RUPESTRE

ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA



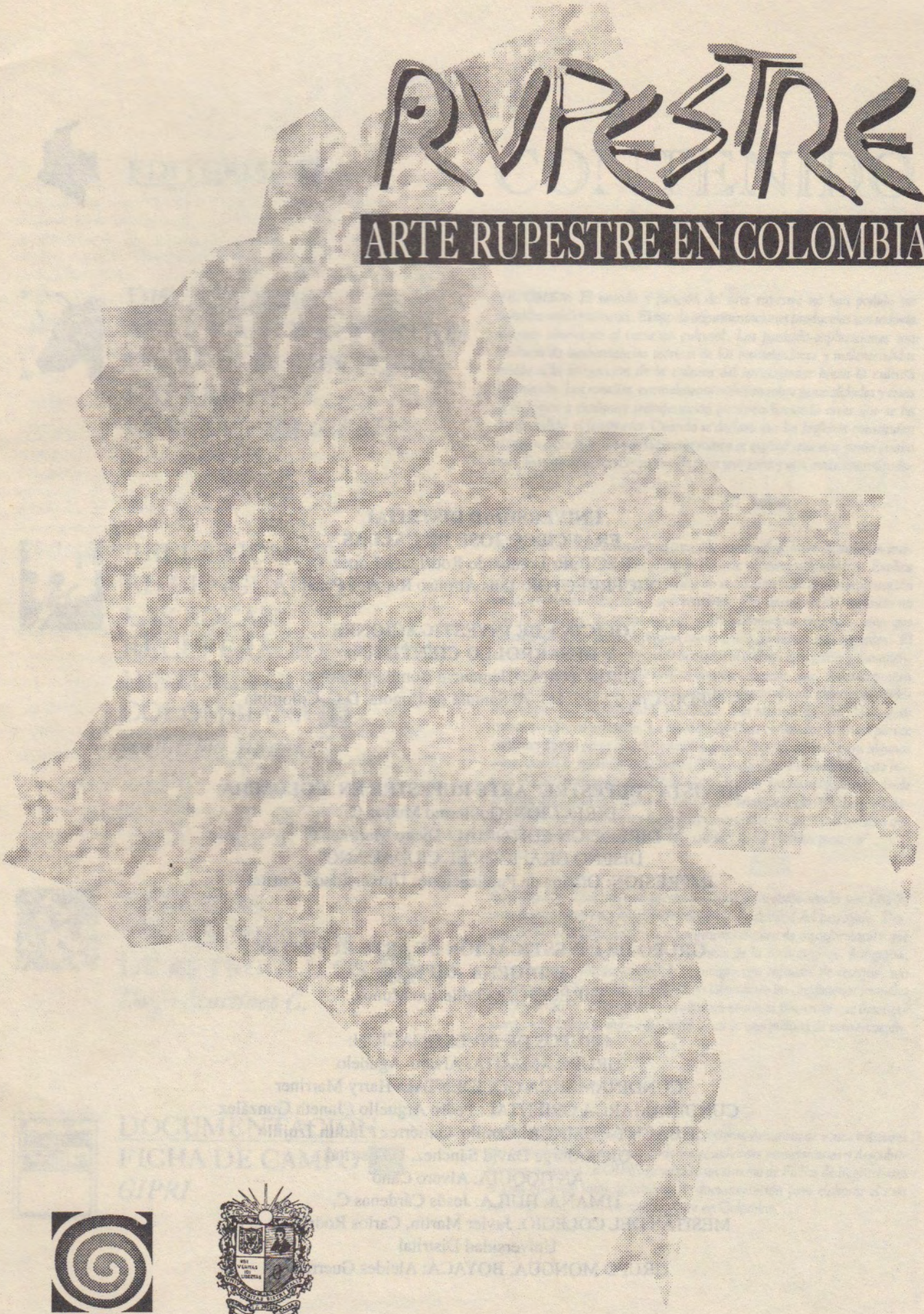
GIPRI

Universidad Distrital
Francisco José de Caldas

AÑO 1 NUMERO 1 OCTUBRE DE 1995

RUPESTRE

ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA



GIPRI

Universidad Distrital
Francisco José de Caldas

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
RECTOR: Lombardo Rodríguez López
VICERRECTOR: Luis Alfonso Ramírez Peña

OFICINA DE INVESTIGACIONES
Y DESARROLLO CIENTIFICO
DIRECTORA: Clemencia Bonilla Olano
SEDE: Cra. 22 No. 44 - 70 Santafé de Bogotá, D.C. Colombia

REVISTA "RUPESTRE" ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA
DIRECCIÓN: Guillermo Muñoz C.
DIRECCIÓN EDITORIAL: Diego Martínez C.
DISEÑO GRÁFICO: "EL CIUDADANO"
IMPRESION: Oficina de Publicaciones Universidad Distrital

GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ARTE RUPESTRE
INDÍGENA -GIPRI -
DIRECCIÓN: Guillermo Muñoz

GRUPOS DE INVESTIGACIÓN:
GRUPO AMAUTA: Alvaro Agudelo
CUNDINAMARCA OCCIDENTAL: Harry Marriner
CUNDINAMARCA ORIENTAL: Pedro Arguello / Janeth González
TIBACUY-CUMACA: Camilo Gutiérrez / Judith Trujillo
GICA: Jorge David Sánchez, U.Distrital
ANTIOQUIA: Alvaro Cano
TIMANA, HUILA: Jesús Cárdenas C,
MESITAS DEL COLEGIO: Javier Martín, Carlos Rodríguez et al.
Universidad Distrital
GRUPO MONGUA, BOYACÁ: Alcides Guerrero

