Comentario: Los miembros de la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB) quedaremos siempre agradecidos por el apoyo de Doña Teresa a nuestra labor. Cuando preparábamos la fundación de la SIARB en 1986, ella era Directora del Instituto Boliviano de Cultura (IBC) y nos asesoró amablemente. En 1993 conseguimos, gracias a su apoyo, un proyecto del IPGH para el registro nacional de sitios de arte rupestre de Bolivia y algunos trabajos de campo.

In memoriam Augusto Cardich (1923-2017)

El arqueólogo y agrónomo Augusto Ricardo Cardich, uno de los investigadores más conocidos de la prehistoria de los Andes, falleció el 29 de noviembre de 2017 a la edad de 94 años. Será recordado por sus investigaciones y excavaciones pioneras en Lauricocha / Perú, así como en Los Toldos y El Ceibo en la Patagonia argentina.

Nació en el departamento de Huánuco, Perú en 1923. Luego viajó a Lima donde cursó sus estudios secundarios en

Teresa Gibert (1972). Foto: cortesía Isabel de Mesa.



Teresa Gibert (1991). Foto: cortesía Isabel de Mesa.

un colegio. En los años 1940 llegó a la Argentina e ingresó a la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en la que se graduó como ingeniero agrónomo en 1949. Esta formación fue el punto inicial de una carrera arqueológica como investigador y académico. Permaneció en la Argentina, pero en los periodos vacacionales visitaba el Perú, donde realizó exploraciones en la sierra central para identificar las fuentes de los ríos Marañón, Huallaga y Amazonas.

Sus excavaciones pioneras en la cueva de Lauricocha probablemente son las investigaciones más conocidas y divulgadas sobre el precerámico peruano por textos de escuela e instituciones de educación superiores (ver su obra "Lauricocha. Fundamentos para una prehistoria de los Andes centrales" – 1964, impreso 1968); sin embargo han sido criticadas por expertos como J. Rick, sobre todo por las fallas en los datos paleoclimáticos, las técnicas de excavación, hasta la ausencia de documentación que hubiera sido relevante para comprender la adaptación de estos grupos humanos.

Cardich también se desempeñó como docente, fue profesor titular en la Cátedra de Arqueología Americana I en la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Universidad Nacional de La Plata.

A partir de 1971 dirigió las excavaciones de los yacimientos arqueológicos de Los Toldos (Santa Cruz) y El Ceibo, en Argentina, en los cuales continuó las investigaciones de Osvaldo Menghin y otros, confirmando una larga secuencia cultural, principalmente por el análisis de los artefactos líticos y su tecnología.

En sus estudios, el arte rupestre ha tenido un rol menor; sin embargo contribuyó una cantidad de datos importantes sobre las pinturas y grabados de Lauricocha y la cercana cueva de Chaclarraga, así como la cueva de Huargo en Huánico / Perú, además de Los Toldos y El Ceibo en la Prov. Santa Cruz / Argentina (ver su artículo "Arqueología de Los Toldos y El Ceibo" en Estudios Atacameños Nº 8). Para los Andes centrales postuló como estilo de arte rupestre más antiguo las "escenas con representaciones seminaturalistas" de animales silvestres en grupo y figuras antropomorfas. En Los Toldos, cueva 3, encontró en la capa 10 dos fragmentos de roca del techo que "parecen tener parte de un dibujo rupestre en rojo", a las que asignó una antigüedad cercana a los 11.000 años, mientras en el reparo 6 encontró en la excavación dos motivos pintados de guanaco en la pared rocosa, que parecen tener también antigüedad considerable.

Algunas de sus teorías quedan descartadas por otras investigaciones científicas, por ejemplo su postulado de un "posible arribo de primitivos pobladores de Australia al sur de Patagonia" en base a la comparación de artefactos líticos y las "semejanzas" de ciertas pinturas rupestres en los dos continentes.

Reconocimientos: En 1988, el gobierno de Perú le otorgó la condecoración Palmas Magistrales, en tanto que en 1990 la UNLP lo elevó a su máximo grado académico: profesor emérito. En 2004 la Universidad Alas Peruanas le otorgó el título de Doctor honoris causa. Además, la Sociedad Argentina de Antropología le nombró socio honorario.

In memoriam Ercilia Navamuel (1943-2017)

La historiadora Ercilia Navamuel falleció en la ciudad de Salta / Argentina el 19 de junio de 2017 a la edad de 75 años. Contribuyó considerablemente a los conocimientos de historia, arqueología y arte rupestre de la provincia.

La arqueóloga Alicia Fernández Distel (Jujuy, Argentina) nos envió el siguiente comentario:

"Tanta visión de síntesis y tal poder de englobar los temas de nuestra historia reciente con la prehistoria de los Andes Meridionales pocas veces se ha visto en un científico. Es que Ercilia se había formado en la Historia y la Archivística, tanto en Argentina como en España.

La conocí en la Universidad Complutense de Madrid por allá de 1984 cuando ella estaba becada en esa Institución y yo dictaba una conferencia sobre el Periodo Precerámico de Argentina. Sucesivos cargos de ella en el marco de la Cultura en Salta y míos en el Consejo de Investigaciones Científicas de Argentina, nos unían. A veces nos reuníamos en trabajos de campo como el que compartimos en Barrancas - Abdón Castro Tolay (Puna de Jujuy). Ella manejando su jeep y fotografiaba, yo tomando notas para mis libros sobre esa zona. A veces nos veíamos en simposios de arte rupestre, sobre todo, los organizados por la SIARB.

En su inclinación por el arte rupestre entendía que Salta – Jujuy – Tucumán – Tarija - Potosí - Santa Cruz de la Sierra, Atacama y Tarapacá conformaban un continuo y que no se podía tratar sesgadamente la iconografía de una u otra región. Su opera prima al respecto del arte rupestre regional es el CDrom "Arte Rupestre de Salta" (1999), un esfuerzo enorme por cronologizar las distintas manifestaciones grabadas y pintadas, las distintas iconografías y hasta los geoglifos (ella es la primera descriptora de los geoglifos de Corralito, La Poma, Salta).

La distribución en el espacio de cada capa cultural le interesó mucho al punto de publicar su "Atlas histórico de Salta" (1997), que se imprime en Tarija y no en su provincia, en el marco de una crisis económica y cultural de Argentina. Aquí el lector puede encontrar mapas que van desde las

maquetas propias del arte rupestre regional, los esbozos de cartógrafos europeos hasta los planos de batallas en el siglo XIX. El arte y la historia, dos facetas de la humanidad que no se pueden escindir, la llevaron a editar su segundo CDrom titulado ”El arte en América Andina”. Esta es su última obra. Este CD es un reconocimiento de la Universidad Nacional de Salta a su importante labor de síntesis histórica para la región. No es de soslayar que al momento de dejarnos, Ercilia ocupaba los cargos de Presidenta del Instituto Guemesiano dedicado a enaltecer todo recuerdo relacionado con el héroe gaucho Martín Miguel de Güemes y a la vez era directora del Archivo Histórico de Salta.”

In memoriam Klaus Koschmieder (1959-2017)

El arqueólogo alemán Klaus Koschmieder falleció el 10 de diciembre de 2017 a la edad de 58 años. La comunidad de investigadores científicos de las antiguas culturas andinas ha perdido trágicamente uno de sus miembros profesionales.

Klaus Koschmieder concluyó sus estudios de los años 1985-1993 en el Instituto de Latinoamérica de la Universidad Libre de Berlín con el Magister en arqueología en 1993 sobre centros administrativos de los Chimú en el valle inferior de Casma, Perú. Al mismo tiempo estudió en la Pontificia Universidad Católica de Lima. Desde 1994 participó en una empresa arqueológica en Alemania (Gesellschaft für archäologische Denkmalspflege, GAD). Entre 1995 y 2003 realizó en la Universidad Libre de Berlín exitosamente su proyecto de doctorado: “Estrategias de subsistencia en la periferia sur del imperio Chimú: el caso de Puerto Pobre, valle de Casma”. Además participó en una cantidad de proyectos arqueológicos y publicó varios estudios importantes sobre temas de arqueología y arte rupestre.

Podemos destacar, por ejemplo, sus investigaciones de cinco años en la región Chachapoyas (ver su libro “Jucusbamba. Investigaciones arqueológicas y motivos Chachapoya en el norte de la Provincia de Luya, Departamento Amazonas, Perú”, 2012), donde registró y analizó grabados y pinturas rupestres que “pertenecen a un mismo período entre el denominado Intermedio Tardío (aprox. 1000-1470 d.C.), ya que están asociados con arquitectura, sitios funerarios y objetos de la cultura Chachapoya”. Volvió a tratar el tema en su trabajo “Arte rupestre en la Provincia de Luya, Departamento de Amazonas”, publicado en 2013 en el Nº 12 de la Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia de la Universidad Nacional de Trujillo. Es típico de su actitud profesional responsable que promovió una discusión en el Perú sobre la destrucción de los sarcófagos originales de los Chachapoyas y las réplicas hechas para fines del turismo.

Klaus Koschmieder amó sus trabajos de campo, con las aventuras y problemas involucrados. Había aprendido el idioma quechua y siempre trató de tener buenas relaciones con las comunidades indígenas.

Su colega Alexander Herrera (Universidad de los Andes, Colombia) nos comunicó: “Nuestro reservado amigo dedicó media vida al estudio de la arqueología en Perú, México y Nicaragua. En sus excavaciones en las viviendas populares al pie de las pirámides Túcume, adentro y afuera del centro amurallado Chimú de Puerto Casma, en torno a los geoglifos de Palpa y en las *chullpas* de Lamud y los *purunmachus* de Luya siempre aplicó el más alto rigor y actuó en consecuencia con la dialéctica de las desigualdades sociales en el pasado y el presente. También durante sus trabajos en Nicaragua, México y la monumental prospección regional de Chachapoyas demostró con su ejemplo que es posible una arqueología diferente, fundamentada y en diálogo con la gente local; que reconoce, describe, interpreta y respeta el trabajo en la historia tanto como el acceso libre al conocimiento. Tomar posición acarrea consecuencias y Klaus lo sabía bien.”

El trabajo de Klaus Koschmieder se reflexiona en su colección de fotos digitales y diapositivas de sitios arqueológicos en los Andes de Perú y Ecuador, así como de Nicaragua. Una gran parte de este legado será archivado y preservado en el Ibero-amerikanisches Institut en Berlín; de esta manera podrá ser aprovechado para futuras investigaciones.

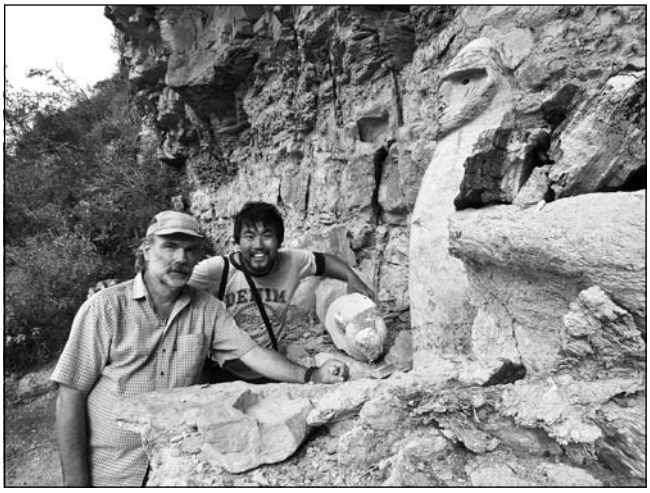
Niède Guidon es premiada por su trabajo en la Serra da Capivara (Brasil)

El año pasado, la arqueóloga Niède Guidon recibió un premio en São Paulo - SP en reconocimiento del trabajo que ella ha realizado por muchos años en el Parque Nacional da Serra da Capivara, en São Raimundo Nonato-PI, declarado en 1991 patrimonio mundial por la UNESCO y que cuenta con centenares de sitios de arte rupestre (ver el artículo de N. Guidon en nuestro Boletín Nº 3, 1989 y el informe sobre el congreso internacional en São Raimundo Nonato en el Boletín Nº 23, 2009). Este premio le fue otorgado por Itaú Cultural en ocasión del 30 aniversario de la institución.

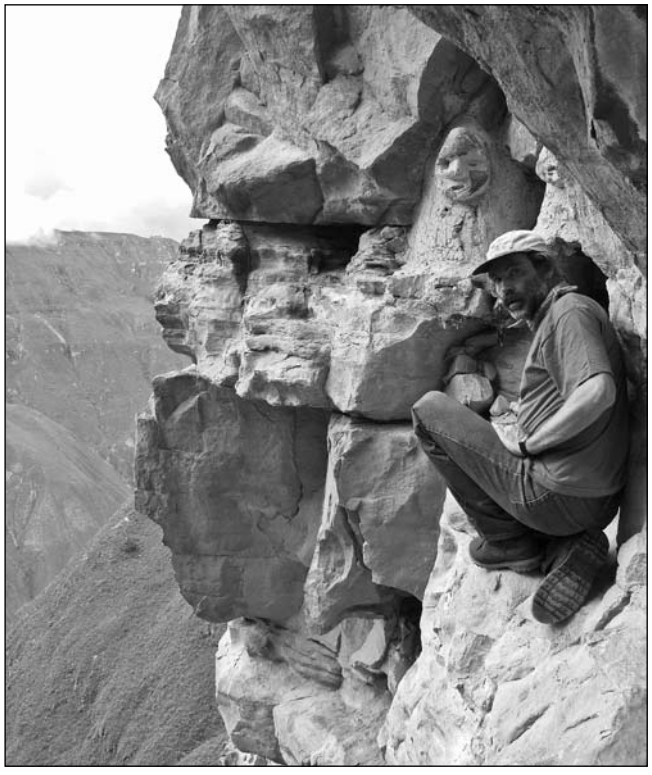
Según Ana de Fátima Sousa, gerente del departamento de comunicaciones de Itaú, “Niède Guidon colocó a las Américas y, específicamente al Nordeste de Brasil, en el foco de la arqueología mundial … El Parque Nacional da Serra da Capivara solo existe porque Niède existe. Es una mujer que nos inspira diariamente a saber más de nosotros y a saber que, para construir el futuro, es preciso volver hacia el pasado, reconocer el patrimonio y preservar la historia de nuestros antepasados.”

Niède Guidon vive y trabaja en Piauí desde la década de 1970. Formada en historia natural por sus

Klaus Koschmieder en el Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica, Quito 2013. Foto: Heiko Prümers.



Klaus Koschmieder y Xin Zhu (China) en un sitio funerario de Lengate, Amazonas, Perú.



Klaus Koschmieder en un sitio funerio de la región de Chachapoyas, Amazonas, Perú.
Cortesía: Ibero-amerikanisches Institut, Berlín.

Niéde Guidon (foto: Anne Stoll).

estudios en la Universidad de São Paulo, con doctorado en arqueología prehistórica en la Universidad de Sorbonne, París, realizó amplias investigaciones en Piauí y se ocupó de la administración del Parque Nacional da Serra da Capivara. (Fuente: Capital Teresina, 13.6.2017 - Thauana Cavalcante)

GIPRI, Colombia: 5º Taller y Seminario de arte rupestre 2017

En julio del año pasado, la organización de estudios de arte rupestre en Colombia GIPRI organizó la quinta versión de su taller y seminario, a que se invitó el público en general. Participaron unas cien personas a quienes se ofreció en forma gratuita un amplio programa de tres días que consistió en conferencias sobre sitios de arte rupestre, museos, programas educativos y aproximaciones científicas al arte rupestre (documentación y conservación); además excursiones con prácticas de documentación fotográfica y por dibujos en un sitio de petroglifos (Tocarema cerca de Cachipay) y pinturas rupestres en el Parque Piedras del Tunjo. La experta norteamericana Jane Kolber participó en el equipo ensayando técnicas de documentación gráfica a escala utilizando una red de hilos. El sexto seminario taller ha sido programado para mediados de 2018. Contacto: gipricolombia@hotmail.com - giprinet@gipri.net

Cochabamba, Bolivia: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la UMSS (INIAM)

Recordamos la larga trayectoria de esta institución académica que en sus 66 años de existencia ha contribuido considerablemente a los estudios de la arqueología en el departamento de Cochabamba.

El museo (ubicación actual: c. Jordán E-199, esq. Nataniel Aguirre, Cochabamba) fue fundado en 1951 por el Prof. Dick Edgar Ibarra Grasso, originalmente como Museo Arqueológico y Etnográfico de la UMSS, siendo el primero de esta naturaleza en Bolivia; le siguieron en el cargo de Director Geraldine Byrne de Caballero, David Pereira, María de los Ángeles Muñoz C., Wálter Sánchez, estando a la fecha a cargo de María de los Angeles Muñoz. Actualmente el museo cuenta con colecciones patrimoniales de alrededor de 30.000 ítems y un equipo de trabajo de nueve personas. En el área académica y de investigación, cuenta con tres investigadores de nivel de Doctorado y, en el área del museo, cuenta con dos guías bilingües, una secretaria, un recaudador y un mensajero, así como con un asistente de investigación. Asimismo, cuenta con investigadores adscritos a los cuales se proporciona el paraguas institucional durante sus investigaciones, así como con tesistas y voluntarios.

El INIAM ha recorrido un largo camino hasta convertirse en el hoy Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico (INIAM), pudiéndose caracterizar tres etapas. La primera, en la cual se dio el mayor trabajo de investigación en equipo y de relacionamiento académico, tanto al interior de San Simón como con instancias nacionales e internacionales. La segunda, en los años setenta y ochenta, remarcándose el hecho de la reubicación del Museo en su segunda sede y el desarrollo del Proyecto Formativo e investigaciones de posgraduados. La tercera, a partir de 2008 en que se institucionaliza el cargo de la Dirección y en la coyuntura actual que plantea nuevos retos, etapa en la que se destaca una nueva orientación hacia el reposicionamiento y consolidación académicos, la investigación interdisciplinaria, la formación de profesionales, la renovación y dinamización de la museografía, el fortalecimiento de las identidades, la institucionalización de la práctica arqueológica, la diversificación y socialización del Museo y el trabajo mancomunado con diferentes instancias de la sociedad.

Respecto a sus investigaciones, podemos destacar, por ejemplo, las excavaciones en sitios formativos en los años 1980, 1990 y 2000, por parte de Donald Brockington y otros, el Proyecto Incallajta por María de los Angeles Muñoz desde el año 2000, con excavaciones hasta el año 2006 y consecutivas verificaciones (ver tesis doctoral de 2012), así como el apoyo dado a las excavaciones de Christoph Döllerer del sitio Qu-10 Sierra Mokho (ver su tesis doctoral del año 2013).

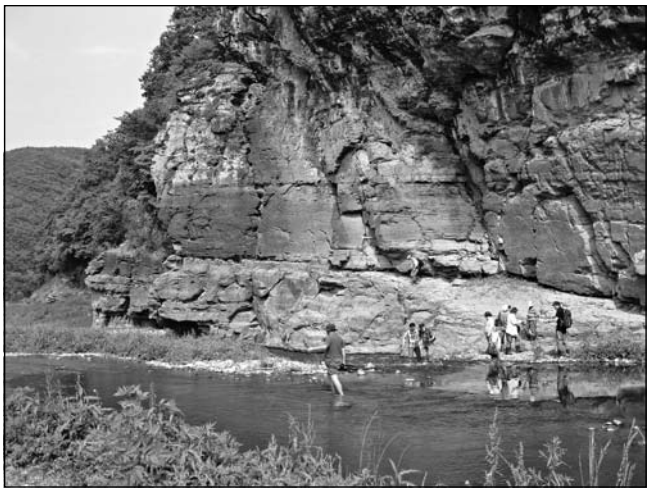
Difusión y publicaciones: Entre sus publicaciones, se encuentran, por ejemplo, los Boletines del INIAM (30 números publicados), la revista Arqueoantropológicas (6 números publicados) y varios libros sobre "escritura andina" (rezos cristianos, los llamados *rezalipichi*).

Aunque los estudios de arte rupestre no forman parte de programas específicos de investigaciones del INIAM, mantenemos una estrecha colaboración con el museo. Publicamos en las tapas de nuestros Boletines Nº 29 y 32 fotos de María de los Ángeles Muñoz de pinturas rupestres del Depto. de Cochabamba.

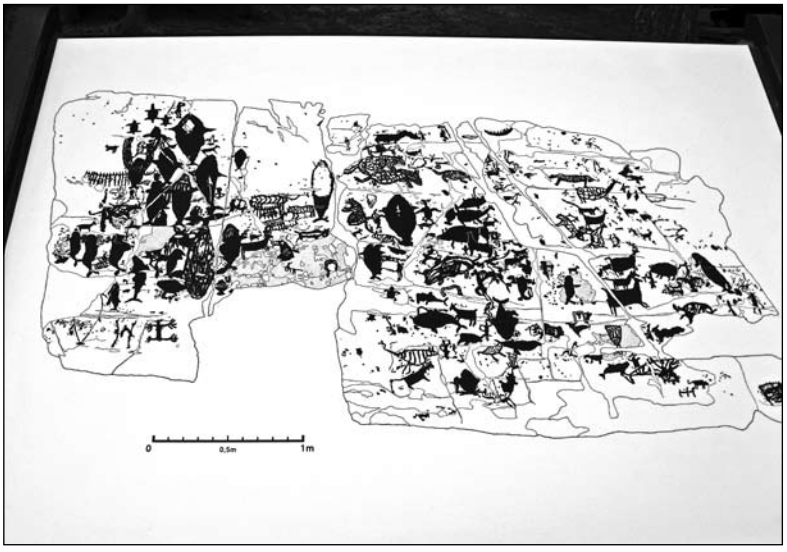
Sud Corea: Simposio "Whale on the Rock"

Este simposio internacional sobre representaciones de ballenas en el arte rupestre se realizó en fecha 20-21 de junio de 2017, complementado por 2 días de excursiones; organizado por el Ulsan Petroglyph Museum. Participaron investigadores de Sud Corea, Japón, Rusia, Australia, Francia, Portugal, Inglaterra, EE.UU. y Bolivia. La primera ponencia de Jean-Loïc Le Quellec trató mitos universales relacionados con ballenas, otras ponencias eran sobre representaciones de ballenas y otros cetáneos en el arte rupestre de diversos

Los participantes del simposio delante del museo de petroglifos, Uslan, Sud Corea.



El sitio de petroglifos Bangudae, Sud Corea.



Grabados rupestres del sitio Bangudae (gráfico: cortesía Museo Uslan).

Grabado de Tocarema cerca de Cachipay, Colombia. Foto: Jane Kolber.

Participante del 5º Taller de GIPRI, Colombia, mostrando su dibujo de un grabado de Tocarema. Foto: Jane Kolber.

países. Matthias Strecker, en co-autoría con José Berenguer, presentó el tema "Representaciones de ballenas y otros cetáceos en el arte rupestre prehispánico de Chile y Perú", enfocados en las pinturas del sitio de El Médano, además en petroglifos y geoglifos de Nasca. En las excursiones, los participantes llegaron a conocer el museo de arte rupestre de Ulsan, los petroglifos de Bangudae (sitio incluido en la lista tentativa de la UNESCO) y los de Cheonjeon-ri, Ulji, además otros destinos turísticos. En diciembre de 2017 se publicaron las actas del simposio en un libro editado por el museo de Uslan.

Congreso UISPP 2018

El congreso mundial de la UISPP ("Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques") se realiza en 2018 en Paris, en la Universidad de La Sorbonne, del 4 al 9 de junio. El programa incluye los siguientes simposios: X-2: Rock-Art Paintings - Binders & Recipes (coordinadores: S. Garcês, H. Gomes**) -** XXV-3: Pinturas rupestres y petrograbados en las Américas: huellas culturales y territoriales (B. Faugère y P. Costa) - XXVIII-1: The symbols in rock art: a global Reflection for their analysis and Interpretation, from Hunter-gatherers to the production Economy societies (H. Collado Giraldo and J. Garcia Arranz) - XXVIII-3: Au-delà des images: Des nouvelles conceptualisations de l'art préhistorique (O. Moro Abadia, Manuel R. González Morales) - XXVIII-5: Traces, tracks, and pathways. Rock art, archaeology and the lines of life (T. Lenssen-Erz, A. Pastoors, M. Porr, A. Ruiz-Redondo) - XXVIII-6: Contribution and limits of 3D and cutting-edge technologies to the recording of mobiliary and parietal art (J. Ruiz, E. Quesada Martínez) - XXVIII-4: Caracterización, continuidades y discontinuidades de las manifestaciones gráficas de las sociedades prehistóricas (M. Sepúlveda, E. Robert, P. Paillet, N. Melard, E. Man-Estier) - XXXV-3: Preservation and conservation of Prehistoric Art (Gala Gómez-Merino, Ramon Viñas, Eudald Guillamet, Beatriz Menéndez). Ver https://uispp2018.sciencesconf.org/

Congreso Internacional de Americanistas 2018

Este evento se realizará en Salamanca, España, del 15 al 20 de julio de 2018. Ver http://ica2018.es/ Entre los simposios programados están los siguientes: 01/3. ¿Dónde están los niños del patrimonio? Transmisión, Participación y Desarrollo - 01/38. Patrimonio cultural y participación local: referentes identitarios en Iberoamérica - 02/1. A Amazônia pré-colonial revisitada: a pluralidade dos enfoques - 02/22. La construcción de los Paisajes Andinos a través de las evidencias arqueológicas (C. Pérez Maestro, C. A. Rodríguez Martínez) - 02/34. Paisajes sociopolíticos, agencialidad y memoria colectiva (M. B. Cremonte, S. Alconini) - 3/4. Arte y percepción sensorial en el arte de la Antigua América.

Congreso Internacional de Arte Rupestre IFRAO 2018

Este evento se realizará entre el 29 de agosto y el 2 de septiembre en Valcamonica, Italia. El programa incluye los siguientes simposios: Archaeoacoustics for rock art studies (S. Waller, L. Reznikoff) - Challenges and changes for rock art research in the digital age (J. Jansen van Rensburg. B. Drabsch, R. Döhl) - Experiences of Colonisation: rock art as a 'subaltern' narrative of indigenous and First Nation Peoples lived experiences during colonial times (D. Wesley, C. Buco, J. Fyfe) - Inscriptions in rock art (S. Casini, A. E. Fossati, B. M. Prósper et al.) - The history of rock art research (J. Hampson, J. Goldhahn) - Made for being visible. Developing 3D methodologies for the study of rock art carvings. Managing suitability in sites with rock art (M. Carrero-Pazos, B. Vilas-Estévez, A. Vázques-Martínez) - Managing sustainable rock art site (T. Cittadini, R. Montes, L. J. Gonçalves) - Modern (re)uses of rock art: art, identity and visual culture (A. Rozwadowski, J. Hampson, M. Smolinska) - Pigments: from science to art (A. I. Rodrigues, J. Mirão, P. Vandenabeele) - Public policies and rock art, between research and preservation (V. Feruglio, N. Fourment, J. Jaubert, R. Ontañon Peredo) - Recent rock art research in North America (M. Greer, J. D. Keyser, J. Brink) - Representations and symbolism of death in rock art (L. Mendoza Straffon, R. Martínez González) - Rock art and ethnography (C. Smith, S. K. May, I. Domingo) - Rock art and human use of space in desert landscapes: a comparative perspective (G. Romero Villanueva, Z. Guerrero Bueno, M. Sepúlveda) - Rock art and World Heritage (S. K. May, J. Magne Gjerde, P. Taçon) - Rock art science (R. Bednarik, G. Kumar, T. Huisheng) - Rupestrian archaeology, questions & answers: tools, methods and purposes (A. Arcà, Y. Cai, P. Medici et al.) - Rupestrian expressions in historical periods (F. Troletti, P. Hameau) - Recurrent themes in world rock-art (M. Jusmand, P. Funari).

XI Simposio Internacional de Arte Rupestre, La Serena, Chile, octubre 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.

El XI SIAR se realizará en la ciudad de La Serena, Chile, en octubre de 2018, siguiendo algunas líneas de la organización de los eventos anteriores. En particular, el lema de este encuentro será: **La investigación y gestión del arte rupestre en el siglo XXI**. Se dará especial énfasis a los avances en este campo en Sudamérica, sin embargo serán

bienvenidas las presentaciones de otros continentes. Este evento será auspiciado por: Museo Arqueológico La Serena; Depto. de Antropología, Universidad de Chile; Proyecto Fondecyt 1150776; y la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB).

Se han definido las siguientes sesiones académicas del XI SIAR:

1- **Materialidad del arte rupestre: arqueometría, historias y contexto** (Dánae Fiore, Francisca Moya y Lucas Ghecco, coords.): En las últimas décadas, los análisis físico-químicos se han convertido en una de las herramientas más empleadas a nivel mundial por los investigadores del arte rupestre. De la mano de una diversidad de técnicas cada vez más detalladas, la aplicación de estos estudios ha permitido el conocimiento de los componentes utilizados en la preparación de las mezclas pigmentarias, la caracterización de las herramientas empleadas para la confección de petroglifos, la definición de las cadenas operativas del arte rupestre, el establecimiento de medidas para su conservación e, incluso, la datación absoluta de los motivos parietales. Sin embargo, en muchas ocasiones, este auge arqueométrico ha desplazado el foco de interés relegando los interrogantes teóricos, contextuales y diacrónicos, y enfocándose estrechamente hacia los datos en sí como el resultado esperado de los análisis. La importancia de estos trabajos es innegable, pero resulta sumamente enriquecedor discutir sus resultados a la luz de preguntas no solo fácticas sino también conceptuales, orientadas a comprender los procesos de producción y uso de la materialidad del arte rupestre. En este simposio invitamos a investigadores cuyas presentaciones indaguen en el potencial analítico e interpretativo de los análisis tanto cualitativos macroscópicos como cuali/cuantitativos arqueométricos, orientados hacia la comprensión de los procesos diacrónicos de producción, modificaciones y múltiples usos del arte rupestre. Serán bienvenidos trabajos que exploren críticamente este problema desde diversas escalas de análisis y marcos teóricos, mediante la utilización de distintas técnicas y variables de análisis, y a través de aplicaciones a casos de estudio que habiliten la discusión sobre los alcances y límites de la arqueometría como herramienta para la comprensión de las relaciones entre personas, pinturas y/o grabados e imágenes a lo largo del tiempo. Apuntamos así a consolidar herramientas teórico-metodológicas para construir nuevos conocimientos sobre historias y contextos de la materialidad del arte.

2- **Arte rupestre, contextos y prácticas** (Pablo Larach y Rosario Cordero, coords.): Es sabido que dentro de la investigación de sitios arqueológicos que contienen arte rupestre, se ha vuelto cada vez más común la inclusión de nuevos métodos y técnicas que amplían nuestra visión de los mismos. Desde esta perspectiva, excavaciones estratigráficas y diversos programas de dataciones nos permiten ir avanzando en esta materia con el fin de profundizar las investigaciones que se llevan a cabo. Precisamente, las excavaciones arqueológicas de sitios asociados al arte rupestre se han incrementado día a día, adoptando de esta manera nuevos enfoques interpretativos sobre este tipo de manifestaciones culturales. Es así que pensamos se vuelve esencial la incorporación de diversas técnicas, métodos y desarrollos teóricos para poder generar interpretaciones relacionadas con distintos periodos, practicas o estilos, lo que además es un tema que nos compete cada día como investigadores de un área extremadamente rica en este tipo de expresión cultural. Al comprender que la gran de la mayoría de los sitios con arte rupestre adquieren su significancia gracias al contexto arqueológico en el que se encuentran insertos y los hallazgos arqueológicos asociados, en este simposio pretendemos generar un espacio de análisis y discusión en torno a las investigaciones que vinculen los sitios de arte rupestre con nuevos métodos o técnicas, con el fin de ampliar y complementar la información presente en el contexto arqueológico, en donde a su vez se consideren diversos enfoques y problemáticas vigentes en relación a las investigaciones sobre esta temática. Por lo anterior, nos interesa enfocar la discusión en torno a cómo se han utilizado distintos marcos teóricos y metodológicos en relación a la interpretación de las imágenes dentro del contexto arqueológico, además de tomar en consideración las dificultades a las que nos enfrentamos al momento de llevar a cabo investigaciones de este tipo.

3- **Conservación y administración de sitios de arte rupestre** (Freddy Taboada y Matthias Strecker, coords.): En este simposio deseamos presentar un amplio panorama de diversos enfoques, proyectos y experiencias actuales que tratan la preservación de los sitios de arte rupestre para las futuras generaciones. Nos interesan tanto la conservación preventiva basada en un diagnóstico del sitio, campañas educativas, infraestructura, capacitación de guías locales y administración, así como también los tratamientos de conservación curativa y restauración que se hayan propuesto y desarrollado. En los sitios abiertos a visitas turísticas son esenciales las medidas que reduzcan el impacto negativo del flujo de visitantes y eviten el vandalismo. Vemos esta temática en el contexto de proyectos a largo plazo, que funcionen en base a un plan de manejo y que tomen en cuenta la participación activa de miembros de las comunidades locales. Deseamos comparar experiencias en diferentes países sudamericanos.
Algunos sitios ya cuentan con un estatus especial, un control de visitantes y una administración eficaz, tal los casos de la Cueva de las Manos en la Patagonia

argentina, los sitios de la Serranía de Capivara, Piauí – Brasil o Samaipata en Bolivia, declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. ¿Cómo ha cambiado el sitio después de convertirse en parque arqueológico? ¿Existen registros detallados que permitan evaluar el estado actual de conservación? ¿Qué rol juega el centro de interpretación y atención al turista en el plan de manejo y la conservación del sitio?

4- **La vitalidad de las voces olvidadas: problemas y expectativas del arte rupestre andino en contextos históricos** (Marco Antonio Arenas y Rainer Hostnig, coords.): Desde hace ya algunos años, el arte rupestre realizado por las sociedades andinas durante el período colonial y republicano, ha ido adquiriendo una mayor visibilidad y, a medida que se identifican más sitios en los que se puede registrar su presencia y conocer mejor las temáticas representadas, van surgiendo nuevos problemas y preguntas de investigación (Gallardo et al. 1990; González, 2014; Querejazu ed.1992; Taboada 1988, 1992; Strecker y Taboada, 2004; Hostnig 2004; Martínez y Arenas 2009; Martínez C. 2009; Arenas 2011, Arkush, 2014). El reclamo a develar la vitalidad de las voces olvidadas recoge la experiencia del coloquio internacional sobre arte rupestre de contacto y colonial realizado en Oaxaca (México) el año 2010 (Berrojalviz ed., 2015), denotando cierta transversalidad en los procesos de ruptura y continuidad del sistema rupestre en contextos coloniales y neo coloniales. La visibilización de estas voces olvidadas ha significado un importante aporte a la comprensión de estos lenguajes visuales por cuanto nos entrega elementos para varios ejes interpretativos, a saber: representan la vigencia de un lenguaje visual transversal a los grupos de prestigio y comunidades andinas, responden a una producción visual a partir de la cultura propia, se pueden contextualizar con documentos etnohistóricos e históricos, su persistencia permite contextualizarlos etnográficamente. Asimismo, las herramientas metodológicas que construyen distintas disciplinas como la arqueología, la antropología, la etnohistoria y la semiótica, entre otras, permiten el cruce de miradas, que, desde una problemática en contexto histórico, abre muchas posibilidades a la comprensión del sistema de arte rupestre en su conjunto.

En el presente simposio queremos hacer una convocatoria amplia a todos aquellos especialistas que han centrado su atención a los problemas que conciernen a la vitalidad de estas voces olvidadas en los Andes, destacando la persistencia del sistema rupestre hasta tiempos contemporáneos.

Los problemas a tratar pueden ser varios, anotando algunos de ellos solo como guías a la discusión, pero sin cerrar las posibilidades a otras temáticas que puedan surgir como estímulo de esta invitación:

- Producción y circulación de imágenes (temáticas y espacios)
- Relaciones locales de ruptura y continuidad.
- Contextos etnohistóricos y producción de sentido.
- Nuevos sitios y sus problemas.
- Miradas cruzadas: aportes interdisciplinarios a la comprensión del arte rupestre en contextos "históricos".
- Tiempo y significado: relación entre imágenes y cronología.
- Semióticas complejas: el arte rupestre en estudio.

5- **Estado de la cuestión en la investigación y gestión del arte rupestre en Sudamérica: balances y perspectivas** (Carlos Andrés Morales Castro y Renzo Ventura (coords.): En el presente siglo el estudio científico del arte rupestre en Sudamérica tiene un salto cuantitativo y cualitativo a diferencia de las décadas anteriores, esto sin menoscabar los grandes aportes que se acontecieron en esos años; contribuciones que estuvieron enfocadas en el registro y catastro de sitios de arte rupestre como también estudios estilísticos de las representaciones rupestres. Como resultado de estas investigaciones previas, el mapa rupestre sudamericano se nutrió mostrándonos una gran cantidad de sitios arqueológicos que constituyen estaciones de arte rupestre y dándonos a entender de que se trata de una de las manifestaciones culturales más notables producidas desde las primigenias poblaciones con economías basadas en la caza y la recolección hasta las sociedades coloniales y postcoloniales o postcolombinas. A pesar de esto, el escenario del estudio del arte rupestre en los países sudamericanos era disminuido entre los arqueólogos e investigadores considerándolo una investigación marginal.

En estos últimos años, la percepción sobre la investigación del arte rupestre en nuestro continente ha cambiado notablemente, reconociendo que la producción y uso de estas manifestaciones no fue una actividad pasajera o secundaria, sino que estuvo asociada a las prácticas sociales y al desenvolvimiento de los grupos humanos en espacios de transición, habitación y socialización. Considerando, también, que a través del estudio y el análisis sistemático de las representaciones rupestres, geoglifos, pinturas y grabados rupestres y sus contextos y bajo la disciplina arqueológica podemos comprender mejor los procesos socioculturales del pasado.

El objetivo de este simposio es presentar los nuevos trabajos de investigadores e investigadoras que profundicen en la comprensión de las sociedades pasadas en diversos países de Sudamérica a través del estudio

del arte rupestre, haciendo hincapié en los fundamentos teóricos y los enfoques metodológicos utilizados. Realizar un balance de estas nuevas investigaciones y gestiones de sitios de arte rupestre en las regiones respectivas y/o sitios importantes seleccionados identificando debilidades y fortalezas en esta tarea.

6- **Sobre el origen del arte rupestre en Sudamérica: procesos, lugares y prácticas sociales** (Andrés Troncoso y Felipe Armstrong, coords.): Una de las preguntas tradicionalmente abordadas en el estudio del arte rupestre hace referencia al por qué del origen de esta manifestación humana. Sin embargo, esta línea de investigación se ha caracterizado por dos hechos. Primero, ser una temática que se ha abordado mayormente en Europa en relación con la aparición del arte rupestre Paleolítico. Segundo, por la primacía de enfoques cognitivos asociados a la comprensión de la evolución biológica del género Homo. Esta situación ha llevado a que el cuestionamiento sobre el origen del arte rupestre haya sido una temática escasamente explorada en el estudio de esta manifestación en Sudamérica, relegándose muchos estudios a identificar las manifestaciones más tempranas de arte parietal conocidos en la región.

   Este simposio tiene como objetivo discutir teórica, metodológica y/o interpretativamente sobre el proceso de aparición del arte rupestre en Sudamérica, espacio que tiene especiales condiciones para llevar esto a cabo. Por una parte, los estudios regionales han mostrado que los ritmos de aparición del arte rupestre no son homogéneos a la largo del continente, reconociéndose espacios en los cuales éste hace su aparición en la transición Pleistoceno/Holoceno, mientras en otros lugares puede ocurrir a inicios del Holoceno Tardío, en su primera mitad o bien no ocurrir. Por otro, dado que el poblamiento del continente fue realizado por poblaciones Homo Sapiens Sapiens, los diferentes ritmos de aparición del arte rupestre en la región se relacionan directamente con procesos sociales e históricos particulares que ocurren en distintos espacios y no pueden ser abordados como resultado de la evolución cognitiva del género Homo.

   A través de este simposio, por tanto buscamos reunir distintas miradas y propuestas que se interroguen sobre las razones que llevan a que las comunidades humanas prehispánicas comenzaran a marcar el espacio. Entendemos que la aparición del arte rupestre no sólo implica la formalización de un sistema de comunicación visual en el espacio, sino que la constitución de un nuevo tipo de práctica socio-espacial que establece una nueva forma de articulación entre las comunidades humanas y el paisaje, pero también una nueva materialidad que permite el despliegue de nuevas relaciones sociales y políticas entre las personas en el pasado. Debido a lo escasamente explorado de la temática en la región, este simposio busca reunir trabajos que sean casos de estudios, propuestas metodológicas y/o reflexiones teóricas que permitan mover la discusión sobre este importante proceso socio-histórico más allá de la tradicional mirada cognitiva que ha primado en las investigaciones a nivel mundial.

7- **Comunicaciones y paneles:** Esta mesa tiene como objetivo reunir un conjunto de trabajos relativos al arte rupestre que den cuenta de nuevos avances teóricos, metodológicos y/o interpretativos que no tengan cabida en las mesas temáticas descritas previamente. Se incorporan en esta mesa también la presentación de reportes de sitios y/o estudios monográficos sobre arte rupestre. A través de lo anterior, se espera lograr reunir un conjunto de trabajos que den cuenta del estado de la cuestión en relación a la investigación, gestión y puesta en valor del arte rupestre. Existirán dos modalidades de presentación para esta mesa: 1) presentaciones orales y 2) posters. Los autores al enviar la contribución a esta mesa deben indicar en que modalidad desean presentar sus trabajos.

Para mayores informaciones se puede visitar la página del simposio en facebook: https://www.facebook.com/xisiar.laserena, o https://www.facebook.com/XI-Simposio-Internacional-Arte-Rupestre-2018-1751535354872594/ o bien dirigirse por correo electrónico a:

- Comisión Organizadora: xisiarlaserena@gmail.com
- Andrés Troncoso, atroncos@gmail.com
- Matthias Strecker, SIARB, strecker.siarb@acelerate.com
- Angel Luis Durán Herrera, Museo Arqueológico La Serena, angel.duran@museosdibam.cl

Tercer CONAR, Buenos Aires 2019

Desde 2014 se realiza en la Argentina cada dos o tres años el Congreso Nacional de Arte Rupestre (CONAR) con el auspicio de una institución académica. El I CONAR fue auspiciado por la Universidad de Rosario y se realizó en noviembre de 2014 (ver el informe en nuestro Boletín Nº 29: 15). El II CONAR se llevó a cabo en el local de la Universidad de Río Cuarto en 2016 (ver Boletín Nº 31: 19-20). El Tercer Congreso Nacional de Arte Rupestre de Argentina (III CONAR) se desarrollará en Buenos Aires en noviembre de 2019. En el Comité Preparatorio participan: Cristina Bellelli, María Pia Falchi, Luz Funes, Francisco Guichón, Andrea Murgo, María Onetto, Anahí Re, Guadelupe Romero Villanueva y Mercedes Podestá.

Boletín SIARB, No. 32: págs. 23-30, julio 2018. ISSN 1017-4346

José Berenguer
Museo Chileno de Arte Precolombino
Santiago, Chile

La exposición sobre el arte rupestre de Taira del Museo Chileno de Arte Precolombino

The exhibition on Taira rock art of the Chilean Museum of Precolumbian Art

Recibido: 6 de febrero, 2018 – Aceptado: 27 de febrero, 2018

Resumen

El objetivo de este informe es ofrecer una descripción de la exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama.* Taira es un alero rocoso con arte rupestre naturalista ubicado en el curso superior del río Loa, Región de Antofagasta, norte de Chile. Se exponen los conceptos que clarifican, limitan y focalizan la naturaleza y alcances de la exhibición, y se explicita la línea argumental o relato que articula la muestra, así como las secciones y componentes que la integran. Se trata de una exposición multimedia, hasta cierto punto experimental, que en algunos pasajes se comporta como una clásica exposición objetual, en otros como un espectáculo multi-sensorial y en las secciones finales como una instalación artística.

Palabras claves: Chile, Taira, arte rupestre, investigación, museología

Abstract[1]

This report describes the exhibition "Taira, the dawn of art in Atacama". Taira is a rock-shelter with naturalist manifestations located in the upper Loa River, Antofagasta Region, northern Chile. The author presents the concepts that clarify, limit and focus on the nature and scope of the exhibition, and the story line or story that articulates the exhibition, as well as the sections and components that make it up. It is a multimedia exhibit, to some degree experimental, that in some parts behaves like a classic objectual exhibition, in other passages as a multi-sensory show and in the final sections as an artistic installation.

Key words: *Chile, Taira, rock art, research, museum*

Taira se encuentra en el interior de Atacama (actual Región de Antofagasta, Chile), a unos 75 kilómetros al noreste de la ciudad de Calama, en el curso superior del río Loa, a una altitud de 3150 m (Figs. 1-3). Conocido por el mundo científico desde hace más de 70 años (Rydén 1944), el alero rocoso de este nombre no ha dejado de despertar interés. Pocos especialistas, sin embargo, han publicado sus observaciones, destacando en este aspecto los arqueólogos Mostny (1969; Mostny y Niemeyer 1983) y Niemeyer (1967), cuyas descripciones y reflexiones - si bien escuetas - han sido indispensables para producir un nexo entre la obra de Rydén y las investigaciones más recientes. A partir de 1980, ha correspondido a nuestro equipo investigar este arte rupestre y excavar este interesante sitio arqueológico, en un comienzo gracias a un pequeño "fondo semilla" proporcionado por el museo, y más adelante merced a tres proyectos financiados por CONICYT a través de su programa FONDECYT: 1881166, 1940099 y 1960045 (Berenguer 1995, 1996, 1999, 2004; Berenguer y Martínez 1986, 1989; Horta 1996; Vilches 1996, 2005). A través de los años hemos conseguido establecer las características formales del estilo representado en el sitio, su edad, afiliación cultural y área de distribución en la región, así como explorar los significados simbólicos de las imágenes y sus propósitos o funciones dentro de la antigua sociedad ganadera que las creó y utilizó. Estos resultados incluyen, además, una bien documentada relación mítica entre las figuras de camélidos plasmadas en el alero, los manantiales de los alrededores y ciertos fenómenos de la astronomía andina.

1 Texto del autor revisado por Lesley Haslam

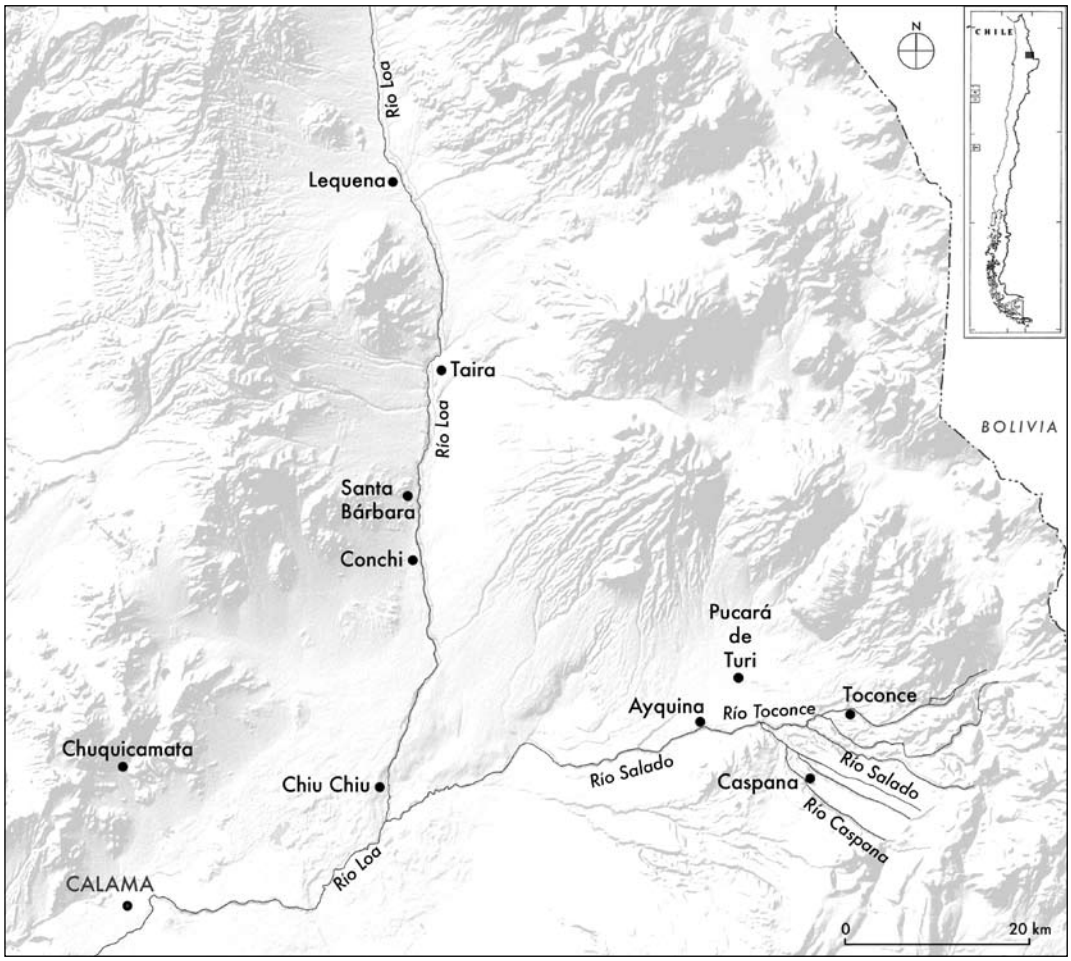


Fig. 1. Zona del interior de la Región de Antofagasta con la ubicación de Taira.

Fig. 2. Cañón y alero de Taira (foto: Fernando Maldonado).

Fig. 3. Acercamiento al alero desde el sur (foto: Fernando Maldonado).

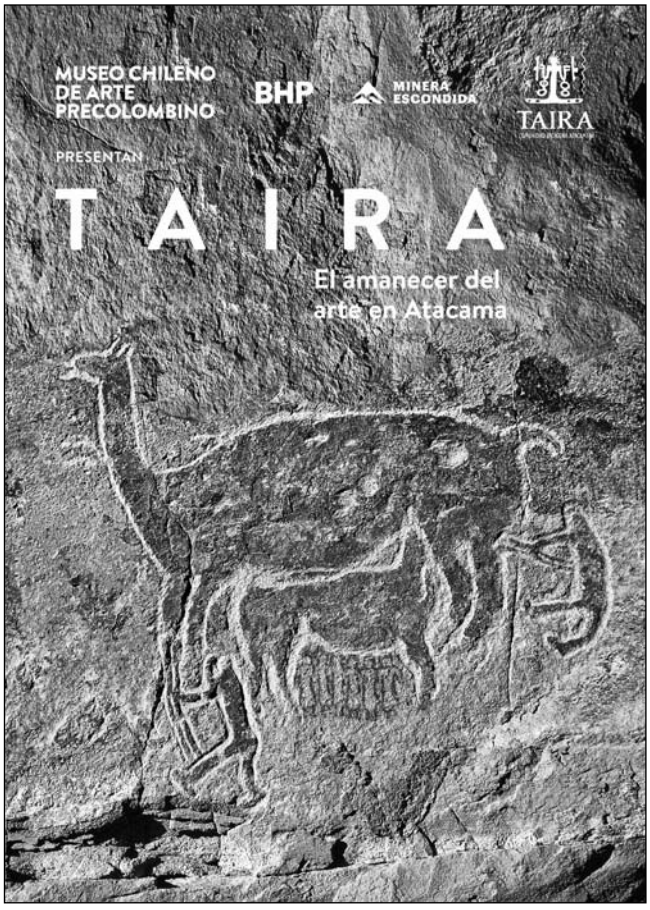


Fig. 4. Cartel principal de la exposición.

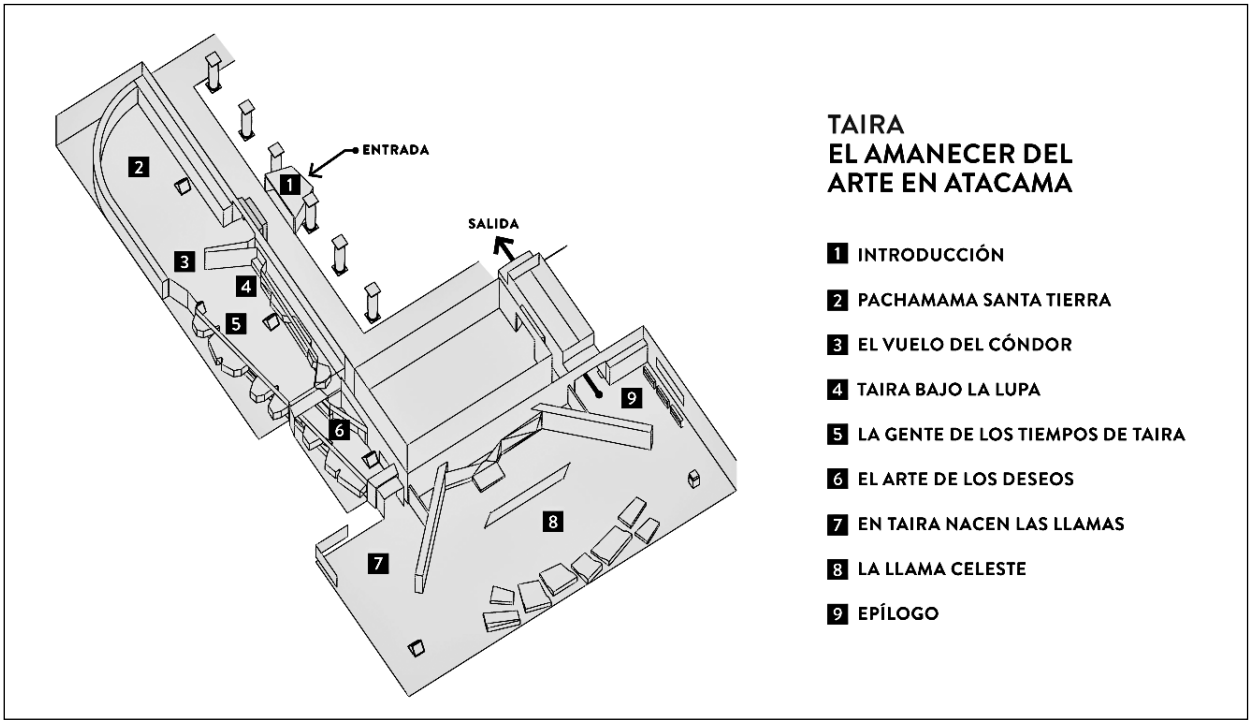


Fig. 5. Plano de las salas de la exposición.

El estilo Taira, cuya máxima expresión encontramos en el alero de este nombre, presenta numerosas composiciones con figuras de camélidos, aparte de algunos otros animales, vulvas y figuras antropomorfas, en las técnicas de grabado y pintura, así como en una técnica mixta denominada picto-grabado. Entre sus características más notables están la superposición de figuras en diferentes planos, así como la intersección y yuxtaposición de figuras de diferente escala, resultando en escenas que parecen fantasmagorías de un mundo de animales semitransparentes. Este estilo dominó el valle del Alto Loa en el período entre 800 y 400 a.C.

Taira es considerado por muchos un verdadero tesoro artístico, que genera admiración, eleva el espíritu y produce deleite estético. Para quienes piensan que el arte es, esencialmente, contemplación, quizás bastaría con eso. Pero es también un arte sistemáticamente estudiado, con un consistente relato basado en conocimientos científicos. Estas dos caras de Taira —arte y ciencia— forman parte de la nueva exhibición temporal del Museo Chileno de Arte Precolombino *Taira, el amanecer del arte en Atacama* (1 de diciembre 2017 – 27 de mayo 2018). A la inolvidable experiencia estética que generan sus grabados, pinturas y picto-grabados, este museo propuso sumar otra memorable fuente de goce: el placer de entenderlo.

La exposición fue financiada por BHP Minera Escondida, contó con el patrocinio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el proyecto se acogió a la Ley de Donaciones Culturales (Fig. 4).

El concepto, el guion y los textos estuvieron a cargo del Departamento Curatorial y el diseño y montaje fue obra del arquitecto Rodrigo Tisi y su equipo. Aparte de los especialistas de planta del museo, participaron en el proceso alrededor de 27 técnicos y profesionales.

Central fue la colaboración de la Comunidad Indígena Atacameña Taira, a través de su Presidenta, Sandra Yáñez Huanuco y las familias de este valle, con las cuales este autor ha mantenido una relación de amistad y afecto por más de 45 años. Los testimonios brindados por los pastores Luisa Huanuco, Rumualda Galleguillos y Nicolás Aimani ofrecen su visión sobre los temas abordados en la muestra, ya sea en coincidencia, complementación o contrapunto con las explicaciones de la arqueología. Una delegación de 12 miembros de esta comunidad asistió a la inauguración de la muestra. A continuación, se ofrece una descripción de la exposición.

En la *Introducción* o Sección 1 de la muestra (ver plano, Fig. 5), luego de enfatizar que el arte rupestre es una de las más antiguas expresiones de creatividad y simbolismo de la humanidad, se presentan los ejes valóricos de la exposición (cuidado del medio ambiente, preocupación por la conservación del arte rupestre, consideración del conocimiento étnico en las interpretaciones y valoración de la investigación científica de este tipo de manifestaciones). El breve texto introductorio concluye con la tesis principal del guion: que las pinturas, grabados y picto-grabados son parte de "ritos de producción" (*sensu* Van Kessel 1992) para conseguir el aumento de los rebaños de llamas en diálogo respetuoso con las deidades que gobiernan el cielo y la tierra. Acto seguido, se ingresa en el oscuro ambiente interior de las salas.

La exposición propiamente tal comienza en la Sección 2, *Pachamama Santa Tierra*, una serie de 48 imágenes panorámicas proyectadas en una pantalla curva de 12,5 m de largo por 3 m de alto. En la pared opuesta, un vidrio oscuro refleja las imágenes, produciendo un efecto de visión en 360° (Fig. 6). Las fotos se suceden mediante pausados fundidos durante unos 10 minutos. La idea es "transportar" al visitante a la inmensidad del árido paisaje de pampas, volcanes y macizos de anortosita pertenecientes a esa diosa telúrica andina en el valle del Alto Loa. En paralelo, dos monitores de alta resolución de 42" dispuestos de manera vertical, respectivamente subtitulados en castellano e inglés, muestran a Nicolás Aimani contando lo que le contaron sus abuelos sobre cómo se formó el paisaje local. Dos pares de audífonos permiten escuchar la voz del anciano pastor compartiendo sus memorias y las de sus antepasados. El momento más conmovedor de este vídeo de 2:57 minutos de duración, es cuando Aimani se lamenta de los destrozos que le hacen a la tierra con las máquinas, y sin "pasarle" (darle) ninguna ofrenda de coca, alcohol, vinito: "una máquina llega lo rompe no más la tierra, no le importa nada, [no ve que solo] es máquina".

La Sección 3 es *El vuelo del cóndor*, una secuencia de 3:50 minutos filmada con un dron, proyectada sobre un espacio de pared de 1,80 x 1,30 m. La toma comienza en el cerro Colorado, identificado por los pastores locales como cerro–mujer y también como el lugar donde vive Pachamama. Luego la cámara recorre desde el aire el mítico cerro Sirawe, una estribación del Colorado con arenas de color claro y oscuro que se mueven con el viento, para enseguida sobrevolar la árida pampa Cuestecilla e ingresar al estrecho cañón del río Loa, con sus verdes pastos regados por un río alimentado por 16 manantiales y culminar con una vista panorámica del alero rocoso de Taira. Un zoom sobre la pared rocosa "hace aparecer" los grabados, pinturas y picto-grabados de este sitio y un paneo de izquierda a derecha, a lo largo de 20 m, permite visualizar parte de sus 23 paneles. Al lado de esta proyección, en una pequeña pantalla interactiva, los visitantes pueden accionar diversos comandos para visualizar plantas, elevaciones y cortes del cañón del río y del alero mismo. Códigos QR permiten bajar

la app TAIRA al teléfono celular, sea este iPhone o Android, y llevarse las imágenes como recuerdo. En cuanto al monitor de alta resolución de esta sección, un vídeo de no más de 2:30 minutos muestra a Luisa Huanuco y Nicolás Aimani hablando de cómo se formaron los cerros del lugar, cuáles son las leyendas que se cuentan sobre el Sirawe, cómo sus arenas movidas por el viento sirven para saber si va a llover y el carácter de "puerta" al submundo que tiene este curioso cerro, cuyos zumbidos le han valido un nombre alternativo: El Bramador.

Recién en este punto la exposición se abre al discurso científico, primero al de la arqueología y más adelante al de la antropología. Es el momento también en que el espectáculo cede su lugar a una exposición algo más tradicional, con seis vitrinas que exhiben 22 piezas arqueológicas y una etnográfica. Para este tramo, el diseñador recurrió a la metáfora del valle del río Loa, materializándola en un corredor angosto como una garganta, de trazado quebrado y planos laterales que evocan las facetas lisas de las rocas del cañón. El color beige de los planos alude al color de la toba sobre la cual está plasmado el arte parietal (Fig. 7).

En la pared izquierda del "cañón", con el título *Taira bajo la lupa*, la Sección 4 desarrolla los temas abordados por la investigación arqueológica efectuada en el Alero Taira entre 1984 y 1999. Es así como el visitante conoce este abrigo rocoso y su arte rupestre, visualiza los dibujos de planta y elevación del sitio, aprende cuáles fueron las técnicas que utilizaron los artistas, qué temas pintaron, grabaron o picto-grabaron en las paredes, a qué época pertenecen las imágenes y de qué manera el tema de la fecundidad de las llamas aparece plasmado una y otra vez en las rocas del sitio. Una vitrina con dos vasijas de cerámica y sus respectivas tapas, recuperadas en las excavaciones arqueológicas del alero, un mapa de la región y un cuadro cronológico con la ubicación tentativa de los tres estilos de la Tradición Naturalista de Arte Rupestre - Kalina, Taira y Milla - contribuyen a contextualizar el estilo Taira en términos de espacio, tiempo y cultura. Se deja establecido que este arte parietal data aproximadamente de entre 800 y 400 AC, pero que puede ser más antiguo y más reciente que estos guarismos. También que símiles de este estilo se distribuyen por todas las tierras altas de la región. En el monitor de esta sección, un vídeo de 2:44 minutos muestra a los pastores del valle hablando sobre el origen de los pigmentos usados en Taira, qué animales piensan ellos que están representados en los paneles, cuál es la edad de este arte rupestre, con qué finalidad se hicieron los "dibujos" y cómo sus padres y abuelos les enseñaron a cuidarlos.

En el "otro lado del cañón", es decir en la pared derecha del estrecho corredor construido por el diseñador, la exposición desarrolla el tema *La gente de los tiempos de Taira*, correspondiente a la Sección 5 de la muestra (Fig. 8). Allí el visitante se entera de quiénes eran los habitantes de aquel entonces en Atacama, a qué actividades de subsistencia se dedicaban y cuál era su cultura material. La facetada pared, ideada a imagen y semejanza de las zigzagueantes paredes del cañón, incluye cuatro nichos a modos de "aleros rocosos" que operan como vitrinas para exponer una variedad de objetos del Período Formativo atacameño (Castro et al. 2016), tales como cántaros, cuencos, escudillas y pipas de cerámica, diferentes formas de cestos, instrumentos de hueso, hondas, taparrabos, etcétera. Un atractivo adicional de esta sección objetual de la exposición, en particular para los especialistas, son varios ejemplares de las primeras cerámicas y textiles de este período en la región, algunos de los cuales se exhiben por primera vez al público. Las piezas fueron gentilmente facilitadas por el Museo Arqueológico Parque El Loa de la Corporación Cultural de Calama, el Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J. de la Universidad Católica del Norte, el Museo Nacional de Historia Natural y el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Una parte de las piezas exhibidas provienen de las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Siempre dentro del angosto "cañón" expositivo, el recorrido da paso a la Sección 6, denominada *El arte de los deseos*, donde el discurso científico se torna antropológico, aunque sin dejar del todo a la arqueología. Es en este punto donde la insistencia en la fertilidad de las llamas - evidenciada por la representación de vulvas, falos, vientres abultados, fetos, cópulas y crías - es examinada a la luz de las ideas, prácticas y creencias de la religión originaria de los Andes que, pese a los cambios motivados por la introducción del Cristianismo y a las diferencias temporales y regionales, ha sobrevivido en gran parte hasta la actualidad (ver Mariscotti de Görlitz 1978). En lo esencial, se plantea que la antigua cultura de pastores que desarrolló el estilo Taira pensaba que grabar y pintar en la roca imágenes de llamas en lugares cercanos a manantiales, propiciaba la multiplicación de los rebaños y la reproducción de su propia sociedad. En el monitor de esta sección, Luisa Huanuco y Nicolás Aimani relatan cómo se gestan, nacen y crían las llamas, por qué estos animales son tan especiales para ellos y cómo, cuándo y para qué se hacen los "floramentos".

A la salida del "cañón museográfico", el espacio expositivo se abre nuevamente al espectáculo. Es la sección 7, titulada *En Taira nacen las llamas*, donde se muestra al visitante cómo ciertos paneles del arte rupestre del Alero Taira se enlazan tanto con las leyendas sobre el origen de las llamas en los manantiales (Martínez 1976), como con el mito de Yakana, la Llama Celeste, una constelación de "nubes oscuras" de nuestra galaxia que es conceptualizada por la astronomía andina como la "creatriz" de las llamas (Urioste 1983; Urton 1981). Dos filmaciones pareadas y sincronizadas entre sí, proyectadas sobre una superficie de

Fig. 6. Sección 2: Pachamama Santa Tierra (foto: Pablo Blanco, cortesía Rodrigo Tisi).

Fig. 7. Vista del "cañón museográfico". A la izquierda la sección Taira bajo la lupa y la derecha la sección La gente de los tiempos de Taira (foto Pablo Blanco, cortesía Rodrigo Tisi).

Fig. 8. A la izquierda La gente de los tiempos de Taira, a la derecha Taira bajo la lupa, al centro El vuelo del cóndor y al fondo Pachamama Santa Tierra. A ras de piso dos monitores de alta resolución (foto: Pablo Blanco, cortesía Rodrigo Tisi).

Fig. 9. Sección 8, La Llama Celeste (foto: Pablo Blanco, cortesía Rodrigo Tisi).

Fig. 10. Televisor de los años ochenta con vídeo de Juan Downey (foto: Pablo Blanco, cortesía Rodrigo Tisi).

pared de 8 m^2, exhiben 3:17 minutos de imágenes del río Loa, las llamas y los manantiales, mientras cuatro pares de audífonos posibilitan escuchar el ruido del agua y el viento, y a Nicolás Aimani mencionar más de 40 topónimos a lo largo de 80 kilómetros de valle, entre las nacientes del río y la Posta de Santa Bárbara. Paralelamente, un vídeo de poco más de 2 minutos de duración en el monitor de esta sección, da a conocer, a través de las palabras de Luisa Huanuco y Nicolás Aimani, el conocimiento astronómico de la comunidad, que combina elementos de astronomía occidental y andina.

En la *Llama Celeste*, correspondiente a la Sección 8, se ofrece un espectáculo de varios minutos, donde, recostados en unos sillones dispuestos como si se tratara de rocas en la ladera del valle del Loa, los visitantes experimentan una atmósfera de fantasía y realidad de los fenómenos que ocurren en el entreluces del Alero Taira, teniendo como fondo una monumental reproducción del cañón, un detalle del alero y el cielo. Una serie fotográfica captada entre día y noche se presenta en una secuencia rápida (*time-lapse*) que describe las características lumínicas del lugar en el ciclo de las 24 horas. Sobre este fondo se construyó un *mapping* con el detalle de las paredes del cañón y los paneles mismos del alero con el arte rupestre de Taira. El plano donde se proyecta el espectáculo es de 17,6 m de largo por 3 m de alto. (Fig. 9)

Al dejar la Sección 8, casi a la pasada y en medio de la penumbra de la sala, un solitario monitor de televisión de hace tres décadas instalado sobre un plinto, muestra con la típica resolución de la época un corto pasaje de *Information withheld* (1982), una famosa obra audiovisual de Juan Downey que incluye varias tomas del arte rupestre de Taira y otros puntos del valle. Es el ojo del desaparecido videasta chileno enfocado en las obras de artistas atacameños de hace 2500 años. De similar forma que todo el espacio narrativo de la muestra, este ojo insiste en la fuerza del paisaje, el valle, los animales y la gente que habita en los alrededores de Taira. (Fig. 10)

La exposición cierra con la Sección 9, titulada *Epílogo*, y el texto: "A los pueblos originarios nadie los escucha; a los científicos tampoco. Lo que dicen queda flotando en el manantial de las palabras…". Tres monitores de 42" dispuestos horizontalmente casi a ras de suelo, muestran a pastores e investigadores en blanco y negro hablando sin audio, como si se tratara de un diálogo de sordos, mientras que arriba, en la pared, se proyecta una suerte de manantial hecho con las palabras que más se repitieron en las entrevistas. Muchas de ellas son reclamos por los impactos sobre el medio ambiente, denuncias por la destrucción del patrimonio arqueológico y alegatos por los recortes de los fondos para la investigación científica de los últimos años. Todo esto ha ido sucediendo a propósito del progreso.

A la salida, un buzón, provisto de lápiz y papel, invita a los visitantes a escribir o dibujar sus propios deseos.

Para ver o descargar el catálogo de la exposición (Berenguer 2017), vaya al siguiente link: http://www.precolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2018/01/Cat%C3%A1logo-Taira-2017.pdf Es un texto en castellano e inglés, de 116 páginas y ricamente ilustrado con fotografías, mapas y dibujos, donde se encuentran varios de los principales fundamentos arqueológicos y antropológicos de los contenidos tratados en la exposición.

Por otra parte, una versión virtual de la muestra está disponible en: http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/taira-el-amanecer-del-arte-en-atacama-2017/

En los siguientes links se pueden encontrar algunos comunicados de prensa y entrevistas relacionados con la exposición:
http://www.precolombino.cl/museo/noticias/inedita-exposicion-sensorial-recrea-la-inmensidad-del-arte-rupestre/

http://www.biobiochile.cl/noticias/bbtv/bio-bio-cultura-tv/2017/11/29/taira-es-una-exposicion-donde-se-vive-el-sitio-de-arte-rupestre-mas-espectacular-de-chile.shtml

Agradecimientos: En primer lugar a Matthias Strecker, por su amable invitación a escribir este informe. Quisiera reconocer también la esforzada y diligente colaboración de Carole Sinclaire y Diego Artigas en la curatoría de la exposición, de Claudio Mercado en las entrevistas y filmaciones, de Paula Martínez en labores de coordinación y de Paulina Roblero, Oriana Miranda y Renata Tesser en la difusión de la exposición en los medios y su imagen gráfica corporativa. Rodrigo Tisi revisó versiones más tempranas de este texto, aportando en varios pasajes con conceptos más precisos. Los créditos de las fotografías están en los pies de las imágenes. Estoy en deuda con la Comunidad Indígena Atacameña Taira, principalmente con Sandra Yáñez, Luisa Huanuco, Rumualda Galleguillo y Nicolás Aimani por su generosidad en compartir con nosotros sus conocimientos y saberes ancestrales. También quiero agradecer al arqueólogo Ulises Cárdenas por su desinteresada colaboración durante el desarrollo de esta exposición.

Referencias

Berenguer, José
1995 El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, 27 (1): 7-43. Arica.

1996 Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿animales silvestres o domésticos? En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, 28 (1-2): 85-114. Arica.

1999 El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En: Arte rupestre en los Andes de Capricornio (J. Berenguer y F. Gallardo, eds.): 9-56. Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santiago, Santiago.

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

2017 Taira, el amanecer del arte en Atacama. Catálogo de exposición, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Berenguer, José y José Luis Martínez
1986 El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino 1: 79-99.

1989 Camelids in the Andes: rock art, environment and myths. En: Animals into art (H. Morphy, ed.): 390-416. Unwin Hyman / One World Archaeology, Londres.

Castro, V., J. Berenguer, F. Gallardo, A. Llagostera y D. Salazar
2016 Vertiente Occidental Circumpuneña. Desde las sociedades posarcaicas hasta las preincas (ca. 1500 años a.C. a 1470 años d.C.). En: Prehistoria de Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas (F. Falabella et al., eds., pp. 239-283. Sociedad Chilena de Arqueología / Editorial Universitaria, S. A., Santiago.

Horta, Helena
1996 Taira: definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, 28 (1-2): 395-417. Arica.

Mariscotti de Görlitz, Ana María
1978 Pachamama Santa Tierra: contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales. Indiana, Suplemento 8, Berlín.

Martínez, Gabriel
1976 El sistema de los uywiris en Isluga. En: Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J. (H. Niemeyer, ed.): 255-327. Universidad del Norte, Antofagasta.

Mostny, Grete
1969 Ideas mágico-religiosas de los Atacamas. En: Boletín del Museo Nacional de Historia Natural, 30: 133-140. Santiago.

Mostny, Grete y Hans Niemeyer
1983 Arte rupestre chileno. Ministerio de Educación, Serie el Patrimonio Cultural Chileno. Santiago.

Niemeyer, Hans
1967 Un nuevo sitio de arte rupestre en Taira (Río Loa, Prov. Antofagasta, Chile). En: Revista Universitaria, 52: 159-164. Santiago.

Rydén, Stig
1944 Contribution to the archaeology of the rio Loa Region. Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Göteborg.

Urioste, George L.
1983 Hijos de Parya Qaqa: la tradición oral de Waru Chiri. 2 vols. Syracuse University, Nueva York.

Urton, Gary
1981 At the crossroads of the earth and the sky: an Andean cosmology. University of Texas Press, Austin.

van Kessel, Juan
1992 Tecnología aymara: un enfoque cultural. En: Tecnología andina: una introducción (J. Earls, E. Grillo, H. Araujo y J. van Kessel, eds.): 143-226. Editorial HISBOL, La Paz.

Vilches, Flora
1996 Espacio y significación en el arte rupestre de Taira, río Loa, II Región de Chile: Un estudio arqueoastronómico. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.

2005 Espacio celeste y terrestre en el arte rupestre de Taira. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 10 (1): 9-34. Santiago.

Boletín SIARB, No. 32: págs. 31-35, julio 2018. ISSN 1017-4346

Francisco Mena[1]
Camila Muñoz[2]
Diego Artigas[3]
Rosario Cordero[4]
Nibaldo Calderón[5]

Primer registro de grabados en Aisén (Patagonia Central, Chile)

First engravings found in Aisén (Central Patagonia, Chile)

Recibido: 28.10. 2017 – Aceptado: 21.12.2017

Resumen

Se presenta el primer hallazgo de grabados en Aisén, consistente en un único bloque en el sitio Paredón de las Manos de Cerro Castillo (RI-01; Río Ibáñez medio, Chile). Aunque esta nota es fundamentalmente descriptiva y no pretende más que dar a conocer esta pieza, se considera de interés general y abre interrogantes de alcance patagónico.

Palabras claves: Grabado, diseño abstracto, Patagonia central, Aisén

Abstract[6]

The authors present the first findings of engraved rock art in Aisén. It corresponds to a single rock at the painted site "Paredón de las Manos de Cerro Castillo" (RI-01; middle Ibáñez river valley, Chile). Despite its descriptive character, we believe this note raises important questions of a broader interest among Patagonian archaeologists.

Keywords*: Engraving, abstract design, Central Patagonia, Aisen*

Introducción

La presencia de diferentes diseños, técnicas y otras diferencias en el arte rupestre en un mismo sitio - tradicionalmente englobadas bajo la etiqueta de "estilo" (Crespi y Ferrario 1977, Menghin 1957) o "grupo estilístico" (Gradin et al. 1979) - puede ser interpretada como evidencia de prácticas por parte de diferentes grupos (Hodder 1983) o como una diversidad de expresiones plásticas de un mismo grupo sociocultural[7]. La primera interpretación suele ser defendida cuando hay claras superposiciones o incluso obliteraciones (ej. rallados sobre pinturas antiguas) y la segunda cuando no hay superposiciones, sugiriendo un "respeto" y coherencia entre ambos patrones (Armstrong 2012, Martel et al. 2012) o éstas son aleatorias y revelan una cierta contemporaneidad.

Aunque en el valle del río Ibáñez hay una tendencia a pintar improntas de manos rojas, identificándose un total de 665 motivos en esta tonalidad de las 1.030 representaciones presentes en los 29 sitios que se han registrado sistemáticamente (Muñoz y Artigas 2016), sin embargo se evidencian, en menor frecuencia, otros motivos tales como zoomorfos o geométricos simples y complejos. Todos ellos comparten la naturaleza de tratarse de pinturas realizadas en paredes de afloramientos rocosos. El hallazgo

1 Centro de Investigación en Ecosistemas de la Patagonia, Moraleda 16, Coyhaique, Chile
2 Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago, Chile
3 Universidad SEK, Santiago, Chile
4 Universitat Autònoma de Barcelona
5 Los Pioneros 874, Villa Cerro Castillo, Chile.
6 Texto de los autores revisado por Lesley Haslam
7 La diversidad formal opera a distintas escalas, no sólo a nivel de grupos locales sino incluso a nivel idiosincrático individual (Sackett 1982, Wiessner 1983).

de un bloque aislado con grabados en RI-01, por lo tanto, constituye un elemento importante de reconocer. Aunque es un caso único, no podemos ignorarlo ni descartarlo como una simple "anomalía" o "anécdota" en una región donde lo raro es importante (Mena 2011, Méndez et al. 2017).

Espacio geográfico

Ubicado en las estribaciones orientales de los Andes centropatagónicos (Fig. 1), el valle del río Ibáñez articula diversos ambientes en un complejo mosaico ecotonal entre la estepa y el bosque. En ninguna parte del valle estas características son más evidentes que en su curso medio, donde se emplaza el sitio RI-01 y una veintena de otros sitios con pinturas rupestres (Lucero y Mena 2001, Artigas y Muñoz 2015, Muñoz y Artigas 2016, Muñoz 2016). Este sitio, conocido también como "Monumento Nacional Paredón de las Manos de Cerro Castillo", es uno de los más grandes y con un mayor número de motivos reconocibles en el valle (Lucero y Mena 1993; Artigas, Muñoz y Lucero 2015) y comparte con otros yacimientos de similar magnitud la presencia del negativo de un objeto rectangular de bordes redondeados, que se ha interpretado tentativamente como una "placa" (Outes 1916, Sade et al. s.f.). Lo que no comparte con ningún otro sitio conocido en el valle, sin embargo, es el bloque con grabados que se describe a continuación, que en realidad es el único conocido en toda la Región de Aisén.

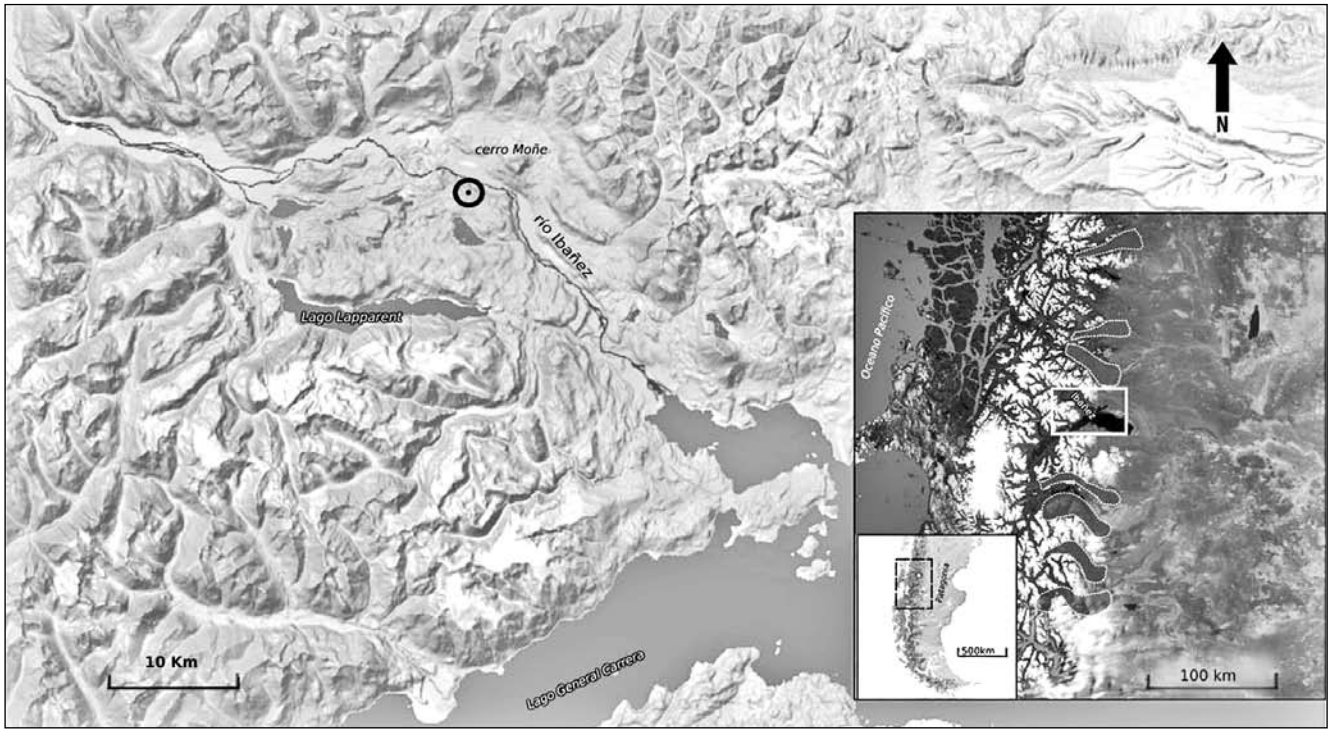


Fig. 1. Ubicación del sitio y curso medio e inferior del Río Ibáñez (región de Aisén, Chile).

El bloque grabado

Hace al menos diez años que aficionados locales llamaron nuestra atención a un bloque plano semirectangular que apenas afloraba sobre el piso en el extremo oeste del sitio y que presentaba incisiones posiblemente culturales.

A medida que avanzaba la erosión por agentes naturales y el tráfico de visitantes, el bloque comenzó a emerger aún más exponiendo una estructura cuadrada de 48-50 cm de ancho, y 61 cm de largo en su eje oeste y 48 cm en su eje este (Fig. 2). Corresponde a uno de los tantos basaltos de la Formación Ibáñez y por su clivaje recto y liso lo más probable es que sea uno de los bloques caídos de la misma pared.

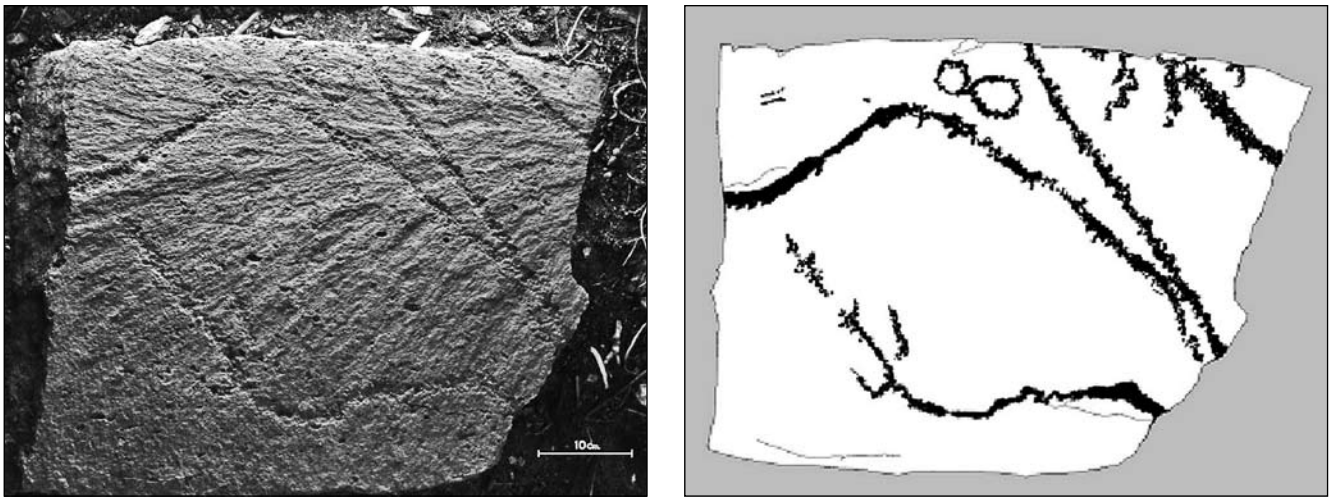


Fig. 2. Grabado en RI-1 (fotografía: Angel Contreras, dibujo: Diego Artigas).

Los surcos fueron realizados por acción de piqueteo. Los trazos presentan un ancho de 15 a 22 mm, mientras que su profundidad no supera los 2 mm desde el borde (Fig. 3).

Fig. 3. Surcos por acción de piqueteado (fotografía: Angel Contreras).

Debido a que los surcos grabados llegan hasta el borde de fractura de la roca, nos parece muy probable que formen parte de un diseño mayor, cuyos fragmentos pueden estar enterrados u ocultos por la vegetación en el talud hacia el fondo de la quebrada.

Discusión

En general se acepta que en Patagonia los grabados son posteriores a las pinturas (Menghin 1957, Gradin et al. 1979), como es el caso del área de Río Mayo –localidad más próxima al río Ibáñez donde se han documentado este tipo de representaciones– en donde siempre los grabados están superpuestos a las representaciones pintadas (Arrigoni 2010: 110). Pese a que se desconoce su edad absoluta, se ha planteado que probablemente ambas técnicas sean relativamente contemporáneas y que su ocurrencia en determinado lugar responda más bien a características del soporte (Re et al. 2014), a variables sociales o grupos relativamente discretos (Aschero et al. 2006: 153).

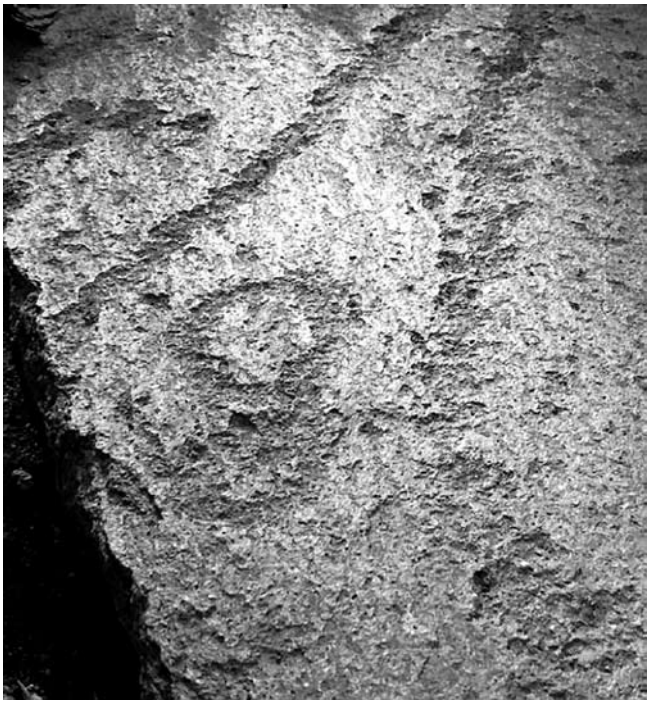


Fig. 4. Círculos grabados en el lado oeste del bloque.

Es llamativo, sin embargo, que en todo Aisén no se hayan registrado, hasta ahora, otros sitios con grabados rupestres y que incluso en este sitio se conozca un solo bloque con este tipo de técnica y motivos. Esta única manifestación

puede ser evidencia entonces de una incursión posterior[8] o ser reflejo de la presencia de grupos más orientales, similares a los registrados en las mesetas del Lago Buenos Aires, el Strobel (Re et al. 2007) o la zona del Colhué Huapi (Gradin 1986, Moreno y Herrera 2016, Herrera y Pérez 2017).

Agradecimientos

A Alejandro Colomés, por haber sido el primero en llamarnos la atención a esta "rareza". A Eduardo Moreno, Amalia Nuevo-Delaunay y Anahi Re por información acerca de grabados en territorio argentino aledaño. A Angel Contreras y Claudio Herranz por su apoyo en fotografías y diseño digital.

Referencias

Armstrong, Felipe
2012 Engraved memory: petroglyphs and collective memory at Los Mellizos, Illapel, Chile. En: Rock Art Research, Vol. 29 N° 1: 19-34. Melbourne.

Arrigoni, Gloria
2010 Pinturas y grabados rupestres en los valles de los ríos Guenguel y Mayo. En: Pérez de Micou, Trivi y Burry (eds.) Imágenes desde un alero. Investigaciones multidisciplinarias en Río Mayo, Chubut, Patagonia argentina: 107-133. Fundación de Historia Natural "Felix de Azara", Buenos Aires.

Artigas, Diego y Camila Muñoz
2015 Arte rupestre en el curso medio del río Ibáñez; retomando el camino de la interacción de las manifestaciones artísticas al contexto regional. En: Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Arica: 507-514. Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago.

Artigas, Diego, Camila Muñoz y Víctor Lucero
2016 Dame una manito: integrando el contexto del arte rupestre a la arqueología del Ibáñez Medio. En: Imágenes rupestres. Lugares y regiones. Actas I Congreso Nacional de Arte Rupestre: 559-568. Rosario, Argentina.

Aschero, Carlos, Álvaro Martel y Sara López
2006 Tramas en la piedra: rectángulos con diseños geométricos en Antofagasta de la Sierra (Puna meridional argentina) En: Tramas en la Piedra: Producción y Usos del Arte Rupestre (D. Fiore y M. Podestá, eds.): 141-146. Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.

Crespi, Irene y Jorge Ferrario
1977 Léxico técnico de las artes plásticas. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Gradin, Carlos
1986 Los grabados rupestres de Cerro Yanquenao (Chubut). Publicación del gobierno de la provincia del Chubut, Rawson, Argentina.

Gradin, Carlos, Carlos Aschero y Ana Margarita Aguerre
1979 Arqueología del área río Pinturas (Provincia de Santa Cruz). En: Relaciones, Vol. 13 (n.s.): 183-227. Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.

Herrera, Misael y Hugo Pérez
2017 El arte rupestre de la localidad Boliche Jerez, lago Colhue Huapi, Chubut. Avances en la descripción y procesamiento de motivos Poster presentado en las X Jornadas de Arqueología de la Patagonia, Pto. Madryn, Argentina.

Hodder, Ian
1983 Symbols in action. Cambridge University Press, Gran Bretaña.

Lucero, Víctor y Francisco Mena
2001 Arte rupestre del río Ibáñez: un análisis cuantitativo exploratorio. En; Desde el País de los Gigantes. Perspectivas arqueológicas en Patagonia: 415-427. Universidad Nacional de la Patagonia. Río Gallegos, Argentina.

Lucero, Víctor y Francisco Mena
1993 Sitio RI-1: Monumento Nacional las Manos de Cerro Castillo En: Tierradentro, Vol. 10: 6-16. Coyhaique, Chile.

Martel, Álvaro, Rodríguez, Silvina y Ezequiel Del Bel
2012 Arte rupestre y espacios de memoria: representaciones del sitio Confluencia (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). En: Revista Chilena de Antropología, Vol. 25: 121-162. Universidad de Chile, Santiago.

8 Recientemente se fecharon grabados en la meseta de La Guitarra anteriores a 1200 años (Re et al. 2016), pero esa antigüedad puede ser válida sólo para esa localidad y aunque hay líneas sinuosas, son geométricos simples, y no se puede afirmar que correspondan a un sistema cultural radicalmente distinto. En el caso de Colhue Huapi, por ejemplo, tanto las reconstrucciones del nivel del lago como el registro polínico (Moreno y Herrera 2016) sugieren antigüedades posteriores al 1500.

Mena, Francisco
2011 Arqueología de Aysén: donde lo raro es importante. En: Observatorio Cultural, N° 4: 142-143. Valparaíso, Chile.

Méndez, César, Omar Reyes, Amalia Nuevo Delaunay y Elvira Latorre
2017 Chenques en el centro oeste de Patagonia (Holoceno tardío final, valle de Ñirehuao, 45° S, Chile). En: Chungará, Revista de Antropología Chilena, Vol. 49 N°3:379-395. Arica.

Menghin, Osvaldo
1957 Estilos del arte rupestre en Patagonia. En: Acta Praehistórica, Vol. 1: 57-87. Buenos Aires.

Moreno, Eduardo y Misael Herrera
2016 Descripción y aproximación cronológica al arte rupestre de la localidad Boliche de Jerez (Lago Colhué Huapi, Chubut). Poster presentado al XIX Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Tucumán.

Muñoz, Camila
2016 Pintando paredes: patrimonio arqueológico del Río Ibáñez. En: Aisén y Patrimonio (J. Mancilla, Jorquera y Videla, eds.): 13-21. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago, Chile.

Muñoz, Camila y Diego Artigas
2016 Dar la mano y tomarse el todo: los sitios rupestres del Ibáñez medio como ventanas de un mundo abierto a los sistemas culturales amplios. En: Arqueología de la Patagonia: de mar a mar (F. Mena, ed.): 58-66. Coyhaique Ediciones, CIEP Ñire Negro Ediciones. Coyhaique, Chile.

Outes, Félix
1916 Las placas grabadas de Patagonia: examen crítico del material conocido y descripción de nuevos ejemplares. En: Revista de la Universidad de Buenos Aires, Vol. 32: 611-624. Buenos Aires.

Re, Anahí, Rafael Goñi, Juan Bautista Belardi y Amalia Nuevo-Delaunay
2007 Variabilidad de representaciones rupestres en el sector sur de la meseta del Strobel (Provincia de Santa Cruz) En: Cuadernos del INAPL, Vol. 21: 215-225. Buenos Aires.

Re, Anahí, Lorena Ferraro, Francisco Guichón y Roberto Molinari
2014 Las representaciones rupestres de la cuenca del lago Cardiel. En: Arqueología de las Cuencas de los lagos Cardiel y Strobel: Poblamiento Humano y Paleoambientes en Patagonia (R. Goñi, J. B. Belardi, G. Cassiodoro y A. Re, eds.): 135-154. Aspha Ediciones, Buenos Aires.

Re, A., G. Cassiodoro, F. Guichón, J. Flores-Coni, J. Dellepiane y R. Goñi
2016 Sello arqueológico sobre grabados en la meseta de La Guitarra (Santa Cruz, Argentina). En: Magallania, Vol. 44, N° 1: 259-266. Instituto de la Patagonia, Universidad de Magallanes, Punta Arenas.

Sackett, James
1982 Approaches to style in lithic. En: Journal of Anthropological Archaeology, Vol. 1: 59-112. Elsevier.

Sade, Kemel, Francisco Mena y Charles Stern
s.f. Placas grabadas, no grabadas y en negativos pintados de Aysén poster presentado al XX Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Concepción. Manuscrito.

Wiessner, Polly
1983 Style and social information in Kalahari San projectile points. En: American Antiquity, Vol. 48 N° 2: 253-276. Society for American Archaeology, Washington, D.C.

Karolina Juszczyk
Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Polonia

Janusz Z. Wołoszyn
Instituto de Arqueología, Universidad de Varsovia, Polonia

Andrzej Rozwadowski
Instituto de Estudios Orientales, Universidad Adam Mickiewicz, Poznań, Polonia

Documentando Toro Muerto (Arequipa, Perú) Informe de las temporadas 2015-2017

Recibido: 16.1.2018 – Aceptado: 10.2.2018

Resumen

Entre los años 2015 y 2017 se realizaron tres temporadas de campo dentro del Proyecto Toro Muerto (PTM) y del Proyecto de Investigación Arqueológica Toro Muerto (TMARP), con minuciosa documentación de uno de los sitios más extensos y más complejos de arte rupestre localizados en el territorio sudamericano. Los trabajos efectuados tienen como resultado el registro del área de aproximadamente 8,67 km² con 2582 bloques de piedra volcánica cubiertos con petroglifos. La investigación reveló también nuevas características del sitio, que no habían sido notadas por investigadores anteriores o consideradas en los análisis que se hubieran efectuado hasta la fecha.

Palabras claves: Toro Muerto, arte rupestre, petroglifos, técnicas de documentación, SIG

Abstract[1]

Between 2015 and 2017 within the framework of the Toro Muerto Project (PTM) and Toro Muerto Archaeological Research Project (TMARP), three field seasons of meticulous recording covering one of the most extensive and most complex rock art sites located in the South America were undertaken. The work carried out has resulted in the registration of an area of approximately 8,67 km² with 2582 blocks of volcanic stone covered with petroglyphs. The research also revealed new features of the site, unnoticed by previous researchers or not considered in the analysis that had been carried out to date.

Key words: *Toro Muerto, rock art, petroglyphs, documentation techniques, GIS*

El sitio arqueológico de Toro Muerto está ubicado en la parte central del valle del Río Majes en el Distrito de Uraca-Corire (Provincia de Castilla, Región de Arequipa, costa extremo sur del Perú). Alejado a unos 4 km en línea recta desde el río se encuentra en la zona montañosa y desértica al oeste de las estribaciones occidentales de los Andes, entre 400 y 1500 metros sobre el nivel del mar (Fig. 1). El área del sitio está cubierta por miles de bloques de piedra volcánica de diferentes tamaños; la gran parte de ellos – los investigadores anteriores estimaron su número en alrededor de cinco mil (por ejemplo Linares 2014) – está decorada con petroglifos efectuados con el uso de diversas técnicas por los representantes de diferentes culturas locales que estuvieron en este lugar durante varios siglos (probablemente entre los comienzos de nuestra era – ver, por ejemplo, Haeberli 2001 – hasta los tiempos de los Incas). Se encuentran entre ellos tanto los bloques pequeños decorados con tan solo un petroglifo relativamente simple y aislado, como bloques de grandes dimensiones que tienen todas sus caras cubiertas con representaciones grabadas con motivos geométricos (líneas rectas, zigzags, círculos y círculos con rayos, cruces etc.), zoomorfos (figuras de auquénidos domesticados, felinos, serpientes y una variedad de las especies de aves) y antropomorfos (entre ellos las características representaciones de los *danzantes* o *danzarines*). Los paneles más grandes tienen varios metros cuadrados e incluyen docenas de figuras diferentes. Teniendo en cuenta la cantidad de petroglifos registrados, así como el mismo tamaño del sitio, Toro Muerto es considerado en la literatura del tema como el más grande repositorio de arte rupestre en el Perú y posiblemente también en toda Sudamérica (Guffroy 1999).

1 Texto de los autores revisado por Lesley Haslam

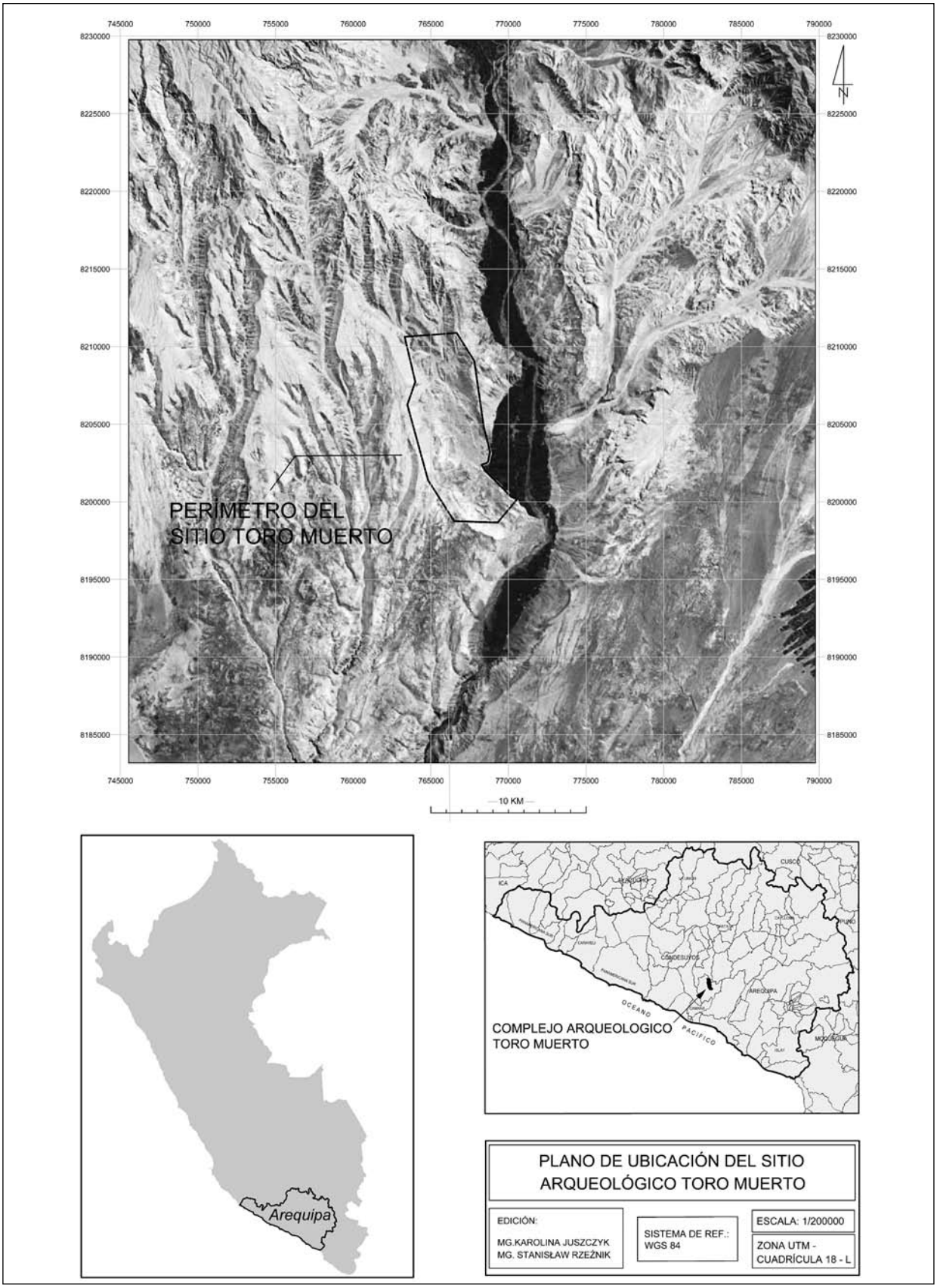


Fig. 1. Ubicación de Toro Muerto (perímetro del área de la zona arqueológica establecida por INC, aprox. 50 km²).