CONTENIDO

EDITORIAL 5



DISCUSIONES
ARTE Y ARTE RUPESTRE: UNA DISCUSIÓN SOBRE EXPERIENCIA ESTÉTICA 10 *GIPRI*

RESÚMEN: *El sentido y función del arte rupestre no han podido ser definidos suficientemente. El tipo de argumentaciones producidas son todavía intentos abstractos al contexto cultural. Las psedudo-explicaciones son producto de inadvertencias teóricas de los investigadores y malentendidos debido a la proyección de la cultura del investigador hacia la cultura investigada. Los estudios normalmente trabajan sobre generalidades y éstas se imponen a cualquier manifestación pictórica haciendo creer que se ha comprendido el fenómeno. Cuando se declaró que los fosfenos constituían el origen de ciertas formas rupestres nunca se explicó que esta razón estaba muy distante de esclarecer su sentido para una zona y una etnia determinada.*



REFLEXIONES
EL LENGUAJE DE LAS ROCAS: RECUPERACIÓN DE LA HISTORIA CULTURAL COLOMBIANA 15
Guillermo Muñoz C.

RESÚMEN: *Este articulo presenta a la comunidad internacional un análisis de la historia de la investigación del arte rupestre colombiano. Explica algunas de las razones por las cuales no se ha estudiado esta manifestación en las entidades culturales y universitarias. Del mismo modo, anuncia no solo la cantidad de zonas nuevas y descubrimientos recientes, sino que muestra que estos sitios continúan conteniendo connotaciones sagradas. El estudio del arte rupestre no puede limitarse al trabajo de registro y documentación de zonas dejando de lado el carácter sagrado que todavía poseen estos sitios, pues los campesinos continúan ofreciendo allí algunas actividades rituales. Es indispensable incorporar a la historia de este objeto a su contexto cultural asociado. La leyenda del Dios civilizador Bochica parece contener buena parte de este sentido sagrado "por lo menos" para algunas zonas donde se cuentan las historias de los mohanes. Finalmente, este trabajo reseña los intentos de análisis realizados por los investigadores, desde la época de la colonia, hasta los primeros 50 años del siglo XX. La propuesta final es trabajar distintas fuentes documentales y hacer una versión que muestre el sentido y función de la " cultura de los pueblos pintores".*



TÉCNICAS
TRANSCRIPCIÓN DE PETROGLIFOS 28
Diego Martínez C.

RESÚMEN: *Este informe presenta el tipo de trabajo usado por GIPRI para documentar estaciones rupestres en la modalidad del petroglifo. Después de hacer el frotagge se inicia un proceso técnico de transformación que pretende simular todas las características de la roca original. fotografía, video-scanner, transformación de la imagen con software de retoque, son los procesos que reconstruyen ahora en laboratorio las condiciones formales de los petroglifos. El propósito es evitar un contacto frecuente que deteriore el original y lograr la mayor fidelidad. Esta es una política de conservación.*



DOCUMENTACIÓN
FICHA DE CAMPO 32
GIPRI

RESÚMEN: *Teniendo en cuenta el creciente denuncio de zonas rupestres por parte de grupos de investigadores, estudiantes universitarios y descubridores ocasionales, el GIPRI desarrolló un sistema de Fichas de Registro con el cual pretende unificar criterios de documentación para elaborar el más completo "Inventario de arte rupestre en Colombia".*



DOCUMENTOS
EL JEROGLÍFICO CHIBCHA 38
Miguel Triana

RESÚMEN: *Este texto (1922-1924) corresponde a las primeras investigaciones del arte rupestre del altiplano Cundiboyacense (Cundinamarca y Boyacá) . Sitúa geográficamente el territorio de estudio, demarcando los límites culturales al usar la toponimia y los lugares donde existen manifestaciones pictóricas. Se trata de un trabajo que se interesa en pensar la localización de las rocas como mojones de límites étnicos e interétnicos. Los "dibujos" representan las divinidades tutelares, dentro de las cuales están sus dioses benefactores. Lo jeroglífico, lo ideográfico es visto como un sistema que representa las conmemoraciones de un pueblo. Estas articulaciones conducen a imaginar la rana como un elemento que contiene los atributos humanos.*



NOTICIAS Y DESCUBRIMIENTOS 42

RESÚMEN: *En 1970 se inicia el trabajo de búsqueda y registro de zonas rupestres por el grupo Gipri. Aproximadamente 63 zonas habían sido denunciadas por los investigadores anteriores pero no existía un registro sistemático de ellas. Mas de 700 zonas se han venido trabajando únicamente en Cundinamarca y Boyacá. Las pictografías de Mongua, los petroglifos de San Francisco ,los grandes murales de Pilar y Seibita (Sogamoso) son solo ejemplos de descubrimientos significativos que problematizan las antiguas interpretaciones.*



BIBLIOGRAFÍA 48

RESÚMEN: *Muestra bibliográfica de las principales publicaciones sobre arte rupestre en colombia.*



LOCALIZACIÓN DE LAS ZONAS REFERENCIADAS 50

RESÚMEN: *En este mapa se localizan los sitios a los cuales se hace referencia en el transcurso de la revista.*