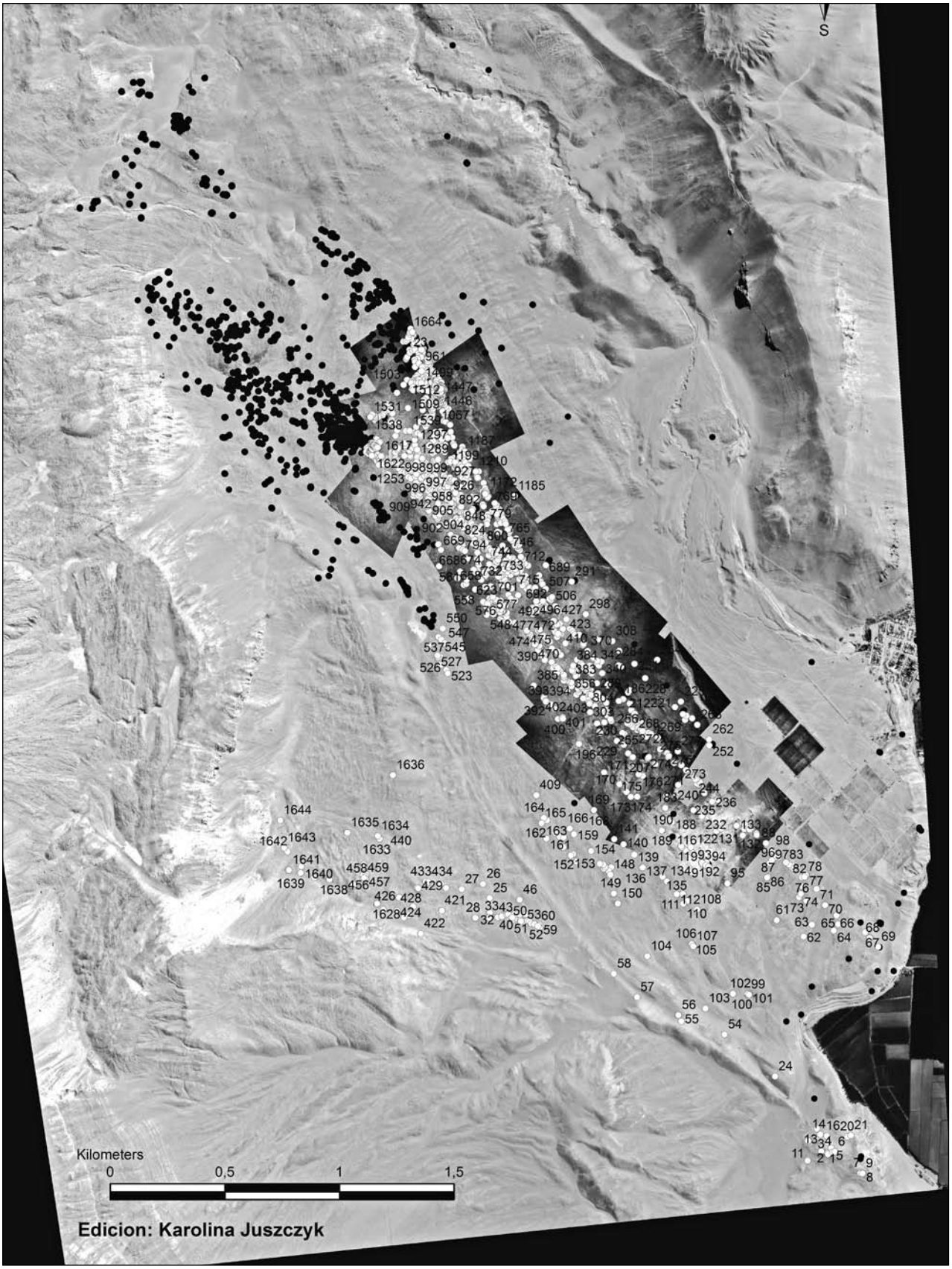


Fig. 2. Mapa satelital del sitio con georeferencias de todas las rocas registradas por PTM y TMARP.

Toro Muerto fue descubierto para la ciencia en 1951 y en las décadas siguientes fue estudiado tanto por su descubridor, el destacado arqueólogo arequipeño, Eloy Linares Málaga, como por varios investigadores peruanos y extranjeros. El primero dedicó al sitio una gran parte de su doctorado (1974) y varias publicaciones de divulgación científica (ver Linares 2014, donde se encuentra la lista de sus publicaciones), los otros lo trataron en sus registros de arte rupestre peruano (por ejemplo Núñez Jiménez 1986a, 1986b; Ravines 1986; Guffroy 1999; Hostnig 2003) y en una serie de artículos (por ejemplo van Hoek 2003, 2005; Díaz Rodríguez y Rosińska 2008, Rosińska 2016). El plan general de la gran parte del sitio fue elaborado en 1998 como resultado del proyecto dirigido por el Instituto Nacional de Cultura del Perú. En los comienzos del siglo presente Muriel Pozzi-Escot (2009), basándose en este plano, efectuó la documentación fotográfica de 1151 bloques enumerados (de los cuales 776 estaban localizados en el Sector 6 – área designada arbitrariamente de 1000 x 500 metros – ubicado en la parte central del complejo). En la misma década Daria Rosińska documentó el paisaje cultural y simbólico de Toro Muerto (Díaz Rodríguez y Rosińska 2008) y del valle de Majes (Rosińska 2016) mencionando 94 sitios arqueológicos registrados en la región, de los cuales describió a 29 como yacimientos con petroglifos.

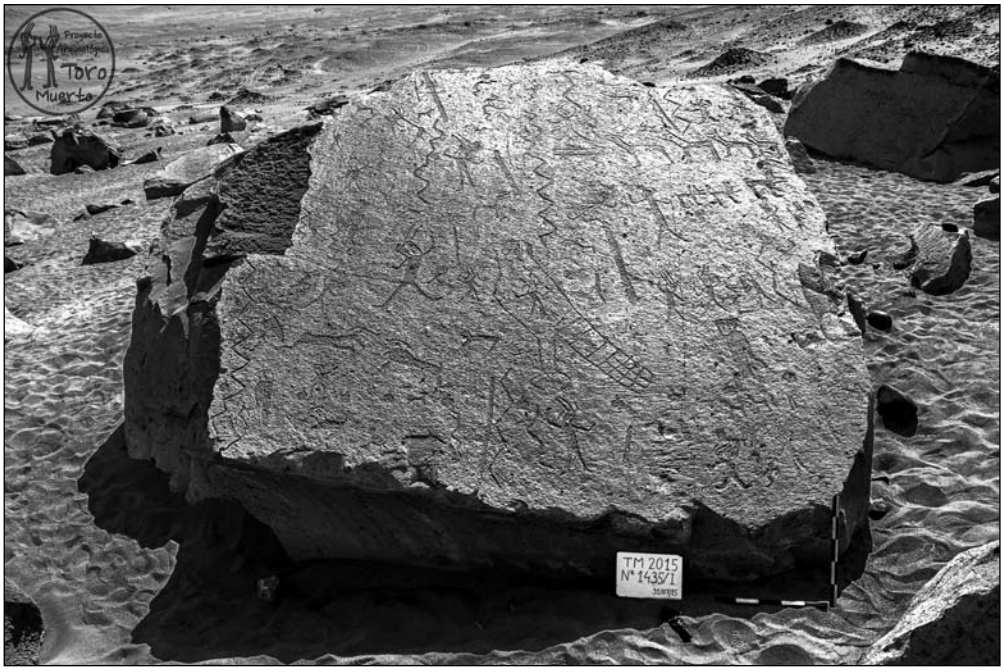
A pesar de todos los esfuerzos de investigación realizados en el pasado, es realmente sorprendente la escasez de literatura científica dedicada a este sitio, uno de los complejos de arte rupestre más grandes e importantes del mundo. Nunca se llevó a cabo la documentación completa de los grabados, nadie analizó en detalle su rica y complicada iconografía; la datación de su formación y su uso son inciertas, y las preguntas sobre por qué se eligió el lugar para crear arte rupestre y por qué los petroglifos se produjeron allí durante tanto tiempo siguen sin respuestas. Hasta la fecha solo se han propuesto hipótesis generales de que se trataba de un "sitio de culto" o "centro de peregrinación ceremonial", pero nunca se ha analizado ni las funciones concretas del sitio entero ni de sus particulares sectores. Utilizado en la época colonial y republicana como una fuente del material de construcción (y conocido por la gente local como "La Cantera"), hoy en día Toro Muerto se encuentra bajo la protección legal del estado. Sin embargo su arte rupestre está continuamente expuesto a la destrucción natural (erosión causada por la fuerte insolación y violentas tormentas de arena), la cual se nota en 87% de las rocas, y daños por el hombre (actos de vandalismo, efectos de los procesos de riego y cultivo), lo cual se puede observar en 12% de las rocas. Debido a todas las razones mencionadas, decidimos que hay una necesidad urgente de realizar un proyecto de investigación que por un lado abarque la documentación completa y moderna de este sitio único y por otro trate de responder a varias preguntas relacionadas con su creación, su uso, y sus funciones. El Proyecto de Investigación Arqueológica Toro Muerto continuará los trabajos de campo y gabinete en los años venideros.

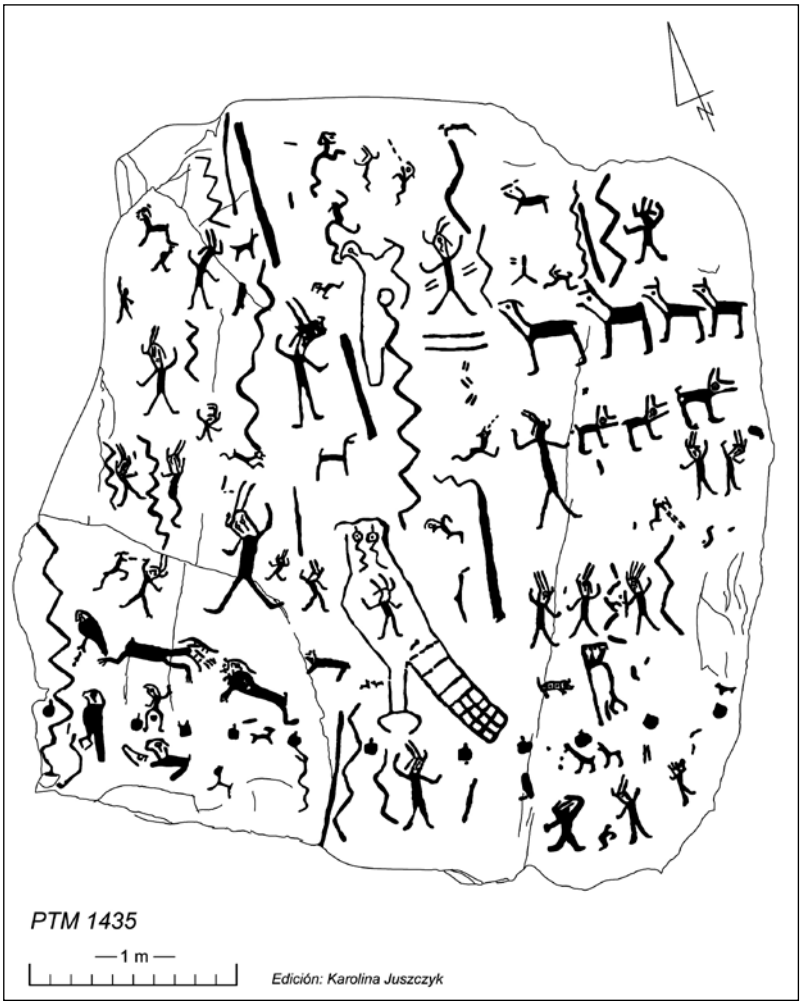
Documentación del sitio – base de datos SIG

Una parte significativa de los trabajos de campo realizados en los años 2015-2017 involucró mediciones topográficas del sitio. El resultado de este trabajo (información procesada de las temporadas 2015 y 2016) está disponible igual que la base de datos en la página web del proyecto (www.toro-muerto.com). Además el resultado de los trabajos geodésicos en el campo es la base SIG (Sistema de Información Geográfica).

La base SIG fue creada con el uso de los datos provenientes de las antiguas fotos aéreas, el mapa satelital contemporáneo y el plan del sitio efectuado en 1998 por el Instituto Nacional de Cultura. Estos datos han sido correlacionados con un ortofotomapa creado con las fotos aéreas tomadas por un *drone*. La base de datos contiene el plan detallado del sitio con las referencias geográficas de todas las rocas decoradas (Fig. 2). Por otro lado la base de datos proporciona información sobre el estado de preservación de las rocas y de sus petroglifos. Cada cara decorada de la roca fue fotografiada y descrita en la ficha usada en el campo. Después todos los datos fueron digitalizados e incluidos a la base SIG en forma de atributos. Dicha base sirve ahora como un excelente instrumento de búsqueda de rasgos (y conjuntos de rasgos) particulares, tanto de las rocas mismas como de los petroglifos (por ejemplo para la búsqueda de los motivos elegidos) y permite la presentación de su análisis geoespacial también en forma gráfica. Hasta el momento hemos documentado 8,67 km² del sitio y 2582 bloques decorados (ubicados entre 400 y 1040 metros sobre el nivel del mar) lo que constituye según nuestros cálculos prácticamente todo el material disponible en el sitio en la actualidad (la versión publicada en el Internet presenta documentación de los 4,02 km² y 1664 rocas inventariadas en los años 2015 y 2016 por PTM).

Uno de los resultados más interesantes del uso de la base de datos SIG ha sido la observación de que dentro del complejo de Toro Muerto hay algunas concentraciones (sectores) de ciertos motivos iconográficos. Un buen ejemplo de esto son las figuras antropomorfas de los llamados *danzantes* que se encuentran principalmente en la parte norte del área, mientras que las imágenes de aves se acumulan en su parte noreste. Los análisis geoespaciales también nos llevaron a la conclusión de que la frecuencia de las representaciones de camélidos andinos (probablemente llamas, cuyas caravanas se representan sobre algunas rocas) aumenta hacia el noroeste. Las observaciones que acabamos de mencionar son por supuesto preliminares; sin embargo,





Figs. 3a,b. Fotografía y dibujo en base a calco de una roca con iconografía compleja (PTM 1435).

el análisis del material obtenido en el curso de los trabajos realizados en 2015 y 2016 muestra un gran potencial de este método. Esperamos que en el futuro próximo – después de procesar los datos provenientes de la campaña 2017 y teniendo registrado todo el material del sitio – estaremos en condiciones de definir los sectores internos del complejo con acumulaciones de ciertos motivos iconográficos. Si pudiéramos confirmar esta hipótesis, tendríamos un argumento adicional para discutir la esfera simbólica y la función/las funciones del arte rupestre en Toro Muerto. Es muy probable que su simbolismo haya sido formado no solo por imágenes individuales o sus conjuntos pero también por su localización en el paisaje.

Documentación de los petroglifos

Uno de los principales objetivos de nuestro proyecto es también documentar la mayor cantidad posible de los petroglifos usando tanto los métodos tradicionales (descripción en las fichas, fotografía digital de bloques y paneles enteros y de los fragmentos más interesantes de las representaciones, calcos en material transparente; Fig. 3) como también los modernos (fotogrametría usada para crear calcos en los casos de los ritos bien preservados y modelos tridimensionales de las rocas enteras con varias caras decoradas y de los detalles de los petroglifos; Fig. 4). La cantidad de las rocas documentadas es casi dos veces menor que la estimada por Linares Málaga, presentada en sus publicaciones y después citada en la literatura del tema, pero creemos que es mucho más realista. Cabe mencionar que el plano efectuado por INC en 1998 mostraba la ubicación de aproximadamente 2100 rocas con petroglifos (el número similar); nuestro grupo llegó a documentar bloques y concentraciones de bloques no registrados por aquel proyecto (especialmente en la zona extremo norte del sitio – al parecer no visitada por los turistas – donde se encuentra una pequeña área de bloques muy bien preservados, con iconografía bastante complicada y de significativamente alto nivel de ejecución).

Todos los datos sobre las condiciones de las piedras, su numeración y detalles de las imágenes seleccionadas se incluyeron en la base de datos SIG que constituye ahora un buen instrumento para los análisis iconográficos, estilísticos y estadísticos que estamos llevando a cabo. Gracias a este método se pueden estudiar las relaciones mutuas de varios motivos grabados en piedras individuales, así como la repetitividad de estas relaciones en todo el sitio (una parte significativa de los petroglifos se caracteriza por convenciones estilísticas similares, lo que sugiere su coherencia cronológica; Fig. 5). Planeamos que en el futuro esté disponible en internet la base con la información completa de todos los monumentos de Toro Muerto, con el acceso libre y que pueda utilizarse en próximos estudios de este sitio monumental y como material comparativo para expertos de todo el mundo.

Los trabajos de campo realizados por los integrantes del PTM y TMARP entre los años 2015 y 2017 durante tres campañas de dos meses cada una han sido financiadas por el Ministerio de Educación Superior de Polonia (Beca Diamante No. DI 2013008843 otorgada a Karolina Juszczyk en 2014; director peruano del proyecto: Abraham Imbertis Herrera) y por el Centro Nacional de la Ciencia (Beca OPUS Edición 12 - UMO-2016/23/B/HS3/01882 otorgada a Janusz Z. Wołoszyn en 2017; directora peruana del proyecto: Liz Gonzales Ruiz). En esta oportunidad queremos agradecer también el gran apoyo económico y logístico prestado a nuestro proyecto de parte de las autoridades locales del Distrito Uraca-Corire representadas por su alcalde Prof. Ramón Zegarra Prado.

Referencias

Díaz Rodríguez, Luis Héctor y Daria Rosińska
2008 Diversidad arqueológica en Toro Muerto, sur del Perú. En: Tambo. Boletín de Arqueología I: 83-98. Wrocław-Arequipa.

Guffroy, Jean
1999 El arte rupestre del antiguo Perú. IFEA-IRD, Lima.

Haeberli, Joerg
2001 Tiempo y tradición en Arequipa, Perú, y el surgimiento de la cronología del tema de la deidad central. En: Boletín de Arqueología PUCP 5: 89-137. Lima.

Hostnig, Rainer
2003 Arte rupestre del Perú. Inventario nacional. CONCYTEC, Lima.

Linares Málaga, Eloy
1974 Arte rupestre: El arte rupestre en el sur del Perú. Introducción al estudio de los petroglifos de Toro Muerto. Universidad Nacional de San Augustin, Arequipa (tesis de doctorado).

2014 Cómo inventariar arte rupestre en los Andes Meridionales. En: Boletín APAR 5 (19-20): 831-886. Lima.

Núñez Jiménez, Antonio
1986a Petroglifos del Perú. Panorama mundial del arte rupestre, Tomos 1-4. Editorial Científico-Técnica, La Habana.

1986b El libro de piedra de Toro Muerto. Editorial Científico-Técnica, UNESCO, La Habana.

Pozzi-Escot, Muriel
2009 Los Petroglifos de Toro Muerto (Valle de Majes, Arequipa-Perú). Inventario y Registro. En: Crónicas sobre la piedra: Arte Rupestre en las Américas (VII Simposio Internacional de Arte Rupestre - Arica, 2006, M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama, eds.): 349-361. Arica.

Ravines Sánchez, Rogger
1986 Arte rupestre del Perú. Instituto Nacional de Cultura, Lima, Perú.

Rosińska, Daria
2016 Valle de Majes – un paisaje simbólico. En: Tambo. Boletin de Arqueología III: 355-389. Wrocław-Arequipa.

Van Hoek, Maarten
2003 The Rock Art of Toro Muerto. En: Rock Art Research 20(2): 151-170. Melbourne.

2005 Toro Muerto, Peru: Possible Prehistoric Deletion of Petroglyph Details. En: Adoranten 2005: 73-80. Underslös.

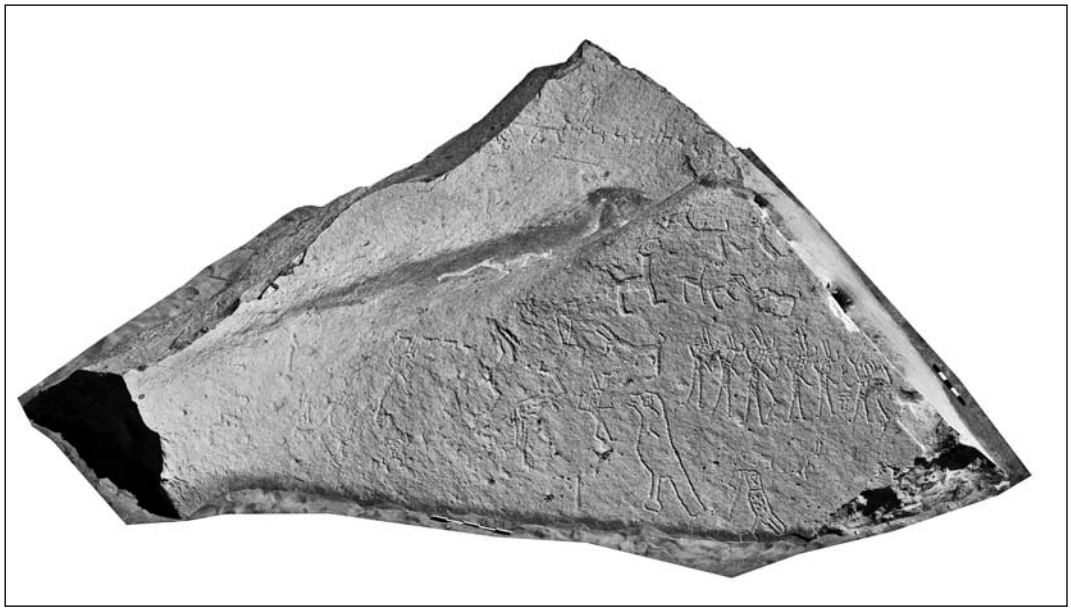


Fig. 4. Modelo 3D de una roca grabada (PTM 1486).

Fig. 5. Petroglifos antropomorfos, zoomorfos y geométricos de Toro Muerto en una de las rocas con la iconografía más compleja (PTM 1855).
Foto: Andrzej Rozwadowski.

Boletín SIARB, No. 32: págs. 43-47, julio 2018. ISSN 1017-4346

Renzo Ventura Ayasta
Universidad Nacional de Trujillo
ASEARP

Homenaje a Cristóbal Campana Delgado

Tribute to Cristóbal Campana Delgado

Recibido: 5 de febrero, 2017 – Aceptado: 14 de marzo, 2018.

Resumen

El profesor Cristóbal Campana Delgado ha contribuido en gran medida a los conocimientos sobre la arqueología del norte peruano y a la enseñanza de estudiantes en varias universidades. Ha publicado numerosos estudios sobre folklor, etnografía y sociedad, ecología, arquitectura y tecnologías constructivas prehispánicas, arqueología e iconografía centroandinas. Ha promovido los estudios sobre arte rupestre, sobre todo con sus escritos sobre el sitio Alto de Las Guitarras. Nos adherimos al homenaje que recibió el Prof. Campana recientemente en la ciudad de Trujillo.

Palabras claves: Perú, arqueología, arte rupestre, homenaje

Abstract[1]

Prof. Cristóbal Campana Delgado has contributed to significantly to the knowledge of archaeology on the north coast of Peru, by teaching students in several universities. He has published numerous studies about folklore, ethnography, ecology, prehispanic architecture and constructive technology, as well as central Andean iconography. He promoted studies on rock art, above all with his publications about the Alto de las Guitarras site. We adhere to the tribute which Prof. Campana recently received in the city of Trujillo.

Key words: *Peru, archaeology, rock art, tribute*

En el marco del XXV Congreso Nacional de Estudiantes de Arqueología, llevado a cabo del 18 al 23 de septiembre de 2017 en la ciudad de Trujillo - Perú, se realizó un homenaje a la labor del destacado investigador Cristóbal Campana Delgado, cuyos intereses en el campo de las humanidades cubren un amplio espectro de disciplinas. Esbozamos aquí un breve perfil de este prominente andinista.

Cristóbal Manuel María Campana Delgado nació en Santiago de Chuco, departamento de La Libertad en el año de 1938. Su infancia transcurrió primero en la ciudad de Trujillo y luego en su natal Santiago. Allí fue criado por su madre y muy de cerca por su abuela, a quién siempre ha referido como la persona que inspiró en él, el interés por el pasado prehispánico.

Durante su juventud ingresó a la Universidad Nacional de Trujillo de donde se graduó como profesor de Historia y Geografía. Ha realizado estudios de post-grado en la Universidad Técnica del Estado y la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico y la Universidad Inca Garcilaso de la Vega en Perú. Ha sido profesor de la Universidad Nacional de Lambayeque, la Universidad Nacional de Trujillo y la Universidad Federico Villarreal en Lima. En estas dos últimas instituciones desarrolló cátedra universitaria en departamentos de arqueología, contribuyendo con la formación de varias generaciones de arqueólogos profesionales.

En el ámbito público ha sido Director del Instituto Nacional de Cultura de La Libertad en Trujillo (1974), Director del Centro Regional Sur de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales del Cusco (1975), Director de la Escuela Regional de Arte Dramático de Trujillo (1976) y Director del Centro Regional de Defensa del Patrimonio Cultural de la Región Norte - Trujillo (1980). Ha sido Diputado del Congreso de la República del Perú entre los períodos 1985-1990 y 1990-1992. Últimamente fue Director de la Unidad Ejecutora 006: Complejo Arqueológico Chan Chan (2007-2012).

1 Texto del autor revisado por Lesley Haslam

Fig. 1. Cristóbal Campana en su casa de Miraflores, Lima. Marzo 2018.

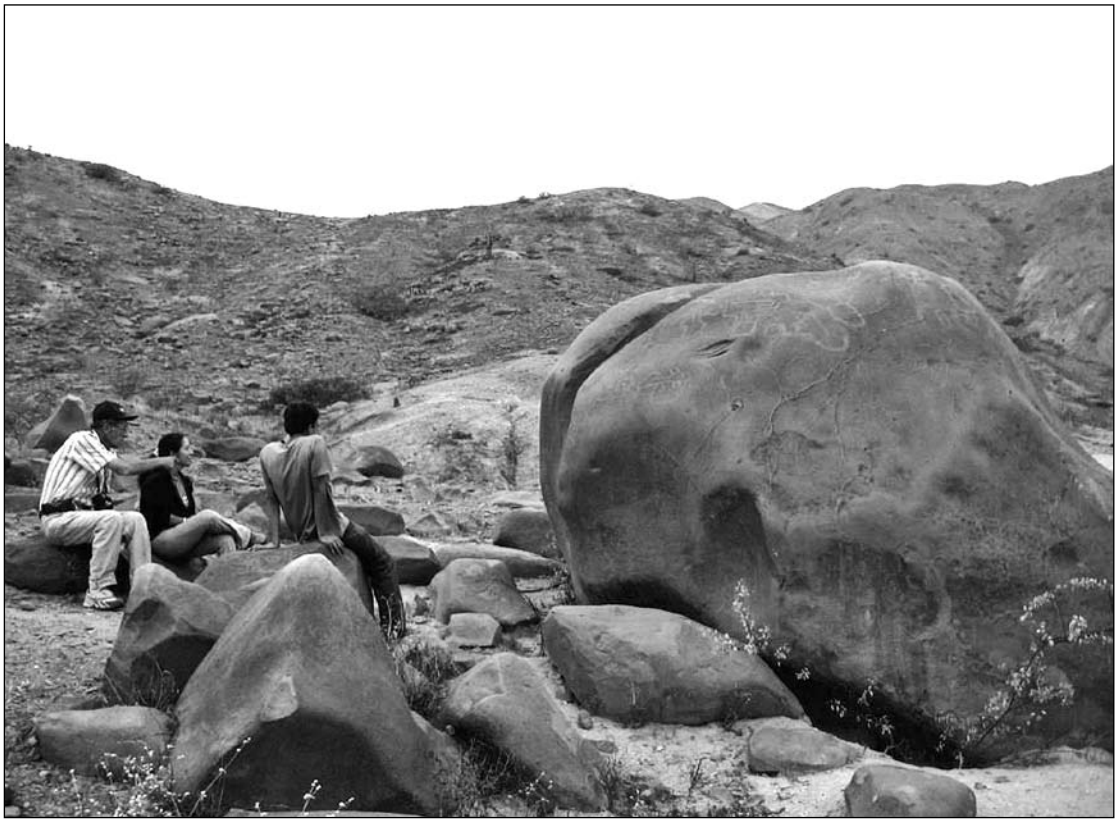


Fig. 2. Cristóbal Campana frente a la Roca del Felino en Alto de las Guitarras con los arqueólogos Elvia Horna y Renzo Ventura. Foto: Mónica Suárez Ubillús.

Por otra parte, la producción literaria de Cristóbal Campana ha sido bastante prolífica, contando con trabajos sobre folklor, etnografía y sociedad, ecología, arquitectura y tecnologías constructivas prehispánicas, arqueología e iconografía centroandina. Destaca especialmente en éstos últimos campos publicando libros y artículos que son clásicos para el estudio de las sociedades de la costa norte del Perú, entre ellos tenemos: Chavín y Chimú: Materiales y Formas en la Estructuración Arquitectónica (1969); Chavín. Dioses, Símbolos y Estilo (1970); Una Primera Integración Regional Pre-Chavín (1972); Los Chimús (1978); La Vivienda Mochica (1983); La Boca Felínica en el Arte Chavín (1993a); Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino (1993b); La Cultura Mochica (1994a); El Entorno Cultural en un Dibujo Mochica (1994b); Arte Chavín: Análisis Estructural de Formas e Imágenes (1995); Historia de una Deidad Mochica (1997, en co-autoría con Ricardo Morales); Vicús y la Alfarería Norandina (1999a); Los Mochicas y el Ojo Izquierdo en la Iconografía Norandina (1999b); Tecnologías Constructivas de Tierra en la Costa Norte Prehispánica (2000); Chan Chan del Chimo (2006a); Arquitectura y Ceremonia en Chan Chan (2012) e Iconografía del Pensamiento Andino (2015).

Su aporte a los estudios de arte rupestre peruano, los ha hecho principalmente con referencia a uno de los sitios que más ha concentrado sus esfuerzos durante la década pasada: Alto de las Guitarras. Algo muy común e importante en la producción literaria de Cristóbal Campana habían sido sus constantes referencias del lugar, ya sea por su arquitectura doméstica, los sistemas de caminos o por su importante corpus iconográfico (por ejemplo Campana 1983: 51; Campana 1995: 48, fig. 60, 171, fig. 229; Campana 2000: 30, fig. 12; 31, fig. 13). Las fotos que ha publicado y sus dibujos de petroglifos formativos constituyen documentos invaluables que complementan y permiten lecturas diferentes de la información recopilada previamente por Antonio Núñez Jiménez (1986: 359-442) en la década del setenta.

Fue justamente a propósito de Alto de las Guitarras, que conocí a Cristóbal Campana en el año 2000, cuando con motivo del XIII Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina (2001) visitó la Universidad de Trujillo con la finalidad de invitar a los docentes de la Facultad de Ciencias Sociales a participar del evento con ponencias. En aquella oportunidad platicamos largo rato sobre el sitio El Tambo, parcialmente registrado por Antonio Núñez Jiménez (Núñez 1986: 355-358), y la arquitectura distribuida a lo largo de la quebrada y el camino que conducen al "Alto".

A partir del 2003 Cristóbal Campana empezaría a visitar de forma más continua Alto de las Guitarras. La finalidad de estas visitas era complementar sus notas, hacer nuevas observaciones y escribir sobre el sitio, una tarea postergada desde 1968. Fui entonces, convirtiéndome en uno de sus más frecuentes compañeros de viaje. Siete fueron las veces que subimos juntos entre los años 2003 y 2009, en diferentes momentos del año. He sido testigo del trabajo de Cristóbal Campana, de sus preguntas de investigación, sus constantes observaciones sobre el paisaje, su pasión por la fotografía, el dibujo y por los detalles que para cualquier observador pasan inadvertidos. El fruto de ese trabajo ha sido casi una docena de escritos para reuniones académicas y publicaciones, entre las que se cuentan: Los Petroglifos del Alto de las Guitarras y el Estilo Cupisnique (2003); Alto de las Guitarras: Petroglifos, Caminos, Sal y Poder (2004a); La Sal, el Poder y los Petroglifos del Alto de las Guitarras (2004b); El Prisionero del Tiempo: Un Sacerdote en el Alto de las Guitarras (2005); Alto de las Guitarras: La Técnica en las Manifestaciones Rupestres (2006b); Espacio y Tiempo Rituales en el Alto de las Guitarras (2006c); El Prisionero del Tiempo: Un Petroglifo del Alto de las Guitarras (2007); Una Serpiente y una Historia del Agua. Notas para el Estudio de Alto de las Guitarras (2013a); El Sacerdote Sonriente. Análisis de un Personaje Cupisnique (2013b); Arquitectura Temprana, Arte Rupestre y Salinas en el valle de Moche (2014a) y El Señor de las Aguas: Un Personaje de Alto de las Guitarras. Perú (2014b). Todos estos trabajos constituyen ya fuente de consulta obligada para quienes desean emprender investigaciones de tan importante sitio.

Por todo lo hecho por Cristóbal Campana; no es de extrañar que los homenajes y reconocimientos se den uno tras otro y espero que se sigan dando muchos más en el tiempo. Todo ello es el resultado de una vida dedicada a la investigación del pasado prehispánico, a la enseñanza en aulas universitarias, de una vida llevada con pasión y entrega. Para terminar me quedo con las palabras de Anne Marie Hocquenghem, en el prólogo del libro Arte Chavín: Análisis Estructural de Formas e Imágenes (Campana 1995: vi): "…Y es cierto, envidio los intereses múltiples, las facetas diversas, las fuerzas vitales de Cristóbal Campana, que le permiten seguir mirando el inconcebible universo. Y descubro siguiendo sus pasos a través del "Arte Chavín", su compleja personalidad de experto en ciencias de la comunicación, profesor de tantos arqueólogos, observador de la naturaleza y el hombre, investigador de sus raíces, pintor, poeta y yo sé que es mucho más, entre otros, humanistas de la aventura, descubridor de mares y vientos interiores, gran amigo de tantos …"

Bibliografía

Campana, Cristóbal

1969 Chavín y Chimú: Materiales y Formas en la Estructuración Arquitectónica. Editorial Naylamp. Universidad Nacional de Lambayeque. Chiclayo.

1970 Chavín. Dioses, Símbolos y Estilo. Editorial Ávalos. Trujillo.

1972 Una Primera Integración Regional Pre-Chavín. En: Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo. N° 2: 3-13. Trujillo.

1978 Los Chimús. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

1983 La Vivienda Mochica. Varese Editores. Trujillo.

1993a La Boca Felínica en el Arte Chavín. En: Revista del Museo de Arqueología, Antropología e Historia Nº4: 115-139. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo.

1993b Una Deidad Antropomorfa en el Formativo Andino. AyB Editores. Lima.

1994a La Cultura Mochica. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. CONCYTEC. Lima.

1994b El Entorno Cultural en un Dibujo Mochica. Moche Propuestas y Perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993 - S. Uceda y E. Mujica, eds.): 449-473. Travaux de l'Institut Francais d'Etudes Andines 79. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.

1995 Arte Chavín: Análisis Estructural de Formas e Imágenes. Universidad Nacional Federico Villareal. Lima.

1999a Vicús y la Alfarería Norandina. Universidad Nacional Federico Villareal. Lima.

1999b Los Mochicas y el Ojo Izquierdo en la Iconografía Norandina. En: Revista Arqueológica SIAN Nº7: 26-31. Ediciones SIAN. Trujillo.

2000 Tecnologías Constructivas de Tierra en la Costa Norte Prehispánica. Patrimonio Arqueológico Zona Norte 6. Instituto Nacional de Cultura - La Libertad. Trujillo.

2003 Los Petroglifos del Alto de las Guitarras y el estilo Cupisnique. Ponencia presentada al VI Simposio Internacional de Arte Rupestre en Jujuy, Argentina. Jujuy.

2004a Alto de las Guitarras: Petroglifos, Caminos, Sal y Poder. Ponencia presentada al 1er Encuentro Peruano de Arte Rupestre, organizado por el Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

2004b La Sal, el Poder y los Petroglifos del Alto de las Guitarras. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/salypoder.html

2005 El Prisionero del Tiempo: Un Sacerdote en el Alto de las Guitarras. En: ARKINKA, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción, Año 10, N° 116: 70-81. Lima.

2006a Chan Chan del Chimo. Editorial Orus. Lima.

2006b Alto de las Guitarras: La Técnica en las Manifestaciones Rupestres. En: Revista Arqueológica SIAN Nº17: 2-24. Ediciones SIAN. Trujillo.

2006c Espacio y Tiempo Rituales en el Alto de las Guitarras. En: ARKINKA, Revista de Arquitectura, Diseño y Construcción, Año 10. N°129. Págs. 80-91. Lima

2007 El Prisionero del Tiempo: Un Petroglifo del Alto de las Guitarras. Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004 – R. Hostnig, M. Strecker y J. Guffroy, eds.): 37-67. Actes y Memoires 12. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima.

2012 Arquitectura y Ceremonia en Chan Chan. Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego. Trujillo.

2013a Una Serpiente y una Historia del Agua. Notas para un Estudio de Alto de las Guitarras. Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego. Trujillo.

2013b El Sacerdote Sonriente. Análisis de un Personaje Cupisnique. En: Rupestreweb. http://www.rupestreweb.info/sacerdote.html

2014a Arquitectura Temprana, Arte Rupestre y Salinas en el valle de Moche. Ponencia presentada en el Simposio: Arqueología y Paisaje del Arte Rupestre Formativo en el Norte del Perú. Evento organizado por la Dirección General de Patrimonio Arqueológico Inmueble del Ministerio de Cultura, Lima.

2014b El Señor de las Aguas. Un Personaje del Alto de las Guitarras. Perú. Ponencia presentada en el II Ciclo de Conferencias de Estudios Arqueológicos de Arte Rupestre Peruano. Evento organizado por la Asociación Peruana de Arte Rupestre y la Alianza Francesa de Trujillo, Trujillo.

2015 Iconografía del Pensamiento Andino. Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego. Trujillo.

Campana, Cristóbal y Ricardo Morales
1997 Historia de una Deidad Mochica. AyB Editores. Lima.

Núñez Jiménez, Antonio
1986 Petroglifos del Perú. Panorama Mundial del Arte Rupestre. 4 vols. Editorial Científico-Técnica, La Habana.

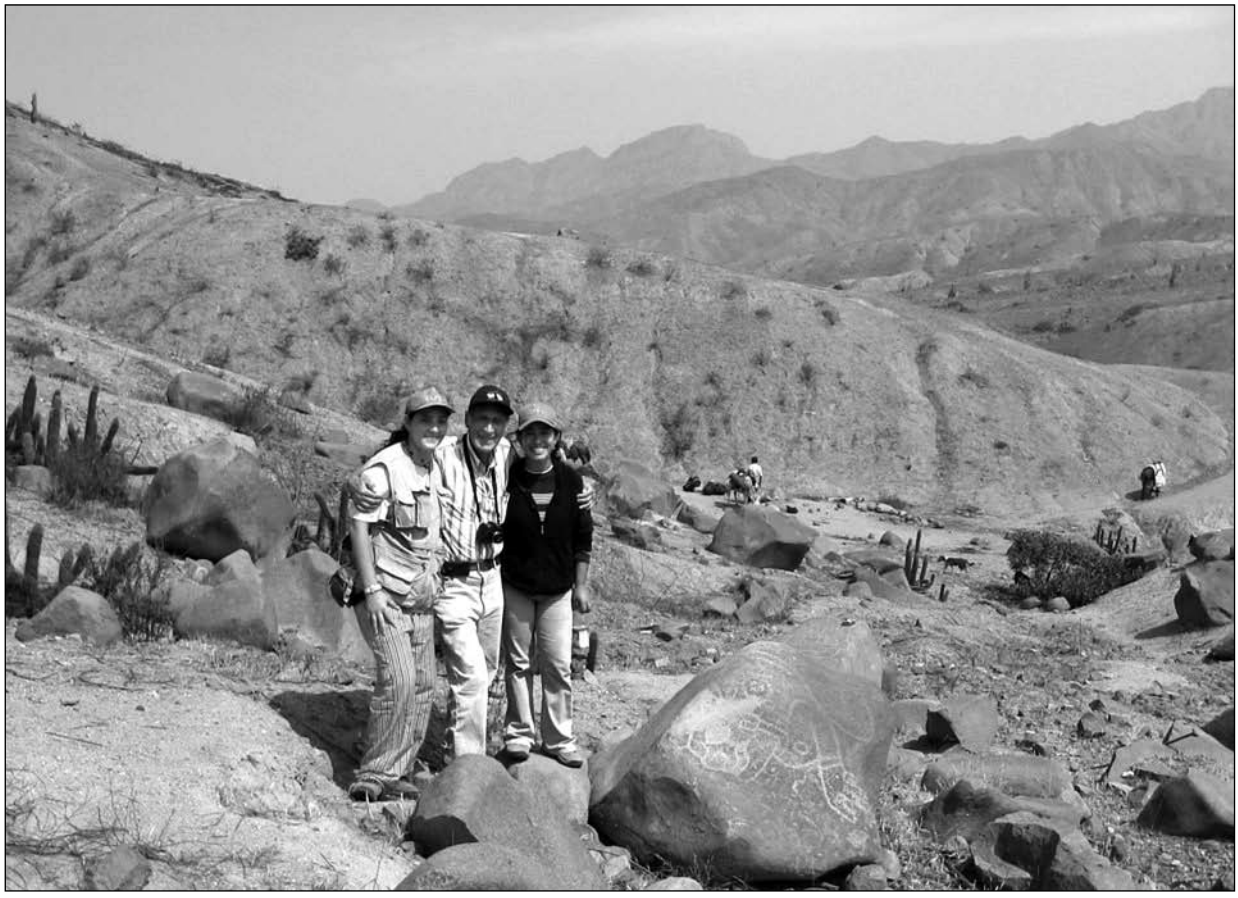


Fig. 3. Cristóbal Campana frente al Sacerdote Sonriente del Alto de las Guitarras con las arqueólogas Mónica Suárez y Elvia Horna. Foto: Mónica Suárez Ubillús.

Boletín SIARB, No. 32: págs. 48-72, julio 2018. ISSN 1017-4346

Matthias Strecker
Renán Cordero
SIARB, La Paz

Miguel Torrico
Gobierno Autónomo Municipal de La Paz
Dirección de Patrimonio Cultural - Unidad de Patrimonio Material

Las pinturas rupestres de Umantiji, comunidad Chirini Tiquimani (Umapalca, Zongo, La Paz)

Rock paintings of Umantiji Chirini Tiquimani caommunity (Umapalca, Zongo, La Paz)

Recibido: 27 de febrero, 2018 - Aceptado: 20 de abril, 2018

Resumen

Los autores presentan los resultados de cuatro misiones de campo a la zona de Umantiji y Umapalca, valle de Zongo, Municipio de La Paz, donde fueron registrados tres sitios de pinturas rupestres. Los trabajos se concentraron en el sitio Huaca Pata de Umantiji, que tiene numerosas figuras arcaicas y de fases posteriores. Las representaciones de camélidos y cazadores tienen gran parecido al arte rupestre arcaico de la región de Macusani-Corani en el NO del Depto. de Puno, Perú. Tentativamente se las adscribe al Arcaico Tardío. Por otro lado, las posteriores pinturas muestran diseños abstractos, mientras en una roca de Umapalca aparecen figuras de llamas del Intermedio Tardío.

Palabras claves: Zongo, La Paz, Bolivia, pinturas rupestres, Arcaico, Formativo, Intermedio Tardío

Summary[1]

The authors present the results of four field work trips to the region of Umantiji and Umapalca in the Zongo valley, Municipality of La Paz, where three rock art sites were recorded. Work concentrated on the site Huaca Pata which has numerous Archaic and later rock paintings. Representations of camelids and hunters are very similar to Archaic rock art in the region of Macusani-Corani in NW Dept. of Puno, Peru. They have been attributed tentatively to the Late Archaic. On the other hand, later rock paintings consist of abstract designs, while llama figures of the Late Intermediate period are painted on a rock at Umapalca .

Key words*: Zongo, La Paz, Bolivia, rock paintings, Archaic, Formative, Late Intermediate period*

Introducción

Desde el año 2016 se realiza el proyecto "Registro y documentación de arte rupestre en el Municipio de La Paz" en colaboración entre el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz y la Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia (SIARB). En la primera fase, los trabajos se concentraron en el valle de Zongo, en particular en el sitio Huaca Pata, sector Umantiji de la comunidad Chirini Tiquimani (Umapalca), ver Fig. 1. Este sitio tiene especial importancia para el estudio de arte rupestre por sus escenas arcaicas (el primer sitio de estas características registrado en todo el departamento de La Paz) y por representaciones posteriores que comprueban un largo desarrollo artístico. Documentamos el sitio con un registro fotográfico y en parte con dibujos en cinco viajes entre los años 2016-2017. Debido al flujo de agua sobre la roca pintada, el estado de conservación en parte es malo y consideramos que nuestro

1 Texto de los autores revisado por Lesley Haslam

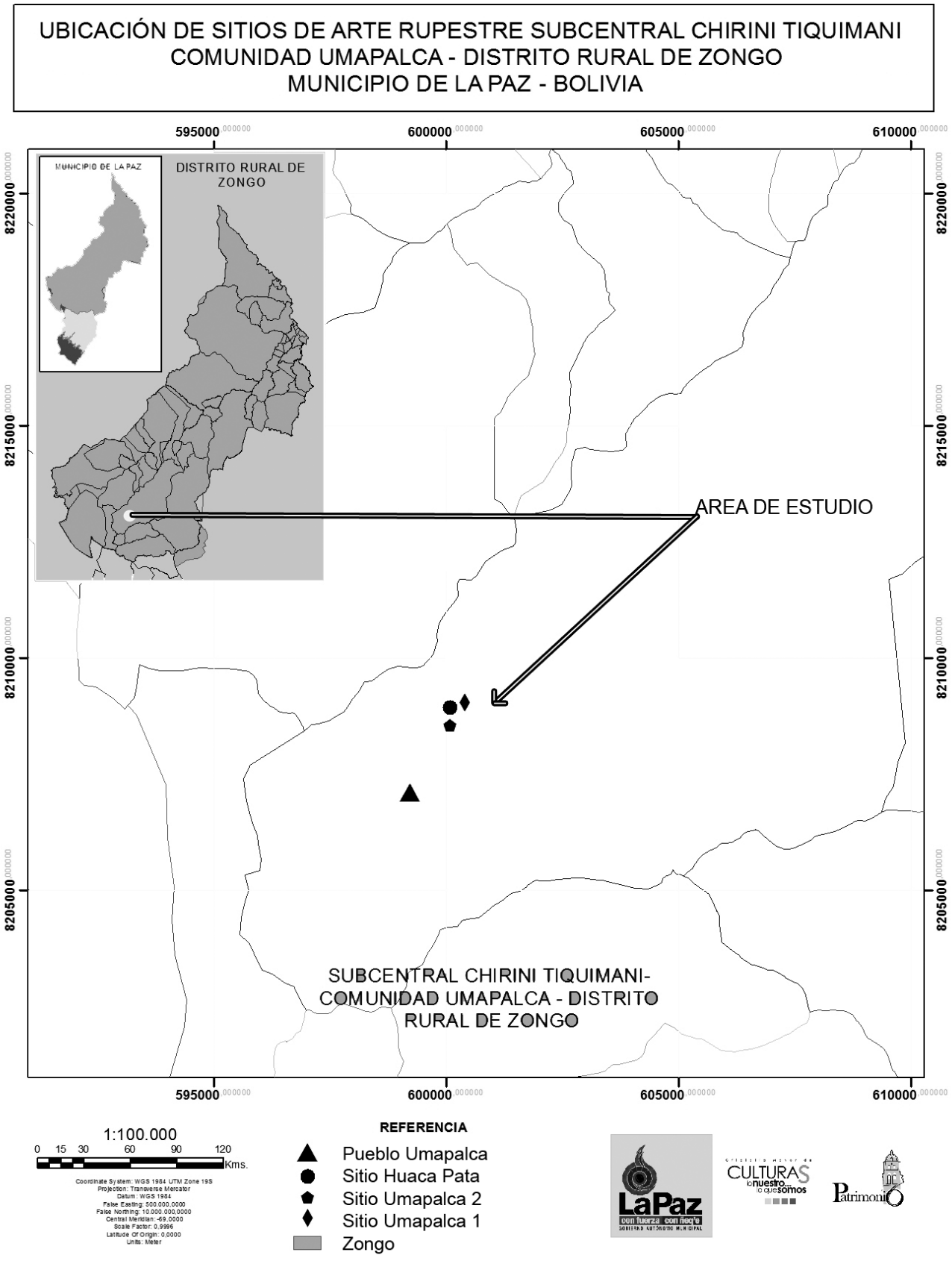


Fig. 1. Mapa de ubicación de la zona de estudio en el valle de Zongo.

registro solo evidencia una parte de las manifestaciones que antes había. Por otro lado, la aplicación del mejoramiento de imágenes DStretch ayudó considerablemente a reconocer las figuras pintadas.

Presentamos los primeros resultados de este estudio ya en conferencias en el Simposio "30 años de investigación del arte rupestre de Bolivia" (Instituto de Investigaciones Antropológicas y Arqueológicas, UMSA, La Paz) en septiembre de 2016 y en un acto en la Alcaldía de La Paz en julio de 2017.

Consideramos que nuestro estudio debería complementarse en el futuro con una prospección arqueológica y excavaciones, que darían más luces sobre las culturas prehispánicas en esta región.

Datos geográficos y geológicos

El valle de Zongo se ubica a 56 km de la ciudad de La Paz, en la tercera sección de la Provincia Murillo, en el norte del Municipio de La Paz (Fig. 1). Se inicia al pie de los nevados Huayna Potosí (6.030 m) y Chacaltaya (5.344 m), terminando en Huaji (941 m). Este gradiente altitudinal de la zona cubre los pisos nival, subnival, altoandino, páramo, bosque nublado de Yungas y bosque húmedo de Yungas. Por otro lado, Beck y Paniagua (2010) definen los niveles ecológicos en la región andina del valle de Zongo de la siguiente manera: altoandino, puna húmeda superior, páramo yungueño y ceja de monte. Nuestra región de estudio en la comunidad Chirini Tiquimani se encuentra a una altitud de más de 3500 m.s.n.m., que pertenece al páramo yungueño y ceja de monte, corresponde a "lugares híper húmedos donde se acumulan las nubes o donde hay una descarga de ellas, en estos lugares se forma un pajonal denso, alto, entremezclado con algunos arbustos …, que forman a veces manchones o islas de vegetación arbórea." (Beck y Paniagua 2010: 96)

El río principal de la zona es el río Zongo; sin embargo en nuestra área de estudio tenemos el río Umapalca.

Cortez Fernández (2009) resume las actividades económicas de las 31 comunidades (861 familias) que habitan el valle: su economía es de subsistencia, "basada en la crianza de animales (llamas, ovejas, entre otras), cultivo de tubérculos y árboles frutales (palta, plátano, mango, cacao, café y coca). … La principal actividad es la desarrollada por la empresa hidroeléctrica COBEE, que tiene instaladas 11 plantas para la explotación de los ríos Zongo y Tiquimani. Entre otras actividades importantes en la zona está la minería, llevada a cabo en la parte alta del valle (Milluni, Mina Mauricio). La pesca es frecuente en la zona, dado que todos los ríos y lagunas son repoblados con truchas todos los años."

La zona pertenece al sector norte de la Cordillera Real Oriental. Sus datos geológicos se evidencian en la Hoja Milluni - 5945 de la Carta Geológica de Bolivia. Presenta una evolución geológica desde el Ordovícico Inferior hasta el presente, incluyendo un plutonismo triásico. Son agrupados en tres ciclos tectono-sedimentarios, cuyos ambientes geológicos tenían características de cuenca de trasarco y/o antepaís.[2]

Según el análisis de una muestra de la roca, recogida en superficie en el sitio Huaca Pata, de parte del Ing. José Luis Argandoña C. (Servicio Geológico Minero, SERGIOMIN, La Paz), se trata de una roca segmentaria pelítica de composición argilácea y color gris oscuro, con estructura laminada que corresponde a su estratificación y textura clástica de grano fino (<0,5 mm), donde se observan delgadas bandas de lutitas formadas por abundante limo, muscovita, poco cuarzo y material carbonoso negruzco, intercaladas con bandas lenticulares de tono gris claro formadas por limolitas con pequeños clastos de cuarzo (Qz), muscovita (Mu), plagioclasas (Pl) y limos. La composición porcentual observada es la siguiente: cuarzo - SiO_2: 30-32%, plagioclasas - Na, Ca, $Al(Si_3O_8)$: <1%, muscovita – $Kal_2(OH)_2(ASi_3O_{10})$: 10-12%, biotita - $K_2(Mg,Fe)_2(OH)_2(AlSiO_{10})$: 2-3%, material carbonosa: 4-5%, limos: 43-45%, óxidos de hierro (limonita y hematita): 2-3%, clorita 0,5-1%.

Es probable que esta clase de roca local haya proporcionado el material para los pigmentos, tales como el óxido de hierro para las pinturas rojas.

Antecedentes del estudio de arte rupestre de Umantiji y Umapalca

En el valle de Zongo existen numerosos sitios arqueológicos y una cantidad de sitios de arte rupestre, pero las referencias publicadas son escasas. Wanderson Esquerdo (2010: 128, 130-132) menciona la presencia incaica en la región, según fuentes etnohistóricas, y restos arqueológicos en las localidades de Huaji, Chiviraqui, Susupi y Santa Elena en la parte baja del valle, donde el autor realizó una prospección en el año 2005: andenes, caminos precolombinos, diversas construcciones arquitectónicas, aparte de hallazgos de algunos objetos prehispánicos. Además registró caminos prehispánicos y sitios arqueológicos en otras zonas del valle. En esta publicación no se refiere a sitios de arte rupestre.

Por otro lado, Marcos Michel López y colaboradores (2000: 21) mencionan sitios de arte rupestre en la región

2 Datos facilitados por el Ing. José Luis Argandoña C. (Servicio Geológico Minero, SERGIOMIN, La Paz).

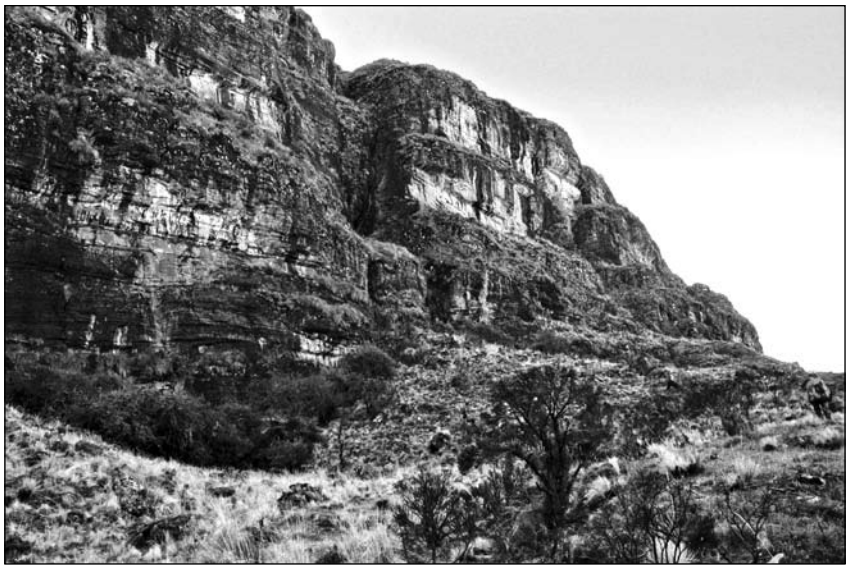


Fig. 2. Cerro en los alrededores del sitio Huaca Pata. Foto: M. Strecker (agosto de 2016).

Fig. 3. Vista del sitio Huaca Pata (desde más abajo). Foto: M. Strecker (agosto de 2016).

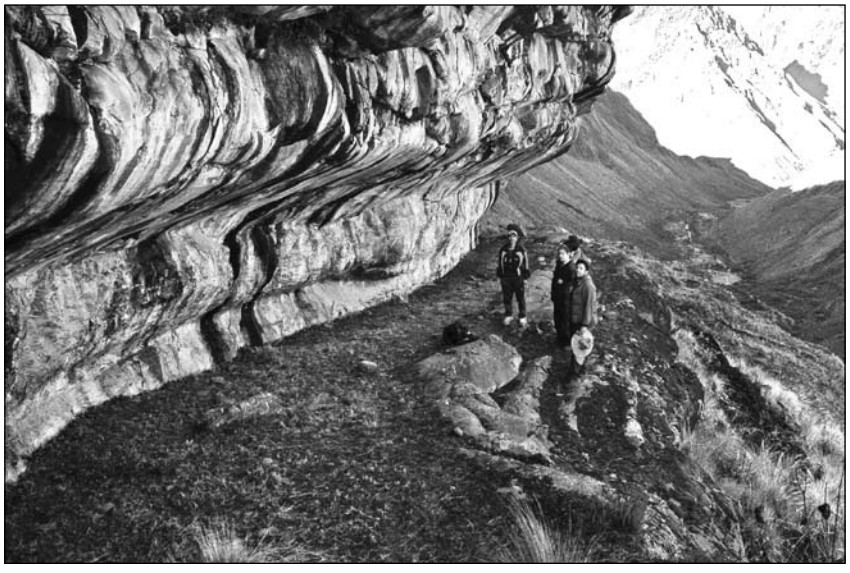


Fig. 4. Vista parcial del alero Huaca Pata. Foto: M. Strecker (agosto de 2016).

Fig. 5. Manchas negras y líquenes a causa del flujo de agua.
Foto: M. Strecker, mayo de 2017.

Fig. 6. Unidad 1 ubicado sobre una parte saliente de la roca.
Foto: M. Strecker, sept. 2017.

Fig. 7. Unidad 1. Foto: M. Strecker, sept. 2017.
Aplicación DStretch, canal lre.

del camino prehispánico del Choro y presentan una foto de un conjunto pictórico del sitio en Umantiji (Zongo), sin mayores detalles. Se refieren a "escenas de hombres de arco y flecha en actividades de caza de camélidos", que es una interpretación errónea de estas pinturas, ya que no existe ninguna representación de un arquero.

Encontramos otra referencia al arte rupestre en la obra de Flavia Montaño, Marcos Michel López y Patricia Ergueta (2008: 24) quienes se refieren al "sitio de arte rupestre denominado Faja Kala con figuras antropomorfas y zoomorfas que representan escenas de caza" y que – según los autores – se halla "entre las comunidades de Tiquimani y Umapalca en el Parque Cotapata". Los mismos autores mencionan un segundo sitio de arte rupestre cerca de Umapalca, llamado "Sair Kala" (ibid.: 70). Suponemos que el primer sitio "Faja Kala" es idéntico con el sitio Huaca Pata que estamos estudiando.

El sitio Huaca Pata

Huaca Pata se encuentra en la sección de Umantiji, a aprox. 1 km del camino principal y del lugar de otros dos sitios de pinturas rupestres en la localidad de Umapalca (Fig. 1). Se trata de un alero en un cerro alto (Fig. 2), ubicado a 3822 m.s.n.m., de aprox. 130 m de largo, orientado de oeste a este, de donde se puede ver el río Umapalca, abajo, en dirección sureste; la altura del techo del alero es de aprox. 2 m (Figs. 3-4).

Constatamos pinturas a lo largo de unos 100 m en los colores rojo oscuro y anaranjado, raramente en amarillo, blanco/crema o negro, las que se hallan a poca distancia del suelo y a una altura de hasta unos 1,80 m. Se destacan escenas de caza de camélidos silvestres en actitud dinámica (corriendo en fuga, en parte en filas de hasta 13 animales) y figuras de cazadores armados con los llamados "dardos" ubicados a la altura de su cintura, representaciones muy parecidas a pinturas arcaicas del Perú (en particular en Carabaya-Macusani, Puno – ver Hostnig 2010, 2012, 2018), en la región de Betanzos en el centro del Depto. de Potosí (Strecker et al. 2010) y en el norte de Chile (Sepúlveda 2008; Sepúlveda et al. 2010, 2013). Además el sitio tiene otras pinturas abstractas de varias fases posteriores incluyendo dibujos rojos de redes delgadas y otros motivos con líneas gruesas, por ejemplo la representación de una serpiente imaginaria con cabeza de ave, dentro de un marco rectangular. Una línea ondulada tiene un largo de 4,80 m.

En gran parte el estado de conservación del arte rupestre es lamentable debido al flujo de agua que afecta a las pinturas (Fig. 5). Por otro lado, no constatamos casos de vandalismo (con la excepción del unidad pictórica 31 – ver Fig. 27).

Las unidades de pinturas rupestres

Registramos más de 50 unidades pictóricas en el alero de Huaca Pata. Debemos advertir que la denominación de "unidad" es algo arbitraria; se explica por la existencia de un solo elemento notable (en este caso, a veces hablamos de "pintura"), una escena o un grupo de figuras en cierta parte de la roca decorada. Lamentablemente, nuestros recursos limitados no nos permitieron elaborar un plano del sitio con la ubicación de cada una de estas unidades. Algunas pinturas son tan poco visibles que solamente pudimos reconocerlas con la aplicación del programa DStretch, incluyendo figuras tan débiles que no ha sido posible reproducirlas en este artículo. Por otro lado, el flujo de agua y el mal estado de conservación en muchos sectores han borrado partes de las representaciones. De esta manera podemos ofrecer solamente una aproximación a los contenidos pictóricos.

En esta ocasión nos limitamos a la presentación de algunas unidades notables, siguiendo un orden de izquierda (oeste) a derecha (este) en el alero. Notamos las primeras evidencias pictóricas a una distancia de 29 m desde el borde izquierdo del alero (Figs. 6-7), constan de líneas verticales en color rojo, seguidas por numerosas otras unidades que presentan figuras antropomorfas o camélidos de la tradición arcaica.

La unidad 7 (Figs. 8-12) presenta por lo menos 30 motivos, en gran parte en rojo oscuro, con tres en color rosado. Se trata de un grupo de camélidos silvestres, la representación de dos cazadores, uno de los cuales lleva un haz de cuatro dardos, los que terminan en plumas representadas en "V" (Fig. 11), además existen largas líneas verticales.

La unidad 9 (Figs. 13-14) es excepcional por la representación de un grupo de cazadores – representados en parte con dardos – en rojo, amarillo y color crema, aparte de delgadas líneas verticales en rojo. Es notable que aquí los cazadores aparezcan sin la representación de su presa.

La unidad 10 (Figs. 15-18) presenta una cantidad de camélidos, algunas con clara representación de pezuñas. Varios cazadores (mayormente en color rojo, por lo menos una figura en blanco), representados en una perspectiva especial – como si fueran echados – se acercan a sus presas que están huyendo. Uno de ellos lleva un haz de dardos que en la parte delantera está cerrado con una especie de cierre para evitar su libre juego (Fig. 16), como también lo ocurre en una figura de un cazador en el NO de Puno/Perú (Fig. 51). A la derecha, la unidad termina con una red que conocemos de pinturas arcaicas de Puno (Fig. 53 - ver Hostnig 2018: Fig. 43; Strecker 2016: 38, Fig. 2.23) y de Betanzos/Potosí (Strecker et al. 2010), una construcción que impide el paso de los animales.

Fig. 8. Renán Cordero en la documentación de la unidad 7. Foto: M. Strecker, mayo de 2017.

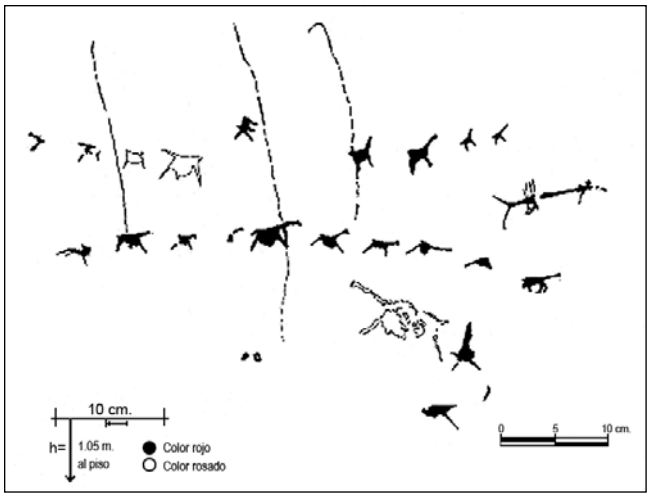


Fig. 9. Unidad 7, camélidos y cazadores. Dibujo de Renán Cordero.

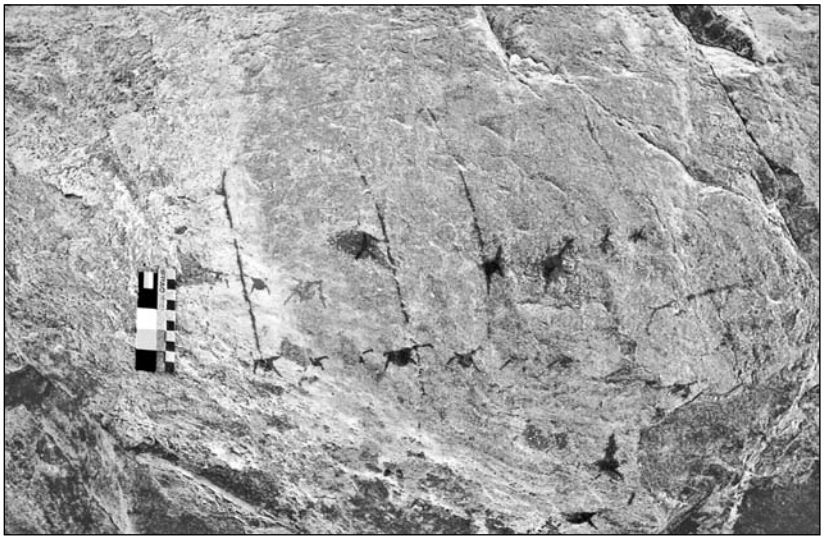


Fig. 10. Unidad 7, detalle. Foto: M. Strecker, mayo de 2017. Aplicación DStretch, canal lre.

Fig. 11. Unidad 7, detalle. Foto: M. Strecker, mayo de 2017. Aplicación DStretch, canal lre. En la parte superior se nota a un cazador cuyos dardos terminan en plumas.

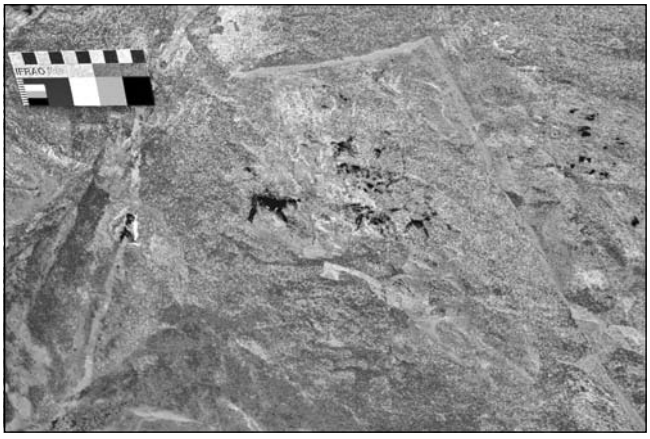


Fig. 12. Unidad 7, detalle del sector a la derecha, grupo de animales no dibujado. Foto: M. Strecker, mayo de 2017. Aplicación DStretch, canal lre.

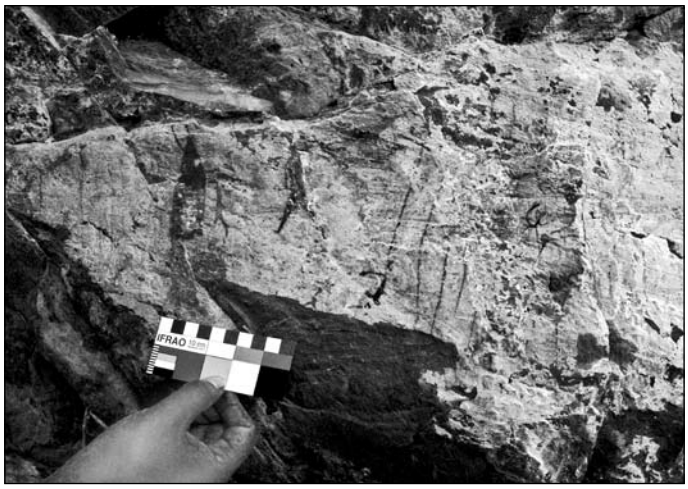


Fig. 13. Unidad 9. Foto: M. Strecker (agosto de 2016).

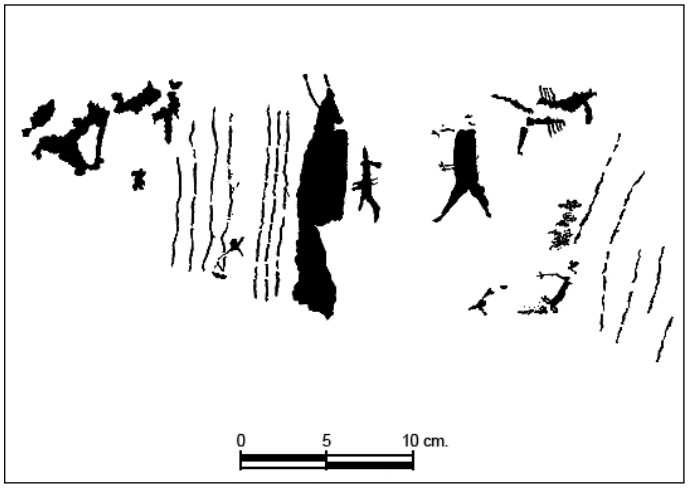


Fig. 14. Unidad 9, cazadores y líneas. Dibujo de Renán Cordero.

Fig. 15. Unidad 10. Foto: M. Strecker (agosto de 2016).

Fig. 16. Unidad 10, detalle. Foto: M. Strecker (agosto de 2016). Aplicación DStretch, canal lre.

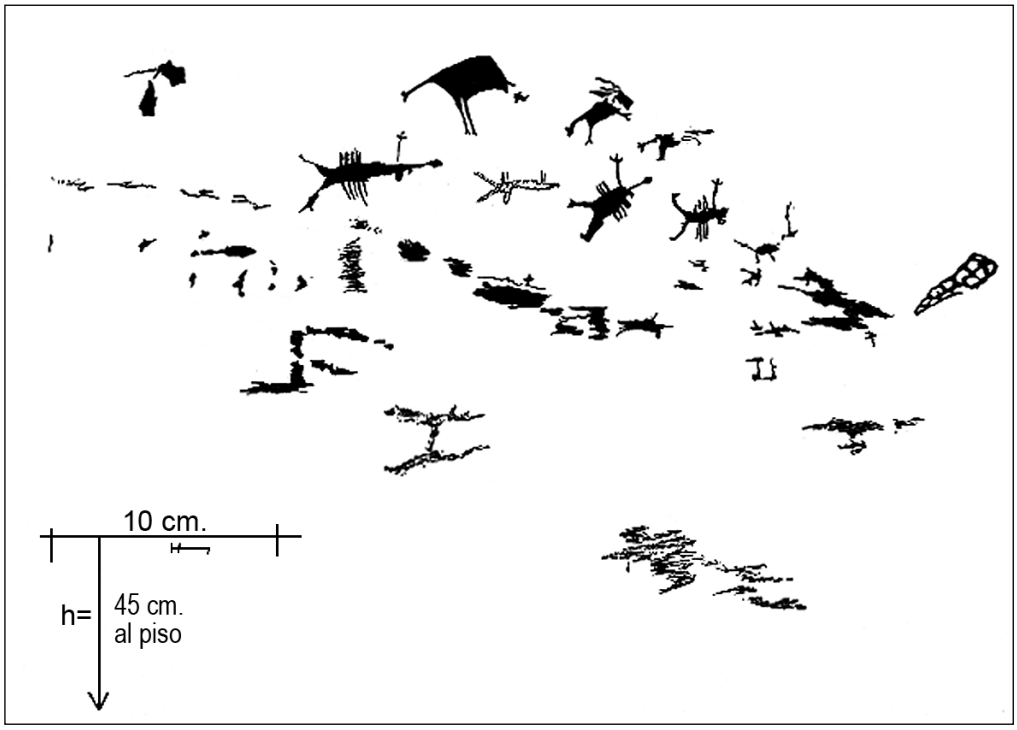


Fig. 17. Unidad 10, camélidos, cazadores, red. Dibujo de Renán Cordero.

Fig. 18. Unidad 10, detalle. Foto: M. Strecker (mayo de 2017). Aplicación DStretch, canal crgb.

La unidad 11, a poca distancia a la derecha de la unidad anterior, presenta un grupo de por lo menos dos camélidos (Fig. 19).

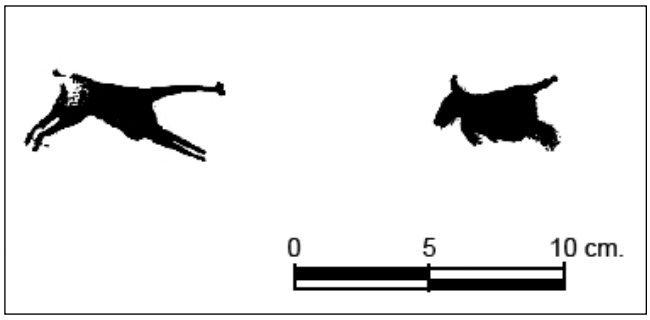


Fig. 19. Unidad 11, camélidos. Dibujo de Renán Cordero.

Los siguientes grupos seleccionados son característicos de tradiciones posteriores. La unidad 14 (Fig. 20) muestra líneas que se cruzan en parte, posiblemente redes, tal vez parecidas a las que aparecen en el siguiente grupo 15 (Fig. 21).

La unidad 21 muestra líneas rojas en zigzag, las siguientes 22 y 23 constan de líneas verticales, sobre las cuales está superpuesta una composición abstracta de líneas onduladas dentro de un marco (Fig. 23).

La aplicación de DStretch a una fotografía de la unidad 24 nos permitió ver una línea roja en zigzag (pintura 24b) debajo de líneas verticales en negro (pintura 24a), ver Fig. 24a,b.

La unidad 25 consta de una fila de tres puntos, mientras la unidad 26a-b presenta redes de delgadas líneas verticales que se hallan debajo de otros elementos abstractos y una línea en zigzag, esta última parte de la unidad 36 (Figs. 25-26).

La pintura 31 presenta una espiral doble dentro de un marco ovaloide (Figs. 27-28).

La unidad 33 consta de líneas rojas rectas y en zigzag ordenadas verticalmente, que se hallan debajo de la pintura roja 34, con líneas más gruesas, una forma abstracta ovaloide con línea interior (Fig. 29).

La pintura 35 es una red de líneas delgadas. En superposición se encuentra una larga línea ondulante, la pintura 36, que se extiende por 4,80 m (Figs. 30-31) y termina en el lado izquierdo en una mancha que podría ser interpretada como resto de una cabeza de serpiente.

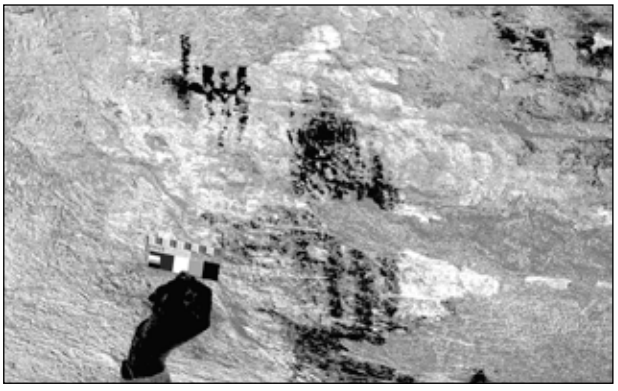


Fig. 20. Unidad 14. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

Fig. 21. Unidad 15. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

Fig. 22. Pintura 17. Foto: M. Strecker, agosto de 2016.

Fig. 23. Unidades 21 (centro) y 22-23 (a la derecha). Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

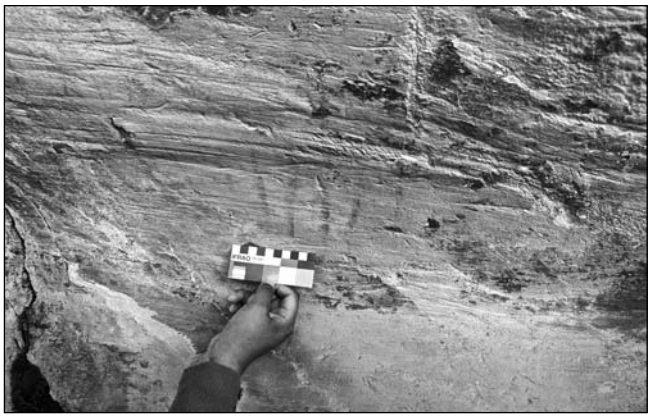


Fig. 24a. Unidad 24a. Foto: M. Strecker, agosto de 2016.

Fig. 24b. Pintura 24b, debajo de la unidad 24a. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

Fig. 25. Unidad 26a, líneas gruesas que se cruzan, encima de red de líneas delgadas. Foto: M. Strecker, septiembre de 2017. Aplicación DStretch, canal lre.

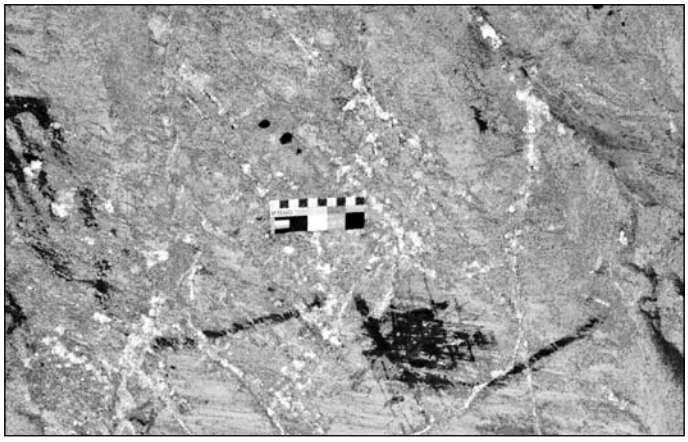


Fig. 26. Unidades 25 (puntos) y 26b (red de líneas delgadas verticales debajo de una figura abstracta), además línea curva de la unidad 36. Foto: M. Strecker, sept. 2017 (DStretch lre).

Fig. 27. Pintura 31. Composición de espiral doble dentro de un marco ovaloide. Existe una línea negra que enmarca las espirales y también cruza el marco, al parecer una alteración en tiempos más recientes.

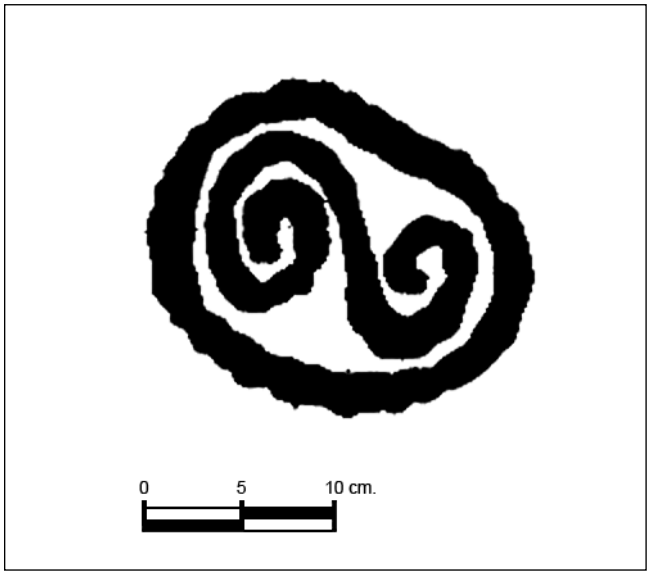


Fig. 28. Pintura 31. Dibujo de Renán Cordero.

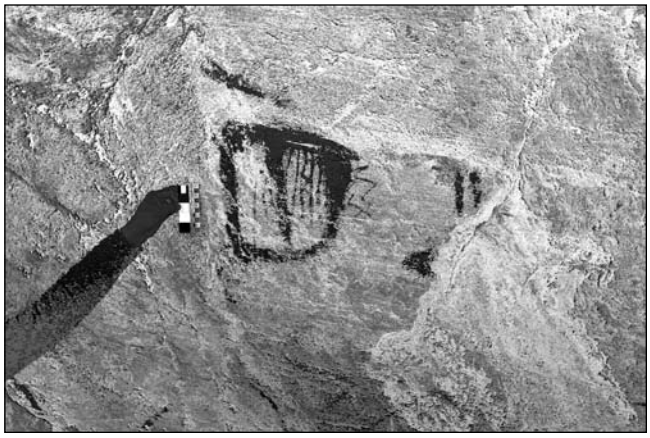


Fig. 29. Unidades 33-34. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

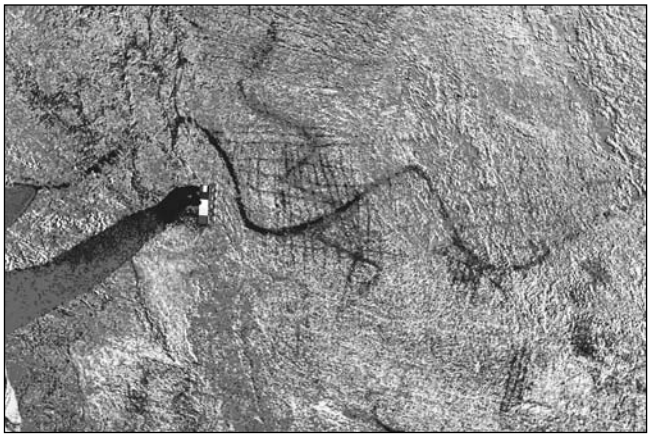


Fig. 30. Unidades 35-36. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

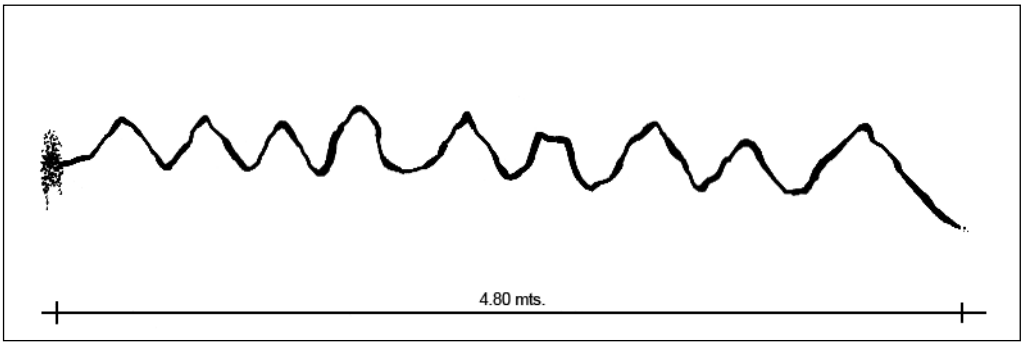


Fig. 31. Pintura 36, color rojo. Croquis de Renán Cordero.

Fig. 32. Unidad 39. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

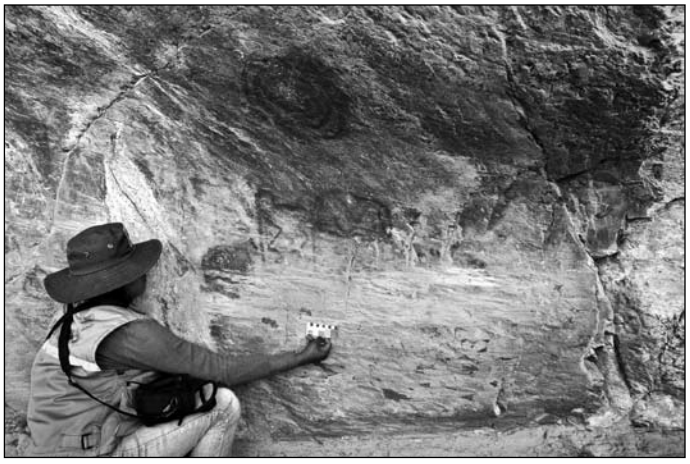


Fig. 33. Unidad 40. Foto: M. Strecker, agosto de 2016.

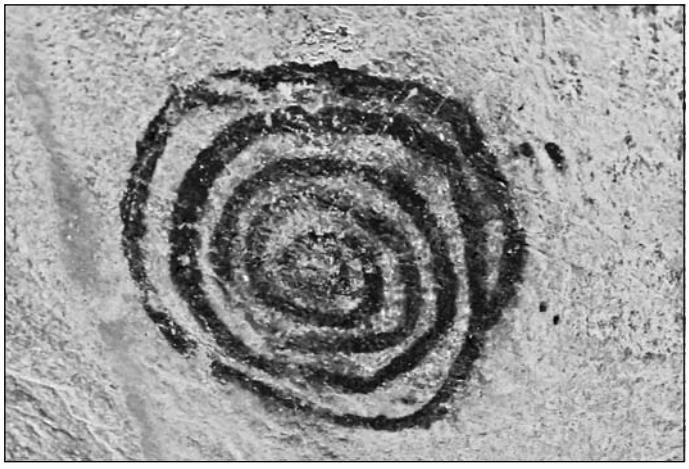


Fig. 34. Unidad 40, detalle: espiral. Foto: Luci Aranibar, octubre de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

Fig. 35. Pintura 41. Foto: M. Strecker, agosto de 2016.

Fig. 36. Pintura 41, abajo línea curva que pertenece a la figura 36. Dibujo de Renán Cordero.

La unidad 39 muestra una composición de líneas verticales dentro de un marco irregular. Existe una superposición a una serie de líneas cortas en su parte inferior que se prolongan hacia la derecha; otra serie de líneas verticales más largas y más delgadas están a la izquierda (Fig. 32).

La unidad 40 consta de varios elementos abstractos: una espiral, una forma redonda, una composición rectangular con líneas onduladas en su interior, además una figura con contorno de líneas onduladas (Fig. 33).

La pintura 41 presenta una forma triangular con división interior, abajo se ve una línea curva que pertenece a la figura serpentiforme de la pintura 36 (Figs. 35-36).

La unidad 43 muestra una red, a la izquierda en parte debajo de una línea corta y otra curva más gruesas, además otras dos líneas curvas en U y V. A la derecha se ve la pintura 44 (Fig. 37).

La pintura 44 consiste en un marco rectangular, con división interna, en el lado izquierdo aparece la representación de un animal mítico con cuerpo de serpiente y cabeza de ave, mientras en la otra vemos una figura parecida sin cabeza (Figs. 38-39).

La unidad 46 muestra por lo menos tres pequeños camélidos en el estilo arcaico que se dirigen a la izquierda y, en superposición, figuras posteriores: una red y otras líneas (Fig. 40).

Las unidades 47-48 presentan: en la parte inferior una línea en zigzag y a la derecha un pequeño círculo (Fig. 41); en la parte superior hay varios camélidos y la figura de un cazador con su haz de dardos (Fig. 42-43).

La unidad 49 muestra, en su parte superior, la figura de un animal en rojo, abajo líneas cortas paralelas ordenadas en dos partes y pintadas en dos colores, a la izquierda en ocre y a la derecha en blanco; además vemos una larga fila de 15 camélidos pequeños en rojo, que probablemente representan la primera fase pictórica (Fig. 44). Se nota que el animal y las líneas en la parte superior tienen una coloración roja diferentes de los camélidos en la parte inferior.

En la unidad 50 notamos a un cazador y un grupo de camélidos (Fig. 45).

En la unidad 51 aparece un grupo de cinco camélidos que se dirigen a la izquierda, se nota una cría encima de la figura de un animal adulto (Figs. 46-47).

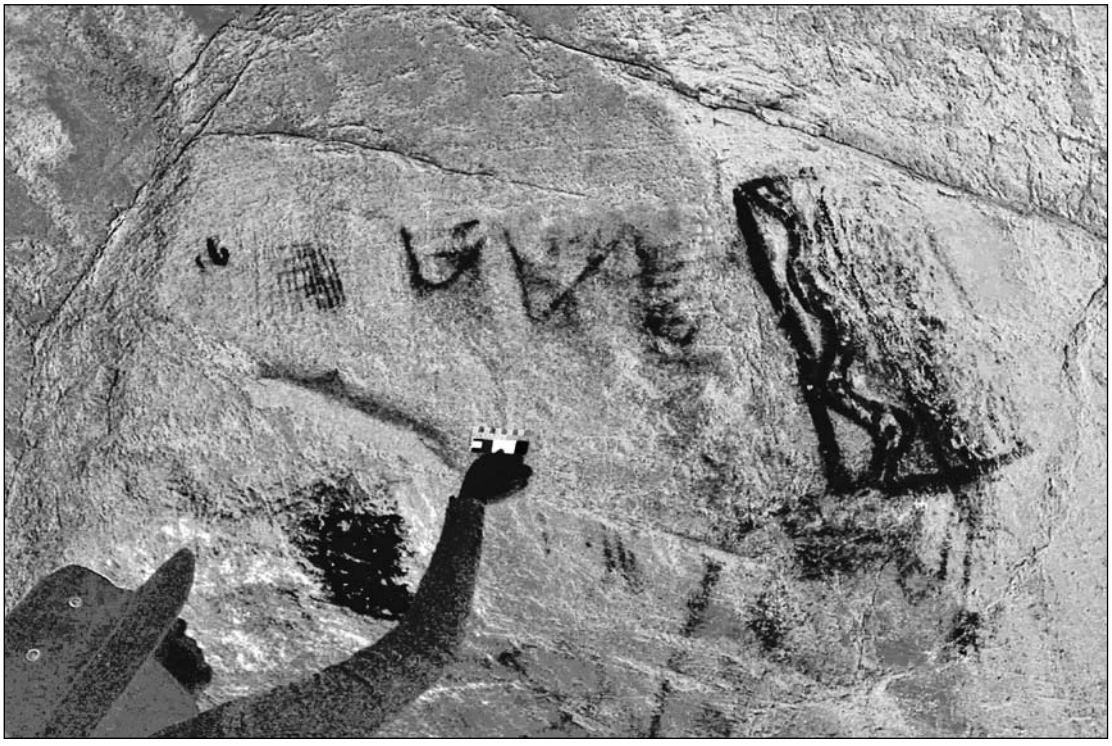


Fig. 37. Unidades 43-44. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación de DStretch, canal lre.

Fig. 38. Pintura 44. Foto: M. Strecker, agosto de 2016.

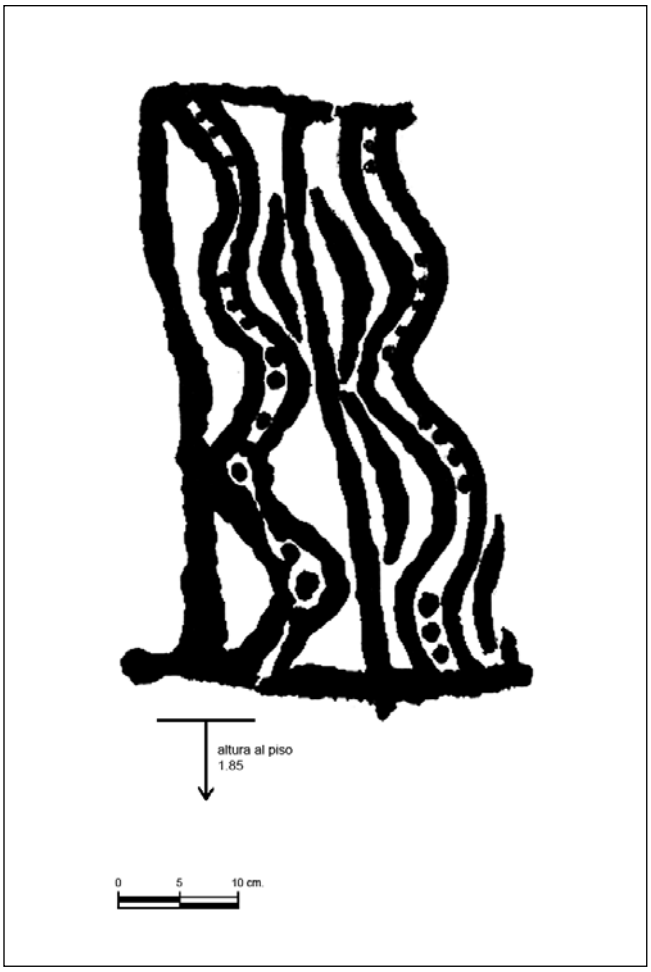


Fig. 39. Pintura 44. Dibujo: Renán Cordero.

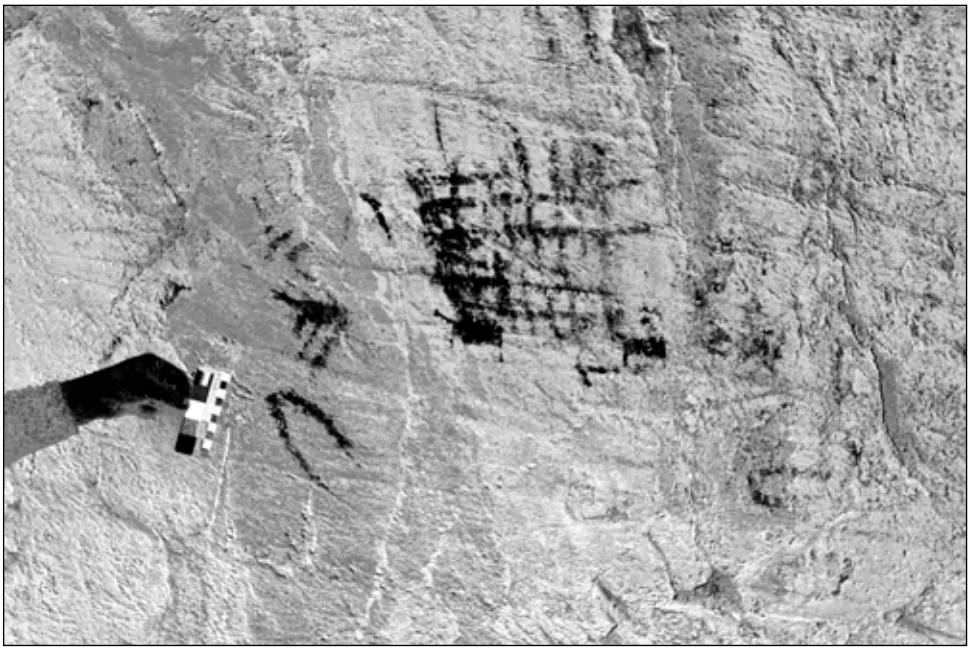


Fig. 40. Unidad 46. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

Fig. 41. Unidad 47. Foto: M. Strecker, mayo de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

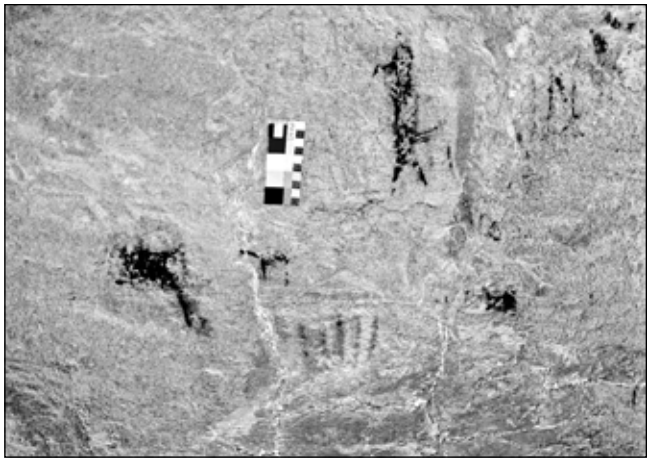


Fig. 42. Unidad 48. Foto: M. Strecker, mayo de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

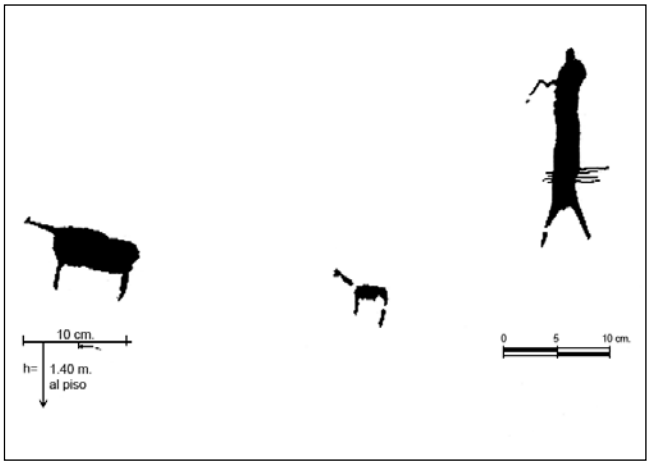


Fig. 43. Unidad 48, cazador y 2 camélidos. Dibujo de Renán Cordero.

Fig. 44. Unidad 49. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

Superposición de pinturas

En una cantidad de casos tenemos elementos de diferentes momentos pictóricos en superposición, lo que nos da indicios de la sucesión de diversas tradiciones en el sitio. La siguiente tabla muestra casos seleccionados.

Tabla 1. Superposición de elementos pictóricos, casos seleccionados

Unidad	elemento abajo (1er nivel)	elemento arriba (2º nivel)	ilustración	observaciones
7	camélidos rojos	líneas verticales rojas	Figs. 10-12	secuencia hipotética, el orden podría ser al revés
9	cazadores (en rojo)	líneas verticales rojas	Figs. 13-14	secuencia hipotética
9	cazadores, figuras en ocre-amarillenta	cazadores, figuras rojas		
10	figura antropomorfa roja	figura antropomorfa blanca		
22, 23	líneas verticales delgadas (en rojo)	composición abstracta (en rojo)	Fig. 23	elemento superpuesto con líneas más gruesas
24a, 24b	línea roja en zigzag	líneas verticales en negro	Figs. 24a-b	
26a, 26b	red de líneas delgadas verticales (en rojo)	elementos abstractos con líneas gruesas (en rojo)	Figs. 25-26	
33, 34	líneas rectas y en zigzag (en rojo)	forma abstracta ovaloide (en rojo)	Fig. 29	elemento superpuesto con líneas más gruesas
35, 36	red de líneas delgadas (en rojo)	larga línea ondulante (en rojo)	Fig. 30	
39	serie de líneas cortas (en rojo)	líneas verticales dentro de un marco irregular (en rojo)	Fig. 32	
43	red de líneas delgadas (en rojo)	línea corta y elemento curvo (en rojo)	Fig. 37	elementos superpuestos con líneas más gruesas
44	2 líneas delgadas (en rojo)	composición incluyendo representación de un animal mítico (en rojo)	Fig. 38	
46	tres pequeños camélidos (en rojo)	red y otras líneas (en rojo)	Fig. 40	
49	fila de 15 camélidos (en rojo)	líneas cortas paralelas en ocre y amarillo, otro elemento de líneas en rojo	Fig. 44	

Estos casos no siempre son claros respecto a la secuencia de tradiciones o estilos diferentes. Sin embargo, dejan reconocer que los camélidos de tradición arcaica constituyen elementos tempranos, probablemente la fase pictórica más antigua. La relación de los camélidos y cazadores con líneas verticales (unidades 7 y 9) no es clara. Por otro lado, se nota una diferencia entre ciertos dibujos de líneas delgadas que aparecen debajo de pinturas con líneas mucho más gruesas, que parecen indicar una diferencia marcada entre dos tradiciones separadas por el tiempo.

En la superposición de las unidades 26b y 36 podría tratarse de tres niveles. La primera fase pictórica se da por una red de líneas delgadas verticales, sobre las que se encuentra un elemento abstracto de líneas gruesas. Por otro lado, en el borde inferior de esta segunda figura notamos la línea sinuosa de la unidad 36 que parece ser posterior.

Fig. 45. Unidad 50. Foto: M. Strecker, septiembre de 2017. Aplicación DStretch, canal lre.

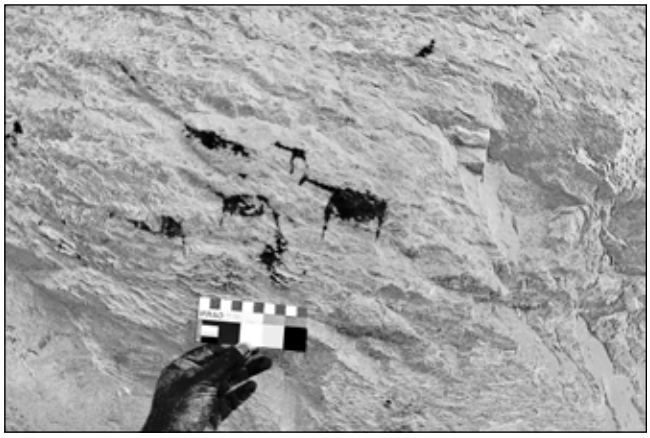


Fig. 46. Unidad 51. Foto: M. Strecker, agosto de 2016. Aplicación DStretch, canal lre.

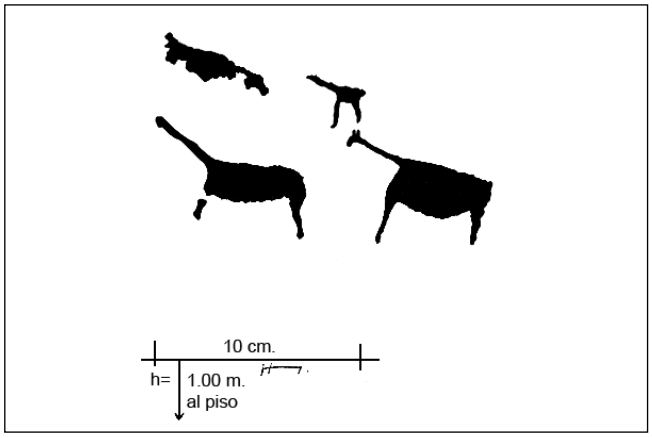


Fig. 47. Unidad 51. Dibujo de Renán Cordero.

Las pinturas arcaicas de Huaca Pata

Hemos registrado unas 20 unidades de pinturas que adscribimos al período arcaico; en parte presentan escenas de caza (camélidos y figuras de los cazadores, aparte de animales al parecer sin presencia de los hombres), además tenemos grupos de cazadores sin representación de animales. Tenemos el caso de una red que frena el paso de los animales.

La gran mayoría de estas pinturas son de rojo oscuro, sin embargo también se realizaron algunas en otras tonalidades: rosado, ocre-amarillento, blanco o crema. Las pinturas blancas en general son muy desvaídas y apenas visibles.

El mal estado de conservación de las pinturas rupestres de este sitio solo permite reconocer parte de las figuras que originalmente existían. El conteo preliminar de figuras supuestamente arcaicas registradas da las siguientes cifras: un mínimo de 87 animales, 33 hombres, 1 red. En comparación con otros sitios de pinturas arcaicas en Bolivia, por ejemplo los de Betanzos / Potosí (Strecker et al. 2010), la cantidad de figuras antropomorfas en Huaca Pata es especialmente grande.