EDITORIAL

En junio de 1995 las autoridades civiles y culturales de Tibacuy, Cundinamarca, Colombia acogieron la propuesta del Grupo de Investigación del Arte Rupestre Indígena GIPRI[1] en el sentido de organizar en Cumaca[2] la sede nacional de arte rupestre colombiano. Allí se podrán recoger y sistematizar los materiales nacionales y bajo la coordinación de los especialistas de esta sede, se prestarán asesorías a los municipios en todo el territorio nacional. El objetivo central es hacer investigaciones diversas, orientadas en determinar el sentido y función de este lenguaje y salvar para la cultura nacional este patrimonio histórico. Quienes se interesen en investigar sus zonas respectivas y en sistematizar los petroglifos y pictografías de su región, podrán encontrar una biblioteca especializada. Ésta se ha venido estructurando, al igual que la sistematización documetal de algunas zonas, cuyos materiales han sido trabajados por diversos investigadores, incluso por GIPRI desde 1972. Del mismo modo, podrán tener información nacional e internacional al acceder a los informes de investigación en revistas, publicaciones especializadas y otros medios de información. Las sociedades internacionales expresamente dedicadas a este tema y las redes de internet presentan al investigador nacional aspectos diversos en relación al registro, estudio y conservación del arte rupestre, al mismo tiempo que discusiones sobre procesos de interpretración y hallazgos en cualquier región del mundo. Todas estas actividades de estudio, asesoría y divulgación, serán propias de la sede nacional de Cumaca. La revista RUPESTRE Arte Rupestre en Colombia inicia la divulgación de esta iniciativa histórico-cultural.

La organización de esta sede nacional es el resultado de un proceso complejo de actividades iniciadas en 1970; el GIPRI comienza en esta fecha los primeros trabajos de búsqueda y registro de zonas. Esta labor se organiza en los municipios de Suacha, Bosa y Sibaté (Departamento de Cundinamarca) y en Ramiriquí y Tibaná (Departamento de Boyacá). La experiencia de los nueve primeros años se presenta en 1981 en el primer encuentro de investigadores de las culturas del Altiplano (Tunja UPTC). Allí se formula la necesidad de realizar un trabajo que integre todas las referencias, los estudios y los sitios denunciados, un trabajo histórico del arte rupestre colombiano. El as-



Pictografía, Sutatausa (Cundinamarca)

pecto más problemático que pone de presente esta reunión es la obligación de realizar un trabajo de búsqueda y registro sistemático de zonas, para tener una imágen real de la concentración de estas manifestaciones en el territorio. Se tiene conciencia de que los datos conocidos por los investigadores tradicionales no registran ni el uno por ciento de las zonas trabajadas por ellos.

Desde 1981 hasta 1991 se registraron nuevas zonas en Cundinamarca y Boyacá y se produjeron distintos caminos metodológicos para el trabajo de registro, estudio y cuidado de algunas pinturas y grabados. En el 45° Congreso de Americanistas, se presentaron tres ponencias del equipo de GIPRI que se interesaban en mostrar el avance del trabajo en registro y estudio cultural de estas manifestaciones. En 1990, se trabajó sistemáticamente en el municipio de Sutatausa[3]. En 1991, se presenta el primer resúmen del trabajo en el WAC II[4] en Barquisimeto, Venezuela y una primera formulación de base de datos para organizar los hallazgos. En los años siguientes el GIPRI presenta una segunda versión de la Historia Crítica de la Investigación del arte rupestre colombiano en la reunión nacional de Antropología Colombiana. En este mismo año, además de algunas publicaciones, se inicia en la Universidad Nacional de Colombia la primera cátedra de arte rupestre en el Instituto de Investigaciones Estéticas en la facultad de Artes. Allí se trabaja con algunos estudiantes cuyos resultados pueden apreciarse en el diseño[5] y construcción de algunas fichas descriptivas, las cuales permiten sistematizar aún más la labor de registro y documentación de las zonas rupestres. Este proceso conduce en el presente a la digitalización de imágenes y la producción de una base de datos compleja que se está elaborando con el concurso de cientos de estudiantes que semestralmente vienen descubriendo y documentando de 40 a 50 zonas nuevas, en distintos departamentos del país[6]. Con recursos mínimos y con la invaluable colaboración de los estudiantes universitarios y sus familias se ha venido conociendo un número de sitios que no estaban en ninguna de las publicaciones existentes.

El resultado objetivo es que muchas de las ideas que se tenían sobre el territorio y sobre las etnias presentes antes de la conquista han cambiado con estos documentos. Ahora puede precisarse aún más su mundo cultural y sus sistemas de representación. Las explicaciones generales sobre el poblamiento, el mundo cultural y el lenguaje precolombino en algunos grupos étnicos podrán adquirir nuevos rumbos de conocimiento. Resulta muy precario, por ejemplo, imaginar una línea cultural divisoria entre los grupos Chibchas presentes en el altiplano (Muiscas) y los denominados genéricamente Caribes, que les rodeaban. *Algunas estructuras estéticas parecen prolongarse sin cambios sustanciales en zonas tan distantes que podría suponerse una cierta diseminación cultural en territorios muy amplios en una época todavía no determinada*.

Estos documentos hacen problemática la imagen so-



bre lo que es representativo de la cultura precolombina. No es discutible el valor cultural de ciertos grupos étnicos resaltado por la investigación antropológica[7]. Pero la investigación en arte rupestre pone en crisis estas seguridades. Más de 700 distintos sitios, cada uno con más de 40 o 50 rocas y estas con cientos e incluso miles de "signos picto o petrográficos" ponen de manifiesto lo representativo y el valor cultural que puede tener el arte rupestre nacional. Los amplios murales de Pilar y Seibita (Sogamoso-Boyacá), las formas pictóricas naturalistas de Mongua-Boyacá (cérvidos), la gran profusión de trazos del petroglifo de Sasaima-Cundinamarca son ejemplos mínimos (en Cundinamarca y Boyacá solamente) de estructuras formales, que componen en cada caso, unidades complejas de lenguaje, las cuales deberán ser incorporadas a las explicaciones tradicionales existentes.

Cada descubrimiento de zonas rupestres pone de relieve lo poco que sabemos sobre "la cultura de los pueblos pintores" denominación provisional que sólo busca acentuar la presencia de una manifestación compleja y desconocida para todos los departamentos del territorio nacional. *Su antigüedad, su filiación , su sentido y función cultural no pueden en la actualidad decidirse con el simple hallazgo de un sector, de una pintura o un grabado por representativo que parezca al investigador*. Es indispensable resolver un amplio campo de cualidades que no sólo incluyen el *objeto de estudio* y las vías para explicar su contexto cultural, sino que incluyen al investigador y a sus prejuicios. Las explicaciones de ciertas formas y estilos estudiadas en Europa se han proyectado a nuestro medio y algunas pinturas análogas hacen vivir la ficción al investigador al hacerlas corresponder a etapas primitivas y elementales, cuando en realidad son estructuras elaboradas, síntesis de lenguajes y muy rara vez representaciones fotográficas. Todavía algunos investigadores se dedican a buscar el género y la especie de las representaciones imaginando que son los animales reales los que están pintados o grabados, aspecto perfectamente ingenuo.

La experiencia producida en 25 años de trabajo, la visita a cientos de rocas, la apropiación de las discusiones internacionales y la presencia de estos resultados en los congresos nacionales[8] e internacionales especializados en arte rupestre, han permitido concretar diversas propuestas de trabajo y la organización de equipos y zonas de estudio en el territorio nacional. Investigar entonces sistemáticamente este patrimonio y producir diversos desarrollos en el sentido y función de estos lenguajes es el propósito último de los equipos y grupos asociados a GIPRI y la FUNDACIÓN CULTURA DE LOS PUEBLOS PINTORES. El plan nacional de investigaciones en arte rupestre, la cátedra de arte rupestre, y la disposición de trabajar diversas zonas en el altiplano como una fase primera de registro e investigación son ahora asumidas por la UNIVERSIDAD DISTRITAL y por la OFICINA DE INVESTIGACIONES de esta institución. Se espera



configurar grupos de trabajo organizados desde el departamento de sociales de la facultad de educación, equipos de investigación, investigadores que en el futuro puedan asesorar a los grupos de provincia y se encarguen de coordinar diversas acciones para proteger estas zonas rupestres.

La revista -RUPESTRE- ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA intenta ser el órgano de difusión de estos trabajos. La revista recoge todos los temas y aspectos teóricos y prácticos producidos en la construcción de este objeto y pretende unificar los procesos de registro, estudio y conservación de las estaciones rupestres en el territorio nacional. Los debates sobre el sentido y función cultural del arte rupestre a nivel general podrán encontrarse en las secciones I y II (DISCUSIONES Y REFLEXIONES), los modos como se piensa unificar el trabajo de registro y documentación en la secciónes TÉCNICAS y DOCUMENTACIÓN, donde se presentan propuestas de fichas y criterios de descripción de pinturas y grabados. Con el propósito de revaluar los trabajos anteriores y publicar las investigaciones de los autores clásicos, se ha diseñado una sección (DOCUMENTOS) que estaría interesada en reeditar tales materiales acompañados con un trabajo introductorio que explique el contexto y las ideas de estos investigadores y grupos. NOTICIAS Y DESCUBRIMIENTOS es una sección que mostrará los adelantos en el trabajo producido por los equipos de búsqueda y localización de nuevas zonas. La sección de NOTICIAS tendrá hacia el futuro una subsección dedicada a los documentos que se pueden encontrar en Internet, en SIARB ,INORA y en Rock Art Research relativos a grupos y a personas que presentan por estos medios sus investigaciones. Nodos de trabajo, y correos electrónicos serán publicados para que los investigadores nacionales puedan acceder a esta información y establecer intercambio de trabajos y opiniones. De igual modo, esta sección tendrá las noticias internacionales relativas a los hallazgos producidos en los demás grupos y asociaciones internacionales.

Se espera que el país, la comunidad universitaria nacional e internacional pueda tener la satisfacción de encontrar en este trabajo nuevos elementos para el estudio de la historia, del lenguaje, del pensamiento humano y con ello, conozca algo mas sobre su propia identidad.

NOTAS

[1]GIPRI actualmente tiene 9 subgrupos estables que trabajan en distintos sitios y en actividades teórico-metodológicas diferentes. Dentro de éstos sobresalen: Zona Oriental Harry Marriner, AMAUTA o sector de Viotá coordinado por Alvaro Agudelo, Mesitas del Colegio coordinado por los estudiantes de la Universidad Distrital, y el tradicional grupo GIPRI organizado por Guillermo Muñoz.

[2]Cumaca es la inspección de policía de Tibacuy.