Las **figuras antropomorfas** (Fig. 48) consisten en un cuerpo esquematizado, que puede ser más lineal y delgado o algo más voluminoso, con piernas abiertas (en forma de "Y" volteada, algunas veces las piernas tienen forma cóncava de "U" invertida), raramente incluyendo indicación de pies. En su forma más reducida se asemejan al "tipo lineal o filiforme abreviado" de figuras antropomorfas en la clasificación de Rainer Hostnig (2018) para Macusani-Corani, Puno, Perú: "Se trata de diseños antropomorfos sin volumen corporal y frecuentemente sin brazos. Las piernas y los brazos (cuando estos existen), son por lo general muy delgados y tienen el mismo grosor que el tronco. La cabeza es representada mediante la prolongación del tronco, sin engrosamiento." Otras figuras presentan un cuerpo más voluminoso. En algunas figuras se nota el "cuello" exageradamente largo y una diminuta cabeza redonda. En contraste con los animales, los hombres están representados de frente y en forma mucho más estática, aunque los con piernas abiertas con pies

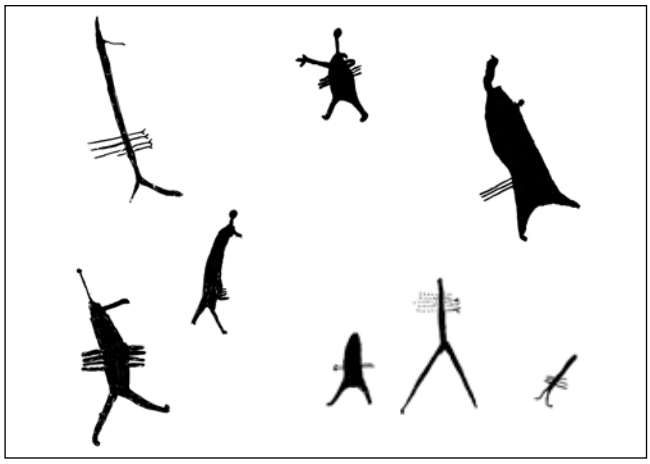


Fig. 48. Ejemplos de figuras antropomorfas. Dibujo de M. Strecker.

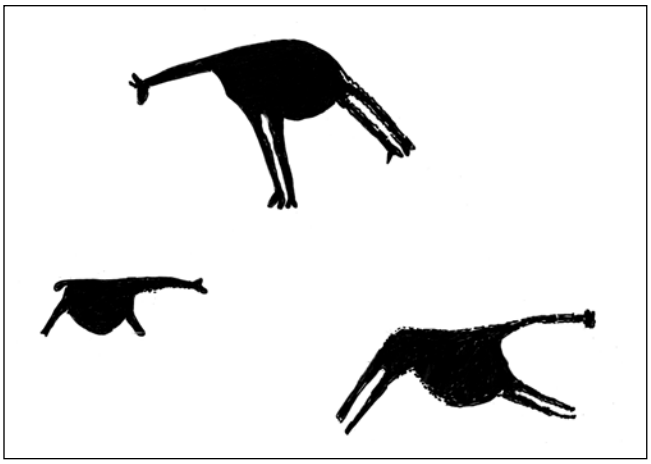


Fig. 49. Ejemplos de figuras de camélidos. Dibujo de M. Strecker.

parecen indicar que están caminando denotando dinamismo. No se notan detalles de vestimenta, aunque en algunos casos existen elementos decorativos, como una corta línea curva en la espalda de dos hombres y cortas líneas rectas sobre la cabeza de una figura que podrían representar adornos de plumas. El tamaño de las representaciones humanas varía mucho, pueden medir unos pocos centímetros, pero hay figuras mucho más grandes, hasta unos 12 centímetros. El sector con la mayor cantidad de figuras antropomorfas es la unidad 9 con por lo menos 10 representaciones; es excepcional la ausencia de figuras zoomorfas, a la vez se nota una gama de tres colores. La posición de los hombres varía, algunas aparecen en forma horizontal.

La mayoría de los hombres lleva un haz de dardos que cruzan el cuerpo de manera transversal a la altura de la cintura. Los dardos pueden aparecer como línea continua o como una serie de puntos (ver Fig. 48), como lo encontramos también en la región del NO de Puno/Perú (ver Fig. 50). Parte de las figuras muestra una línea hacia adelante con forma tridígita - ¿indicando un arma o un instrumento especial?, existen objetos parecidos en representaciones arcaicas de la región de Carabaya-Corani, Puno - Perú, como nos advirtió Rainer Hostnig (comunicación personal), ver Fig. 52.

Las diferencias entre los tipos de figuras antropomorfas – algunas representaciones más lineales, otras con más volumen – y la aplicación de diferentes tonalidades sugieren el uso prolongado del sitio dentro del Arcaico.

Las **figuras de camélidos** (Fig. 49) aparecen en manadas corriendo, tratando de escaparse de los cazadores, presentan una barriga convexa (a diferencia de los camélidos de la región de Betanzos/Potosí, ver Strecker et al. 2010: Figs. 21-22), a veces cola pequeña, generalmente cuello, cabeza pequeña mostrando una o dos orejas, dos o cuatro patas que pueden indicar las pezuñas de los pies. El tamaño de los camélidos es normalmente pequeño, a veces de unos pocos centímetros. La unidad 50 (Fig. 45) difiere de los demás por el tamaño inusual de los camélidos, mientras la figura pequeña de un cazador es típica y se parece a las representaciones antropomorfas en los otros paneles. Se han representado tres camélidos grandes, más dos animales pequeños, tal vez crías, cada uno con dos patas, en forma más estática, un contraste considerable con las filas de camélidos dinámicos. Mientras los tres animales de la parte superior están conservados parcialmente, abajo se notan cuellos y cabezas que se parecen a los tipos de camélidos típicos a lo largo del sitio. En la unidad 51 (Fig. 46) también se notan unos animales de mayor tamaño.

En general, hay un **parecido con pinturas arcaicas de Carabaya, NO de Puno, Perú**, investigadas por Rainer Hostnig (2010, 2018); rasgos prácticamente idénticos son:

- Figuras de cazadores de tipo lineal, en forma de "Y" volteada, representadas mediante una simple línea recta que se bifurca en el tercio inferior para indicar las piernas (Hostnig 2010: 71, 2012, 2018); aparte del tipo "esquematizado con volumen corporal". En contraste con los ejemplos pequeños de Carabaya, una parte de los de Umantiji son grandes. En Carabaya también aparecen figuras antropomorfas con brazo hacia adelante (Hostnig 2010: Fig. 114), aunque éste no termina en forma tridígita.
- Haz de dardos en posición transversal al eje de del cuerpo (en 1-2 casos con "cierre" o amarre adelante para evitar su libre juego, Figs. 16, 51; varios dardos con "plumas" para dar estabilidad, Fig. 48; por lo menos un caso con líneas de puntos – ver Figs. 48, 50 y Hostnig 2010: 73).
- Escenas de camélidos huyendo a la carrera.
- Una forma alargada elipsoide con líneas paralelas adentro, interpretada por R. Hostnig y M. Strecker

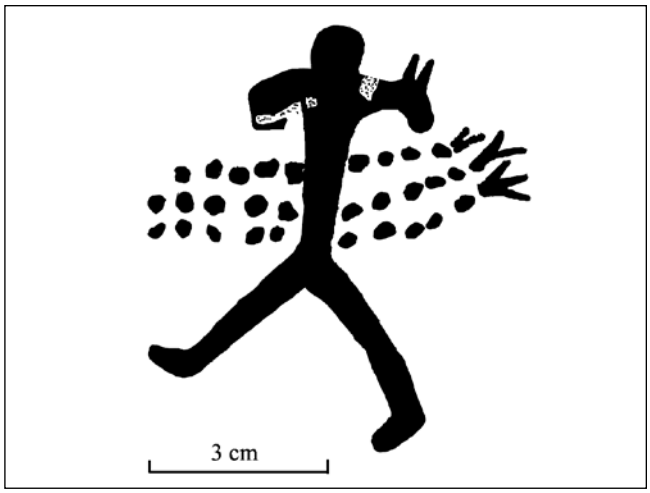


Fig. 50. Cazador en Sinjillani (Macusani, Carabaya, Puno/Perú) cargando una cría de camélido sobre el hombro, sus dardos terminan en plumas. Dibujo de Rainer Hostnig.

Fig. 51. Cazador portando un haz de dardos con cierre o amarre, sitio Wanaquiata. Macusani, Carabaya, Puno/Perú. Foto: Rainer Hostnig. Aplicación DStretch, canal lds.

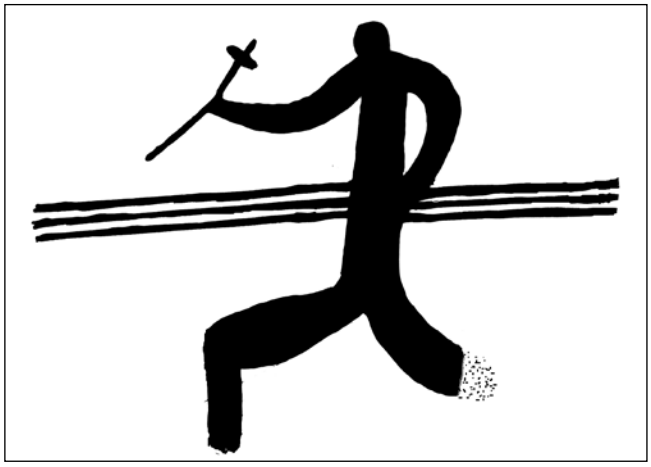
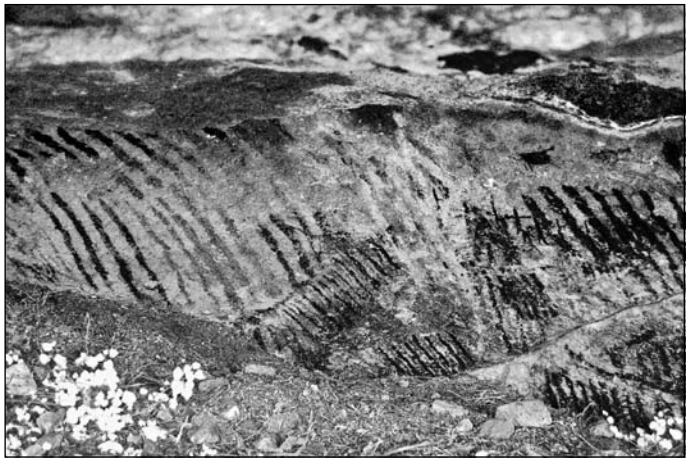


Fig. 52. Figura de cazador con haz de dardos y un objeto en su mano. Cheqtata, región de Carabayo, Puno, Perú. Dibujo de Rainer Hostnig.

Fig. 53. Camélidos, cazadores y redes que impiden el paso de los animales. Pinturas rupestres en la región de Carabaya, Puno, Perú. Foto: Rainer Hostnig, aplicación DStretch.

Fig. 54. Pinturas rupestres de Tantamaco, Macusani, Puno, Perú. Foto: Rainer Hostnig.

a)



b)

c)

Figs. 55a,b,c. Pinturas rupestres de Isivilla, Puno, Perú. Foto: Rainer Hostnig (a: original, b: aplicación DStretch, canal lre, c: detalle).

como una red que impide el paso de los animales, como parte de la estrategia de caza (Hostnig 2010: 68-70, Figs. 110-114). Una técnica parecida ha sido utilizada hasta nuestros días en el arreo de vicuñas con personas que agarran una larga soga, de la cual cuelgan cintas (Baldo, Arzamendia y Vilá 2013).

- Conjuntos de largas líneas verticales paralelas "generalmente yuxtapuestos a figuras de camélidos, antropomorfas y escenas de caza" (Hostnig 2010: 77).

Las **líneas verticales paralelas** tienen un largo diferente en diversas unidades, por ejemplo hasta unos 30 cm en la unidad 7 (Figs. 9-10). Además varía el grosor de las líneas: Por ejemplo, en las unidades 7, 8, 9, 10, 22, 26, 33 y 35 tenemos líneas delgadas, en la unidad 1 líneas de grosor mediano. Fueron ejecutadas en color rojo, con excepción de las líneas negras en la unidad 24b.

Rainer Hostnig (2010: 77) observó que en Carabaya/Puno se trata de líneas "generalmente yuxtapuestas a figuras de camélidos, antropomorfas y escenas de caza" (ver Fig. 54). Sin embargo su documentación comprueba que en parte existe superposición entre estos elementos y por ende diferentes fases de ejecución (Fig. 55).

En Umantiji, nuestras observaciones sugieren en parte una realización posterior. En el caso de superposición entre camélidos silvestres o cazadores y líneas verticales, en las unidades 7 y 9, no estamos seguros de la secuencia de estos elementos. Por otro lado, en otro sitio cercano, un alero de Umapalca (ver abajo, Figs. 56-58), encontramos una figura antropomorfa que por sus características formales parece corresponder a una fase posterior al Arcaico, además un conjunto de líneas verticales paralelas, lo que refuerza nuestra posición respecto a la posible cronología post-arcaica de estos elementos.

¿Qué antigüedad pueden tener las representaciones más antiguas de este sitio? Respecto a pinturas arcaicas de la región de Carabaya-Macusani, NO del Depto. Puno/Perú, con características parecidas a ciertas representaciones en Huaca Pata, Hostnig (2012) supone que el "tipo filiforme: figura humana abstracta, reducida a forma mínima" podría ser el más antiguo de las representaciones antropomorfas de Carabaya. Considera tentativamente que en esa región las escenas de caza, con cazadores empleando la estólica y los dardos, pertenecen en gran parte al **Arcaico Tardío** (4000-2800 a.C. – ver Hostnig 2010: 122). Según Cipolla (2005), en la región circumtiticaca el Arcaico Tardío termina alrededor de 2000 a.C. De esta manera, podemos asegurar que en este momento se trata del arte rupestre más antiguo conocido en el Municipio de La Paz. Por otro lado, la superposición de figuras antropomorfas de diferentes colores en las unidades 9 y 10 (ver Tabla 1) podría indicar un tiempo prolongado de uso durante el Arcaico.

Tradiciones pictóricas posteriores en Huaca Pata

Entre las pinturas posteriores al Arcaico, se nota una mayor diversidad de elementos incluyendo:

- redes de líneas que se cruzan formando un conjunto rectangular (Figs. 25-26, 30, 37, 40),
- otras figuras abstractas con contorno rectangular o triangular, a veces con una o varias líneas interiores verticales (Figs. 21, 23, 29, 32, 33, 35),
- conjunto de pequeños puntos (Fig. 26),
- un círculo (Fig. 41),
- una espiral (Figs. 33-34),
- doble espiral dentro de un marco (Fig. 27),
- una composición que incluye la representación de una figura zoomorfa con cuerpo de serpiente y cabeza de ave (Fig. 38),
- líneas sinuosas o en zigzag (Figs. 24b, 30, 41).

Como ya hemos mencionado en el análisis de las superposiciones, aparte de las redes de líneas delgadas, las demás figuras se caracterizan por líneas mucho más gruesas.

A nosotros nos parece muy probable el uso del sitio durante siglos después de la fase inicial de los cazadores-recolectores. Hubo un cambio drástico en las representaciones, ya no aparecen figuras antropomorfas o las de camélidos, aunque los camélidos domesticados tenían su rol predominante en la economía. En esta fase el arte rupestre consiste en elementos simbólicos, posiblemente relacionados a la decoración de otros materiales como tejidos o cerámica, cuyo significado era conocido a sus creadores y usuarios. La continuación de uso del sitio durante tanto tiempo a partir del Arcaico hasta el Formativo – posiblemente miles de años – se relaciona seguramente con las creencias respecto al rol del sitio y los ritos que deben haber sido realizados en este lugar.

Como no se ven las pinturas típicas de llamas y pastores del Intermedio Tardío, que sin embargo aparecen en el sitio cercano de Umapalca, parece que el uso del sitio Huaca Pata haya terminado antes de este período y se haya trasladado a terrenos de menos altura en cercanía de un importante camino prehispánico.

Otros sitios cercanos de pinturas rupestres

Registramos otros dos sitios con pinturas – un alero y una roca grande – en el sector Umapalca de la misma comunidad Chirini Tiquimani, cercanos y a la altura del río Umapalca, ver el mapa de la Fig. 1.

Fig. 56. Alero de Umapalca. Foto: M. Strecker, sept. de 2017.

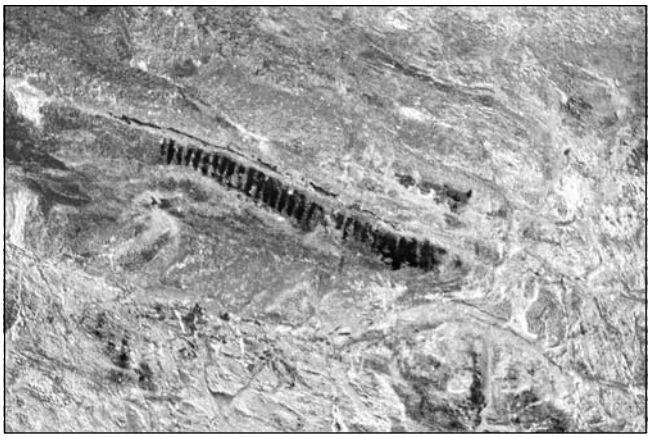


Fig. 57. Alero de Umapalca, líneas verticales en color rojo. Foto: M. Strecker, sept. de 2017. Aplicación de DStretch, canal crgb.

Fig. 58. Alero de Umapalca, figura antropomorfa de pintura blanca. Foto: M. Strecker, sept. de 2017.

Fig. 59. Umapalca. Vista de lejos de roca con pinturas, cerca del río Zongo. Foto: M. Strecker, agosto de 2016.

Fig. 60. Umapalca. Roca con inscripciones y pinturas antiguas. Foto: M. Strecker, agosto de 2016.

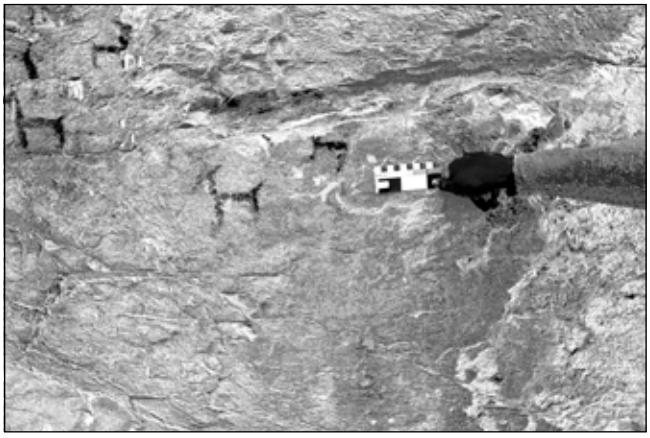


Fig. 61. Umapalca. Pinturas de llamas de color rojo. Foto: M. Strecker, agosto de 2016, aplicación DStretch, canal lre.

El alero está delimitado por piedras amontonadas (Fig. 56). No nos fue posible aproximarnos a causa de una zanja con agua delante de la pared. Las fotos tomadas desde una distancia de varios metros dejan reconocer algunas pinturas rojas incluyendo una fila de líneas verticales en rojo (Fig. 57) y una figura antropomorfa en blanco (Fig. 58).

El segundo sitio de Umapalca, una roca con algunas pinturas antiguas (Fig. 59-60), lamentablemente ha sido pintada dos veces con inscripciones recientes – una vez en color rojo, después con letras blancas – indicando que se trata de una propiedad particular y que está prohibida la pesca. Estas inscripciones han afectado seriamente el panel con pinturas antiguas. Todavía se pueden reconocer cinco figuras de camélidos (Fig. 61), en la tradición típica del Intermedio Tardío (Taboada 2016: 140, Fig. 8.12).

Conclusiones e interpretaciones tentativas

Nuestro registro de arte rupestre en el valle de Zongo, Municipio de La Paz, en los años 2016-2017 se ha concentrado en el sitio Huaca Pata, donde constatamos pinturas arcaicas y de periodos posteriores. La selección del lugar por los antiguos cazadores-recolectores muestra la misma preferencia que había en otro sitio arcaico, Lasjasmayu en la región de Betanzos, Depto. de Potosí (Strecker et al. 2010: Figs. 2, 4): Las pinturas se realizaron en un cerro, con vista a un río donde se podrían haber realizado actividades de caza.

Aunque los paneles en el alero han sido afectados considerablemente por el flujo de agua, registramos más de 50 unidades. Las escenas arcaicas – grupos de camélidos silvestres, cazadores con su haz de dardos, una especie de red que impide el paso de los animales – muestran un parecido estrecho con representaciones del Arcaico Tardío en el Perú, particularmente en la zona altoandina de la provincia Carabaya en el NO del Depto. de Puno. Por otro lado, podemos comparar estas escenas con las pinturas arcaicas en otras regiones, como en el norte de Chile, donde aparecen grupos dinámicos de camélidos y "hombres palotes" (Sepúlveda 2008; Sepúlveda et al. 2010, 2013). En este momento se trata del arte rupestre más antiguo encontrado en el Municipio de La Paz.

En los sitios arcaicos de Lajasmayu y Huaca Pata se continuó pintando por miles de años, en Lajasmayu hasta la Colonia, en Huaca Pata por lo menos hasta el Formativo. Más tarde la actividad pictórica cesó en Huaca Pata y se trasladó a sitios a menor altura, cerca del río Umapalca. Sin embargo, es probable que no haya habido un uso continuo e ininterrumpido del cerro para efectuar pinturas. No podemos asumir un cambio lento de una tradición pictórica a otra. Ciertamente había ciertas modificaciones en la tonalidad y en las representaciones de las figuras antropomorfas en el período arcaico. Pero están ausentes indicaciones de la captura de camélidos para su domesticación, que sí aparecen en el NO del Puno (Hostnig 2018: Figs. 44-53), tampoco encontramos figuras antropomorfas dinámicas y con atributos especiales, que pertenezcan al Formativo temprano y que encontramos en Puno (Hostnig 2018: Figs. 23-29, 63-64). Por otro lado, las representaciones abstractas de la fase posterior, cuando ya no aparecen camélidos o figuras antropomorfas, son un cambio muy brusco a la tradición de pinturas arcaicas. Y nuevamente éstas terminaron sin continuación de fases posteriores, de manera que encontramos las pinturas de llamas del Intermedio Tardío solamente en otro sitio, la roca de Umapalca, donde al parecer marcan un camino prehispánico que pasaba a su lado (la "Ruta Tiquimani", según Esquerdo 2010: 139).

Es posible que los pintores de la fase tardía en Huaca Pata, que tentativamente adscribimos al Formativo, no dieran importancia a las manifestaciones anteriores del Arcaico. Suponemos que tenían una motivación y mensajes totalmente diferentes. Tal vez jugó un papel importante el hecho de que ya en ese tiempo existía un flujo de agua sobre la roca, por ende es posible que las representraciones de ese período hayan tenido alguna relación con la fertilidad.

Consideramos que los actuales resultados de nuestro trabajo son preliminares y que deberían ser complementados por una prospección arqueológica de la región que registre otros hallazgos arqueológicos y permita una evaluación del desarrollo cultural prehispánico regional. Los trabajos arqueológicos deberían tratar de responder a tales preguntas como, por ejemplo: ¿Cómo se desplazaron los antiguos habitantes en la zona? ¿Qué actividades se realizaban en los sitios de arte rupestre? ¿De qué vivía la gente, qué preferencias tenían en la caza? ¿Dónde había talleres de trabajos especializados, asentamientos, sitios funerarios?

Agradecimiento

Agradecemos al Gobierno Municipal Autónomo de La Paz por su apoyo a nuestro proyecto, en particular al Oficial Mayor de Cultura, Darío Andrés Zaratti; a la comunidad Chirini Tiquimani por su acogida y la colaboración de varios de sus miembros a nuestros trabajos de campo; al Ing. José Luis Argandoña del Servicio Geológico Minero (SERGIOMIN) por el análisis de una muestra de roca, recogida en superficie, y por sus explicaciones de la geología regional; a Rainer Hostnig por facilitarnos las ilustraciones de las Figs. 51-56; a Luci Aranibar por la foto de la Fig. 35. Estamos agradecidos a Grel Aranibar-Strecker y Mercedes Podestá por su revisión del texto, correcciones y sugerencias constructivas.

Bibliografía

Baldo, J. L., Y. Arzamendia y B. L. Vilá
2013 La vicuña: Manual para la conservación y uso sustentable. CONICET, Buenos Aires.

Beck, Stephan y Narel Paniagua
2010 Paisajes naturales y pisos de vegetación. En: Transitando la diversidad de paisajes naturales y culturales de La Paz: 93-113. Trópico, FUNDESNAP, La Paz.

Cipolla, Lisa M.
2005 Preceramic Period settlement patterns in the Huancané-Putina river valley, northern Titicaca basin, Peru. En: Advances in Titicaca Basin Archaeology, Vol. 1: 55-63. Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.

Cortez Fernández, Claudia
2009 Anfibios del Valle de Zongo (La Paz, Bolivia): I. Evaluación del estado de conservación. En: Ecología en Bolivia, Vol. 44, Nº 2. La Paz.

Esquerdo, Wanderson
2010 Prehistoria e historia de las ocupaciones humanas. Los yacimientos arqueológicos: En: Transitando la diversidad de paisajes naturales y culturales de La Paz: 127-144. Trópico, FUNDESNAP, La Paz.

Hostnig, Rainer
2010 Carabaya. Paisajes y cultura milenaria. Municipal Provincial de Carabaya, Puno.

2012 Representaciones antropomorfas en el arte rupestre de Macusani-Corani, Provincia de Carabaya, Puno, Perú. Ponencia en el VI Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología del Perú, Puno, 2-5 de octubre de 2012.

2018 La representación humana y sus atributos extrasomáticos en composiciones escénicas de pinturas rupestres de Carabaya, Departamento de Puno, Perú. En: Rupestreweb (en prensa).

Michel López, Marcos, Verónica Vargas, Daniel Gutiérrez
2000 O. y Carla Jaimes B.
Guía de viaje y arqueología del camino del Choro. 56 p., numerosas ilustraciones. Asociación Boliviana para la Conservación Trópico. Embajada del Reino de los Países Bajos. La Paz.

Montaño, Flavia, Marcos Michel López y Patricia Ergueta
2008 Caminos precolombinos, Departamento de La Paz. Guía turística. Gobierno Municipal Autónomo de La Paz, LIDEMA, Trópico. La Paz.

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 Nº 22: 68-79. SIARB, La Paz.

Sepúlveda, Marcela, Magdalena García, Elisa Calas et al.
2013 Pinturas rupestres y contextos arqueológicos de la Precordillera de Arica (extremo norte de Chile). En: Estudios Atacameños, Nº 46: 27-46. San Pedro de Atacama.

Sepúlveda, Marcela, Thibault Saintenoy y Wilfredo
2010 Faundes
Rock paintings of the Precordillera region of northern Chile. En: Rock Art Research, Vol. 27, Nº 2: 161-175. Melbourne, Australia.

Strecker, Matthias
2016 Introducción: los estudios arqueológicos y de arte rupestre en la región del Lago Titicaca. En: Arte rupestre de la región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia): 9-49. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, Nº 8. SIARB, La Paz.

Strecker, M., C. Rivera, F. Taboada y P. Lima
2010 Lajasmayu, Betanzos, Depto. de Potosí. Arqueología y arte rupestre. Guía para visitantes. SIARB, La Paz.

Taboada, Freddy
2016 Qillqantiji, la "cueva que tiene escritura". En: M. Strecker (ed.), Arte rupestre de la región del Lago Titicaca (Perú y Bolivia): 134-167. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano, Nº 8. SIARB, La Paz.

Boletín SIARB, No. 32: págs. 73-98, julio 2018. ISSN 1017-4346

Rainer Hostnig
SIARB, Cusco, Perú

Caracterización del arte rupestre temprano de Espinar, Cusco

Characterization of early rock art in Espinar, Cusco

Recibido: 24 de enero, 2018 – Aceptado: 28 de febrero, 2018

Resumen

Con el incremento notable de registros de sitios con pinturas rupestres tempranas (atribuidas al período entre el Arcaico tardío y el Formativo temprano) en la provincia cusqueña de Espinar, en el último quinquenio se presentó la necesidad de someter el conjunto de sitios a un nuevo análisis con respecto a su distribución geográfica, emplazamiento, tipo de soportes e iconografía. El objetivo fue corroborar, corregir y complementar los resultados de un estudio preliminar sobre pinturas rupestres tempranas de Espinar publicado en 2012. En el presente trabajo, el autor ofrece al lector una primera caracterización del arte rupestre temprano de esta provincia, en base al análisis contextual e iconográfico de los 25 sitios registrados a la fecha. Hace constar que el repertorio iconográfico de ésta época temprana se presenta predominantemente mediante composiciones escénicas que representan la caza de camélidos silvestres y cérvidos por pequeños grupos de cazadores armados con estólica y dardos y valiéndose de cercos y mallas para atrapar a las presas.

Palabras claves: Cusco, Provincia Espinar, pinturas rupestres, Arcaico

Abstract[1]

Over the last five years, the sites registered with early rock paintings (attributed to the Late Archaic or Early Formative period) have increased considerably. The author presents a new analysis of these sites regarding their geographic distribution, location, type of rock surface and iconography with the view to expanding a previous survey published in 2012. He analyzes data from 25 sites. Early rock paintings in Espinar Province consist mainly of hunting scenes in which groups of hunters armed with spear-thrower and projectiles pursue wild camelids and deer. Fences and nets were also used to capture the animals.

Key words: *Cusco, Espinar Province, rock paintings, Archaic*

Introducción

La provincia de Espinar en el extremo sureste del departamento de Cusco es junto con Carabaya en Puno el área con la mayor concentración de manifestaciones rupestres en la sierra sur peruana. En ambos casos son las quebradas encañonadas altoandinas con un rango altitudinal de 3.900 a 4.300 msnm en Espinar y entre 4.100 y 4.500 msnm en Carabaya, donde se registró el mayor número de sitios. En ambas provincias predomina la modalidad de pintura rupestre frente al grabado y fueron usadas como soporte preferentemente las paredes de los abrigos en los farallones de toba volcánica. Pero mientras que en Carabaya predominan los sitios rupestres tempranos[2] con la representación de la caza de camélidos y cérvidos, Espinar se destaca por una mayor cantidad de yacimientos rupestres de data postcolombina (Hostnig 2003a, 2007a, 2007b), con temas de índole religiosa y castrense, y un número relativamente pequeño de sitios arcaicos.

El presente artículo propone sintetizar el conocimiento sobre el arte rupestre primero de Espinar, en base al primer estudio sobre pinturas rupestres arcaicas de Espinar publicado en 2012[3] y a los nuevos registros de sitios de posible datación arcaica realizados en los últimos seis años, primero por la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco (DDC) bajo la coordinación del arqueólogo Atapaucar en 2012 y luego, a lo largo del año 2017, por el

1 Texto del autor revisado por Lesley Haslam

2 Con "temprano" me refiero a expresiones rupestres que por su temática y patrones estilísticos pueden ser adscritos al Arcaico y Formativo temprano.

3 http://www.rupestreweb.info/espinar.html

autor de este artículo. Los temas a tratar serán la distribución y emplazamiento de los sitios tempranos (incluyendo la actualización del mapa de ubicación), el repertorio de motivos, composiciones – escenificaciones, formas de representación de camélidos y cérvidos, formas de representación de la figura humana, representación de artefactos y motivos abstractos, así como aspectos cromáticos.

Antecedentes de las investigaciones arqueológicas y de arte rupestre

Las investigaciones sobre la ocupación humana temprana de Espinar se iniciaron en los años setenta del siglo pasado con el reconocimiento de sitios precerámicos en la planicie de Suero en los sitios Ch'isipata, Trapichepampa y Huthu, cerca de la capital provincial Yauri, a los que Luis Barreda (1995), arqueólogo cusqueño y profesor de la Universidad Nacional San Antonio Abad, atribuyó 5000 años de antigüedad en base a comparaciones tipológicas de puntas de proyectil. El entonces estudiante de arqueología Fernando Astete (1983) presentó un informe de prácticas preprofesionales sobre estos sitios, informando sobre el hallazgo de material lítico hallado en superficie como puntas de proyectil de basalto negro, raspadores, raederas y martillos.

Los trabajos de investigación se intensificaron en la década de los noventa principalmente debido a la presencia de la empresa minera Tintaya (luego XStrata) que contrató arqueólogos cusqueños (Oberti 1996 Ms., Béjar 1996, Zanabria 1998, 1999, 2000, 2003) para la realización de prospecciones e investigaciones arqueológicas en los terrenos de la concesión minera. En los sitios intervenidos (Huinipampa, Amaymocco y Ayamocco), los arqueólogos hallaron artefactos líticos del precerámico y fragmentos de cerámica de estilo Qaluyo, Pukara y Wari. En la primera década del nuevo milenio, entre 2007 y 2009, se realizaron también reconocimientos y excavaciones arqueológicas en la zona de influencia del proyecto minero Antapaccay en el distrito de Yauri. Las excavaciones, realizadas para fines de rescate, arrojaron datos valiosos sobre la secuencia de ocupaciones en la zona céntrica de la provincia de Espinar. Una de las investigaciones mejor documentadas surgió a raíz del rescate arqueológico del sitio Yuraq Q'aqa en la comunidad de Alto Huarca al sur de la capital provincial. En los tres abrigos rocosos contiguos al lugar fue desenterrado, bajo la dirección de la arqueóloga Carmen del Rosario Aguilar, material cultural en forma de artefactos líticos, fragmentos de cerámica, restos óseos de camélidos y cérvidos. Con estos hallazgos sostuvo que estos abrigos fueron ocupados al menos temporalmente hacia finales del Arcaico y del Formativo temprano, y que en su interior fueron desarrolladas actividades domésticas como la preparación de alimentos y de pieles, así como las ligadas con la industria lítica. Las numerosas puntas de proyectil de diferentes formas y tamaños, recuperadas en las diferentes capas el suelo, fueron hechas de jaspe, obsidiana, calcedonia y basalto, y son testigos mudos de las intensas relaciones de intercambio con otras regiones que ya existían en esa época. Los grupos humanos que ocuparon los abrigos, siendo ya pastores de camélidos domesticados, se dedicaban también a la caza de camélidos silvestres y de cérvidos.

En el año 2010, Magaly Bayllón presentó su informe de evaluación arqueológica sin excavaciones del área de la Mina Quechua en el distrito Yauri, al sureste de la concesión minera de Tintaya. En la quebrada de Huallcarani, mediante el reconocimiento sistemático a pie, registró 13 sitios arqueológicos conformados en su mayoría por abrigos rocosos, siete de los cuales contenían material lítico que la arqueóloga atribuye al Arcaico tardío (4000-2000 a.C.).

Como los ámbitos geográficos de las investigaciones arqueológicas de Espinar en las últimas décadas corresponden principalmente a la lógica extractiva de la minería en el distrito cuprífero de Yauri, no contamos con datos de excavaciones en zonas fuera de las concesiones mineras actualmente en fase de explotación o exploración, que permitirían elaborar un mapa preliminar de distribución de sitios arcaicos a nivel de la provincia. Sin embargo, si incluimos en el mapeo los sitios rupestres tempranos objeto de este artículo, podemos ampliar el panorama sobre los patrones de movilidad y ocupación temprana en esta zona altoandina del Cusco.

Los primeros registros de pinturas rupestres tempranas de Espinar fueron realizados en la década de los ochenta del siglo pasado por los arqueólogos cusqueños Fernando Astete y Silvia Florez. Astete (1983) documentó el panel de Ekowasi en el Cañón de Virginniyoq en el marco de un proyecto de investigación sobre el Precerámico de Espinar y Florez (1998) aportó una descripción detallada de pinturas rupestres de camélidos de estilo naturalista en el terreno de la exhacienda Torrene en el distrito Alto Pichigua. En el año 2003, la Fundación Tintaya encargó al arqueólogo Walter Zanabria la realización del primer mapeo extenso de sitios arqueológicos, monumentos coloniales y naturales de Espinar. Zanabria es el primero que informa sobre los petroglifos de la cueva de Achahui y sobre las pinturas rupestres arcaicas del sector Sahuanani en la misma comunidad. En 2012, la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco (en adelante DDC-Cusco) llevó a cabo el "Proyecto de investigación arqueológica: Identificación y registro de arte rupestre en la provincia de Espinar – Cusco" bajo la coordinación del arqueólogo Carlos Atapaucar (2013). El informe del proyecto reúne datos sobre 97 sitios rupestres, de los cuales 8 corresponden a sitios asignados al precerámico, ubicados en quebradas laterales del margen izquierda del río Apurímac en los distritos de Coporaque y Suyckutambo. La excavación realizada en 2012 por el

equipo de la DDC-Cusco en la caverna de Chilotera Hut'u (llamado también Hut'u K'uchu) en Concaja, en la que en 2017 hallé los únicos petroglifos de posible data arcaica (Fig. 12gg), arrojó varias puntas de proyectil de obsidiana, siendo las más grandes entre 7 y 8 cm de alto, apropiadas para ser insertadas en astiles de dardos para estólicas o de venablos. Por su cercanía al sitio rupestre de Pumallaulli es muy probable que los cazadores representados en los paneles de este sitio hayan usado este tipo de puntas en sus armas arrojadizas (Fig. 1). En el mismo abrigo de Pumallaulli los arqueólogos del DDC-Cusco (Atapaucar 2013) encontraron en la superficie del suelo material lítico en forma de lascas, puntas de proyectil en obsidiana, sílex y basalto, un indicio de que el abrigo sirvió de refugio a individuos dedicados a la caza de animales.

Fig. 1. Puntas de proyectil de obsidiana provenientes de la excavación en Hut'u K'uchu, sector Concaja, Suyckutambo (Atapaucar 2013, ficha 16).

En el año 2017, realizando registros fotográficos para un libro sobre la provincia, aproveché las estadías para retomar, luego de varios años de ausencia, la exploración de algunas quebradas promisorias en cuanto a la presencia de sitios rupestres. Aparte de localizar y documentar los sitios tempranos registrados por el equipo de la DDC-Cusco pude agregar otros siete lugares a la lista de yacimientos rupestres de posible data arcaica (Cuadro 1). También revisité sitios registrados más de una década atrás, lo que permitió conocer su estado actual de conservación y mejorar en algunos casos la documentación de los paneles.

Síntesis del arte rupestre arcaico de Espinar

Como observé en publicaciones anteriores sobre Espinar, el arte rupestre temprano de la provincia se presenta, salvo el caso de un sitio con petroglifos, exclusivamente en la modalidad de pintura. En épocas prehispánicas posteriores predominó claramente la modalidad del grabado sobre las pinturas, la que continuó durante la primera fase de la época colonial, en la que sin embargo se volvió a practicar también la pintura rupestre. La producción de pinturas rupestres se volvió masiva al parecer a partir del siglo XVIII, sin que se abandonara por completo el grabado, reservado entonces principalmente para la representación del símbolo de la cruz cristiana y en pocos casos también para otro tipo de motivos.

El lento desarrollo del registro de sitios con pinturas rupestres tempranas se debe a tres factores que son 1) el difícil reconocimiento de los paneles por el mal estado de conservación de la mayoría de las pinturas, 2) la gran extensión del área con yacimientos rupestres, caracterizada por una enorme cantidad de quebradas encañonadas de diferente longitud, algunas de difícil acceso y 3) las pocas prospecciones sistemáticas realizadas hasta la fecha. Respecto al último factor hay que aclarar que ya se dispone de registros importantes en la margen izquierda del río Apurímac (Fig. 2), mientras que en la margen derecha del río siguen existiendo vastas zonas promisorias sin explorar (Fig. 3).

A pesar de estas limitaciones, el crecido número de sitios tempranos conocidos a la fecha ya permite presentar, previo análisis de las características intrínsecas y contextuales de las representaciones rupestres, un esbozo a manera de síntesis del estado del arte temprano de Espinar.

Distribución de los yacimientos rupestres tempranos en Espinar

Gracias a los registros de sitios rupestres realizados en las últimas dos décadas en Espinar (Zanabria 2003, Hostnig 2003b, 2012; Atapaucar 2013), tenemos ahora un conocimiento más cabal sobre la distribución geográfica de los yacimientos rupestres tempranos entre las principales cuencas hidrográficas de Espinar. En el cuadro 1 aparece la lista de sitios rupestres tempranos, su ubicación distrital, las referencias bibliográficas y las fechas de las visitas a estos sitios realizados por el autor de este estudio. Podemos ver que los 25 sitios registrados están ubicados en solo tres de los ocho distritos de Espinar. En el distrito de Coporaque se localizaron 17 sitios (68% del total), otros 8 en Suyckutambo en el extremo sur de la provincia y un solo sitio en Alto Pichigua en el extremo noreste de Espinar.

Si consideramos la distribución por las tres principales cuencas hidrográficas de la provincia (Río Apurímac y quebradas laterales, Río Quero y Río Salado), la gran mayoría de los yacimientos rupestres tempranos fueron encontrados en las quebradas de la margen izquierda del río Apurímac, en el tramo entre la quebrada de Hanccamayo y Tres Cañónes. Esto tiene su explicación en la geomorfología y topografía de esta zona que se caracteriza por la presencia

de numerosas quebradas encañonadas de toba volcánica, con farallones de distinta altura. En la base de estos farallones existen numerosos abrigos rocosos, algunos de los cuales fueron usados por los pobladores del Arcaico para la realización de diferentes actividades cotidianas y religiosas o rituales. Entre estas últimas figuraba la producción rupestre.

En la zona al norte del Río Salado predomina un paisaje de colinas, con muy pocas formaciones rocosas y escasos aleros. La incidencia de sitios rupestres en esta zona es muy baja comparada con la del sur. Las únicas formaciones rocosas de importancia en esta parte de Espinar se encuentran en terrenos de la ex-hacienda Torrene, donde Florez (1998) en los años ochenta localizó el yacimiento rupestre arcaico de Pirwa Pirwa Qaqa Loma, aparte de varios sitios con pinturas rupestres de la época postcolombina.

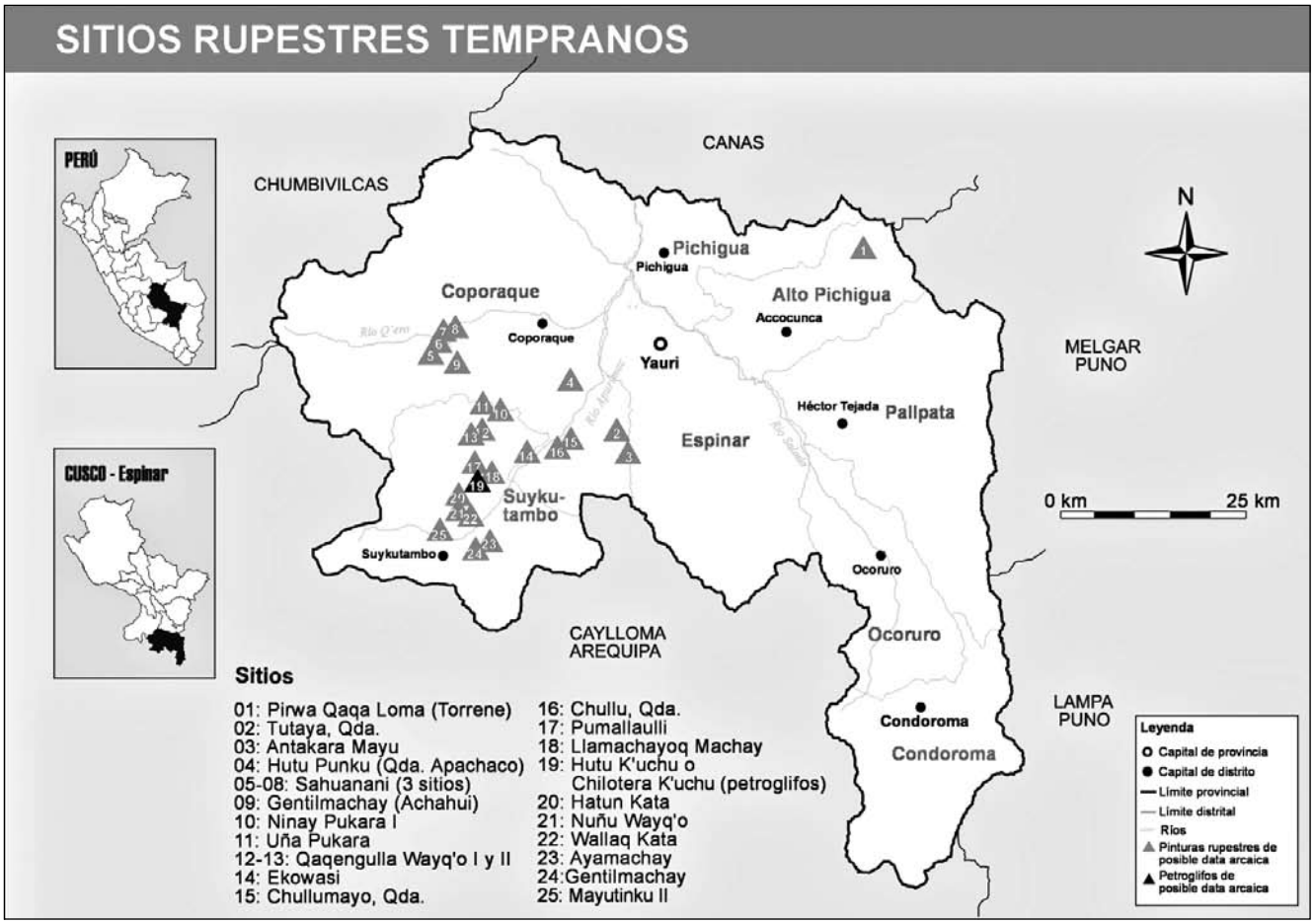


Fig. 2. Mapa de ubicación de los sitios rupestres del Arcaico en la provincia Espinar

Cuadro 1. Distribución distrital y por cuenca/subcuenca de los sitios rupestres tempranos de Espinar (según como aparecen en el mapa de la figura 2), fuente bibliográfica y fechas de registros propios.

N°	Sitio	Distrito	Cuenca/subcuenca	Fuente bibliográfica	Fechas del registro y/o documentación propia
01	**Pirwa Pirwa Qaqa Loma** (Torrene)	Alto Pichigua	Río Salado, subcuenca del río Apurímac en la margen derecha	Florez (1998)	29-03-17
02	**Tutaya, Qda.**	Coporaque	Huayllomayo, subcuenca del río Apurímac en la margen derecha	Hostnig (2012)	25-05-07
03	**Antakara Mayu**	Coporaque	Huayllomayo		06-01-17; 30-03-17
04	**Hutu Punku** (Apachaco Wayq'o)	Coporaque	Hutu Waqyq'o, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Hostnig (2012)	09-06-03; 18-05-17; 04-09-17
05-08	**Sahuanani IV, V, VI, VIII** (Achahui, según Zanabria)	Coporaque	Río Qero, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Zanabria (2003, ficha 72); Hostnig (2012)	25-04-04; 06-09-17
09	**Gentilmachay** (Achahui)	Coporaque	Qero, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda		21-05-17
10	**Ninay Pukara I**	Coporaque	Sañumayo, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Atapaucar (2013)	28-03-17
11	**Uña Pukara**	Coporaque	Sañumayo, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda		18-05-17
12-13	**Qaqengulla Wayq'o I-IIa, IIb**	Coporaque	Sañumayo, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Atapaucar (2013)	28-03-17; 05-09-17
14	**Ekowasi** ("Llamapintasqa" según Atapaucar)	Coporaque	Río Apurímac	Astete (1983), Plan COPESCO (1999, ficha 15); Zanabria (2003, ficha 76), Atapaucar (2013)	06-01-17
15	**Chullumayo, Qda.**	Coporaque	Chullumayo, subcuenca del río Apurímac en la margen derecha	Hostnig (2012)	06-06-04
16	**Chullu, Qda.**	Coporaque	Chullu, subcuenca del río Apurímac en la margen derecha	Hostnig (2012)	19-09-04
17	**Pumallaulli**	Suyckutambo	Chilotera, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Atapaucar (2013)	19-05-17
18	**Llamayoq Machay**	Suyckutambo	Chilotera, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Atapaucar (2013)	19-05-17
19	**Hutu K'uchu o Chilotera K'uchu** (petroglifos)	Coporaque	Umaqhata, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda		19-05-17
20	**Hatun Kata**	Suyckutambo	Queuñapicchu, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Atapaucar (2013)	16-05-17
21	**Nuñu Wayq'o**	Suyckutambo	Hapuruma, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Atapaucar (2013)	
22	**Wallaq Qaqa**	Suyckutambo	Totorani, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda	Atapaucar (2013)	07-01-17; 17-05-17
23	**Ayamachay**	Suyckutambo	Río Apurímac		10-09-17
24	**Gentilmachay** (Ayamachay según Atapaucar)	Suyckutambo	Río Apurímac	Atapaucar (2013)	10-09-17
25	**Mayutinku II**	Suyckutambo	Callumani, subcuenca del río Apurímac en la margen izquierda		18-05-17

Nota: No se incluyen las coordenadas respetando las normas de la SIARB.

La distribución a nivel del departamento del Cusco

Si nos fijamos en la distribución de los sitios rupestres tempranos en un ámbito geográfico mayor (Departamento del Cusco), notamos, en base al estado actual de la investigación rupestre, que éstos se concentran en solo dos de las llamadas provincias altas en el sur del Cusco, con una sorprendente ausencia en otras provincias montañosas en el este (Urubamba, Calca, Paucartambo, Quispicanchis) y en la parte céntrica (Paruro, Acomayo, Anta, Cusco). Un registro reciente en la zona de puna de la provincia Canchis (com. pers. del profesor Carlos Taype) requiere ser corroborado *in situ*. Esta aparente inexistencia de sitios con pinturas rupestres del Arcaico en otras zonas del Cusco no es fácil de explicar, más aún cuando las excavaciones arqueológicas evidencian la existencia de ocupaciones tempranas en lugares al norte de las provincias altas como por ejemplo en el valle de Cusco. Allí, sostiene Bauer (2008), los vestigios del Arcaico adquirieron "mayor visibilidad arqueológica" a medida que los cazadores transitaban de una trashumancia con movimientos migratorios estacionales hacia el sedentarismo. La producción gráfica sobre rocas parece no haber estado en el bagaje cultural de estos grupos de cazadores trashumantes o sedentarios. La ausencia total de yacimientos rupestres tempranos en las vertientes intra-andinas de la Cordillera Oriental se debe probablemente al hecho que este cordón montañoso estuvo intransitable por un tiempo prolongado por tener picos más altos que la Cordillera Occidental y una mayor masa glaciar que alcanzaba cotas varios cientos de metros más bajas que hoy en día. En el Arcaico Temprano y Medio, la circulación humana de larga distancia debe haberse dado principalmente en dirección sur-norte-sur, del litoral o de la vertiente del Pacífico de la Cordillera Occidental hacia la zona altoandina en el sur del Cusco y viceversa, usando las cuencas hidrográficas como rutas de tránsito, así como desde el altiplano puneño, usando los pasos de montaña libres de nieve perpetua. Los extensos pastizales de las altiplanicies espinarenses permitían el desarrollo de poblaciones importantes de camélidos silvestres (guanacos y vicuñas), mientras que la presencia de numerosos abrigos rocosos en las farallones y quebradas encañonadas brindaban condiciones óptimas para resguardarse durante las faenas de caza.

Emplazamiento y soportes

Geológicamente, una buena porción de los distritos del oeste, centro y sur de la provincia de Espinar está formada por depósitos de flujos piroclásticos que cubren grandes extensiones en ambas márgenes del río Apurímac, al sur de la capital distrital Yauri y en la Comunidad Campesina de Achahui en el suroeste del distrito Coporaque. La erosión fluvial que actuó sobre estos depósitos durante millones de años, dio lugar a la formación de numerosas quebradas encañonadas de tufo volcánico, con farallones de paredes verticales de hasta 40 metros de altura. Para la producción rupestre, los pintores tempranos privilegiaron las paredes de abrigos rocosos en la base de estos farallones que flanquean el rio Apurímac y sus tributarios en ambos márgenes (Figs. 3 y 4).