[3]Convenio Colciencias-Universidad Incca y el grupo GIPRI

[4]En esta reunión se propuso la creación de un grupo internacional WAC de Arte Rupestre. En la actualidad se han podido organizar redes de trabajo Internet y Bidnet para la coordinación de los grupos y personas que hacen Arte Rupestre en el mundo

[5]Es esencial el trabajo de grado de Diego Martínez en el diseño de la ficha de campo. En la actualidad se esta trabajando con Colcultura en la escuela del Centro Nacional de Restauración con la estudiante Juanita Arango en el diseño de una ficha especializada en alteraciones y sistemas de diagnóstico de estaciones rupestres

[6]Existe una ficha de trabajo con la comunidad. Allí se hace las preguntas a las familias y con este procedimiento simple se han venido encontrando multitud de nuevos datos sobre sitios desconocidos en el territorio nacional. Cada semestre se entrevistan aproximadamente 1000 personas

[7]Sobradas razones hacen de la zona de San Agustín, de la orfebrería colombiana, de las manifestaciones cerámicas, ejemplos inequívocos del desarrollo complejo de los sistemas sociales y económicos de los grupos que habitaron el territorio

[8]Americanistas, WAC, Simposium de arte rupestre, congresos de historia y antropología nacionales han permitido ampliar las experiencias del GRUPO GIPRI.



Petroglifo en Cachipay (Cundinamarca)

ARTE Y ARTE RUPESTRE: UNA DISCUSIÓN SOBRE EXPERIENCIA ESTÉTICA

GRUPO DE INVESTIGACION DE ARTE RUPESTRE INDIGENA -GIPRI-

ABSTRACT. *The meaning of the rock art have never been defined clearly. The kind of arguments given are still abstrac intents of an approach to the cultural context without succes. The pseudo-interpretations are all products of theoric inadvertenses and misunderstandings of the investigators. Studies are often based on general concepts that are imposed over any pictoric manifestation, making believe that the phenomenum is completely understud. When it was manifested that phosphenes where the origin of some kind of painting s or engravings figures, it was never say that this explanations was very far of make clear their sense for an specifics area and ethnia.*



Petroglifo, Tibacuy, Cundinamarca. Colombia

La historia de la investigación de Arte Rupestre comienza con los descubrimientos de las pinturas en algunas de las cuevas de Europa . Solo después de múltiples debates se reconocen estos documentos como una manifestación estética muy antigua bajo el título de Arte Parietal Paleolítico Europeo. Los tres términos usados, provenientes de diversas áreas del saber sintetizan una manera histórica de entender estas manifestaciones y un modo provisional de situarlas en una época determinada.

Las pinturas rupestres y *objetos mobiliares* al igual que algunos *grabados* se iniciaron como temas en la historia de la documentación, el estudio y la conservación de estas formas pictóricas en una muy particular perspectiva; con estos nombres se designan las diversas modalidades existentes en algunas zonas de Europa, nomenclatura que ha venido usándose a nivel internacional. Los sistemas de registro y las teorías surgidas de múltiples hipótesis que acompañan a este objeto, han venido reajustándose desde las clásicas investigaciones de Breuil, Leroi-Gourgham y Laming hasta conformar un cuadro complejo de explicaciones y desarrollos teórico-prácticos que actualmente incluyen sistemas refinados de descripción y procesos técnicos de estudio de alteraciones, tanto de los trazos (pinturas o grabados) como del sustrato (consolidación de la roca).

El objetivo fundamental, desde el origen de la investigación es resolver el ***sentido y función*** de estas formas pictóricas; pero cuando se hace un estudio crítico de sus diversas etapas resulta sorprendente que buena parte de esta historia se ha perdido en sus propias formulaciones y finalmente es muy poco lo que se puede explicar objetivamente sobre estos lenguajes humanos. Actualmente, buena parte

de estas teorías resultan problemáticas, no solo para el estudio del arte de los pueblos primitivos europeos, sino aún mas para el estudio de las etnias que en otros continentes también realizaron Arte Rupestre. Reflexionar sobre esta temática es ahora indispensable por la influencia del estudio del Arte Paleolítico en las explicaciones y perspectivas de comprensión para el Arte Rupestre de América. Los contornos de estos procesos de discusión han venido produciendo cambios en la determinación de lo que significa lo primitivo y en general en nuevas versiones de lo que concierne a una noción de cultura. La investigación del Arte Rupestre se encuentra actualmente dando un giro copernicano, lo que significa que está adquiriendo mayor capacidad explicativa para exponer desde el Arte Rupestre mismo la dinámica de la historia de las representaciones como un asunto cultural.

La investigación había nacido en el siglo pasado y en los comienzos del siglo XX como una manifestación indeterminada; sus relaciones prematuras con distintas áreas del saber hacían que fuera un elemento auxiliar y adjetivo de la explicación de las periodizaciones humanas prehistóricas e históricas: sus documentos se convertían en pruebas de búsquedas distintas al Arte Rupestre mismo y a sus implicaciones. El panorama actual ha venido cambiando no sólo por la organización estable de organizaciones dedicadas a este objetivo en particular (IFRAO y AURA en Australia, INORA en Francia, CCDSP en Italia, SIARB en Bolivia, GIPRI en Colombia, entre otros), sino por el desarrollo de instrumentos teóricos y prácticos, hasta el límite de que ya es posible anunciar a la comunidad científica y universitaria su nacimiento como una nueva disciplina (A new name for a new discipline, título de un artículo publicado por Odak)1. Deja así su lugar tradicional, como simple documento excéntrico para convertirse en el estudio del lenguaje del hombre y de sus más refinadas elaboraciones intelectuales.