Cerca de la mitad de los sitios está situada cerca de los riachuelos o ríos en el fondo de las quebradas, los demás en lugares más elevados y distantes, según la ubicación de los farallones que pueden tener taludes muy altos como en el caso de Ninay Pukara I y Gentilmachay en Achahui. En esta geografía irregular marcada por cañones muy escarpados y profundos, intercalados por pequeñas mesetas, los fondos de las quebradas deben haber fungido como vías de comunicación entre los cotos de caza y los campamentos de los cazadores. De esta manera, los sitios con representaciones rupestres, ubicados cerca del fondo de los cañones y quebradas, en su mayoría estuvieron interconectados mediante una red de senderos que se formaban por la circulación humana a través de los milenios de ocupación de este espacio.

Un caso particular constituye la angosta y profunda quebrada de Qaqengulla Wayq'o cerca del complejo arqueológico de Paris Pukara en Coporaque. En tiempos arcaicos debe haber sido un lugar ideal para la caza de camélidos silvestres y cérvidos, ya que podían ser conducidos mediante el ojeo hacia la encañonada, que en su entrada río abajo forma un embudo que rápidamente se estrecha, convirtiéndose en una trampa sin salida, donde resultaba fácil abatir la presa.

Puede ser también que los cazadores, durante sus faenas de caza, se refugiaran de las frecuentes tormentas o de las lluvias (en el verano) debajo de las cornisas o rocas salientes en el fondo de este cañón.

Para fines de interpretación de la función de los sitios rupestres es importante la observación de que los paneles de pinturas rupestres se encuentran mayormente en paredones con aleros altos o bajos, pero poco profundos. Lo mismo vale para los abrigos rocosos que, si bien pueden resultar extensos en longitud, por lo general son de poca profundidad. Por lo general los abrigos por sus características no se prestaban para permanencias prolongadas o para ser habitados. Los únicos sitios que deben haber sido usados para fines domésticos son el abrigo de Ninay Pukara I en Coporaque y la cueva de Chilotera K'uchu (o Hutu K'uchu) en la cuenca alta del río Umaqhata. En Ninay Pukara I, el panel de pinturas rupestres se encuentra en la pared lateral que forma el vestíbulo de una pequeña cueva habitable (Fig. 5). En Chilotera K'uchu, donde en 2017 localicé cerca del suelo al interior de la cueva un conjunto de petroglifos que atribuyo preliminarmente al Arcaico, la ocupación humana

ha sido comprobada desde el época precerámica hasta tiempos agropastoriles por los resultados de la excavación arqueológica realizada por Atapaucar (2013). Los sitios escogidos para la producción rupestre - frecuentemente distantes de abrigos rocosos que brindaban condiciones para un uso cotidiano, sea de refugio temporal o residencia prolongada - con las pinturas aplicadas en sus paredes y los posibles rituales propiciatorios realizados frente a ellos, deben haber sido considerados lugares sagrados por el grupo o clan de cazadores que tenían el control sobre el área.

Las distancias entre los sitios tempranos varían en un rango de 2 a 20 kilómetros en el área de mayor densidad en los distritos de Suyckutambo y Coporaque. El sitio más distante con 60 kilómetros en línea recta es Pirwa Pirwa Qaqa Loma en Torrene, Alto Pichigua. Los sitios rupestres más cercanos, con menos de 200 metros de distancia entre ellos, se encuentran en la cabecera de la quebrada Chilotera, cuyo riachuelo forma un afluente del río Apurímac en la margen izquierda. Por la temática contenida en sus paneles y las diferencias estilísticas de los camélidos entre ambos sitio, deduzco que pertenecen a diferentes momentos del Arcaico.

Por lo general existe un solo sitio por quebrada. Excepciones son los sitios de la cabecera de la Chilotera Wayq'o mencionado arriba y de Sahuanani en Achahui, donde en un farallón cercano al río Quero se encuentran 4 estaciones rupestres atribuidas al Arcaico en un tramo de 700 metros lineales. La menor o mayor distancia entre sitios debe haber implicado intensidades diferentes de comunicación entre los grupos humanos que ocupaban el área, lo que explica en buena medida las diferencias estilísticas observadas entre sitios rupestres más distantes y la existencia de diseños particulares similares entre sitios cercanos. Un ejemplo ilustrativo son las pinturas rupestres de Pirwa Pirwa en la cuenca del río Salado con figuras de camélidos relativamente grandes que corresponden a una tradición rupestre muy distinta a la de cuenca alta del río Apurímac.

En ocho sitios rupestres tempranos se encuentran también representaciones rupestres de épocas postcolombinas, ya sea en paneles cercanos o en el mismo panel, yuxtapuestas o superpuestas sobre las pinturas antiguas. Ejemplos son el sitio Hutu Punku en la quebrada Apachaco Wayq'o, donde las pinturas arcaicas comparten el mismo soporte con las de la época colonial, aunque por su ubicación en la parte alta de la pared vertical, la superposición de pinturas postcolombinas es mínima y sólo afecta la parte inferior del panel temprano. En Pumallaulli y Hatun Kata, los motivos postcolombinos fueron pintados directamente encima de escenas de caza de camélidos. Esto no tiene que ser interpretado necesariamente como acción iconoclasta dado el difícil reconocimiento de las pinturas arcaicas y la existencia de sectores del panel más antiguo no afectados por superposiciones. Quiero decir con ello que la yuxtaposición o superposición de pinturas postcolombinas sobre paneles prehispánicos por lo general no se dio por el afán de extirpar idolatrías, sino por razones de índole práctica. En Apachaco por ejemplo, donde existen unas 30 estaciones rupestres postcolombinas a lo largo del farallón en la margen izquierda del cañón, los pintores simplemente escogieron las partes planas de las paredes. Hutu Punku, por la superficie lisa de la roca, se prestó mejor que otras para la ejecución de pinturas, por lo que este sitio destaca en cuanto a la cantidad de motivos que se incluyen en la temática religiosa y festiva de otros paneles posthipánicos de la quebrada encañonada.

Fig. 3. Imagen satelital de la cuenca superior del río Apurímac, área de mayor concentración de sitios rupestres tempranos (círculos blancos)

Fig. 4. Farallones de Antakara Mayu en la subcuenca Huayllumayo

Fig. 5. Abrigo rocoso de Ninay Pukara I en la subcuenca Sañumayo

Ubicación de los paneles

La ubicación de los paneles arcaicos corresponde en la mayoría de los casos a una lógica de fácil visibilidad, de modo que no era necesario ser un iniciado para poder contemplar la obra pictórica. Cuando estuvieron recién pintadas y durante varios siglos y quizás milenios, las pinturas podían ser apreciadas con facilidad desde una distancia de varios metros, hasta que con el transcurso del tiempo los factores naturales que actuaron sobre ellas y sobre los soportes mismos (las rocas de toba volcánica son muy susceptibles a la meteorización y exfoliación) comenzaron a afectar su visibilidad. El único sitio fuera de esta norma es Qaqengulla Wayq'o II. Los paneles de este sitio se encuentran a una altura de menos de un metro desde el suelo de modo que es necesario agacharse para poderlos contemplar. Aunque la distancia desde el suelo puede originalmente haber sido mayor, el escaso espacio frente a los paneles no permitía la congregación de muchas personas, sino de unos cuantos miembros del grupo o clan que solía circular por esta encañada.

Con muy pocas excepciones, los paneles se encuentran a una altura óptima para el trabajo de los pintores. El único sitio donde se debe haber empleado una escalera para aplicar la pintura en la parte alta de la pared rocosa, es nuevamente Hutu Punku, cuyo panel llega hasta 5 metros de altura.

Varios sitios contienen más de un panel de pinturas, generalmente separados por accidentes naturales de la pared rocosa. Ejemplos son Qaqengulla Wayq'o II, Chullu, Tutaya, Sahanani V y Gentilmachay en Coporaque, y Gentilmachay en Suyckutambo.

Repertorio de motivos

El arte rupestre temprano de las zonas altoandinas del centro y sur del Perú se caracteriza por una variedad reducida de motivos. Los sitios tempranos de Espinar no son la excepción. Como se desprende del cuadro 2 del anexo (resumen de datos iconográficos de los sitios rupestres tempranos registrados) agrupé los motivos en cuatro categorías básicas: 1) figuras zoomorfas, b) figuras antropomorfas, c) objetos y d) motivos abstractos.

Constaté un total de 428 motivos figurativos, de los cuales el 64,4% (n=276) corresponde a animales (camélidos, cérvidos y cuadrúpedos indeterminados), el 29,9% (n=128) a figuras antropomorfas y el resto (5,6%, n=24) a objetos. En cuanto a los motivos zoomorfos predominan con 92% claramente los camélidos silvestres (n=254) que están presentes en todos los sitios menos en Mayutinku II (donde pueden haberse borrado). La figura humana aparece en 21 de los 25 sitios rupestres tempranos, en los que representa el 30,4% de los seres vivientes representados. Encarnan por lo general la figura del cazador, asociada a camélidos y cérvidos en composiciones escénicas. Con objetos me refiero a figuras interpretadas como cercos y mallas (n=16, 7 sitios) y a artefactos "autónomos" (n=6, solo un sitio), que en este caso específico posiblemente representen dardos a manera de signos o símbolos. No se contabiliza en esta categoría los dardos clavados en animales de presa (n=12, 6 sitios) o la estólica y dardos o venablos sostenidos por los cazadores, que son tratados como atributos extrasomáticos de las figuras humanas. (Ver Cuadro 2)

Los protagonistas de los paneles atribuidos a sociedades de cazadores-recolectores son los camélidos silvestres, probablemente representando la vicuña y el guanaco. Estas dos especies son difíciles de distinguir en las pinturas por lo que usaré el término genérico de camélidos silvestres en el análisis iconográfico. Otro animal representado en los paneles y siempre junto a camélidos silvestres, es el cérvido, posiblemente la especie *Hippocamelus siniensis*, conocida como *taruka*. Su incidencia en los paneles es muy

baja. Los 6 ejemplares identificados corresponden a tres sitios distintos. En las pinturas del Arcaico de Espinar sorprende la ausencia total de felinos que recién aparecen en los grabados prehispánicos más tardíos (Cueva de Achahui, Quebrada de Hanccamayo). Tampoco figuran aves o representantes de la fauna menor como vizcachas y caninos (zorros o perros).

Con excepción del panel de Tutaya, donde el camélido adquiere un tamaño descomunal de 110 cm de largo, los camélidos raras veces aparecen como motivo individual en los paneles. Generalmente forman pequeños rebaños de tres a diez animales o se encuentran yuxtapuestos a otros camélidos de tamaño y diseño diferentes y sin formar una clara escena de caza (Llamayoq Machay, Pirwa Pirwa Qaqa Loma, Sahuanani VI).

En 11 sitios se identificó motivos geométricos o abstractos, que consisten en agrupaciones de puntos, conjuntos de líneas rectas o curvas entrelazadas, cuadriláteros, trazos rectos o curvos. Se incluyen en esta categoría las manchas amorfas, aunque algunas de ellas pueden haber representado figuras zoomorfas y/o antropomorfas, hoy irreconocibles.

Composiciones escénicas

El arte rupestre temprano de Espinar se presenta mayoritariamente en forma de composiciones escénicas. El tema exclusivo de las escenas es la caza de camélidos silvestres y cérvidos. En 18 de los 25 sitios registrados se identificó un total de 32 escenificaciones de la actividad cinegética, integradas por figuras antropomorfas y animales de presa. Sitios con más de una escena son los abrigos de Gentilmachay, Hutu Punku, Ekowasi y Pumallaulli; ninguna se repite de manera igual. Se diferencian por el número y diseño de animales y figuras humanas, por la forma como interactúan, por los atributos extrasomáticos de los cazadores, el tipo de dispositivos usados para el cercamiento de los animales, etc. La cantidad de representaciones humanas es siempre inferior a la de las figuras zoomorfas. Gentilmachay en Suyckutambo es con 18 individuos el sitio con el mayor número de figuras antropomorfas frente al doble de camélidos (n=37). Las únicas escenas de caza en la que los cazadores superan a los camélidos son las del panel de Qaqengulla IIa (donde la relación es 2:1) y Qaqangulla IIb (con una relación de 3:1). En promedio, la relación entre figuras antropomorfas y zoomorfas (camélidos y cérvidos) es de 0,6 : 1 (cifra aproximada ya que la frecuencia numérica original de figuras en muchos sitios puede haber sido más alto). Esta relación es más acorde a un método de caza grupal que a un *chaco*, que implica el empleo de contingentes importantes de personas. En la caza grupal son pequeños grupos de cazadores que acechan, arrean y abaten a los animales. No forman cercos humanos como en el *chaco*. Pero usan en algunos casos dispositivos interpretados como cercos físicos y mallas, representados por diseños abstractos semicirculares. Por lo general prevalece en las escenas el sistema de caza por ojeo que consiste en arrear a los animales hacia cercos naturales o quebradas encañonadas a manera de trampas en cuyo interior esperan otros cazadores para rematarlos.

Explicaré tres ejemplos de escenificaciones de caza en representación de las escenas halladas en 18 de los 25 sitios rupestres tempranos de Espinar. Las primeras dos del sitio Pumallaulli (Fig. 7) y la tercera de Qaqengulla Wayq'o IIa (Fig. 9).

Pumallaulli (Escena 1): En el abrigo rocoso de este sitio, ubicado a 4020 metros sobre el nivel del mar en la cabecera de la quebrada Chilotera Wayq'o en el distrito de Suyckutambo se registraron cuatro escenas de caza, de las cuales dos son particularmente interesantes. La primera escena se encuentra ubicada a 1,7 metros de altura desde el suelo y mide 77 centímetros de ancho y alto, en la parte céntrica del panel. La integran seis pequeños camélidos desplazándose en fila ascendente hacia la izquierda, un cazador grande en el centro de la escena, armado con estólica y dardos y un cerco conformado por una línea semicircular con apéndices equidistantes (Fig. 6a). El cazador debajo de la fila de camélidos se desplaza en la misma dirección que los animales hacia la derecha del observador, con una de las piernas levantada y doblada y el cuerpo inclinado hacia adelante dando la impresión de correr a gran velocidad. Con sus 12 centímetros de alto supera en tamaño a los camélidos. En la mano derecha sostiene una estólica con su gancho, mientras que con la izquierda parece sujetar un atado de dardos, los que se presentan en forma de trazos horizontales paralelos punteados a la altura del pecho del cazador. Los camélidos se encuentran atrapados en el interior de un cerco representado mediante una línea semicircular con apéndices laterales. La abertura en el lado izquierdo es aprovechada por dos camélidos para escapar del encierro. Encima y fuera del cerco corre otro cazador hacia la derecha. No lleva dardos, pero porta un objeto largo que parece ser una estólica por el gancho en la parte superior. La escena llama la atención por el reducido número de cazadores dedicados a acorralar y abatir a los animales de presa.

Pumallaulli (Escena 2): Más hacia la derecha de la pared de fondo del abrigo encontramos la segunda escena de caza que destaca por un mayor número de motivos zoomorfos y antropomorfos (Figs. 7a, 7b). Se compone de cinco camélidos encerrados en un cerco de grandes dimensiones, corriendo hacia la izquierda y derecha, tratando de escapar de los cazadores que quieren abatirlos con sus dardos lanzados mediante estólicas. Otros dos camélidos se encuentran fuera del semicírculo y fueron alcanzados por un dardo. El dardo de uno de estos camélidos es particularmente interesante por el deflector que consta de varios apéndices,

hechos seguramente de plumas, un detalle poco común en el arte rupestre arcaico del sur peruano y con casos similares únicamente en sitios de Macusani y Corani. En el interior del cerco hay otro camélido con un dardo clavado en la parte posterior del lomo, también con indicación de la emplumadura en el extremo del proyectil. El dinamismo de la escena es acentuado por la forma en la que están representadas las figuras de los cazadores, posicionadas al interior y fuera del cerco. Son reconocibles cinco cazadores, que sostienen en una mano un haz de varios dardos largos a la altura del pecho y en la otra la estólica, en actitud de tiro. Unos corren hacia las presas lanzando dardos mientras que otros tratan de evitar que escapen de la trampa. Tres de los cazadores están adornados con tocados de forma diversa. La trampa es indicada mediante una línea con apéndices cortos equidistantes que rodea al grupo de animales. Cerca de los rectángulos alineados en el lado izquierdo superior del panel se puede observar un dispositivo en forma de malla contra la que chocó uno de los camélidos en el intento de escapar del encierro. La escena mide 1,2 m de ancho por 0,4 m de alto y fue pintada en color rojo ocre como la mayoría de las pinturas rupestres tempranas.

Qaqengulla Wayq'o: En este estrecho y profundo cañón de aproximadamente un kilómetro de largo se localizaron tres paneles con escenificaciones de caza de camélidos en dos sitios distanciados entre sí por unos 40 metros. La más representativa por sus elementos compositivos es la del sitio IIa, ubicada en la pared plana de un recodo del farallón, cerca del suelo (Fig. 8). Toda la escena está pintada en color blanco, un pigmento muy vulnerable a la erosión hídrica, lo que explica el mal estado de conservación del panel que mide unos 50 centímetros de alto y ancho. Temáticamente se trata de una típica escena de caza de camélidos silvestres, posiblemente de vicuñas por la esbeltez de sus cuerpos. Dos camélidos adultos, atacados por cazadores desde adelante y desde atrás, corren en pánico hacia la izquierda del observador. Dardos sueltos con un extremo en forma de tridígito están dispuestos en semicírculo y atajan a los animales. Los cazadores llevan dardos y tres de ellos sostienen la estólica en alto. Uno está a punto de disparar un dardo hacia el camélido en la parte superior. El camélido debajo de él ha sido alcanzado por otro dardo que atraviesa su cuerpo.

Los dos ejemplos son representativos también para ilustrar las diferencias estilísticas entre figuras humanas y zoomorfas integradas en escenas de caza. En los camélidos prima generalmente un diseño bastante realista de los cuerpos, mientras que en las figuras de los cazadores el tronco y las extremidades suelen ser casi lineales.

No todas las composiciones integradas por camélidos de estilo naturalista representan escenas de caza. El gran panel de Llamayoq Machay en Suyckutambo, por ejemplo, contiene un gran número de camélidos yuxtapuestos (n= 23), pero de diseño heterogéneo. Una diminuta figura humana muy esquematizada encima de uno de los camélidos en el lado derecho del panel no parece estar asociada a ellos en una actividad cinegética (Fig. 10). Otros sitios en los que los camélidos de estilo naturalista de diferentes tamaños y diseños no se encuentran relacionados entre sí son Chullu (Panel 2), Sahuanani VI en Achahui y Pirwa Pirwa Qaqa Loma en Torrene.

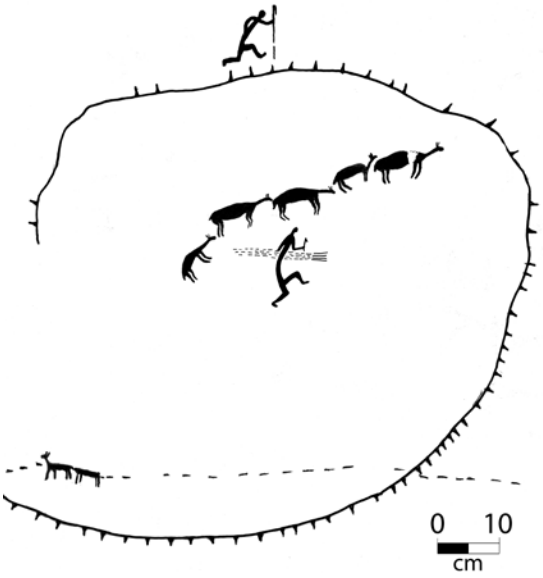


Fig. 6a. Escena de caza en el extremo izquierdo del panel de Pumallaulli. Un cazador, armado de estólica y dardos, persigue una fila de camélidos encerrados por un cerco semicircular.

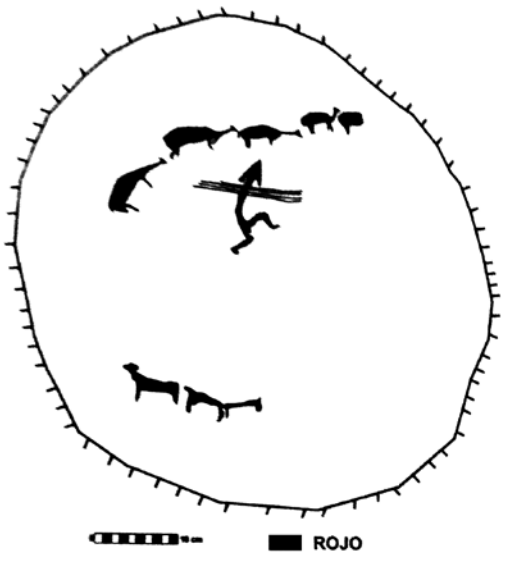


Fig. 6b. Calco de la misma escena en el informe de Atapaucar (2013), con algunas omisiones e imprecisiones

Fig. 7a. Escena en el lado derecho del panel de Pumallaulli. Varios cazadores, abatiendo mediante dardos a camélidos atrapados por mallas y cercos. (Foto: aplicación DStretch, canal lre).

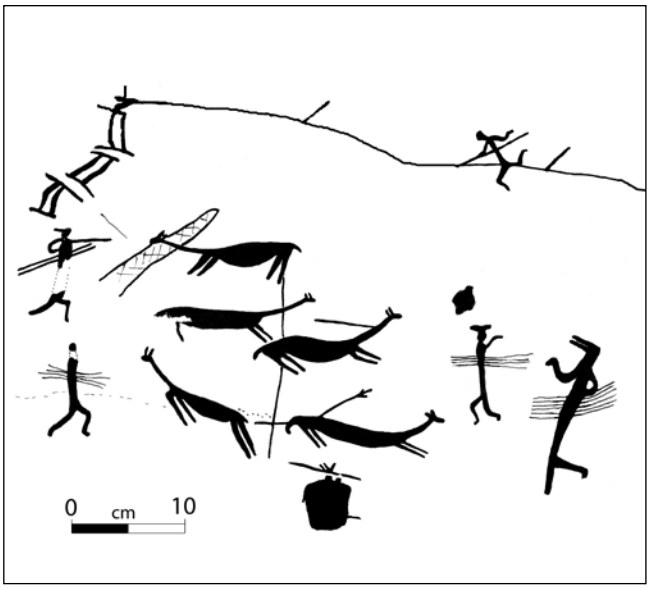


Fig. 7b. Dibujo parcial de la escena.

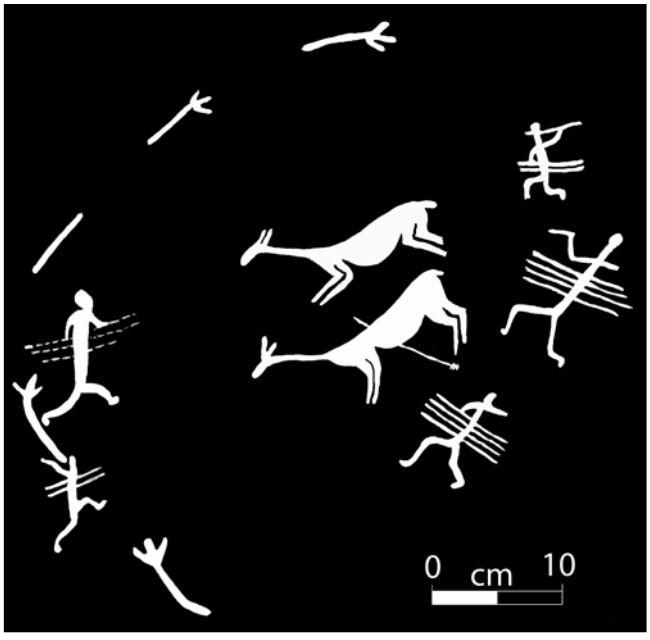


Fig. 8. Escena de caza en Qaqengulla Wayq'o IIa.

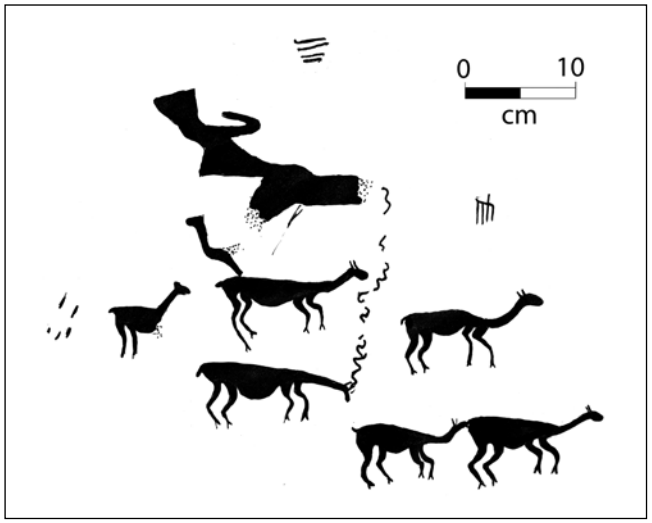


Fig. 9. Composición escénica en Gentilmachay (Suyckutambo), con fragmento de un cazador de tamaño grande en la parte superior.

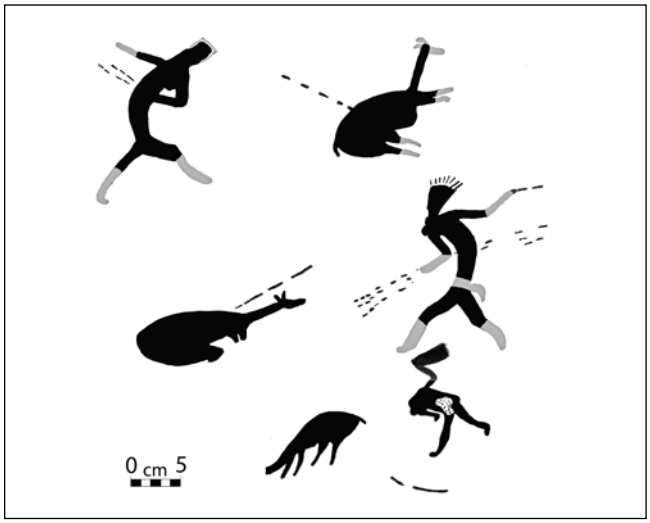


Fig. 10. Escena de caza en el extremo derecho del panel de Gentilmachay, con cazadores dinámicos, ricamente adornados.

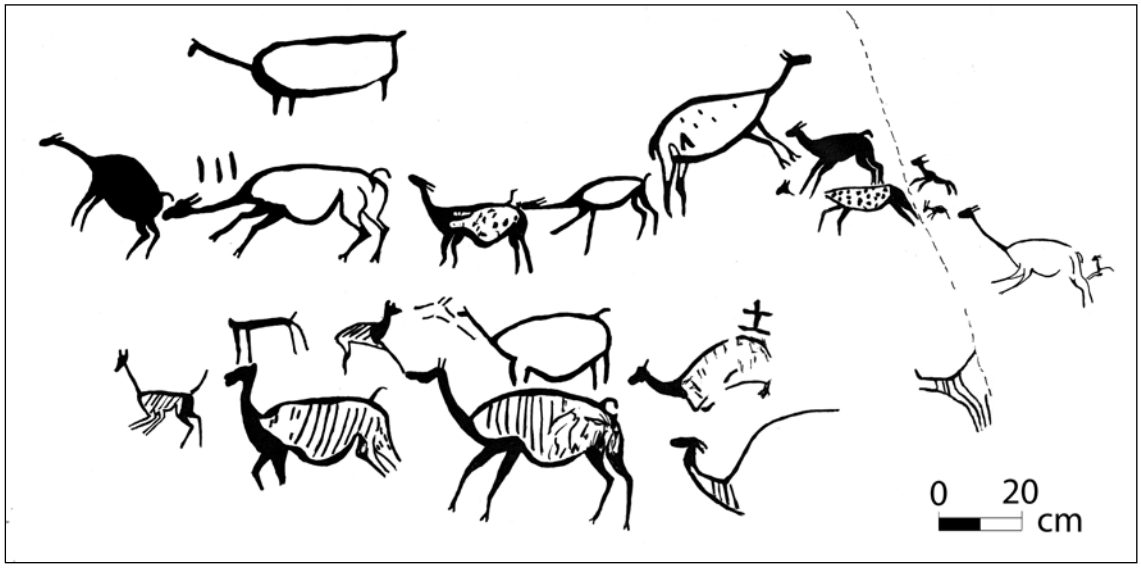


Fig. 11. Composición integrada por camélidos de diferentes tamaños, técnicas y diseños interiores en Llamayoq Machay.

Formas de representación de camélidos y cérvidos

Llama la atención la variabilidad estilística en la representación de camélidos inter e intra-sitios, pero manteniendo *a grosso modo* el patrón naturalista. Aparte de las diferencias morfológicas existen divergencias acentuadas en el formato de los camélidos entre algunos sitios. Las diferencias en el diseño y tamaño de los camélidos entre los sitios es quizás una de las principales características del arte rupestre temprano de Espinar. Parece ser el resultado de una producción pictórica dilatada en el tiempo y obra de autores pertenecientes a distintos grupos de cazadores-recolectores.

Todos los camélidos y cérvidos están representados de perfil y en perspectiva torcida, mostrando dos orejas y cuatro extremidades bien perfiladas, las que muestran en las figuras de al menos siete sitios los característicos pies hendidos. Sólo en el sitio Hatun Kata, dos camélidos juveniles fueron pintados únicamente con 2 patas, junto a los animales adultos de 4 extremidades. Las patas traseras siempre son representadas más musculosas y largas que las delanteras. Tienen la corta cola separada del cuerpo y curvada hacia abajo, a veces con un ligero ángulo en el centro. En las escenificaciones de la caza, las tropillas de camélidos silvestres corresponden siempre a un diseño homogéneo, siendo las diferencias únicamente las posturas

de los animales y el tamaño cuando están representadas las madres con su cría. En los seis sitios con composiciones no escénicas, sin embargo, los diseños y tamaños son heterogéneos, difieren entre sí en tamaño y tratamiento pictórico. Pueden ser figuras sincrónicas o pueden haber sido pintadas en diferentes momentos del Arcaico, quizás en el marco de un ritual reiterativo para invocar la fertilidad de las poblaciones de camélidos y cérvidos.

Las dimensiones de los animales varían notablemente entre determinados sitios e incluso dentro de un mismo panel, cuando existen pinturas de diferentes momentos de producción rupestres, como por ejemplo en Pirwa Pirwa Qaqa Loma, Chullu y Sahuanani VI. En Pirwa Pirwa en Alto Pichigua, la mayoría de los camélidos mide entre 50 y 60 centímetros de largo (medido desde el hocico hasta la punta de cola), frente a los 5 a 18 cm de longitud naso-anal de gran parte de los camélidos en paneles del eje principal de distribución en el cañón del río Apurímac y sus quebradas laterales. En otros sitios algo alejados de la zona núcleo (sector Sahuanani), las dimensiones varían en un rango mayor de 9 a 70 cm. Los camélidos excepcionalmente grandes de Tutaya, Sahuanani VI y Chullumayo que miden 62, 96 y 110 centímetros de largo, respectivamente, se escapan por completo del formato predominante y guardan semejanza con los camélidos de estilo naturalista de los Andes del Centro (Guffroy 1999) y con una de las tradiciones rupestres del centro sur peruano (Apurímac, Ayacucho y Huancavelica, ver Hostnig 2013b).

El diseño de los camélidos varía ligeramente entre los sitios. Las principales diferencias se refieren a la línea dorsal y del vientre de los animales, al largo del tronco y al grosor y largo del cuello. En cuanto a la forma del tronco encontramos camélidos de línea dorsal convexa (forma predominante en la mayoría de los sitios), plana (Hutu Punku) o cóncava (Pumallaulli, Chullu), mientras que el vientre casi siempre es convexo y a veces exageradamente abultado como en camélidos de Sahuanani, Llamayoq Machay y Chullu (Figs. 14n, 14p, 14r, 14x, 14aa, 14ii). Hay claras diferencias entre sitios en cuanto al realismo de las proporciones corporales de estos animales. Son pocos los sitios en los que observamos camélidos de proporciones realistas; ejemplos son Pirwa Pirwa, Qaqengulla Wayqo y Gentilmachay (Suyckutambo). En otros sitios, los camélidos son representados con troncos exageradamente largos y cuellos muy delgados, una distorsión que es acentuada en algunos casos por el escaso grosor del tronco (Figs. 7b, 12a y 12b, 14i, 14m, 14t, 14u). Esta distorsión morfológica en la representación de camélidos silvestres, que por el otro lado pueden estar dotados de atributos anatómicos muy detallados como extremidades articuladas y pies hendidos, es quizás - en cuanto a las figuras zoomorfas - el elemento estilístico más difundido en la cuenca del río Apurímac, en el tramo entre la quebrada de Apachaco y el sector de Tres Cañones. Sin embargo, en la misma área hallamos sitios como Ekowasi, con representaciones bastante naturalistas de camélidos, o Llamayoq Machay, con una diversidad de diseños distintos de camélidos, algunos de los cuales llaman la atención por el cuello lineal y cuerpo ancho, la inserción de la cola algo desplazada de su ubicación natural y cabezas más largas que en camélidos de los demás sitios (Fig. 11).

En cuanto a la técnica usada en el tratamiento de las siluetas de los animales predomina la tinta plana (n=19 sitios) frente al simple delineado de los contornos. En los camélidos delineados, las partes periféricas del cuerpo como las extremidades, el cuello, la cabeza y la cola son generalmente rellenados con la misma pintura usada para la línea de contorno. Se trata por ende de una técnica mixta "delineado-tinta plana". Un pequeño número de camélidos (n=7), hallados en tres sitios diferentes, se distingue de los demás camélidos delineados por tener el cuerpo entero sin rellenos o por un relleno con un color distinto al rojo que es usado para la línea de contorno.

Fig. 12a. Escena de caza con grupo familiar de camélidos silvestres. Sitio Pumallauli. (Foto: aplicación DStretch, canal lre)

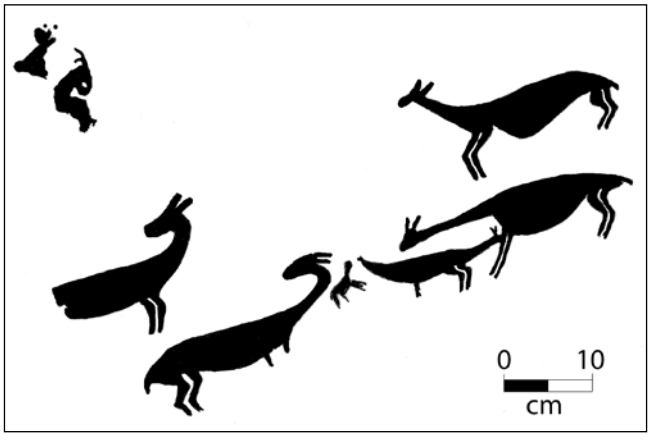


Fig. 12b. Dibujo aproximado de la escena.

Dos camélidos delineados de Qaqengulla Waqyq'o I son idénticos en el diseño a los camélidos de un pequeño panel de Gentilmachay (Achahui) y podrían haber sido ejecutados por el mismo pintor o pintora (Figs. 13, 14kk, 14ll). La única diferencia reside en el tratamiento del interior de los cuerpos. En el primer sitio se dejó el interior sin pintura mientras que en el segundo se aplicó un relleno con color naranja. Un caso excepcional representa la escena de caza de Ekowasi, en la que tanto el cazador, los camélidos e incluso los dardos o venablos fueron ejecutados mediante la técnica de contorneado lineal (Figs. 14gg y 15h). En los camélidos diseñados mediante la técnica mixta "delineado-tinta plana" el tronco puede estar vacío (libre de pintura) o llenado con un diseño (Tutaya, Sahuanani, Llamayoq Machay) que en unos casos imita el vellón del animal mediante líneas paralelas verticales u oblicuas, mientras que en otros parece ser un mero recurso decorativo. En el sitio de Sahuanani VI un camélido de tinta plana de color rojo oscuro está adornado en la cabeza y el cuello con pequeños puntos blancos (Fig. 14o). Un recurso decorativo relativamente frecuente en sitios rupestres tempranos es el contorneado de figuras de camélidos de tinta plana con una línea de color blanco. En los sitios de Espinar lo encontramos solo en los paneles de Pirwa Pirwa y Hutu Punku.

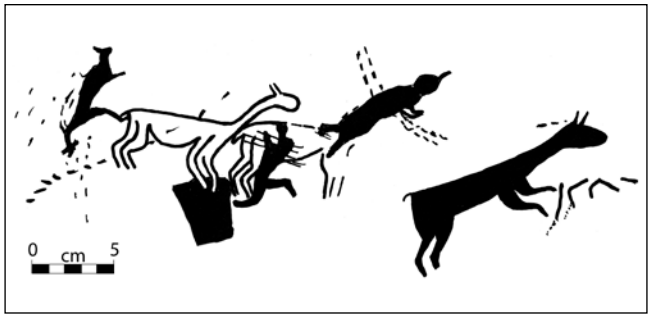


Fig. 13. Superposición de pinturas de diferentes estilos en el panel de Qaqengulla Wayqo I.

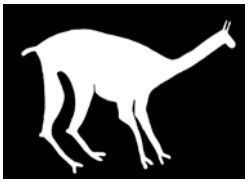
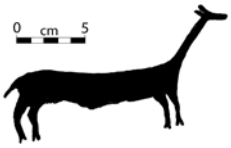
A diferencia de la zona de Macusani-Corani en Carabaya, donde resultó fácil identificar una tradición rupestre que se traduce en un diseño uniforme de camélidos identificados en una gran parte de los sitios registrados[4], en Espinar no se ha podido aislar un patrón estilístico con este grado de homogeneidad, que podría llamarse característico del arte rupestre temprano de la zona de estudio o de un sector de ella.

Aunque las superposiciones de pinturas (escenas o figuras aisladas) en los paneles tempranos son relativamente frecuentes, en muy pocas ocasiones se prestan para el establecimiento de una esencia estilística de los motivos, debido a que las diferencias de diseño de camélidos en un mismo panel no son lo suficientemente marcadas. Solo en el panel de Qaqengulla Wayq'o I, donde encontramos una escena de caza con camélidos rojos de tinta plana superpuesta sobre dos camélidos delineados (Figs. 12a y 12b), y en el de Ekowasi, donde una figura humana y un cuadrilátero rojo se sobreponen sobre dos camélidos y un antropomorfo delineados (Hostnig 2012: Fig.7), existe una clara secuencia estilística. En paneles sin superposiciones, en los que encontramos camélidos de diseño y tamaño marcadamente distinto al resto de las figuras existentes, como por ejemplo el camélido blanco en Pirwa Pirwa (Fig. 14f), no estamos en condiciones de afirmar su posterioridad o anterioridad.

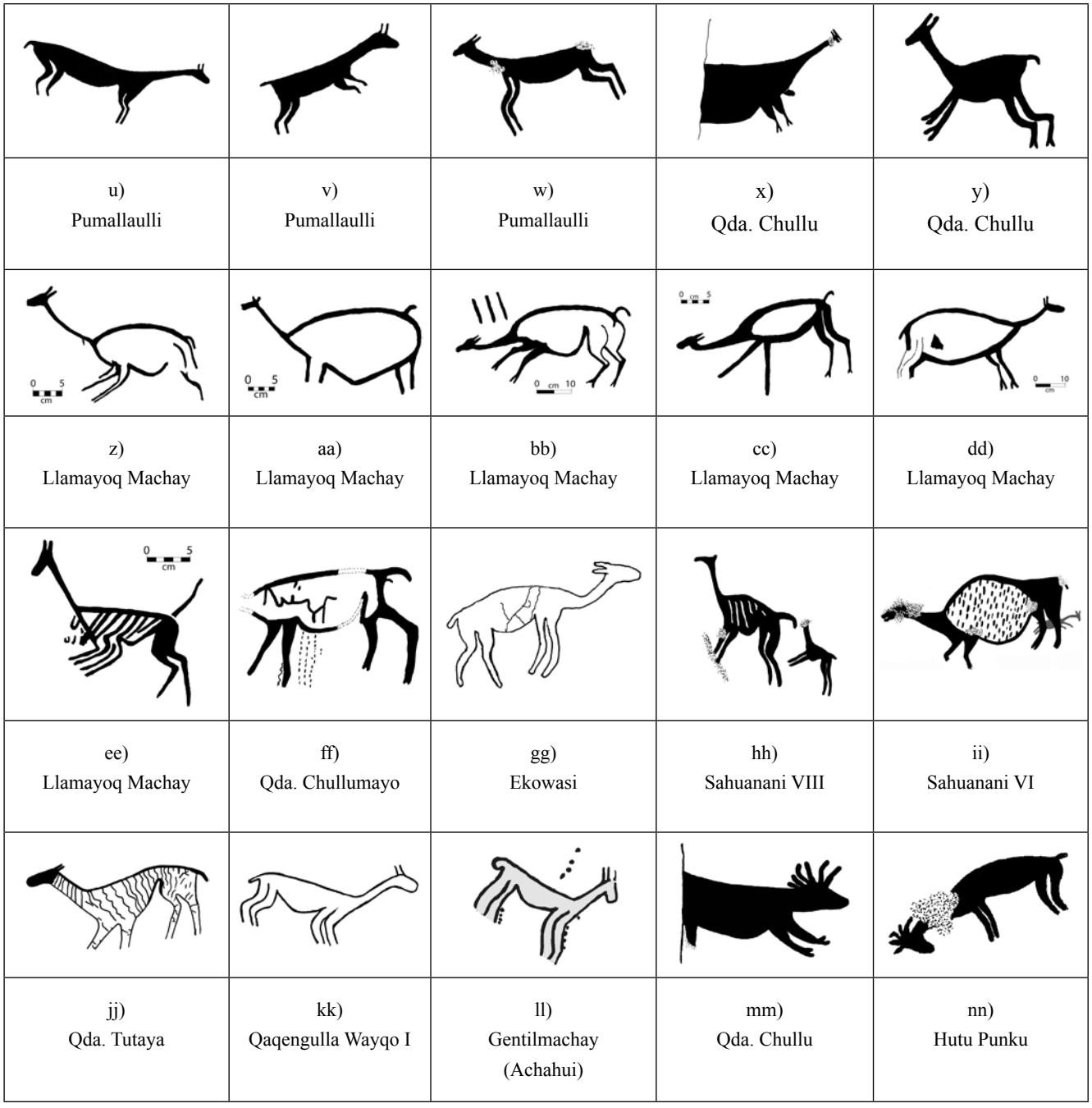
La diferencia sexual en los motivos zoomorfos es solo indicada en los pocos cérvidos que son representados con su cornamenta compuesta por cuatro astas. En las figuras de los camélidos, en los que no existe un dimorfismo sexual notorio, es imposible diferenciar entre machos y hembras. Se supone que los camélidos adultos acompañados por crías como en Sahuanani VIII, Hatun Kata, Antakara Mayu y Pumallaulli sean hembras (Figs. 14a, 14b). La diferencia etaria es señalada mediante el tamaño considerablemente mayor de los animales adultos y, en el caso de una cría al parecer recién nacida (Sahuanani VI), por la forma algo desgarbada del cuerpo y de las extremidades posteriores (Fig. 14q). En varias figuras de camélidos de Sahuanani IV y VI (Figs. 14n, 14p, 14r) llama la atención el grosor exagerado del vientre de los animales. Otro camélido de vientre abultado se observa en el panel de Chullu (Fig. 14x). No está claro si representan hembras preñadas o simplemente es el diseño particular de un determinado artista de la época. Temas ausentes en el arte rupestre temprano de Espinar y muy raros en otros sitos del sur peruano son la representación del feto en el vientre de un camélido gestante, el acto de parir y la copulación. Estas temáticas reproductivas, que inciden en el crecimiento de los rebaños de camélidos silvestres, deben haber captado tempranamente el interés de los cazadores del Arcaico y aún más de aquellos grupos que se iniciaban o dedicaban en el Arcaico tardío a la domesticación de los camélidos silvestres. La falta de representación de estos eventos importantes en el ciclo biológico de los animales demuestra una vez más el carácter selectivo de la iconografía temprana, cuyo repertorio reducido en motivos excluye también, al menos en Espinar, especies de fauna silvestre coetánea como el felino, los zorros, la vizcacha y la fauna avícola. La ritualidad en torno a la procreación de los rebaños silvestres y en vía de domesticación debe haberse dado en otras esferas de actividades grupales o colectivas de los cazadores tempranos.

4 Se trata de camélidos de tronco ancho, de forma trapezoidal o rectangular, con 4 extremidades a manera de trazos lineales y rectos (Hostnig 2010). Fue una gran sorpresa hallar en la última visita a Espinar en mayo de 2017 al pie de la meseta de Uña Pukara un panel con dos camélidos en el mismo estilo de Macusani.

La mayoría de las figuras de camélidos y cérvidos comparten su dinamismo. Son pocos los animales en una posición claramente estática. Por lo general se encuentran en movimiento, corriendo en grupo y a veces en fila, uno tras otro, para escapar de un peligro que les acecha. En algunas escenas compuestas por camélidos silvestres (con o sin cazadores), la posición de sus extremidades, lanzadas hacia adelante y hacia atrás, da la sensación de suma rapidez como si estuviéramos observando una estampida ante un depredador visible o invisible.

a) Pirwa Pirwa Qaqa Loma	b) Pirwa Pirwa Qaqa Loma	c) Pirwa Pirwa Qaqa Loma	d) Pirwa Pirwa Qaqa Loma	e) Uña Pukara
				
f) Pirwa Pirwa Qaqa Loma	g) Hutu Punku	h) Hutu Punku	i) Hutu Punku	j) Hutu Punku
				
k) Hutu Punku	l) Hutu Punku	m) Ninay Pukara I	n) Sahuanani VI	o) Sahuanani VI
p) Sahuanani IV	q) Sahuanani VI	r) Sahuanani VI	s) Sahuanani VI	t) Gentilmachay (Achahui)

Figs. 14a-t. Formas de representación de camélidos



u) Pumallaulli	v) Pumallaulli	w) Pumallaulli	x) Qda. Chullu	y) Qda. Chullu
z) Llamayoq Machay	aa) Llamayoq Machay	bb) Llamayoq Machay	cc) Llamayoq Machay	dd) Llamayoq Machay
ee) Llamayoq Machay	ff) Qda. Chullumayo	gg) Ekowasi	hh) Sahuanani VIII	ii) Sahuanani VI
jj) Qda. Tutaya	kk) Qaqengulla Wayqo I	ll) Gentilmachay (Achahui)	mm) Qda. Chullu	nn) Hutu Punku

Figs. 14u-nn. Formas de representación de camélidos y cérvidos.

Formas de representación de figuras antropomorfas

En comparación con las figuras de camélidos, las representaciones antropomorfas se destacan por una variabilidad de diseños mucho más grande entre los sitios. En la figura 15 se puede apreciar la gran variedad morfológica en la representación humana, desde figuras altamente esquematizados, casi lineales (que representan la mayoría) hasta otros de aspecto algo más realista. Sin embargo, no llegan a alcanzar en ningún caso el grado de naturalismo de los camélidos silvestres. Por lo general, tronco y extremidades tienen el mismo grosor o el tronco es ligeramente más grueso. La cabeza normalmente es de forma redonda o ligeramente alargada. No existen cabezas en forma de flechas como erróneamente afirma Atapaucar (2013); su conclusión es el resultado de una interpretación equivocada de la figura del cazador que domina una escena

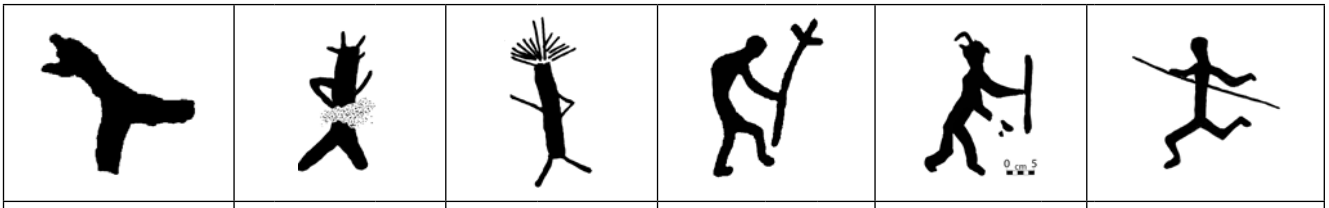
de caza en el sitio Pumallaulli. En el dibujo de la Fig. 6b se corrigió este detalle del calco confeccionado por el equipo de la DDC-Cusco. Es uno de varios ejemplos de cómo calcos deficientes pueden llevar a interpretaciones erradas.

Destacan por su detalle en cuanto a atributos corporales y extrasomáticos los cazadores premunidos de dardos y propulsores en una de las escenas de caza del panel principal de Gentilmachay en Suyckutambo (Figs. 15s, 15t). Fueron representados con el cuerpo bien proporcionado, brazos y piernas articuladas, tronco delgado, cabeza sin rasgos faciales, pero adornado con un tocado prominente. Pies, pantorillas, cinturón y antebrazos fueron pintados de color naranja, en contraste con el rojo del resto del cuerpo. La escena en su conjunto es obra de un artista temprano poseedor de un sentido estético incuestionable (Figs. 10, 11). En otra escena de caza en el mismo panel, que se extiende sobre 5 metros lineales, se encuentra un cazador armado de dardos y vestido con una túnica o falda que le llega hasta las pantorillas (Fig. 15). Es posible que el engrosamiento de la cadera de una figura antropomorfa que integra una de las escenas de caza en Pumallaulli también represente un atuendo (Fig. 15r). En esta misma figura llama la atención el círculo punteado que exhibe sobre la cabeza, que además está adornada con un tocado de posibles plumas.

El tamaño de las figuras humanas en las escenas de caza varía grandemente, de entre 3 cm y aproximadamente 15 cm de alto y es por lo general siempre algo más reducido que el de los camélidos asociados. Solo en Hutu Punku, una figura humana representada al lado de un camélido silvestre guarda la proporción correcta con el animal (Hostnig 2012: Fig. 35). Los cazadores aparecen en posiciones dinámicas, de perfil o en perspectiva ligeramente torcida, caminando o corriendo, en ocasiones con el cuerpo fuertemente inclinado o encorvado (Hutu Punku), mientras que aquellas figuras antropomorfas que no parecen estar directamente relacionadas con la actividad cinegética están representadas en posición estática y frontal (Figs. 15c, 15cc). En el panel de Ninay Pukara I, no obstante, dos figuras humanas asociadas a una escena de caza rompen esta "regla". Ambas están representadas de frente y una de ellas lleva un haz de dardos punteados, lo que la identifican como cazador. El otro hombre lleva un adorno cefálico grande y llamativo en forma de un triángulo invertido con proyecciones laterales que podrían representar plumas. Tiene uno de los brazos doblados hacia arriba, el otro hacia abajo. Es posible que esté ejerciendo una función ritual vinculada o no con la actividad cinegética (Fig. 15cc).

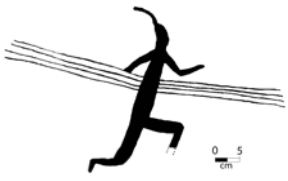
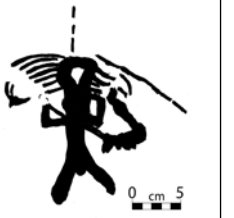
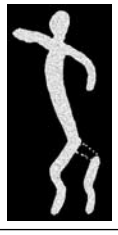
El uso de tocados parece haber sido bastante difundido en el Arcaico y Formativo temprano. Por lo general se presenta en forma de uno o dos apéndices lineales rectos que se proyectan desde la parte superior de la cabeza y parecen representar adornos plumarios. Un cazador de Hutu Punku (Fig. 15c) exhibe una diadema de varias plumas. El tocado más vistoso lo encontramos en la cabeza de un cazador del panel de Gentilmachay (Suyckutambo); tiene forma de cono truncado invertido y está coronado por un penacho de plumas (Fig. 15t). También se advierten tocados distintos, como por ejemplo los que llevan dos cazadores del panel emblemático de Ekowasi (Fig. 15g, 15h) o tres figuras humanas en los paneles de Pumallaulli (Figs. 15j, 15o y 15q).