LA HISTORIA DE UN DEBATE

El Arte Parietal Paleolítico se atribuye a toda Europa cuando realmente puede observarse solo en la zona franco cantábrica. Fueron consideradas como contemporáneas, como un artificio de sus descubridores. Era muy difícil aceptar que hombres muy antiguos estuvieran pintando formas "naturalistas" y utilizaran técnicas de descripción tan precisas, y tan cercanas a las usadas en Europa como resultado de un complicado proceso histórico-estético de elaboración. Occidente tardó muchos años en reconocer la verdadera dimensión de estos hallazgos, y aún ahora no puede estar seguro del sentido y función de estas manifestaciones estéticas. La pintura artistica de los siglos XIX y XX se suponía como producto de un grado excepcional de concepción de la "realidad", como un gran refinamiento intelectual. Ahora estaba frente a una contradicción: con el descubrimiento de centros de "Arte" producidos desde el año 30.000 a.p. Con una interpretación superficial y falsa del sentido del arte, del lenguaje humano y de las manifestaciones estéticas humanas se logró desentrañar algo verdadero: la fauna representada en las paredes de las cuevas no existía. Si las pinturas muestran formas de animales que ahora no existen, es por que evidentemente ellos existieron, luego las pinturas son muy antiguas. No sólo se acentuó el supuesto "Naturalismo" de las formas como evidencia de su antigüedad, asunto problemático, sino que este sistema de categorías se continuó usando para describir el tipo de Arte Rupestre de las comunidades arcáicas de otros continentes.

De aquí en adelante se puede observar el esfuerzo por construír lo que el Arte Rupestre significa dentro de la historia humana objetiva, a partir de nuevos hallazgos. Sobre

Pintura rupestre, Cueva de Lascaux, Francia

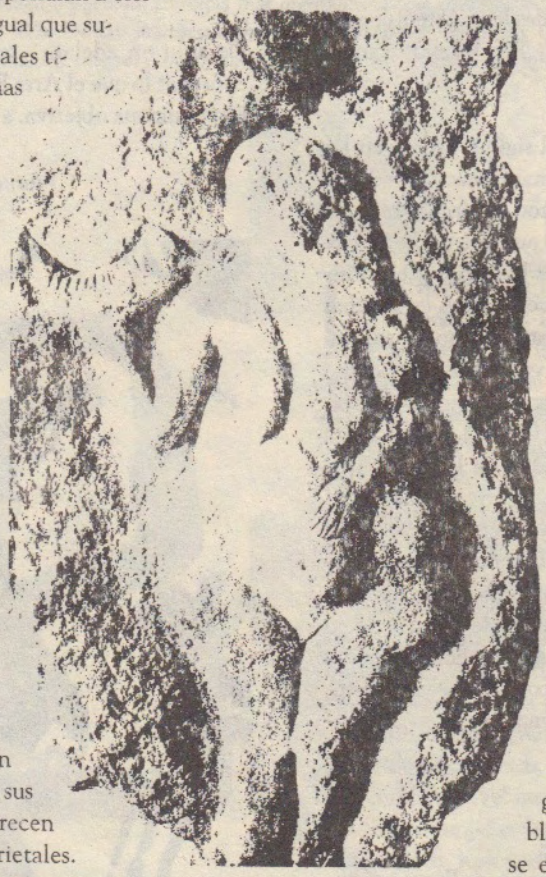


la manera como se ha venido construyendo esta disciplina de estudio, el objeto no fue el único factor determinante; intervinieron también el grado del saber y los intereses históricos concretos de los individuos. La mayoría de los análisis acentuaban el precario estado económico de estas agrupaciones nómadas para determinar la clase y grado de relación con la naturaleza que implicara una necesidad apremiante de cacería y de fabricación de instrumentos de piedra. El argumento pretendía mostrar que existía una concordancia ineludible entre la forma económica y la realidad social, estructura que proyectaba cualidades sobre el tipo de actividades y desarrollos intelectuales o su ausencia. Ciertas formas económicas, –según esta argumentación– correspondían a ciertas formas de representación, al igual que suponían que ciertas relaciones sociales típicas tenían como correlato sistemas típicos de "realidad intelectual". Así se podían inducir los modos como deberían ser las estructuras de "realidad" de las agrupaciones paleolíticas.

Diversos contraejemplos hacen patente el grado de generalidad de estas hipótesis. Existen evidencias de comunidades "primitivas contemporáneas". Que con un bajo desarrollo económico poseen una muy elaborada forma de entender su realidad. Llenos de exposiciones complejas, su mundo espiritual les produce diversos niveles, clases y grados de representación. En el caso inverso, grupos humanos con desarrollos económicos relativamente altos no poseen una realidad intelectual tan rica, y sus lenguajes no necesariamente aparecen representados en las pinturas parietales. Así que es muy complicado suponer una conexión entre los sistemas económicos y las formas pictóricas de modo tan rígido que se crea resuelto el sentido y el lenguaje implícito en estas obras, al igual que las posibles razones de que ciertas comunidades pintaran, grabaran o dejaran de hacerlo.

Cuando se intenta entender el conjunto de explicaciones que en la historia de la investigación del Arte Rupestre abordan su sentido y función, es posible observar que en general estas están impregnadas de argumentos teológicos y teleológicos. Si el hombre pinta es porque observa lo externo, y si pinta diseños, denominados *adornos* es porque igualmente está obligado a sacarlos de la naturaleza como producto de la observación "*del orden natural*". En ningún caso parecería importante estudiar el tipo de lenguaje que organizó esta o aquella figura de **apariencia animal** ni profundizar sobre una fórmula singular de interpretación que articula espacios y formas, cuyas semejanzas y diferencias se pueden observar cuando se confrontan algunas estaciones de Arte Rupestre en diversos países.

La enajenación del hombre no sólo se ha venido dando en forma objetiva por el conjunto de relaciones y procesos que configuran su historia, sino que también se ha determinado en el tipo de pensamientos que determinan su comprensión. Así por ejemplo, lo prehistórico y las comunidades primitivas contemporáneas han sido "vistas" como etapas en las cuales solo existen habilidades animales. Arte paleolítico, comunidad primitiva, certeza sensible, saber inmediato, naturalismo, son entre otros los términos con los cuales se califica esta etapa.



Bajo relieve, "Venus de Laussel" Francia.

Al estudiar estas formas de representar lo paleolítico, el investigador debía situarlas como sus antecedentes y localizarlas en el nivel más elemental de la elaboración humana: sin historia, sin pensamiento, ajenos a lo simbólico, sin un conocimiento de la "realidad". Es por esto que de modo intencional se determina el Arte Parietal Paleolítico como una etapa en la cual los hombres no piensan nada... y pintan como cámaras fotográficas. No tienen lenguaje, no existen mediaciones posibles y según esta hipótesis el hombre se encuentra impregnado inmediatamente en la naturaleza . Como es obvio, las ciencias que deberán estudiar su comportamiento no son aquellas que estudian al hombre sino que buena parte de la explicación debe estar en la etología. Se producen así adjetivaciones turísticas que se detienen en la majestuosidad y en el color de los murales, en los movimientos de los bisontes, en el "realismo de las formas", en la excepcional conservación de los pigmentos y en la calidad de los trazos para mostrar un alto nivel de elaboración que **imita lo natural**. ¡La total inmediatez!. Cuando este esquema se generaliza se convierte en la exposición para todos los centros de Arte Rupestre sin importar las diferencias étnicas, históricas y las

formaciones sociales de cada una de las regiones estudiadas; y aunque existen reales diferencias estas simplemente se suprimen. Cuando la investigación europea se dedicó a hacer registros detallados de las cuevas y las particularidades de los murales, pudo constatar que además de formas de animales existían trazos simplificados, líneas y esquemas que mostraban lo precario del argumento naturalista y lo complejo del sistema de representación patente allí. Todas estas evidencias superan las antiguas tesis del animismo, de la magia simpática o del simple ritual de cacería o de la iconografía de la fertilidad como productos realmente de aquellos temas atribuidos por los investigadores a un objeto no estudiado suficientemente.

UNA SEUDO EXPLICACIÓN

Las preguntas convencionales del investigador de Arte Rupestre y sus respuestas se interesan exclusivamente por el animal pintado, su género, su especie, su familia, su clase y **no por el tipo de pensamiento y las razones que expliquen por qué se hace esencial para el hombre, para cierta etnia, pintar éste o aquel animal**. Lo más "refinado" de su análisis le conduce a las simples condiciones utilitarias, a proyectar los criterios de su inconciente percepción. "Este animal pintado era su alimento, y había en la región un número significativo de estos ejemplares. Al encontrar, por ejemplo, una pintura que presenta unos venados acentuando su cornamenta, el investigador inmediatamente se interesa en el tipo y clase particular de venado que allí se muestra. Durante semanas e incluso meses se dedica en la región a observar el comportamiento de los venados, esperando encontrar la respuesta a la forma que la pintura representa. Los desplazamientos de los venados, su modo de vida, sistemas de adaptación, sus sitios de cortejo son, entre otros, celosamente reseñados por el investigador, con el propósito infalible de demostrar que el hombre primitivo, paleolítico o contemporáneo que pintó este mural, tenía un agudo sistema de observación. La investigación convencional, como se nota, no tiene un propósito distinto que acentuar el papel de los sentidos en la construcción de la obra de "Arte" rupestre. Las proyecciones de estas opiniones en la estética y en el arte en general son nefastas.

Si de otro lado, algunas culturas no pintan las particularidades que cada animal posee, se deduce que esta etnia no tenia un criterio limpio de observación o que era muy torpe para representar lo observado, lo que muestra un desarrollo elemental de relación con su entorno. Estos cambios manifiestan una nueva etapa de las comunidades en la cual el hombre simplifica la observación seleccionando algunos detalles del mundo, para crear formas ornamentales, geométricas, o simples diseños que, como es obvio, también están presentes en algunos elementos naturales o en los objetos producidos en una etapa particular de manejo de fibras o instrumentos. En este anterior sentido, geometrismo-naturalismo, fueron los términos de una discusión de finales del siglo XIX y comienzos del XX que perjudicó el estudio del Arte Rupestre americano, pues se suponía que el geometrismo típico de algunas zonas rupestres era algo así como retraso mental.