Dos cazadores, uno en el panel de Sahuanani IV (Fig. 17) y el otro en Qaqengulla Wayq'o I (Fig. 15k), portan lo que parece ser un tocado zoomorfo, un ardid de caza usado para poder acercarse con mayor facilidad a la presa. Tocados zoomorfos, generalmente en forma de cabezas de camélidos, fueron registrados también en el sitio de Huarachani Alto en Macusani, Puno (Hostnig 2010), en Toquepala, Tacna (Muelle 1969), en Cebadapata, Apurímac (Hostnig 2013a) y en Sumbay, Arequipa (Neira 1968).



a) Qda. Chullu	b) Hutu Punku	c) Hutu Punku	d) Hutu Punku	e) Gentilmachay (Achahui)	f) Pumallaulli

Figs. 15a-f. Formas de representación de figuras humanas.

g) Ekowasi	h) Ekowasi	i) Hutu Punku	j) Pumallaulli	k) Qaqengulla Wayqo I	l) Hutu Punku
m) Pumallaulli	n) Mayutinku II	o) Pumallaulli	p) Pumallaulli	q) Pumallaulli	r) Pumallaulli
s) Gentilmachay (Suyckutambo)	t) Gentilmachay (Suyckutambo)	u) Qaqengulla Wayqo I	v) Qaqengulla Wayqo II	w) Gentilmachay (Suyckutambo)	x) Gentilmachay (Suyckutambo)
					
y) Pumallaulli	z) Pumallaulli	aa) Hutu Punku	bb) Hutu Punku		
					
cc) Qaqangulla Wayq'o IIb	dd) Ninay Pukara I	ee) Ninay Pukara I	ff) Sahuanani V	gg) Chilotera K'uchu (petroglifo)	

Figs. 15g-gg. Formas de representación de figuras humanas.

Las armas de los cazadores

De las 128 figuras humanas identificadas en un total de 11 sitios rupestres, 46 están armadas con dardos, varias de ellas sosteniendo en una de las manos la estólica que es fácil de reconocer por el gancho en el extremo superior del trazo. Algunos de los dardos muy largos pueden ser también venablos. Frecuentemente, los cazadores están representados con un haz o atado de dardos, compuesto por dos hasta seis unidades. Lo cargan a la altura del pecho o de la cintura, en posición transversal al eje del tronco. Los dardos son indicados mediante trazos rectos paralelos continuos o punteados. Con una mano los cazadores sujetan el atado de dardos, mientras que con la otra, generalmente la derecha, portan el dardo escogido para disparar o la estólica. A veces la mano derecha queda libre. Algunos sujetan la estólica con el dardo en la mano levantada, otros solo la estólica como si ya habrían disparado un dardo hacia la presa (Figs. 15l, 15v). En el panel de Hutu Punku se encuentra representado un cazador armado con estólica en posición de disparar un dardo a un camélido silvestre. Sorprende el detalle de un dardo que parece llevar una punta de proyectil larga y ligeramente engrosada, algo sumamente raro en pinturas rupestres arcaicas del sur peruano (Fig.15l). En el mismo panel, otro cazador, de cuerpo más voluminoso, carga dos dardos largos a la altura de la cintura (Fig. 15i). Estos han sido representados mediante una hilera de puntos o trazos cortos, igual que en una de las tradiciones rupestres de Macusani-Corani en la provincia puneña de Carabaya o en el sitio Lajasmayu en el departamento boliviano de Potosí (Mark y Strecker 2010: 63). Dos figuras humanas de Pumallaulli (Figs. 15f, 15z) portan un único dardo cuya longitud en comparación con los dardos de los haces sugiere que podría tratarse más bien de un venablo.

En seis sitios rupestres conté un total de 12 figuras de camélidos silvestres con el dardo clavado en el lomo o el vientre, la mayoría de ellos (n=6) en las escenas de caza del sitio Pumallaulli. El dardo incrustado en la espalda de un camélido, del que solo se ha conservado la parte superior del cuerpo, llama la atención por el grosor de la emplumadura (Fig. 16). En el panel de Qaqengulla Wayq'o IIa, un dardo largo y delgado, que atraviesa el cuerpo de un camélido, lleva en el extremo distal un deflector, aunque mucho menos prominente (Fig. 9).

Figuras humanas armadas con porras o palos - representados mediante un trazo recto, más grueso y corto que un dardo - son de frecuencia muy baja. Solo identifiqué dos objetos en manos de cazadores que corresponden a este tipo de arma, uno en el panel de Gentilmachay en Achahui (Fig. 15e) y el otro en Sahuanani IV. Otro artefacto de difícil interpretación está constituido por un trazo recto y delgado que termina en el extremo proximal en un tridígito. Lo sostienen en la mano derecha tres individuos encorvados que caminan en el panel de Hutu Punku sobre una línea imaginaria ascendente (Hostnig 2012: Fig. 29). Es posible que se trate de dardos y que el tridígito sea la representación estilizada de la emplumadura (Fig. 1d). En Qaqengulla Wayq'o IIa, un grupo de cinco cazadores tratan de abatir a dos camélidos al interior de un cerco compuesto por cinco objetos idénticos colocados de manera que formen un semicírculo (Fig. 9). Tanto los posibles dardos en manos de los tres personajes de Hutu Punku como los que simulan un cerco en el sitio de Qaqengulla guardan mucha similitud con los objetos que portan los cazadores del sitio arcaico de Umantij en el valle de Zongo, departamento de La Paz (Strecker 2018).

Hay una ausencia total del arco y flecha en los paneles tempranos. Estas armas recién aparecen en grabados rupestres de épocas prehispánicas más tardías como en la cueva de Achahui y en un panel de la quebrada de Hanccamayo en el distrito de Coporaque (Hostnig 2011).

Aparte del binomio propulsor-dardo, posibles venablos y porras, otra arma usada por los cazadores del Arcaico era el lazo para la captura de camélidos. La técnica de caza con lazo está representada en varios paneles tempranos de Macusani-Corani, Carabaya (Hostnig 2010) y en otros sitios de los Andes centro-sur. En Espinar registré escenas de enlazamiento en tres sitios. La mejor conservada es la del panel de Sahuanani IV en la cuenca del río Qero, donde un hombre que porta un posible tocado animal, enlaza simultáneamente a dos camélidos (Fig. 17). Aunque la frecuencia de estas representaciones es baja, son las únicas fuentes disponibles sobre el empleo de esta estrategia de caza durante el Arcaico.

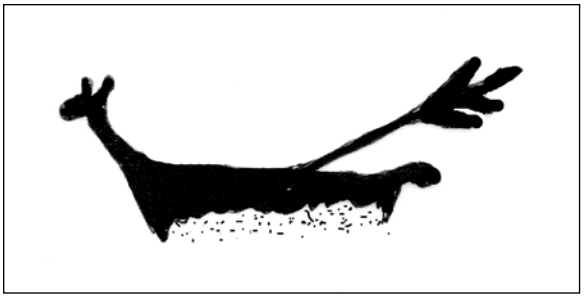


Fig. 16. Camélido con dardo clavado en el lomo. Sitio Pumallaulli.

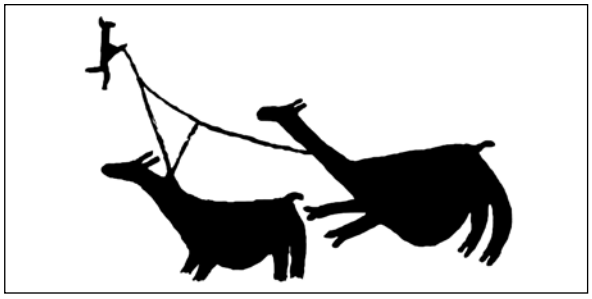


Fig. 17. Caza de camélidos mediante lazo. Sitio Sahuanani IV.

Dispositivos para el acorralamiento o cercamiento de camélidos

Las estructuras semicirculares y abiertas en uno de sus lados que encierran a uno o a más camélidos, representan dispositivos interpretados como cercos o redes para el acorralamiento de la presa. Estos cercos pueden haber ser sido de diferentes materiales, incluso una simple cuerda larga con cintas equidistantes. El motivo del cerco está presente en 13 escenas de caza repartidas entre siete sitios. Por su frecuencia en los paneles tempranos se puede asumir que su uso era generalizado y formaba parte importante de las estrategias de caza de los antiguos cazadores de la región.

Al parecer, los cazadores del Arcaico ensayaron diferentes tipos de cercos y plasmaron estas diferencias en las pinturas rupestres. Los más comunes son los formados por líneas semicirculares simples (Ninay Pukara, Gentilmachay-Achahui) y líneas semicirculares con apéndices equidistantes o de distancia irregular. Estos apéndices suelen ser trazos rectos y cortos insertados en el lado exterior de la línea (Hutu Punku, Pumallaulli) (Fig. 18a). Otra variante es la compuesta por una línea doble semicircular con trazos transversales equidistantes similar a una escalera de soga (Antakara Mayo, fig. 18b) o con trazos transversales oblicuos que se cruzan (Gentilmachay-Suyckutambo, fig. 18c). En Sahuanani IV, solamente una línea doble semicircular insinúa un cerco (Hostnig 2012: Fig. 46) y en Pumallaulli un cerco construido mediante una línea simple con apéndices exteriores en forma de pequeños trazos rectilíneos termina en un extremo en elementos rectangulares yuxtapuestos, cuya función debe haber sido también la de atajar a los animales en fuga (Fig. 18d).

Llaman la atención por su peculiaridad una simulación de cerco mediante dardos dispuestos en semicírculo en Qaqangulla Wayq'o IIa (Fig. 9) y lo que parece ser un cerco semicircular curioso, compuesto por figuras estilizadas y entrelazadas de camélidos en un panel de Gentilmachay-Suyckutambo (Fig. 19). Las pinturas de este panel, ubicado en el extremo izquierdo del abrigo y separado del panel principal por un recodo de la pared, se encuentran muy descoloridas y sólo pudieron ser reconocidas mediante el procesamiento digital de las fotografías. Por lo visto se trata de pinturas tempranas, aunque posiblemente posteriores a las escenas de caza en el panel grande en el lado derecho del abrigo.

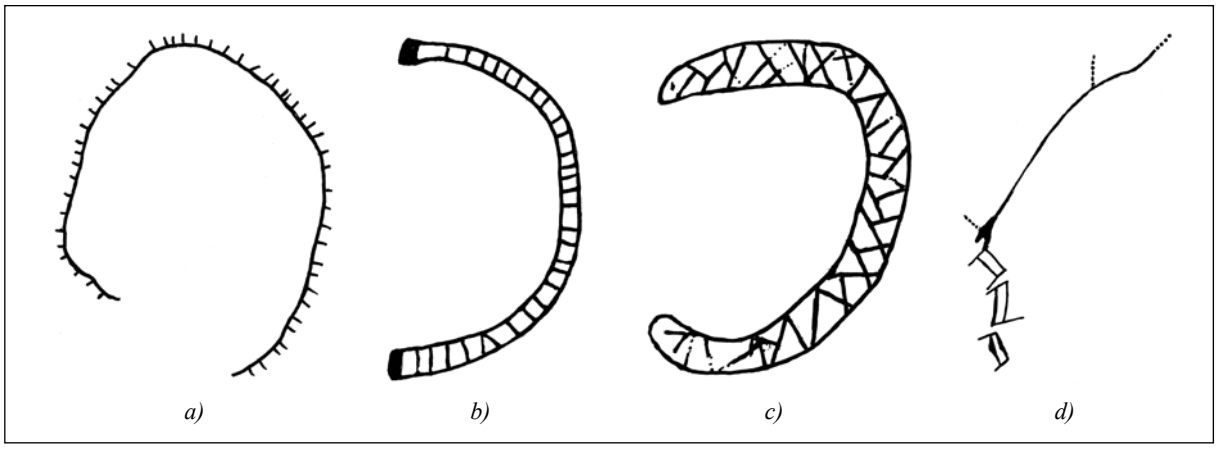


Fig. 18a-d. Diseños de cercos para el apresamiento de camélidos y cérvidos. a) Pumallaulli, b) Antakara Mayu, c) Gentilmachay (Suyckutambo) y d) Pumallaulli.

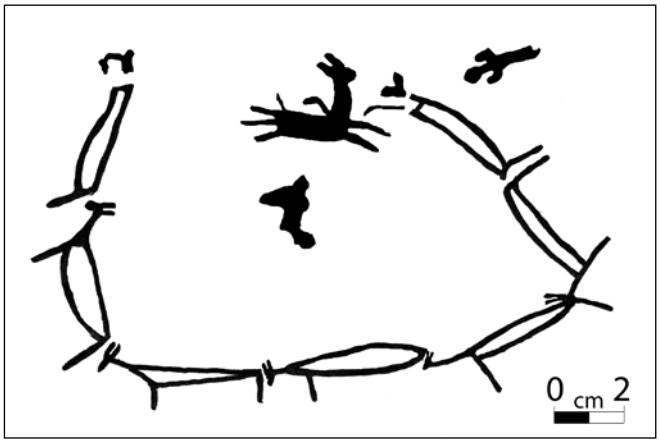


Fig. 19. Cerco formado por camélidos estilizados. Gentilmachay (Suyckutambo).

Otro dispositivo de caza forma la malla; se distingue de los cercos por su diseño rectilinear, por ser mucho más corta y ancha y por contener como diseño interior varias líneas paralelas que se cruzan formando una red. Es poco frecuente en las escenificaciones de caza y en los dos casos donde fueron detectadas (Antakara Mayu, Pumallaulli) aparecen en combinación con un cerco. Servían para condicionar la dirección de la fuga de los camélidos hacia los cercos que a su vez fungían para fines de acorralamiento de los camélidos y/ cérvidos.

Las representaciones de cercos y mallas en las composiciones escénicas de Espinar guardan mucha similitud con las halladas en pinturas rupestres arcaicas de Carabaya (Hostnig 2010) y otros sitios del centro-sur peruano y en los departamentos de La Paz y Potosí en Bolivia (Strecker 2003, Strecker et al. 2010).

Para el empleo de redes como sistema de caza practicado por sociedades de cazadores-recolectores tenemos el ejemplo de los pigmeos en África Central. Si bien la caza se lleva a cabo allí en un contexto ambiental muy distinto (bosque tropical), las presas son animales diferentes (principalmente pequeños antílopes) y hay miles de años que separan a los cazadores del Arcaico andino de este grupo étnico africano actual, hay paralelos interesantes en la técnica de caza empleada. En 2008, un autor anónimo con las siglas A.G.N. documentó esta actividad en la que observó a los cazadores espantando a los animales hacia una barrera fabricada con redes.

"Se organiza un pequeño grupo de unas doce personas, cada uno de ellos portando una red de fibra natural u otro tipo de cordajes, de un metro de alto por unos diez metros de largo. Uniendo estas redes forman una larga barrera, que disponen en forma de un arco entre la vegetación, donde estiman se puedan encontrar encamados los pequeños antílopes que buscan. Al comienzo de la jornada de caza realizan cánticos y sacuden el suelo con ramas, como queriendo propiciar la buena caza, alejando la mala suerte" (A.G.N. 2013).

Continúa su relato explicando que luego de haber llegado al sitio de la caza "sigilosamente desplieguen las redes formando un gran cerco en forma de media luna". A este cerco son empujados luego los animales mediante una batida colectiva. Cuando los animales en su intento de fuga se estrellan contra la red, los cazadores salen rápidamente de sus escondites y se abalanzan sobre ellos para evitar que se liberen y para rematarlos. De manera muy similar, con las diferencias contextuales del caso, pueden haberse llevado a cabo las jornadas de caza de los grupos de cazadores espinarenses hace miles de años.

Motivos abstractos

En paneles de 14 de los sitios rupestres tempranos registré diferentes motivos abstractos, entre simples y complejos. Se presentan en forma de conjuntos de líneas paralelas y entrecruzadas (Tutaya), agrupación de puntos (Sahuanani IV, Ekowasi), cuadriláteros rellenos (Pirwa Pirwa, Ekowasi), un motivo circular radiado (Chullu, Ekowasi), un conjunto de tres trazos rectos y cortos, dispuestos paralelamente (Llamachayoq Machay), líneas discontinuas (Pumallaulli, Antakara Mayu, Hutu Punku), una línea doble almenada (Hutu Punku), líneas curvas y rectas entrecruzadas (Gentilmachay-Achahui, Sahuanani VIII), signos alineados en "v" (Gentilmachay-Achahui, eventualmente huellas), entre otros.

En Sahuanani IV, Tutaya y Gentilmachay los motivos abstractos son contemporáneos con los motivos figurativos, mientras que en Pirwa Pirwa y Antakara Mayu se encuentran infrapuestos, lo que indica su ejecución anterior aunque no sabemos qué lapso de tiempo ha transcurrido entre las dos sesiones de pintura. En Ekowasi, un motivo abstracto (cuadrilátero) y un antropomorfo de tinta plana fueron pintados encima de la escena de caza compuesta por figuras delineadas. También en Hutu Punku, el motivo abstracto (linea meándrica) es posterior a la producción de las escenas de caza. Por el tipo de motivos y el pigmento usado en su ejecución atribuyo los motivos abstractos superpuestos en los paneles tempranos a épocas prehispánicas. Su significado se escapa a nuestra comprensión.

Determinados motivos abstractos como los interpretados como línea discontinua en Pumallaulli, que atraviesa una escena de caza y continúa por más de un metro en ambas direcciones, pueden eventualmente representar diminutas figuras de camélidos de apenas 1 a 2 cm de largo. Como esta duda surgió recién en gabinete al procesar las fotos tomadas en el sitio, será necesaria más adelante una segunda documentación del panel para esclarecerla.

Escala cromática y técnica de pintura

En todos los sitios rupestres tempranos el color predominante es el rojo en diferentes matices, pero generalmente en una tonalidad oscura. En sitios como Pirwa Pirwa Qaqa Loma, Hutu Punku, Sahuanani y la Qda. Chullu, junto a camélidos pintados de rojo oscuro hay otros de color violáceo. Pinturas de color blanco fueron registradas en cuatro sitios. En igual número de sitios detectamos el color naranja, tanto para el coloreado de figuras enteras o de partes de una figura. Representaciones de color blanco o naranja pueden estar superpuestas sobre otras de color rojo y al revés, por lo que el pigmento no sirve como indicador de la relativa antigüedad de las pinturas en un panel.

El color naranja fue usado para el relleno de dos camélidos en Gentilmachay-Achahui y para los adornos (tocado, calzado) de dos cazadores de Gentilmachay-Suyckutambo. En Qaqengulla Wayq'o I un cazador de color naranja fue superpuesto sobre una escena de caza de camélidos rojos. El blanco fue empleado como color principal en los paneles de Ekowasi y en el diseño de un camélido en el panel de Pirwa Pirwa Qaqa Loma. En este mismo panel, uno de los camélidos de color violáceo fue contorneado con una delgada línea blanca que lamentablemente ha sido remarcada mediante tiza años atrás. En la Quebrada Chullo, en la margen derecha del río Apurímac, hallé camélidos rojos contorneados con blanco en un panel temprano. En Hutu Punku el pintor usó el blanco para indicar los dardos punteados de un cazador y en Sahuanani VI el cuello de uno de los camélidos fue decorado mediante hileras de diminutos puntos blancos. Es probable que paneles enteros con pinturas de color blanco se hayan perdido con el tiempo, ya que fue preparado en base de arcilla blanca, que resulta muy vulnerable a la humedad y al flujo de agua.

Conclusiones resumidas y una recomendación

A manera de síntesis se puede caracterizar el arte rupestre temprano de Espinar como sigue:

- Concentración de sitios en el suroeste de la provincia, en el área comprendida por el cañón del río Apurímac y sus quebradas laterales en ambas márgenes.
- Uso de abrigos rocosos poco profundos y farallones ligeramente inclinados como soporte.
- Los paneles, recién pintados, podían ser contemplados con facilidad por pequeños grupos de personas.
- Iconográficamente predominan las composiciones escénicas que representan la caza de camélidos silvestres y cérvidos. En los pocos sitios tempranos con composiciones no escénicas, los camélidos aparecen yuxtapuestos y no parecen estar asociados entre sí. Varían también en el diseño de los cuerpos y en el tamaño, mientras que los camélidos (adultos) asociados a escenas de caza son estilísticamente homogéneos.
- Los elementos compositivos de las escenas de caza son: camélidos silvestres y cérvidos como animales de presa, figuras humanas dinámicas en el papel de cazadores, armados generalmente con dardos y estólica, eventualmente también con venablos, porras y lazos, y con dispositivos identificados como cercos y mallas. Se trata por ende de un repertorio iconográfico reducido, donde la variedad taxonómica en cuanto a motivos zoomorfos se limita a camélidos silvestres y cérvidos, notándose una ausencia total de felinos y cánidos que aparecen recién en paneles prehispánicos más tardíos.
- Existen similitudes formales notables entre figuras de cazadores armados con estólica y dardos, así como en dispositivos para el acorralamiento de la presa (cercos y mallas) y representaciones tempranas de Carabaya en Puno (Hostnig 2010).
- Las figuras antropomorfas suelen ser más pequeñas que los camélidos. Los diseños de los antropomorfos varían entre esquemas casi lineales muy esquematizados hasta seminaturalistas, con detalles en cuanto a atuendos y armamento. Son representadas casi siempre con gran dinamismo, corriendo, arreando o disparando dardos hacia los camélidos.
- Hay una predominancia del color rojo, en diferentes tonalidades, seguido por el violáceo, el blanco y el naranja, mientras faltan completamente pigmentos verdes o negros.
- La técnica de tinta plana predomina en todas las representaciones figurativas. Se nota una baja frecuencia numérica de figuras delineadas.
- A pesar de poseer los camélidos silvestres atributos comunes como estar representadas con cuatro extremidades, dos orejas y cola separada del cuerpo, existen diferencias en cuanto a los diseños de los cuerpos entre sitios y a veces en un mismo sitio, lo que dificulta la clasificación tipológica de estos animales. Las diferencias estilísticas (principalmente en lo referente a las dimensiones de las figuras) son más marcadas en sitios alejados del área de mayor concentración.
- El estado de conservación de los sitios rupestres tempranos es crítico, debido más a factores naturales que a antrópicos. Problemas particularmente graves son el crecimiento de líquenes, la descamación o exfoliación de la roca (toba volcánica) y la descoloración en sitios muy expuestos a los agentes meteorológicos. Los factores antrópicos que atentan contra las pinturas son la aplicación de tiza y carbón para contornear las figuras (Llamayoq Machay, Pirwa Pirwa) o para pintar o escribir encima de las figuras, el empleo de los abrigos rocosos para la cocción de alimentos durante las faenas de campo, su uso como depósito de bosta (Wallaq Machay) y como refugio de ganado mayor (Pumallaulli, Gentilmachay en Suyckutambo), la quema de pastos, entre otros.
- Sitios que por su riqueza iconográfica y grado de deterioro requieren urgentemente medidas de protección y que deberían ser declarados Patrimonio Cultural de la Nación son Llamayoq Machay, Pumallaulli y Gentilmachay en Suyckutambo, Ekowasi en Coporaque y Pirwa Pirwa Qaqa Loma en Alto Pichigua.

A pesar de los notables avances en el registro y documentación de sitios rupestres en la provincia de Espinar existen todavía porciones considerables del territorio provincial sin prospecciones, sobre todo en los distritos de Suyckutambo y Coporaque, en las quebradas en ambas márgenes del río Apurímac. Es muy probable que futuros proyectos de investigación con prospecciones sistemáticas

en la margen derecha del río Apurímac entre Suyckutambo y el complejo arqueológico de Maukallacta aporten datos sobre nuevos sitios rupestres de diferentes épocas, elevando también el número de sitios prehispánicos tempranos.

Seguimos conjeturando respecto a la asignación cronocultural de los paneles tempranos al basarla únicamente en el resultado del análisis iconográfico y en analogías estilísticas con otros sitios. Es urgente que futuros proyectos de investigación de la DDC-Cusco o de otras instituciones incluyan el análisis químico-físico de pigmentos y, en caso de detectar contenido de carbono, también análisis AMS para la obtención de dataciones absolutas. Con ello, la investigación rupestre de la región daría un salto cualitativo, ya que permitiría comprobar o corregir las atribuciones cronológicas que hasta la fecha resultan ser meramente hipotéticas y tentativas.

Agradecimiento

A Matthias Strecker por la repetida revisión del manuscrito de este artículo y sus valiosas sugerencias y comentarios. A su esposa Grel por la corrección idiomática de la versión final.

Bibliografía

A.G.N.
2013 Caza con redes entre pigmeos. Disponible en: http://www.arcaicos.es/?module=product&code=38

Astete V., Fernando
1983 Evidencias Precerámicas de Espinar, Dpto. de Cusco. En: Arqueología Andina, editada por Armindo M. Gibaja Oviedo, pp. 1-4, INC-Cusco.

Atapaucar O., Carlos
2013 Informe final. Proyecto de investigación arqueológica identificación y registro de arte rupestre en la provincia de Espinar – Cusco. Modalidad Proyecto de Investigaciones Arqueológicas con prospección y excavaciones. Dirección Regional de Cultura, Dirección de Investigación y Catastro, Cusco.

Barreda M., Luis
1995 Cuzco, historia y arqueología pre-Inka. Instituto Arqueología Andina Machupicchu, Cusco.

Bauer, Brian S.
2008 Cusco antiguo. Tierra natal de los Incas. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, Cusco.

Bayllón, Magaly
2010 Proyecto de evaluación arqueológica sin excavaciones – Área de Toma y Suministros de Agua – Proyecto Quechua. Informe final presentado al INC-Cusco, Cusco.

Béjar N., Raymundo
1996 Informe de excavaciones arqueológicas en los terrenos de la Empresa Magma Tintaya. Instituto Nacional de Cultura, Cusco.

Florez D., Silvia
1998 Pinturas parietales de Torrene. En: Revista Sacsayhuaman, Nº 5: 7-29. INC-Cusco, Cusco.

Hostnig, Rainer
2003a Arte Rupestre del Perú. Inventario Nacional. CONCYTEC, Lima.

2003b Arte rupestre postcolombino de la provincia de Espinar, Cusco. En: Boletín Nº 18: 40-64. SIARB, La Paz.

2007a Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco). En: Actas del Primer Simposio Nacional de Arte Rupestre (Cusco, noviembre 2004): 189-236. Tomo 12 de la Actes & Memores de l'Institut Francais d'Etudes Andines, T. 12 (R. Hostnig, M. Strecker y J. Guffroy, eds.), Lima.

2007b Arte rupestre post-colombino en una provincia alta del Cusco, Perú. En: Rupestreweb: http://rupestreweb.info.com/postcolom.html

2010 Carabaya, Paisajes e historia milenaria. Municipalidad Provincial de Carabaya, Gobierno del Estado de Vorarlberg, Austria.

2011 Los felinos puntiformes de Achahui, Provincia de Espinar, Cusco. En: Rupestreweb: http://www.rupestreweb.info/achahui.html

2012 Pinturas rupestres arcaicas de la provincia de Espinar, Cusco. En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/espinar.html

2013a *Las pinturas rupestres de Pamparaqay, Apurimac, Perú. Obra maestra del Arcaico Andino-Peruano. Parte II. Cebadapata y Llamachayoq Machay.* En: Rupestreweb, http://www.rupestreweb.info/cebadapata.html

2013b *Camélidos de grandes dimensiones en pinturas arcaicas del centro y centro-sur del Perú.* En: Rupestreweb: http://www.rupestreweb.info/camelidosarcaico.html

Mark, Robert y Matthias Strecker
2010 Aplicaciones el Mejoramiento Digital de Imágenes en la Documentación de Arte Rupestre de Betanzos, Bolivia. En: Boletín N° 24: 60-67. SIARB, La Paz.

Muelle, Jorge C.
1969 Las cuevas y pinturas de Toquepala**.** Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas. PUCP-IRA. Tomo II: 186-196. Lima.

Neira A., Máximo
1968 Un nuevo complejo lítico y pinturas rupestres en la gruta SU-3 de Sumbay. En*:* Revista Letras, Nº 5: 43-75. Universidad Nacional San Agustín, Editorial Universal, Arequipa.

Oberti R., Italo
1996 Informe de Prospección Arqueológica en los terrenos de Magma Tintaya. Manuscrito presentado a la Dirección de Medio Ambiente Tintaya, Yauri-Espinar.

Strecker, Matthias
2003 Arte rupestre de Betanzos, Depto. de Potosí, Bolivia. Aproximación a su cronología. En: Boletín Nº 17: 36-53. SIARB, La Paz.

Strecker, Matthias, Renán Cordero y Miguel Torrico
2018 Las pinturas rupestres de Umantiji, comunidad Chirini Tiquimani (Umapalca, Zongo, La Paz). En: Boletín Nº 32: 48-72. SIARB, La Paz.

Strecker, M., C. Rivera, F. Taboada y P. Lima
2010 Lajasmayu, Betanzos, Depto. de Potosí. Arqueología y arte rupestre. Guía para visitantes. SIARB, La Paz.

Zanabria A., Walter
1998 Informe arqueológico de supervisión del sitio arqueológico de Ayamocco y áreas adyacentes. Empresa BHP Tintaya S.A., Cusco.

1999 Informe arqueológico, supervisión arqueológica Abrigo Rocoso de Chabuca. Empresa minera BHP Tintaya S.A., Cusco.

2000 Panorama arqueológico de Tintaya-Espinar (sociedad pastoril). Editorial Ind. Gráfica Regentus S.R. Ltda., Arequipa.

2003 Mapeo y Registro Arqueológico de la provincia de Espinar. Fundación Tintaya, Cusco.

Cuadro 2: Resumen de datos iconográficos de los sitios rupestres tempranos registrados

Motivos	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	20	21	22	23	24	25		
	Pirwa Pirwa Qaqa Loma	Tutaya, Qda.	Antakara Mayu	Hutu Punku	Sahuanani IV	Sahuanani V	Sahuanani VI	Sahuanani VIII	Gentilmachay (Achahui)	Ninay Pukara I	Uña Pukara	Qaqengulla Wayq'o I	Qaqengulla Wayq'o IIa y IIb	Ekowasi	Chullumayo, Qda.	Chullu, Qda.	Pumallaulli	Llamyoq Machay	Hatun Kata	Nuñu Wayq'o	Wallaq Qaqa	Ayamachay	Gentilmachay (Suckutambo)	Mayutinku II	TOTAL DE MOTIVOS/ESCENAS	TOTAL DE SITIOS (con presencia de estos motivos/escenas)
Figuras zoomorfas	7	7	≥30	30	3	≥7	≥10	4	10	≥10	≥3	≥4	5	≥11	1	≥19	≥30	27	11	≥4	≥3	≥3	≥37	0	≥276	24
Camélidos	6	6	≥25	26	3	≥6	≥9	3	10	≥10	≥3	≥3	5	≥11	1	≥17	≥30	24	11	≥3	≥3	≥3	≥36	0	≥254	24
Cérvidos	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	1	0	7	4
Zoomorfos indeterminados (por mal estado de conservación o incompletos)	1	1	5	1	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	13	9
Figuras antropomorfas	0	4	≥15	15	≥2	8	0	1	3	≥4	1	≥3	12	≥9	0	≥4	≥12	3	2	1	≥2	≥3	≥18	3	≥128	21
Con tocados	0	0	≥2	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	3	0	0	0	-	0	≥4	0	13	7
Con máscara zoomorfa	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	-	0	0	0	2	2
Portando estólica y dardos o solo dardos	0	0	≥4	4	0	1	0	0	3	1	0	1	10	≥1	0	0	9	0	1	0	-	2	≥6	3	46	13
Portando porra	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	0	0	0	2	2
Objetos indepedientes	0	0	4	1	1	0	0	0	1	1	0	0	6	0	0	0	3	0	0	0	-	0	3	0	24	22
Dardos sueltos	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	0	0	0	0	0	0	0	-	0	0	0	6	1
Estructuras a manera de cercos y/o mallas	0	0	4	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	-	0	3	0	14	7
Motivos abstractos	x	x	0	0	x	0	0	x	x	0	0	x	0	x	x	0	0	x	0	0	-	0	x	x		14
Colores																										
Rojo	Si	Si	Si	Si	Si	Sí	Si	Sí	Si	Si	Sí	Sí	Si	Si	Si	Si	Si	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	-	25
Violáceo	Si	No	No	Si	Si	No	No	No	No	No	No	No	No	No	No	Sí	No	No	No	No	No	No	No	No	-	4
Blanco	Si	No	No	Si	No	No	No	No	No	No	No	No	Sí	Sí	No	No	No	No	No	No	No	No	No	No	-	4
Anaranjado	No	No	No	No	No	No	No	No	Sí	No	No	Si	No	No	No	No	Sí	No	No	No	No	No	Sí	No	-	4

Superposición de pinturas postcolombinas	No	No	No	Si	Si	No	No	No	No	No	No	No	No	No	No	No	Sí	No	No	No	-	No	No	No	-	3
Superposición de pinturas prehispánicas	Si	Si	Si	Si	No	Si	No	No	No	Si	Si	Sí	No	Sí	No	Si	No	Sí	No	No	-	No	No	No	-	11
Tamaño de camélidos (punta de cabeza-punta de cola) en cm	23-62 ~ 39	62-110		5-15	50-55	9-76	10-96	s.d.	8-12	7-18	s.d.	12-13	16	17-19	90	15-40	13-18	23-54	-	11	-	-	-	-	-	-
Tamaño de figuras humanas (medido de la cabeza a los pies)	-	8-22	2 - 7	3-6	3.8, 8.5	5-8	-	-	7-8	5-14	-	7-9	6-9	-	-	10	6	9-12	-	7	-	-	5-15	-	-	-
Camélidos con dardos clavados en el cuerpo	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	2	0	1	6	0	0	0	-	0	0	0	12	6
Camélidos enlazados	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	-	0	0	0	3	3
No. de escenificaciones de caza	0	?	1	4	2	2	0	0	2	1	?	1	1	3	0	1	4	0	1	1	1	1	5	0	32	18
Técnica de tinta plana en camélidos	x	-	x	x	x	x	x	-	x	x	x	x	x	x	-	x	x	x	x	x	x	x	x	-	-	20
Técnica de delineado en camélidos	-	x	-	-	-	-	x	-	x	-	-	x	-	x	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5
Diseños decorativos en cuerpos de camélidos	-	x	-	-	-	?	x	x	-	-	-	-	-	x	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	6

Nota: Con el signo ≥ se indica la frecuencia numérica mínima del motivo cuyo número por el mal estado de conservación del panel ha sido probablemente mayor. Por motivos de espacio las cifras de la frecuencia numérica de los motivos se refieren al total de motivos identificados en un sitio que puede contener uno o más paneles.

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre sudamericano (2014-2018)

Argüello García, Pedro María
2017 Reseña: M. Strecker, ed., Arte rupestre de la región del Lago Titicaca (SIARB, La Paz 2016). En: Anuario de Estudios Americanos, Vol. 74, Nº 1: 386-388. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC, Madrid.

Astete, Fernando, Gori Turi **Echevarría López** y José
2017 **Bastante Abuhadba**
Quilcas or rock art at the historic sanctuary of Machupicchu, Cusco, Peru: discovery and perspectives. En: Rock Art Research, Vol. 34, Nº 1: 25-39. AURA, IFRAO. Melbourne. (*Los autores ignoran deliberadamente los antecedentes de investigación, por ejemplo un artículo de Rainer Hostnig del año 2008, "Las pinturas rupestres de Machu Picchu Pueblo Hotel en Aguas Calientes, Urubamba, Cusco", disponible en internet, ver http://www.inkaterra.com/pdf/pinturas-rupestres-machu-picchu.pdf Además, usan una nomenclatura inventada que no está de acuerdo a la gran mayoría de las investigaciones publicadas: "quilcas" para las manifestaciones de arte rupestre peruano y "toqos" para cúpulas o tacitas.*)

Ballester, Benjamín
2018 El Médano rock art style: Izcuña paintings and the marine hunter-gatherers of the Atacama Desert. En: Antiquity, 92 (361): 132-148.

Barrau, Susana y Daniel **Castillo**
2017 Los grabados rupestres de Las Guitarras En: ARKINKA, Nº 254: 88-95. Lima. (*Complejo arqueológico Poro Poro, Prov. Santa Cruz, Cajamarca, Perú*)

Berenguer, José
2017 Taira, el amanecer del arte en Atacama. 118 p. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. ww.precolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2018/01/Catálogo-Taira-2017.pdf

Berenguer, José y Matthias **Strecker**
2017 Representations of whales and other cetaceans in pre-Hispanic rock art of Chile and Peru. En: Whale on the rock (Sang-Mog Lee, ed.): 55-69. Ulsan Petroglyph Museum, Ulsan, Sud Corea.

Castillo Benites, Daniel y Susana **Barrau**
2016 Avances en el inventario de sitios con arte rupestre en la cuenca del río Virú, La Libertad, Perú. En: Revista Arkinka, N° 252: 100-111. Lima. (*Cajamarca, Perú, 13 sitios de petroglifos*)

Cuadernos de Arte Prehistórico, Centro de Arte Rupestre,
2017 Ayuntamiento de Moratalla, España Nº 4, *incluye:* **Rodriguez Martínez**, C. A., G. **Muñoz Castiblanco** y J. **Trujillo Téllez:** Los grabados rupestres del Valle Medio del Río Bogotá, Colombia. Discusiones, avances y resultados, p. 7-53. - **Strecker**, M.: Arte rupestre de la región del lago Titicaca (Perú y Bolivia). Introducción y síntesis preliminar, p. 54-77.

López, Mónica Alejandra (ed.)
2015 Arqueología y paleontología de la provincia de Catamarca. 340 p. Buenos Aires 2015. CD. *Los siguientes artículos tratan el arte rupestre*: **Olivera**, D. et al.: Las sociedades del viento. Arqueología de Antofagasta de la Sierra, puna meridional argentina, p. 65-80 – **Gordillo**, I. et al.: De valles, cumbres y yungas, investigaciones arqueológicas en los departamentos de Ambato y El Alto, Catamarca, p. 119-126 – **Gheco**, L. I.: Arqueología e historia de lospaisajes culturales de las serranías de El Alto – Ancasti, p. 153-164 – **de Hoyos**, M. : Seis personajes cuentan sus historias en el arte rupestre formativo del valle del Cajón, departamento de Santa María, p. 165-176 - **Ratto**, N. et al.: La comprensión del pasado desde el presente, p. 213-224 – **Escola**, P. et al. : Tras las huellas de los antiguos pobladores de la puna catamaqueña, p. 225-236 – **Nazar**, D. C.: La Tunita, color y ritualidad en las cuevas de un bosque sagrado, p. 269-277.

Morillas, Héctor, Maite **Maguregtui**, José **Bastante** et al.
2018 Caracterización of the Inkaterra rock shelter paintings exposed to tropical climate (Machupicchu, Peru). En: Microchemical Journal, Nº 137 (2018): 422-428.

Mundo de Antes, Instituto de Arqueología, Universidad de
2015 Tucumán, Argentina
Nº 8 (2013, publ. 2015), *incluye:* **Acevedo**, A., D. **Fiore**, N. **Franco** y M. **Ocampo**: Arte y espacio. Estructuración de los repertorios de arte rupestre en los cañadones Yaten Guajen y El Lechuza (margen norte del río Santa Cruz, Patagonia, Argentina), p. 9-33. – **Adris**, S. I.: El arte rupestre en espacios persistentes de Amaicha del Valle (Tucumán, Argentina), p. 35-59. – **Basile**, M. y M. **Ratto**: Conectores marcados durante el primer milenio

D.C. en el oeste tinogasteño. Los grabados de Suri Potrero y Los Morteros (Catamarca, Argentina), p. 61-82. – **Blanco**, R., L. **Miotti** y N. **Carden**: El arte rupestre del nordeste de la Meseta de Somuncurá: caracterización inicial e integración regional (Nordpatagonia, Argentina), p. 83-103. – **Falchi**, M. P., M. **Podestá**, D. **Rolandi** y M. **Torres**: Grabados rupestres en el Desierto Rojo, Los Colorados (La Rioja, Argentina), p. 105-130. – **Fernández Distel**, A.: Nota introductoria y traducción de "Grabados rupestres en ¨Puerta de Talampaya¨, Provincia de La Rioja (Argentina)" de Hansgeorg Winkler, p. 131-169. – **Tsurumi**, E. y C. A. **Morales Castro**: Un gato con muchas vidas: un petroglifo Arcaico Tardío en el Valle Medio de Jequetepeque (Perú), p. 141-157. – **Oliva**, F. y M. C. **Panizza**: Programa de Educación y Capacitación para la Conservación del arte rupestre de Sierra de la Ventana, provincia de Buenos Aires (Argentina), p. 159-177. – **Oyaneder**, A., C. **Alday**, M. **Sepúlveda** y D. **Valenzuela**: Pinturas rupestres y desarrollo cultural costero del extremo Norte de Chile (2.00 0 a.C. al presente), p. 179-194. – **Ratto**, N. y M. **Basile**: Los grabados más septentrionales del oeste tinogasteño y su conexión con la Puna Sur (Catamarca, Argentina), p. 195-212.

2015 Nº 9 *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, p. 139-168.

2016 Nº 10 *incluye:* **Aschero**, C.: Cazadores-recolectores, organización social e interacciones a distancia. Un modelado del caso Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Argentina), p. 43-71.

Núñez, Lautaro, Isabel **Cartajena**, Carlos **Carrasco**, Patricio **López M.**, Patricio **de Souza** et al.
2017 Presencia de un centro ceremonial formativo en la circumpuna de Atacama. En: Chungara, Revista de Antropología Chilena, Vol. 49, Nº 1: 3-33. Arica. (*Se discuten las evidencias del sitio Tulán-54 con especial énfasis en el templete central. Este sitio es parte de un sistema de tres grandes asentamientos formativos tempranos sincrónicos – 3450 a 2370 años a.p. – en el SE de la cuenca del salar de Atacama. Cada uno presenta funciones diferentes asociadas a la caza, pastoreo, recolecta y horticultura subsidiaria. Tulán-54 se perfilo como el eje religioso con un marcado componente local orientado a los grupos que ocuparon la quebrada dentro de un contexto de redes macrorregionales. El templete no solo se caracteriza por su arquitectura monumental y los entierros de infantes sino también por sus ofrendas, la incorporación de arte rupestre – petroglifos, p. ej. un grabado con cabeza de camélido, y pintura roja del estilo Confluentes – y por la reiteración de eventos rituales en su interior. Los autores hacen referencia a otros sitios formativos en Bolivia, p. ej. Chiripa y Wankarani.*)

Oliva, Fernando, Anna **Rocchietti** y Fatima **Solomita Banfi** (eds.)
2016 Imágenes rupestres. Lugares y regiones. Actas del 1er Congreso Nacional de Arte Rupestre (CONAR), 2014. 650 p. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, CEAH, CEAR. Rosario, Argentina. *Incluye:* Secc. 1. **Rocchietti**, A. M.: Arte rupestre: el lugar del autor, p. 19-30. – **Palacios,** E., M. J. **Vergara** y M. **Silva**: Aciertos y desaciertos en la gestión patrimonial (del Consejo de Monumentos Nacionales) sobre el Monumento, p. 31-42. – **Gili**, M. L.: Aspectos éticos vinculados a la gestión del patrimonio rupestre, p. 43-49. – **Fiore**, D.: Las dimensiones espaciales del arte parietal. Estado actual de las investigaciones desde el Cono Sur y propuesta de síntesis metodológica, p.51-62. – **Rocchietti**, A. M.: Arqueología del arte y arte latinoamericano, p. 63-70. – **Nicoria**, M. V.: Graffiti: caos o self?, p. 71-82. – **Acevedo**, A.: Motivos dispersos. Un examen de la distribución geográfica de los motivos presentes en la decoración de hachas y placas grabadas de Patagonia, Pampa y regiones adyacentes, p. 83-96. – **Aschero**, C. A. y M. F. **Rodríguez**: Encuentro con la danza en el arte rupestre circumpuneño y patagónico centro-meridional, p. 97-108. – **Manzi**, L. M.: Manifestaciones parietales y circulación humana, perspectiva comparada en Patagonia meridional, p. 109-124. – **Bueno Ramírez**, P. y R. **Ledesma**: Análisis del territorio tradicional a partir de la situación de marcadores gráficos. Aplicación metodológica en la cuenca interior del río Tajo (Península Ibérica) y el sur del Valle Calchaquí (Argentina), p. 125-134. – Secc. 2, Norte argentino**. Loponte**, D. y M. Carbonara: Arte rupestre de la provincia Misiones: El sitio "Campo Yabebiri", dentro del contexto regional, p. 137-144. – **Basile**, M. y N. **Ratto**: Las manifestaciones rupestres más tempranas de la región de Fiambalá. Propuesta para su análisis e interpretación, p. 145-158. – **Nazar**, D. C. y G. A. **de la Fuente**. Remembranzas ancestrales. Conflicto y violencia en las rocas de La Tunita (Sierra de Ancasti, Catamarca), p. 159-168. – **Coll**, L., M. **Basile** y N. **Ratti**: Arte rupestre y visibilidad: una primera aproximación para la región de Fiambalá

(Departamento Tinogasta, Catamarca), p. 169-179. – **de la Fuente**, G. A. y D. C. Nazar: Pintores antiguos, tecnología y pigmentos: aportes para la reconstrucción de las cadenas operativas implicadas en la producción de las pinturas de La Tunita, Motegsta y la Resfalosa (Departamento de Ancasti y La Paz, Catamarca, Argentina), p. 181-194. – **Leoni**, J. y M. I. **Hernández Llosa**: Representaciones rupestres de rasgos faciales esquemáticos con características particulares en la Quebrada de Humahuaca: implicaciones para la arqueología de la región, p. 195-208. – **Falchi**, M. P.: La representación de La Vara Emplumada. Ceremonias y rituales con el arte rupestre de Guachipas, Salta (Argentina), p. 209-217. – **Urzagasti Wilde**, J. A.: Petroglifos en el sitio "La Hoyada", Quebrada de las Arcas - Departamento de Cachi - Provincia de Salta. Aproximaciones hacia una comprensión de la dinámica espacial, p. 219-230. – **Podestá**, M. M. A. **Re**, G. **Romero** y D. **Rolandi**: El sitio Las Planchadas dentro del conjunto de pinturas rupestres de la microrregión Guachipas, Salta, p. 231-246. – **del Valle Vargas**, A. M., S. **Arisher**, C. **Gentile** et al.: En torno al alcance de la obra de Adán Quiroga. Nuevos registros de los grabados de El Carrizal (provincia de Tucumán), p. 247-254. – **Páez**, M. C., P. J. **Pifano**, F. **Riegler** et al.: Arte y ritualidad en el Valle Calchaqi Norte (Cachi, Salta), p. 255-266. – **García**, A.: Integración del arte rupestre "Aguada" en San Juan, p. 267- 278. – Secc. 3, Centro argentino. **Bellelli**, C. y M. **Carballido Calahayed**: Nuevas miradas sobre antiguas pinturas. Valle del río Manso Inferior (Provincia de Río Negro), p. 280-290. – **Aguilar**, Y. V.: Regulaciones jurídicas para el desarrollo turístico en sitios rupestres, p. 291-296. – **Vargas**, E.: Explorando las dimensiones de los signos petroglifos de la cuenca del Curi-Leuvu en 3D (Departamento Chos Malal, Provincia de Neuquén), p. 297-306. – **Oliva**, F., M. C. **Panizza** y M. **Algrain**: El arte rupestre de Ventana en el marco de las expresiones plásticas pampeanas, p. 307-316. – **Recalde**, A.: El arte rupestre de Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba) como espacio de negociación de la memoria social, p. 317-330. – **Tissera**, L.: Construcción de narrativas entorno a la ejecución del arte rupestre de Achalita 1 (Sur del Valle de Traslatierra, Provincia de Córdoba), p. 331-342. – **Oliva**, F., M. C. **Panizza** y C. **Oliva**: Los graffitis del área de Ventania: Expresiones contemporáneas de usarios del arte rupestre, p. 343-356. – **Hajduk**, A., A. M. **Albornoz** y E. **Vargas**: Las representaciones rupestres de los crianceros transhumantes del noroeste de la provincia del Neuquén (Departamento Chos Malal, República Argentina), p. 357-366. – **Pastor**, S.: Arte rupestre del occidente de Córdoba y Llanos de a Rioja. Construcción de memoria e imposición de olvidos, p. 367-378. – **Panizza**, M. C., P. **Guiamet**, F. **Oliva** et al.: Biodeterioro del arte rupestre en sitios del Sistema Serrano de Ventania, provincia de Buenos Aires, p. 379-388. – **Consens**, M.: San Luis: los planteos de marcos teóricos y enfrentamientos en la investigación, p. 389-394. – **Ponzio**, A. y D. **Reinoso**: Aproximaciones al significado de las cúpulas a partir de su contexto ambiental. Investigaciones iniciales de la localidad de Villa El Chacay (Córdoba, argentina), p. 395-402. – **Vitores**, M. y D. **Ávido**. Aplicación de herramientas digitales para la reconstrucción tridimensional de soportes rupestres en el noroeste patagónico, p. 403-414. – **Vega**, T., M. B. **Gelós** y P. **Bestard**: Gestión del arte rupestre neuquino. Caso Parque Arqueológico Colomichicó, p. 415-422. – **Panizza**, M. C.: Semiótica del arte rupestre de Ventania, Buenos Aires, p. 423-432. – **Lavecchia**, M. C., G. A. **MoscoviaV.**, M. E. **Crespo** y C. **Bellelli**: arte rupestre y experiencia comunicativas en la construcción de vínculos con el público escolar del Valle inferior del río Manso y el Foyel (Provincia de Río Negro), p. 433-440. – **Romero**, G.: La clasificación de las pinturas rupestres del noreste de Neuquén, Patagonia septentrional, p. 441-452. – Secc. 4, Sur argentino. **Boschin**, M. T., M. **Fernández** y G. **Arrigoni**: ¿A qué aludimos cuando nos referimos al estilo de grecas en Patagonia?, p. 455-466. – **Scheinsohn**, V. e I. **Caridi**: En busca del estilo de grecas, p. 467-476. – **Onetto**, M., A. **Murgo** y M. L. **Funes**: Actividades de difusión y educación para un sitio del Patrimonio Mundial: Cueva de las Manos, Alto río Pinturas, p. 477-483. – **Fiore**, D. y A. **Acevedo**: El trabajo del arte. Una evaluación de la inversión laboral en la producción de arte rupestre: el caso del Cañadón Yaten Guajen (Santa Cruz, Patagonia, Argentina), p. 485-504. – **Guichón**, F., A. **Re**, R. A. **Goñi** y J. F. **Coni**: Asignación temporal y contextualización de los grabados en mesetas altas de Santa Cruz, Argentina, p. 505-516. – **Zitzke**, C. y M. **Onetto**: Evaluación y diagnóstico del componente natural del sitio Cueva de las Manos, Santa Cruz, p. 517-524. – **Zubisnendi**, M. A., L. **Zilio** y H. **Hammond**: Los objetos adorno-colgantes y artefactos decorados de la costa norte de Santa Cruz (Patagonia Argentina), p. 525-536. – **Re**, A. y F. **Guichón**: Desenredando líneas. Variabilidad morfológica en grabados abstractos de Patagonia meridional, p. 537-546. – **Masotta**, P., C. M. **Fernández**, C. **Bellelli** y M. **Carballido C.**: La lección de la Clepsidra. Interrogantes sobre las

pinturas rupestres y el tiempo en el valle del río Turbio (Parque Nacional Lago Puelo - Provincia de Chubut), p. 547-555. – Secc. 5, América y otros continentes. **Artigas**, D., C. **Muñoz** y V. **Lucero**. Dame una manito: integrando el contexto del arte rupestre a la arqueología del Ibáñez Medio, p. 559-568. – **Cabrera Pérez**, L., N. **Gazzán** y O. **Marozzi**: Técnicas e instrumentos de grabado de los petroglifos del norte de Uruguay, p. 569-578. – **Rampaneli de Almeida**, V. J. y A. M. **Rampanelli**: As pinturas rupestres zoomorfas do Parque Nacional Serra da Capivara e seus indicadores paleoambientais, p. 579-590. – **Fernández Ortega**, R.: Novedad científica en el análisis de los pigmentos de las pictografías de la Cueva La Espiral, Provincia Artemisa, Cuba, p. 591-596.

Páez, Leonardo
2017 Arqueología del arte rupestre de la región geohistórica del Lago de Valencia, Venezuela (2.200 a.C.-1.400 d.C.). En: Boletín Antropológico, Año 35, N° 94: 174-204. Universidad de Los Andes, Museo Arqueológico, Mérida, Venezuela.

Pessis, Anne Marie
2016 Reseña de: P. M. S. Maior, Patrimônio arqueológico, histórico, ambiental e incluso social no plano de região do Parque Nacional Serra da Capivara (2015). En: Clio Arqueológica, Vol. 31, Nº 1: 139-141. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología,
2016 Buenos Aires
Vol. 41, Nº 1, *incluye:* **Prates**, L. y E. **Mange**: Paisajes de tránsito y estaciones en las planicies y bajos del centro-este de Norpatagonia, p. 217-236 (*Fig. 3: arte rupestre*).

2017 Vol. 42, Nº 1, *incluye:* **Re**, A. et al.: Arqueología de la Meseta del Strobel (Patagonia meridional): 15 años después, p. 133-158 (*Fig. 5: petroglifos*).

2017 Vol. 42, Nº 2, *incluye:* **Pastor**, S. et al.: Procesos y paisajes sociales en las sierras centrales de Argentina durante el holoceno tardío inicial (*ca.* 4200-2000 años ap), p. 281-303 (*p. 289-290: petroglifos de La Quebradita 1*).

Riris, Philip
2017 On confluence and contestation in the Orinoco interaction sphere: the engraved rock art of the Atures Rapids. En: Antiquity, Vol. 91, Nº 360: 1603-1619. (*Venezuela. Documentación de petroglifos en islas de los rápidos del río Atures y en los bordes del río Orinoco, análisis de estos hallazgos en el contexto de arqueología y etnografía de la Amazonía y de las Guianas*)

Rodriguez Martínez, Carlos Augusto, Guillermo **Muñoz**
2017 **Castiblanco** y Judith **Trujillo Téllez**
Los grabados rupestres del Valle Medio del Río Bogotá, Colombia. Discusiones, avances y resultados. En: Cuadernos de Arte Prehistórico, Nº 4: 7-53. Centro de Arte Rupestre, Ayuntamiento de Moratalla, España.

Samson, Alice V. M., Lucy J.**Wrapson**, Caroline R.
2017 **Cartwright** et al.
Artists before Columbus: A multi-method characterization of the materials and practices of Caribbean cave art. En: Journal of Archaeological Science, Nº 88 : 24-36. (*Este estudio presenta la primera identificación de una goma vegetal como aglutinante de pintura en arte precolumbina y las primeras dataciones de arte en cuevas del Caribe. Se trata de un estudio multidisciplinario de petroglifos y pinturas en cuevas de la isla Mona, entre Puerto Rico y la República Dominicana.*)

Sepúlveda, M., S. **Gutiérrez**, J. **Carcamo**, A. **Oyaneder**,
2015 D. **Valenzuela**, I. **Montt y** C. **Santoro**
In situ fluorescence analysis of rock art paintings along the coast and valleys of the Atacama desert, northern Chile. En: Journal of the Chilean Chemical Society (Sociedad Chilena de Química), revista en internet, Vol. 60, Nº 1 (2015): 2822-2826. ***(****Se encontró óxido de fierro como componente principal en todas las pinturas, solo o combinado con silicato de aluminio.****)***

Sepúlveda, Marcela, Carolina **Llanos**, Francisco **Espinoza**
2017 et al.
Cazadores recolectores arcaicos de la Precordillera de Arica. Testimonios materiales de los antiguos pobladores del extremo norte de Chile. 105 p. Universidad de Tarapacá, Arica 2017. *Libro didáctico para jóvenes y el público en general. Incluye*: **Sepúlveda**, M. y Z. **Guerrero**: Expresiones visuales de los antiguos cazadores recolectores: el arte rupestre pintado de la precordillera de Arica, p. 60-67. – **Sepúlveda**, M., L. **Cornejo**, T. **Saintenoy** et al.: Arqueología de cazadores recolectores en la precordillera de Arica, p. 68-77 (*p. 74-75: sitios de arte rupestre*) – **Sepúlveda**, M., C. **Llanos** y F. **Espinoza**: Arqueología en busca del pasado. ¿Cómo trabajamos hoy en arqueología?, p. 82-95 (*p. 90: registro de arte rupestre, p. 92-93*).

Sociedad Chilena de Arqueología

2015 Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena (Octubre 2012, Arica). 625 p. Santiago. *Incluye:* **Núñez A**., L.: Homenaje al Profesor Investigador Luis Briones Morales, p. 33-39. – **Clarkson**, P. y L. **Briones M**.: Representaciones ideológicas y artísticas de sol en el contexto de las antiguas culturas tarapaqueñas, p. 109-115. – **González Carvajal**, P.: Arte rupestre de origen diaguita-inca en los valles de Choapa y Limarí: su importancia en las estrategias de interacción política Inca en territorio Diaguita, p. 223-229. – **Romero Guevara**, A., P. **Casanova Carrasco** y J. **Barraza Llerena**: Planes de manejo para la puesta en valor de yacimientos arqueológicos: experiencias en el extremo norte de Chile, p. 321-325 *(incluye petroglifos de Ofragía y Cerro Blanco)* – **Cordero**, M. R. y F. **Moya**: Propuesta metodológica para el estudio de tecnologías involucradas en la producción de pinturas rupestres del valle del río Limarí, p. 419-423. – **Pino**, M.: Sobre las piedras tacitas del valle del Limarí (IV Región, Coquimbo): evaluando tendencias, p. 445-449. – **Urzúa Jornet**, P.: Máscaras rupestres del norte semiárido. Comparación y continuidad entre los valles de Limarí y Choapa, p. 451-456. – **Artigas S. C.**, D. y C. **Muñoz S**.: Arte rupestre en el curso medio del río Ibáñez: retomando el camino de la interacción de las manifestaciones artísticas al contexto regional, p. 507-514.

Strecker, Matthias y Cristóbal **Campana**

2017 25 años de investigación del arte rupestre peruano en la obra de Rainer Hostnig. En: Boletín de Lima, Vol. 38, Nº 184 (2016, publ. 2017): 23-36. Lima. (*Artículo escrito en el año 2015. Los autores presentan un análisis de los múltiples aportes de Hostnig haciendo énfasis en el registro, inventario y documentación de los sitios, el arte rupestre de diversas regiones, adscrito a diferentes periodos - Arcaico, Formativo, Horizonte Medio, Intermedio Tardío, Horizonte Tardío, Postcolombino -, la conservación de los grabados y pinturas rupestres y campañas educativas.*)

Szykulski, J., E. B. **Quijano**, K. **Krajewska** y Ł. **Mikocik** (eds.)

2016 Most recent results of American studies. Avances recientes en la americanística mundial. Tambo, Boletin de Arqueologia, No. 3. Universidad Wroclawski, Wrocław, Polonia. *Incluye:* **Szykulsk**i, J., R. **Tejada Lewis**, J. **Wan** et al.: Investigaciones de la Universidad de Wroclaw/Polonia en los Valles Occidentales del extremo sur del Perú, p. 9-94 (*p. 30-32: alero Bertani 1, pint. rup.; p. 48-49: Lucco 1-2, rocas esculpidas, "maquetas" p. 48: Cueva de Chintari, pint. rup.; p. 50: Tarucane 1, pint. rup.; p. 67: La Caleta 3, petroglifos; p. 67 y 69: Quelgua 1, petroglifos*) – **Bautista Quijano**, E.: Análisis comparativo de pinturas rupestres en las tierras bajas del oriente de Colombia y del noreste del Perú: una aproximación arqueológica y etnográfica, p. 95-143 (*Serrania Lindosa, Guaviare, Colombia - cueva Faical, San Ignacio, Cajamarca, Perú)*. – **Rosińska**, D.: Valle del Majes - un paisaje simbólico, p. 355-389 (*p. 355-380: petroglifos, registrados en 29 sitios*) – **Meyers**, A.: Inka archaeology and the Late Horizon: Some polemic remarks, p. 255-282 (*La evidencia arqueológica apunta hacia una dimensión temporal más larga del llamado horizonte tardío y un área nuclear más allá del valle de Cuzco incluyendo la cuenca del Titicaca. Las conclusiones se basan no solo en la experiencia del autor con los estudios de la cerámica incaica sino también en los resultados de un proyecto arqueológico llevado a cabo en Samaipata.*) – **Faron Bartels**, R.: Votivas piedras y placas con pintura de Pampacolca, Arequipa. Nuevos aportes, p. 387-418. – **Bautista Quijano**, E.: Analisis de las pinturas rupestres del Parque Arqueologico *Piedras del Tunjo*, Facatativa, Cundinamarca, Colombia, p. 419-459.

Támara Lázaro, Anival Lincol

2017 Las representaciones pictográficas formativas de Macashca-Huaraz, región Ancash. 236 p. Tesis para optar el título de Licenciado en Arqueología. Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo, Ancash.

Valdez, Francisco (ed.)

2013 Arqueología amazónica. Las civilizaciones ocultas del bosque tropical. Actas del Coloquio Internacional "Arqueología regional en la Amazonía occidental: temáticas, resultados y políticas". IFEA, Quito. – *Incluye estudios de Ecuador, Perú, Bolivia y Colombia, por ej.:* **Olivera Núñez**, Q.: Avance de las investigaciones arqueológicas en la alta Amazonía, nororiente de Perú, p. 173-201 (*p. 178-180: arte rupestre*). –**Pineda C.**, R.: Tribulaciones y promesas de la "tribu" de arqueólogos de la Amazonía colombiana, p. 271-305 (*p. 287, 304-305: arte rupestre*).

van Hoek, Maarten

2017 The Frontal Insignia-Tumi. En: TRACCE Online Rock Art Bulletin, oct. 2016, con addenda de julio de 2017. http://www.rupestre.net/tracce/?p=11847

2017 Petroglifos únicos en Ariquilda, Chile. En: TRACCE Online Rock Art Bulletin, agosto de 2017.

2017 Petroglifos en Yarabamba, Arequipa, Perú. En: TRACCE Online Rock Art Bulletin, sept. 16, 2017. (*Sitios Alto de San Antonio, Curlaca, Gayalopo, Municipio Quequeña)*

2017 Up-dating the rock art of Quebrada del Felino, Peru. En: TRACCE Online Rock Art Bulletin, Sept. 22, 2017. (*Valle de Jequetepeque, norte del Perú*)

2018 The Huacapongo corridor – Virú. Rock art along a prehistoric coastal route in the desert Andes. 100 p. Oisterwijk, Holanda 2018 (*cuenca del río Virú, a 44 km al S de Trujillo, La Libertad, Perú*).

2018 Una actualización del arte rupestre de Chumbenique, quenca *(sic)* del río Zaña, Perú. En: Tracce, On-line Rock Art Bulletin, enero de 2018. http://www.rupestre.net/tracce/?p=12657

2018 Una actualización del arte rupestre del Cerro La Puntilla, Perú. En: Tracce, On-line Rock Art Bulletin, marzo 4, 2018. (*Río Chancay, Lambayeque, Perú. El sitio impresiona por sus representaciones de aves.*)

Vialou, Denis y Agueda **Vilhena Vialou**

2017 Amérique du Sud. En: L'art de la préhistoire (Carole Fritz et al., eds.): 200-237. Citadelles & Mazenod, Paris 2017. (*Lujosamente impreso, la mayoría de los ejemplos son del Brasil, con algunos de la Argentina, Chile, Perú y Bolivia; se ha incluido una foto de la SIARB de Lajasmayu, Betanzos, Bolivia*)

Williams, Verónica

2017 Ana María Lorandi (1936-2017). En: Arqueología, Vol. 23, Nº 2: 165-167. Instituto de Arqueología, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires 2017. (*Recordamos que en 1967 Lorandi obtuvo el doctorado sobre el tema de arte rupestre en el NO argentino. Aisló distintos estilos, los ubicó contextualmente y estableció "hasta donde fue posible" una cronología.*)

Nuevas publicaciones sobre el arte rupestre de Bolivia

Cazas, Anahí
2017 Registran arte rupestre de 4 mil años de antigüedad en Zongo. En: Página Siete, La Paz, 25.7.2017. (*Referencia a estudios de la SIARB*)

Chávez Quispe, Juan Carlos
2017 Sitios arqueológicos registrados en el Catastro Arqueológico. En: Catastro arqueológico del Municipio de Escoma (J. Portugal Loayza, ed.): 49-124. Observatorio del Patrimonio cultural Arqueológico (OPCA), Universidad Mayor de San Andrés, La Paz. (*Incluye datos de 2 sitios con pinturas rupestres: p. 62-63, 178, PCAE 016, Fig. 4.3; p. 79, PCAE 046*).

Cruz, Pablo
2016 Imágenes en pugna. Reflexiones en torno a las producciones visuales indígenas en el ámbito de la minería colonial. En: Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, Vol. 21, Nº 1: 95-113. Santiago. (*Datos de estudios realizados en diferentes centros mineros y metalúrgicos coloniales del Depto. de Potosí y en regiones de Chuquisaca, Oruro y Pacajes, documentación de rocas grabadas: Estancia Karachipampa; faldeo norte del Cerro Potosí; Agua de Castilla, faldeo de Kari Kari; Chocaya; Cantumarca; Garci Mendoza; Guayco Seco, San Antonio de Lípez; Cerro San Cristóbal - Rumi Campana, Oruro; Berenguela de Pacajes; Corocoro de Pacajes; Thola Pampa, Yura*)**.**

Cruz, P., F. **Téreygeol**, N. **Küng**, S. **Fernández** y C. **Rivera Casanovas**
2017 Las minas de Oruro en el cruce de la historia y la arqueología. En: Mundo de Antes, Nº 11: 195-223. Universidad de Tucumán, Tucumán. (*p. 211, Fig. 10: Rocas portando horadados registradas en la base del cerro Rumicampana*)

Fernández Distel, Alicia Ana
2016 Arte mobiliar Yavi en la colección del Museo Municipal de Villazón, Bolivia. En: Estudios, Antropología – Historia, nueva serie, Nº 3: 7-15. Museo Arqueológico Pío Pablo Díaz, Cachi 2016. (*La autora presenta 5 "estelas" líticas, con lugar de origen en Guanacuni, Prov. Modesto Omiste, Potosí. Fueron traídas al museo desde un cementerio de la cultura Yavi, Período Intermedio del desarrollo regional andino. Su iconografía con predominio de antropomorfos es similar a la de arte rupestre de tales sitios como Sococha, Yanalpa, Yavi, Laguna Colorada o Cangrejillos, a ambos lados de la frontera argentina-boliviana.*)

Peixoto, José Luis dos Santos
2013 Limites e continuidades dos registros rupestres na Chiquitania/ Bolívia e no Pantanal/Brasil: o estilo Chiquitania-Pantanal. En: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales Nº 1 (2): 12-22. Buenos Aires.

Portugal Loayza, Jimena
2017 Arqueología y arte rupestre en el noreste del Lago Titicaca. Una aproximación al arte rupestre y la producción de arte factos líticos, desde la arqueología del paisaje. 211 p. Plural Editores, La Paz. (*Presenta los resultados de prospección, excavación y análisis de materiales arqueológicos realizados entre 1991 y 2015 en el cantón Villa Puni – Gran Puni – del Municipio Escoma. La autora registró 8 sitios de pinturas rupestres.*)

Strecker, Matthias
2017 Arte rupestre de la región del lago Titicaca (Perú y Bolivia). Introducción y síntesis preliminar. En: Cuadernos de Arte Prehistórico, Nº 4: 54-77. Centro de Arte Rupestre, Ayuntamiento de Moratalla, España.

Taboada, Freddy, Claudia **Rivera**, Matthias **Strecker** y Pilar **Lima**
2018 Situación y perspectivas del estudio del arte rupestre de Bolivia, una nueva versión. En: Periódico Digital, PIEB, La Paz - http://www.pieb.com.bo/

Nuevas publicaciones de otros países

American Indian Rock Art, ARARA, San José, Calif.

2017 Vol. 43 (K. Hedges y M. A. Calami, eds.). 148 p. ARARA, San José, California. – *Incluye:* **Keyser**, J. D. y S. L. **Renfro** : A horse is a horse – and they can really tell us things, p. 11-28. (*Los caballos son parte esencial del arte rupestre "biográfico" de los llanos norteamericanos. Los autores han inventado un sistema para poder distinguir en forma estadística entre las representaciones de caballos de dos etnias, los Crow y los Blackfoot.*) – **Schaafsma**, P.: Power and identity: stability and change in Pueblo shield iconography from the fourteenth to the nineteenth centuries, p. 47-66. – **Gronemann**, B. J.: Finding the dog in Arizona rock art, p. 85-92. – **Quijada**, C. A.: The rock paintings of Divisadero. Las pinturas rupestres del Divisadero, p. 93-100 (*cuenca del río Sonora, norte de México*). – **Herrera Maldonado**, D.: Rhythms in the landscape: the Archaic pictorial tradition of Durango, Mexico, p. 100-115. - **Herrera Maldonado**, D. y A. L. **Chacón Rosas**: The woman with butterfly hair whorls in Chalchihuites rock art of Durango, Mexico, p. 117-129. – **Sumano Ortega**, K., D. A. **Muñiz García** y J. L. **Punzo Díaz**: Rock art and households in Western Mexico: the case of Chavinda, Michoacán, p. 131-138.

Cuadernos de Arte Prehistórico, Centro de Arte Rupestre,

2017 Ayuntamiento de Moratalla, España
Nº 3, *incluye:* **Fatás Monforte**, P.: José Antonio Lasheras Corruchaga. In Memoriam, p. 7-8. - **Groenen**, M.: El tema de estilo en el estudio del arte paleolítico superior, p. 19-38. - **Montes Barquín**, R., V. **Bayarri Cayón**, E. **Muñoz Fernández** et al.: Avance al estudio del registro gráfico paleolítico de la Cueva de Solviejo (Voto, Cantabria, España), p. 39-73. - **Gómez-Barrera**, J. A.: El arte rupestre y la escuela, p. 74-92 (*análisis de los manuales escolares y el tratamiento del arte rupestre en los mismos*). - **Viñas**, R., A. **Rubio**, C. **Iannicelli** et al.: El mural de la Roca dels Moros, Cogul (Lleida). Propuesta secuencial del conjunto rupestre, p. 93-129. - **Jordán Montés**, J. F.: Animales rampantes en el arte rupestre postpaleolítico español. Un recuerdo de un arquetipo iconográfico magdaleniense: del Señor de los Animales al Héroe Civilizador, p. 130-163. - **Mateo Saura**, M. Á.: La regionalización del arte levantino en el Alto Segura (Albacete y Murcia, España). La figura humana como paradigma, p. 164-182.

2017 Nº 4, *incluye:* **Martínez-Villa, A.**: Revisión del conjunto de arte paleolítico de la cueva de L'Tebellín en el macizo de Llera (Posada de Llanes, Asturias, España). Una reflexión sobre el concepto y cronología de los ideomorfos tipo "claviforme", p. 78-114. - **Coimbra**, F. A.: Revisiting the casts from the Tagus Valey (Portugal): a possible megalithic enclosure depiction in rock art, p. 115-126. - **Figueiredo**, A., F. A. **Coimbra**, C. **Monteiro** y N. **Ribeiro**: Preliminary analysis of the rock art from Buracas da Serra, Alvaiázere (Portugal), p. 127-140. - **Coimbra**, F. A., C. **Monteiro** y N. **Ribeiro**: Preliminary analysis of the rock art from Buracas da Serra, Alvaiázere (Portugal), p. 127-140. - **Jordán Montés**, J. F.: Los animales en trance de muerte en el arte rupestre levantino español, p. 141-179. - **Mateo Saura**, M. Á.: La estación con petroglifos de "El Calderón Grande" (Moratalla Murcia, España), p. 180-197.

Hoffmann, D. L., C. D. **Standish**, M. **García-Diez** et al.

2018 U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. En: Science, 359 (6378): 912-915. (*Los autores usan el método de datación de uranio-torio de cortezas de carbón en 3 cuevas españolas para demostrar que algunas pinturas rupestres deben tener una antigüedad mayor de 64.000 años, antes de la llegada de los hombres modernos a Europa, lo que sugiere que sus creadores fueron hombres de Neandertal. Se trata de pinturas rojas y negras representando varios animales, líneas, formas abstractas, improntas positivas y negativas de manos.*)

International Newsletter on Rock Art (INORA), Foix,

2017 Francia
Incluye: **Fritz**, C. y G. **Tosello**: Les recherches dans la grotte ornée de Marsoulas (France), p. 20-31. *Además incluye otros estudios sobre arte rupestre en Marruecos y España.*

La Pintura, ARARA, Winters, CA, EE.UU.

2017 Vol. 43, Nº 3. *Incluye:* **Greer**, M. : Rock art and the Society for American Archaeology, p. 3. – **Stoll**, A.: In pursuit of legacy, p. 5-6. – **Kolber**, J. : Colombia's fifth rock art workshop and seminar, p. 7-8.

2017 Vol. 43, Nº 4. *Incluye:* **King**, M.: Mapping rock art sites using drones, p. 4-7.

Mark, Robert

2017 Creating a digital rubbing from a 3D model of petroglyphs. En: Rock Art Research, Vol. 34, Nº 2: 215-217. Melbourne.

Ramírez Castilla, Gustavo A., Francisco **Mendiola Galván**, William Breen **Murray** et al. (eds.)
2015 Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana. 302 p. Gobierno del Estado de Tamaulipas, México 2015. – *Incluye :* **Lasheras Corruchaga**, J. A.: La cueva de Altamira: de primer arte a patrimonio mundial en la actualidad, p. 19-34 - **Gutiérrez Martínez**, M.: Paisajes ancestrales. Identidad, memoria y arte rupestre en las cordilleras centrales de la península de Baja California, México, p. 35-49. - **Casado López**, M., M. **Pinto Morales** y R. **Alcocer Negrete**: El registro, fase inicial de la investigación en el arte rupestre. Herramienta de detección de los sitios, p. 51-61. - **Cruz Flores**, S.: La conservación de sitios con patrimonio gráfico-rupestre en México: acciones desde una perspectiva integral, p. 63-72. - **Dohvehnain Martínez**, J. C. y C. **Viramontes Anzures**: Sistemas de Información Geográfica aplicados al análisis de los sitios de manifestaciones rupestres del nororiente de Guanajuato, p. 73-86. - **Herrera Maldonado**, D. y A. L. **Chacón Rosas**: Análisis de las técnicas pictóricas rupestres a partir de su registro con el microscopio digital Celestron. El caso del sitio El Rincón del Canal, Cañón de Molino, Durango, p. 87-103. - **Ortiz Barrera**, R. M., H. V. **Cabadas Báez**, C. **Sandoval Mora** et al.: La pintura rupestre del sitio arqueológico El Indio: un esfuerzo conjunto por conservar la historia de Durango, p. 105-112. - **Ramírez Castilla**, G.: El arte rupestre de Tamaulipas. Problemática y retos para su estudio, conservación y puesta en valor, p. 113-123. - **Sánchez Velázquez**, M. A.: El Cerro del Sombrero: los riesgos del patrimonio arqueológico de Guanajuato, p. 125-132. - **Murray**, W. B.: Arte rupestre o manifestaciones gráficas rupestres: una coyuntura crítica en los estudios rupestres mexicanos, p. 135-140. - **Mendiola Galván**, F.: El arte rupestre entre la biósfera y la noósfera. Acercamiento inicial a través del pensamiento de Vladimir Vernadsky y Pierre Teilhard de Chardin, p. 141-149. - **Vega Barbosa**, A. N.: Redibujando el pasado. Enfoques de interpretación para la pintura rupestre, p. 151-159. - **García Espino**, M., A. **Colchado Rico** y C. **Viramontes Anzures**: ¡Vámonos de pinta! Una propuesta para acercar a los niños al arte rupestre, p. 161-171. - **Viramontes Anzures**, C., F. **Salinas Hernández** y M. **García Espino**: Paisaje, cosmovisión e identidad. Las representaciones miniatura de en el arte rupestre de Guanajuato, p. 173-184. - **Ramírez Barrera**, S. L.: El arte rupestre como memoria visual en Cerro Dade, Oaxaca. Espacios para la expresión cultural, p. 185-193. - **Rodríguez Mota**, F. M. y J. R. **Esparza López**: Los *pecked cross* del sitio Presa de la Luz, Municipio de Jesús María, Jalisco: un acercamiento a su posible interpretación, p 195-207. - **Rincón Montero**, S.: Imágenes femeninas en el Valle del Guadiana, p. 209-219. - **Lacaille Múzquiz**, J. L.: Arte rupestre de Tamaulipas, p. 223-228. - **Mendoza Pérez**, F.: Breve dictamen sobre la representación rupestre en Tamaulipas, p. 229-233. - **Valdovinos Pérez**, V. H.: Manifestaciones gráfico-rupestres en el bajo Río Bravo, Tamaulipas, p. 235-245. - **Menéndez Iglesias**, A., L. **Chacón Rosas**, R. **Viñas Vallverdú** et al.: Los grabados rupestres de El Tigre y su contexto crono-cultural (El Arenoso, Caborca, Sonora, México), p. 247-253. - **Vivero Miranda**, J. R. y M. **Heredia Zavala**: Sitio arqueológico con representaciones gráfico-rupestres: El Salto, Cosalá, Sinaloa, p. 255-262. - **Cruz Beltrán**, J. E.: La pintura rupestre en la Sierra Alta del estado de Hidalgo. Arte pictórico asociado al señorío independiente de Metztitlán, p. 263-268. - **Godínez Rodríguez**, M. I.: Luces y movimiento en la cueva de la Malinche, Yerbabuena, Metzquititlán, Hidalgo, p. 269-276. - **Hernández Jiménez**, M. y M. **Moreno Díaz**: Las cuevas y su arte en el sistema cárstico del Uxpanapa, sur de Veracruz, p. 277-289. - **Lozada Toledo**, J.: Arte rupestre en Metzabok, Selva Lacandona. Del periodo Preclásico a los tiempos históricos, p. 291-301.

Ulsan Petroglyph Museum
2017 Whale on the rock (Sang-Mog Lee, ed.). 303 p. Ulsan, Sud Corea 2017. A*ctas del simposio de junio de 2017. Incluye:* **Le Quellec**, J.-L.: The long tale of a whale, p. 9-43 (*trata mitos sobre ballenas*). – **Pigeaud**, R.: Representation of whales in the Paleolithic Art, p. 45-55. – **Berenguer**, J. y M. **Strecker**: Representations of whales and other cetaceans in pre-Hispanic rock art of Chile and Peru, p. 55-69. – **Taçon**, P.: Whales, dolphins and dugongs in the rock art of Australia, p. 71-84. – **Devlet**, E.: Sacral landscape of Pegtymel arctic rock art, p. 85-109 *(Rusia)*. – **Jang**, S.-H.: A study on whale and whaling related forms expressed in petroglyphs of Daegok-ri Ulsan of Korean peninsula, p. 111-121. – **Lødøen**, T.: Whale images in the Northern Tradition rock art of Norway and their potential mythological and religious significance, p. 137-152. – **Janik**, L.: Rock art as independent evidence of prehistoric marine hunting, p. 169-182 *(Rusia)*. – **de Salieu**, G.: Bangudae petroglyphs and the inheritance of sedentary hunter-gatherers, p. 183-189 *(Corea)*. – **Lee**, S.-M.: Bangudae petroglyphs and prehistoric whaling practices, p. 191-215.

RESEÑAS

Lasaponara, **Rosa, Nicola Masini y Giuseppe Orefici (editores): The Ancient Nasca World. New Insights from Science and Archaeology. xiii, 670 p., 672 ilus. en blanco y negro, 286 ilus. a color. Springer International Publishing AG, Cham, Suiza. 2016.**

Este libro imponente resume dos proyectos italianos, el Proyecto Nasca dirigido desde 1982 por Giuseppe Orefici del Centro Italiano Studi e Recerche Archeologiche (CISRAP) y la Misión ITACA (Instituto de Patrimonio Arqueológico y Monumental del Consejo Nacional de Investigaciones de Italia) dirigida por Nicola Masini desde 2007. El libro intenta dar una visión general de la cultura Nasca basada en trabajos recientes realizados por las dos entidades y sus colaboradores; se divide más o menos en dos partes: los capítulos que presentan los resultados de las prospecciones arqueológicas, excavaciones y análisis por el Proyecto Nasca, mientras los otros capítulos tratan los resultados de detección remota ("remote sensing") de parte de Masini y su equipo.

A diferencia de su contraparte más cercana, *The Nasca*, de los autores Helaine Silverman y Donald Proulx (Blackwell, 2002), que contiene capítulos tratando tales temas como geología, plantas, petroglifos e instrumentos musicales, este libro se concentra más en la organización socio-política, la forma de vida y mayores características del pueblo Nasca en general. *The Ancient Nasca* complementa *The Nasca* específicamente con su énfasis en el gran centro ceremonial de Cahuachi y los nuevos descubrimientos en este sitio. Un enfoque totalmente nuevo son los estudios de detección remota por la Misión ITACA, que evidenciaron la presencia de estructuras no visibles al ojo usando tales técnicas como radares que penetran el suelo (GPR), perfiles de tomografía eléctrica (ERT), imágenes satelitales y fotografías aéreas, entre otras. Mientras estos estudios son muy especializados, bastante alejados de los conocimientos de la mayoría de los lectores, de hecho, en combinación con datos arqueológicos, proveen una gran cantidad de informaciones nuevas sobre la naturaleza de los sitios Nasca.

El espacio disponible para esta reseña no permite discutir cada uno de los 26 capítulos del libro. Por eso trataré de presentar el contenido según entidades coherentes. Varios capítulos introductorios resumen 30 años de investigaciones en Nasca por Orefici y sus colaboradores, constituyendo el fondo para los trabajos descritos en el libro. Siguen capítulos sobre la geología de Cahuachi y el rol de plantas en la cultura Nasca incluyendo una lista de 75 plantas usadas por los Nasca y datos sobre el desarrollo de la agricultura en el valle. Un estudio de paleodemografía de parte de Drusini presenta datos de 469 individuos de tres fases (Nasca, Huari y Chincha) indicando una esperanza de vida de 31-33 años para la gente, alta mortalidad infantil, deformación craneal presente en 75% de los restos humanos y la presencia de cabezas trofeos usadas en rituales.

La secuencia cultural es presentada en dos capítulos: El análisis histórico y cultural de Nasca por Orefici introduce al lector a la evolución de la sociedad desde el periodo precerámico hasta el inicio del urbanismo en el Período Inicial y hasta los períodos posteriores, Paracas y Nasca. Un segundo capítulo, también de Orefici, es más detallado, describe la relación entre las culturas Paracas, Topora y Nasca, la organización económica y socio-política de Nasca y la seriación de cerámica Nasca, entre otros.

Como era de esperarse, varios capítulos se dedican al centro ceremonial de Cahuachi, el foco principal del Proyecto Nasca. Se tratan el origen y la evaluación de Cahuachi, la arquitectura de este centro, recientes descubrimientos como el Templo Sur, además del fin de Cahuachi. También se describen aspectos específicos de la cultura Nasca: religión, antaras y silbatos, los famosos *puquio*s (fuentes de agua subterráneas) y tejidos de Cahuachi y de la península de Paracas, así como la función y distribución del espacio en Cahuachi y otros centros urbanos.

Una cantidad de capítulos resultan los estudios de detección remota realizados por la Misión ITACA. Misini y su equipo presentan una introducción a tales estudios y a la geofísica de la región, seguida de un capítulo sobre de detección remota satelital, aplicación geomántica, y un capítulo sobre la nueva percepción de *puquio*s en base a datos de detección remota. Dos capítulos demuestran el valor de esta técnica para combatir excavaciones ilegales en Cahuachi y para detectar vandalismo en los geoglifos de Nasca.

Finalmente deseo comentar los capítulos que tratan arte rupestre (petroglifos) y geoglifos Nasca ya que el *Boletín* de la SIARB se dedica a esta temática. El capítulo 10 contiene una descripción y un análisis de los grabados rupestres de la cuenca Nasca. Orefici argumenta que los petroglifos evolucionaron de figuras naturalistas (animales, escenas de caza) en sus fases más tempranas a posteriores formas estilizadas geométricas. Según el autor, se trata de arte sagrado en templos al aire libre, relacionados con mitos y diversas formas de experiencias religiosas. Examina el problema de datación y concluye que la mayoría de estas manifestaciones pertenecen al Horizonte Temprano (Chavín-Paracas), Período Intermedio Temprano (Nasca) o al Horizonte

Medio (Huari). Se describe una cantidad de sitios: Chichitara en el valle Palpa donde las representaciones más antiguas muestran felinos, seguidas de figuras de aves que Orefici interpreta como símbolos de agua o lluvia. Pongo Grande en el valle Trancas muestra la misma secuencia: escenas de caza como primeras manifestaciones, posteriormente figuras de aves. San Marcos en el área del río Aja presenta camélidos y venados, posiblemente indicando fertilidad y abundancia, mientras Huayhua en el valle superior del Aja tiene pinturas de animales, hombres y símbolos solares (según Orefici, basados en mitos) en cuevas. Aparte de las descripciones principales de arte rupestre en el capítulo 10, también encontramos ilustraciones de petroglifos en los capítulos 1, 4, 6, 7, 12, 20 y 26.

Incluyo los geoglifos de Nasca en esta discusión, ya que algunos científicos argumentan que los geoglifos figurativos de figuras biomorfas emanan del arte rupestre más temprano. Tres capítulos se concentran en los geoglifos de Nasca, el primero (cap. 11) trata los aspectos técnicos (técnicas de construcción, datación y sus funciones) y un resumen de estudios anteriores e interpretaciones; el cap. 12 examina los geoglifos que están asociados a Cahuachi y a la pampa adyacente de Atarco. Orefici argumenta que los geoglifos son elementos complementarios a los templos de Cahuachi. Interpreta a los templos como adoratorios de la élite, mientras ve a los geoglifos como lugares de rituales colectivos de la comunidad, relacionados con el calendario agrario, específicamente en tiempos de catástrofes naturales como temblores e inundaciones. Un capítulo final (cap. 26) demuestra como las técnicas de detección remota pueden ser aprovechadas para detectar vandalismo de los geoglifos en tiempos recientes.

Hay mucho que elogiar en este libro que ofrece a los lectores un resumen actualizado del trabajo arqueológico mayor de la cultura Nasca en las últimas décadas por investigadores italianos. Sin embargo, esto es una fortaleza y a la vez una debilidad, ya que no toma en cuenta los trabajos igualmente importantes de científicos alemanes y suizos, así como de otros países, por ejemplo los EE.UU. y Polonia. Es muy loable que los editores hayan publicado el libro en inglés pensando en un público mayor, sin embargo notamos traducciones insatisfactorias de algunos capítulos. Se podría haber mejorado la organización con una descripción más detallada del sitio principal de Cahuachi, ya que el lector –que no tiene acceso al *opus magnum* de Orefici, *Cahuachi: Capital Teocrática Nasca* (2012) – se puede confundir con la localización y relevancia de muchos de sus sectores principales.

A pesar de estas críticas menores, se trata de un libro importante, imprescindible para todos los estudiosos de la cultura Nasca; cubre muchos aspectos de la sociedad Nasca que no están disponibles en otras publicaciones y es el libro más actual en este campo.

Donald A. Proulx, University of Massachusetts-Amherst

Lorblanchet, Michel y Paul Bahn: The First Artists. In search of the world's oldest art. 296 p., 99 ilustraciones en blanco y negro, 29 tablas a color, índice. Thames & Hudson, Londres 2017.

¿Qué es el primer arte? ¿Cuándo y cómo se desarrolló? Los dos autores de este libro tratan de encontrar respuestas a estas preguntas; ellos indudablemente se cuentan entre los expertos más reconocidos de la temática, con sus estudios a nivel mundial de arte rupestre y paleoarte. En su síntesis de las primeras expresiones artísticas toman en cuenta arte rupestre y arte móvil de diversos materiales. El libro está organizado en capítulos sobre diversos temas, por ejemplo las teorías sobre el origen del arte, complementados por ensayos sobre facetas específicas, tales como la historia de los primeros descubrimientos y discusiones del arte paleolítico en Francia y España en el siglo XIX.

Este compendio incluye una cantidad extraordinaria de datos y análisis. En mi reseña del libro solo puedo señalar algunas líneas principales y ofrecer una breve evaluación de los datos de sitios sudamericanos.

Se han propuesto diferentes teorías sobre el origen y desarrollo del arte: teorías biológicas y socio-económicas. En este resumen se destacan las publicaciones de tres investigadores franceses: Georges-Henri Luquet (1926), Henri Breuil y André Leroi-Gourhan. A partir de los años 1980, M. Conkey, C. Gamble y J. Pfeiffer explicaron el origen del arte Paleolítico como elemento en los sistemas de comunicación entre humanos y como especies de "marcas sociales". Por otro lado, M. Joachim (1983) consideró las cuevas con arte rupestre Magdaleniense como experiencias rituales y simbólicas afirmando la "propiedad de territorios" por ciertos grupos. B. Hayden (1993) y otros destacaron la importancia de factores socio-económicos en el arte Paleolítico comparando la vida de sociedades cazadores-recolectores en Norteamérica en tiempos recientes y la de Europa en el Paleolítico Medio y Superior; sin embargo, sus aproximaciones teóricas no consideran adecuadamente los datos arqueológicos.

Los autores indican que las "primeras manifestaciones artísticas organizadas" surgieron en el Paleolítico Medio Tardío, a partir de 60.000 años a.p. Mucho antes, ya hace 3 millones de años en Makapansgat / Sudáfrica, y hace varios centenares de miles de años en otros lugares, los prehombres y hombres encontraron y coleccionaron piedras con formas

especiales, además fósiles y conchas. A veces utilizaron piedras con fósiles para la confección de instrumentos. Por otro lado, tenemos evidencias del uso de pigmento desde hace unos 200.000 años a.p.

Lorblanchet y Bahn destacan las cualidades estéticas de los primeros instrumentos líticos. Reflexionan sobre la falta de ciertas facetas artísticas en los hallazgos arqueológicos, por ejemplo canciones, danzas, pintura corporal, obras en materiales como madera, cuero, plumas, etc.

Considerando marcas sobre huesos, varios especialistas desarrollaron métodos científicos que permiten distinguir entre marcas causadas por cuchillos en el proceso de cortar la presa cazada y otras con fines decorativos. También se encontró que algunas ranuras o líneas sobre huesos tienen origen natural. Los mismos problemas metodológicos aplican a incisiones sobre piedras.

Otro tema tratado por Lorblanchet y Bahn son las llamadas "piedras figurativas" ("pierres-figures"), en parte de origen completamente natural, mientras algunas presentan modificaciones producidas por hombres y otras son verdaderas esculturas. También presentan: conchas decoradas – el caso más antiguo es un hallazgo de Yava de 430.000 años a.p. –, otros objetos decorativos como collares y las primeras evidencias de instrumentos musicales.

El capítulo 7 ofrece una evaluación actual de cúpulas en superficies horizontales y verticales, fenómeno considerado como una de las manifestaciones más antiguas, aunque debemos estar conscientes de que estas depresiones artificiales persisten en sitios de arte rupestre prácticamente hasta la actualidad. En el caso de una pequeña roca portátil encontrada en Siria, se cuenta con una supuesta antigüedad de 1,8 millones de años. Lorblanchet y Bahn discuten cúpulas en otras regiones del mundo, por ejemplo en la India, y destacan los problemas de su datación. También me parece muy pertinente su crítica de la datación de grabados por microerosión, método experimental propuesto por Robert Bednarik (ver pág. 196-197). Los autores muestran "una transición de cúpulas a figuraciones lineales" que fueron producidas conectando una serie de depresiones diminutas.

El capítulo 8 trata el arte más antiguo de las cuevas destacando la probable participación de hombres Neanderthal en este proceso. En este y otros capítulos encontramos una referencia a ciertas incisiones producidas por las garras de osos, que erróneamente fueron tomadas en cuenta como grabados de los hombres. Unas pinturas en cuevas cantábricas, producidas por el sopleteo de pigmento desde la boca han sido datadas por el equipo de Alistair Pike et al. con el método de U-Th estableciendo una antigüedad considerable entre 40.000 y 22.000 años a.p. Además, los autores presentan pinturas producidas por la impresión de puntos de dedos y las marcas de dedos sobre superficies blandas.

Finalmente, el capítulo 9 presenta una aproximación al arte rupestre más antiguo a nivel mundial, con ejemplos de las Américas, África, Asia y Australia. En general se trata de resúmenes útiles de las investigaciones en tan vasta región, sin embargo quisiera hacer algunos comentarios sobre las referencias a Sudamérica en las páginas 244-247. Los autores mencionan Inca Cueva 4 en Jujuy/Argentina, pero faltan los datos de Hornillos-2, sitio especialmente bien datado, con excelente contexto arqueológico. Para la Patagonia argentina mencionan los sitios Los Toldos, El Ceibo y Epullán Grande, los que seguramente han recibido mayor atención por la considerable antigüedad de los hallazgos. La mayor parte de este texto se refiere a Brasil: se mencionan muy brevemente Monte Alegre en la Amazonía y sitios en la región central; aparte hay mayores datos de Piauí, que incluyen la discusión de algunas dataciones controvertidas, por ejemplo una muestra datada por Watanabe en 35.000 años a.p. y nuevamente por Rowe y Steelman en 2.540 años a.p. Sin embargo, los autores mencionan sin ninguna crítica nuevas fechas, propuestas por Watanabe y sus colaboradores, de hasta 55.000 años a.p., lo que no se debería aceptar sin una revisión y discusión de los contextos arqueológicos y de los métodos aplicados para la datación de la muestra.

En sus conclusiones, los dos expertos afirman que el arte propiamente figurativo se presentó por primera vez entre 40.000 y 35.000 años a.p. y que fue acompañado desde el principio por representaciones abstractas, en un desarrollo gradual y lento. No existe un inicio del arte desde un lugar específico ya que el arte temprano ocurre en todos los continentes. Los autores proponen que las primeras imágenes de arte rupestre se relacionaron con el "inicio de las primeras cosmogonías, los primeros sistemas religiosos o mitológicos explicando la creación del mundo", en especies de santuarios.

Recomiendo la lectura de esta amplia obra a todos los interesados en el arte prehistórico en general.

Matthias Strecker

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 Nº 1 (mayo de 1987, 39 p.). Edición limitada, casi agotada.

Boletín Nº 2 (junio de 1988, 66 p.) con artículos sobre el arte rupestre de Bolivia y Argentina.

Boletín Nº 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 Nº 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 Nº 5 (octubre de 1991, 110 p.) con artículos sobre la datación del arte rupestre, petroglifos de Bolivia y geoglifos de Chile y Perú.

Boletín Nº 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 Nº 7 (octubre de 1993, 109 p.) incluye artículos sobre el congreso de Cairns, Australia, y arte rupestre de México, Brasil, Chile y Bolivia.

Boletín Nº 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 Nº 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 Nº 10 (octubre de 1996, 78 p.) incluye siguientes estudios sobre la calibración computarizada a color en las fotografías de arte rupestre; facsímiles de sitios en Francia; arte rupestre en el desierto de Tarapacá, Chile; pinturas rupestres de Naranjani, Prov. Inquisivi, Depto. de La Paz, Bolivia.

Boletín Nº 11 (noviembre de 1997, 97 p.) incluye informes sobre el Congreso Internacional de Arte Rupestre (Cochabamba, abril de 1997) y los siguientes artículos:

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

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

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

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

Boletín Nº 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.

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

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

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

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

A. 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 Nº 13 (octubre de 1999, 80 p.) incluye los siguientes artículos:

B. Murray: IRAC 99. Reporte de actividades del 12º 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 - continua el arte rupestre de Palmarito, p. 64-66.

Boletín Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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.
R. 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 Nº 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 felínicas en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 80-85.

Boletín Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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 Nº 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.
P. 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.

Boletín Nº 30 (julio del 2016, 104 p.) incluye los siguientes artículos:

M. Strecker y W. B. Murray: Congreso internacional de arte rupestre, Cáceres, España 2015, p. 27-30.

G. Muñoz, J. Trujillo T. y C. Rodríguez: Los proyectos de GIPRI 2011- 2015. Procesos de investigación del arte rupestre de Colombia, p. 31-35.

V. Meier, Z. Guerrero, E. Cerrillo-Cenca y M. Sepúlveda: Pinturas rupestres de la precordillera de Arica (norte de Chile). Nuevos avances y síntesis preliminar para cuenca del río Tignamar, p. 36-47.

M. Strecker, R. Cordero y R. Saavedra: La cueva Inka Qaqa y sus representaciones policromas en el contexto del arte rupestre de Betanzos, Potosí, Bolivia, p. 48-67.

M. C. Rivet: Arte en contextos chullparios. Primera aproximación a las manifestaciones rupestres de Coranzulí (Jujuy, Argentina), p. 68-83.

Boletín Nº 31 (julio del 2017, 119 p.) incluye los siguientes artículos:

F. Taboada, C. Rivera, P. Lima y M. Strecker: El Simposio "30 años de investigación del arte rupestre de Bolivia", p. 22-27.

A. Nielsen: Arte rupestre en el Altiplano de Lípez (Potosí, Bolivia), p. 28-33.

F. Fauconnier, M. Strecker y L. Methfessel: Representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del sur de Bolivia, p. 34-57.

D. Fiore, A. Acevedo y N. V. Franco: Pintando en La Gruta. Variabilidad y recurrencias en la producción de arte rupestre en una localidad del Extremo Sur del Macizo del Deseado (Santa Cruz, Patagonia, Argentina), p. 58-74.

R, Hostnig: Intiyoq Rumi, un campo de petroglifos en la sierra de Cusco, Perú, p. 75-98.

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

Nº 1. Diciembre de 1987, 72 p., resumen en inglés.
Matthias Strecker: **Arte Rupestre de Bolivia.** - Edición agotada.

Nº 2. Diciembre de 1988, 72 p., resumen en inglés.
Carlos J. Gradin y Juan Schobinger: **Nuevos Estudios del Arte Rupestre Argentino.**

Nº 3. Julio de 1992, 231 p., resumen en inglés.
Roy Querejazu Lewis (ed.): **Arte Rupestre Colonial de Bolivia y Países Vecinos.**

Nº 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.**

Nº 5. Febrero de 1997, 111 p.
Matthias Strecker (ed.): **Congreso Internacional de Arte Rupestre, Cochabamba, abril de 1997 - Documentos.**

Nº 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.

Nº 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**.

Nº 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).**

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.UU. 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.

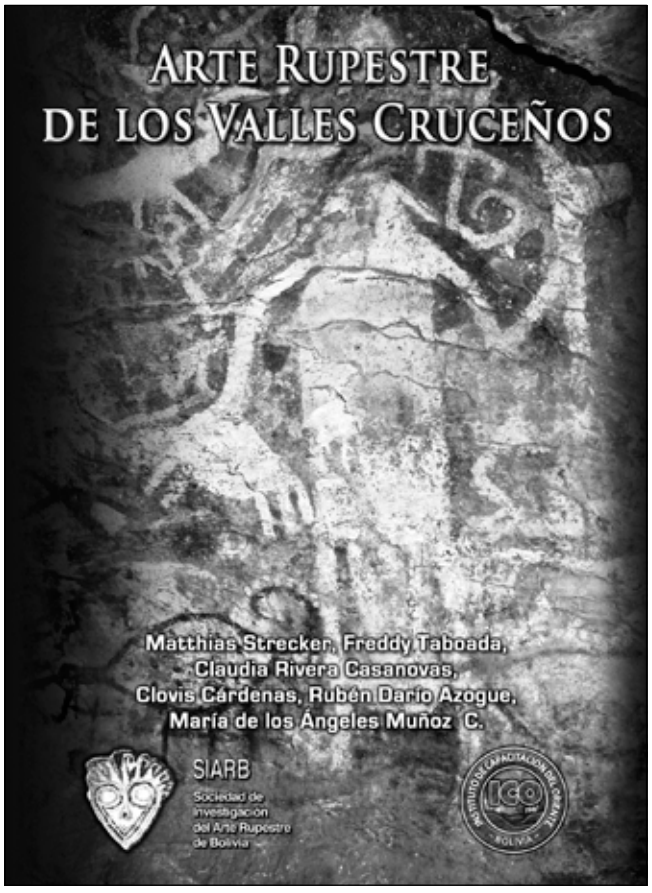
Matthias Strecker (ed.): **Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia.** CDRom. SIARB. 2008.

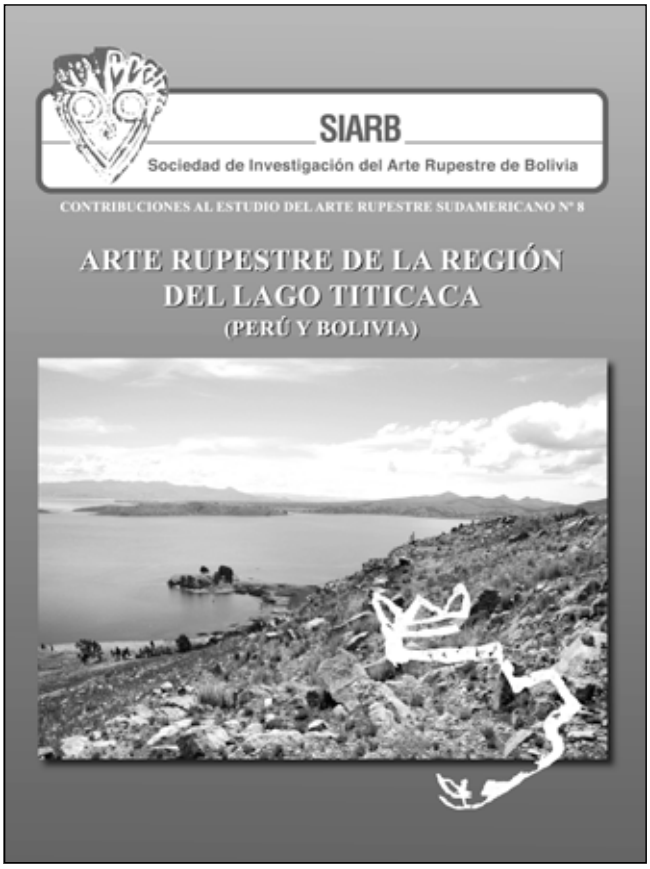
Matthias Strecker: **Arqueología y arte rupestre de Moro Moro. La cueva de Paja Colorada.** SIARB. 2008

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.





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 Nº 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 10 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 Itaí 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 Nº 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 16 de junio de 2018
en los talleres de
Producciones
CIMA
La Paz - Bolivia