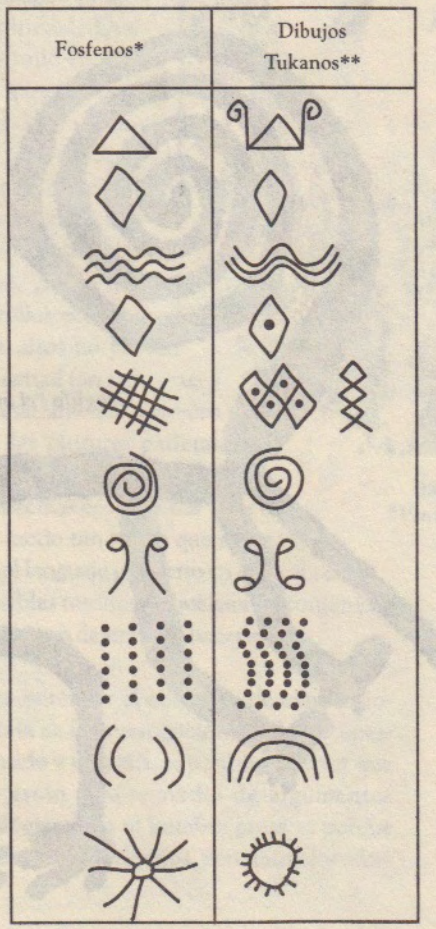
Algunas figuras son especialmente problemáticas para una investigación convencional. Cuando en un mural se observa una figura que no puede relacionarse con algún objeto de la naturaleza, pero que posee rasgos de semejanza se dice que es una figura "antropozoomorfa", "fitomorfa", "tectiforme" etc., queriendo explicar el posible lugar de la observación que la origina. En ninguno de los casos anteriormente descritos se hace presente una conceptualización que pretenda explicar el modo como el hombre, en cualquiera de sus etapas históricas, tiene la capacidad de seleccionar ciertos atributos de observado y de lo no observado y así representar las formas rupestres bajo un complejo sistema de trazos que no necesariamente es producto de experiencias empíricas, sino de elaboraciones "libres", articuladas a su propia intimidad cultural. Son universos intelectuales activos, dinámicos, configurados en diversos lenguajes que expresan una singular relación con la naturaleza y no una mímesis. Una misma etnia puede incluso tener diversas formas de representación y estilos. El caso extremo



Geoglifo "el mono"(Nazca, perú)

se observa entre las antiguas representaciones y los estudios recientes sobre las comunidades australianas que todavía realizan Arte Rupestre. Niveles distintos, elaboraciones multisemánticas, relaciones con mitos, e incluso el azar están presentes en la intimidad de un objeto que no puede ser estudiado con generalidades y mucho menos con una percepción ingenua que parecería darle valor a la vista, percepción tan elemental, que ni el más radical de los pseudo-empirismos es tan premoderno.

Algunos sitios rupestres de etapas americanas mas recientes (neolítico, formativo, agroalfarero, preclásico) han sido pensados como estructuras espirituales que hacen relación al tipo de formas religiosas y rituales de estas comunidades pintoras; los lugares se denominan genéricamente como centros sagrados y algunos elementos formales (de pinturas, grabados, y arte mobiliar con tradición rupestre) como espacios culturales donde se concentra una especial calidad chamánica. Pero incluso aquí parece prolongarse el argumento usado ya en la explicación del arte parietal paleolítico. Algunas formas se pretenden deducir de experiencias que contienen también una especial carga sensorial; el uso de entéogenos permite observar un conjunto de formas (fosfenos) como resultado de una alteración del sistema nervioso. Entendido como un fenómeno del sistema neurofisiológico, quien haya ingerido "yagé", por ejemplo, puede observar ciertos elementos formales, dibujos que constituyen el fundamento temático de los trazos rupestres, pues su efecto es igual para cualquier ser humano (experimentos de Knoll). Mediante formas alteradas de conciencia producidas por diversos medios, se genera entonces un conjunto de formas que como sagradas configuran el fundamento de la historia, origen y sentido de los pueblos que acceden a este lenguaje. Nada se dice aquí sobre el papel activo del intelecto y las variaciones que en cada caso tiene esta forma (fosfeno) para contextos culturales distintos. Aunque esta formulación se expone como posible camino para entender el sentido y función del Arte Rupestre, se ha venido usando indiscriminadamente para explicar cualquier tipo de manifestación pictórica parietal, sin que medien las diferencias culturales y las precisas condiciones de este o aquel mural, en este o aquel grupo humano, en esta o aquella etapa de la historia. Frente a cualquier pintura o grabado, al igual que frente al arte mobiliar o a los geoglifos parece ser suficiente con decir que ésta es una manifestación sagrada chamánica de representación. ¡Y nada mas parece importante decir!; incluso la investigación termina donde debería iniciarse.



*Según Oster, 1970. **Según Reichel Dolmatoff, 1978.

Equivalencia de fosfenos y diseños del arte de los Tukano (Colombia) *Según José Alcina Franch, en "Arte y Antropología" Ed. Alianza, 1982.*

SITUACIÓN FINAL

En conclusión, distintos procesos han venido desdibujando la seguridad y la imagen popular de que ya sabemos lo que significa el Arte Rupestre. Sistemas de datación (catión Radio), estudios que superan la interpretación de estilos usados en la tradición de comienzos de siglo (Leroi Gourhan) y algunas técnicas para documentar sin deteriorar el original, permiten preveer la relativización total de lo que se venía diciendo en Arte Rupestre. Los procesos de trabajo se dirigen ahora a los estudios del conjunto completo de alteraciones para por lo menos impedir que las zonas y las rocas se deterioren más, sin que nuevas técnicas y teorías puedan realizar su interpretación. Realmente se sabe tanto en Europa o en Australia como lo que se puede decir sobre Arte Rupestre americano; lo importante es que la investigación ya no se contenta con las simples hipótesis que antaño con gran seguridad se divulgaban.

NOTAS

1. ODAK,Osaga. *A new name for a new discipline*. Rev. Rock Art Research, Vol. 8, No.1, Melbourne. Australia, mayo 1991, pp 1-12.

LENGUAJE DE LAS ROCAS: RECUPERACIÓN DE LA HISTORIA CULTURAL COLOMBIANA

A Propósito de la Investigación de Arte Rupestre en el Altiplano Cundiboyacense

GUILLERMO MUÑOZ C.

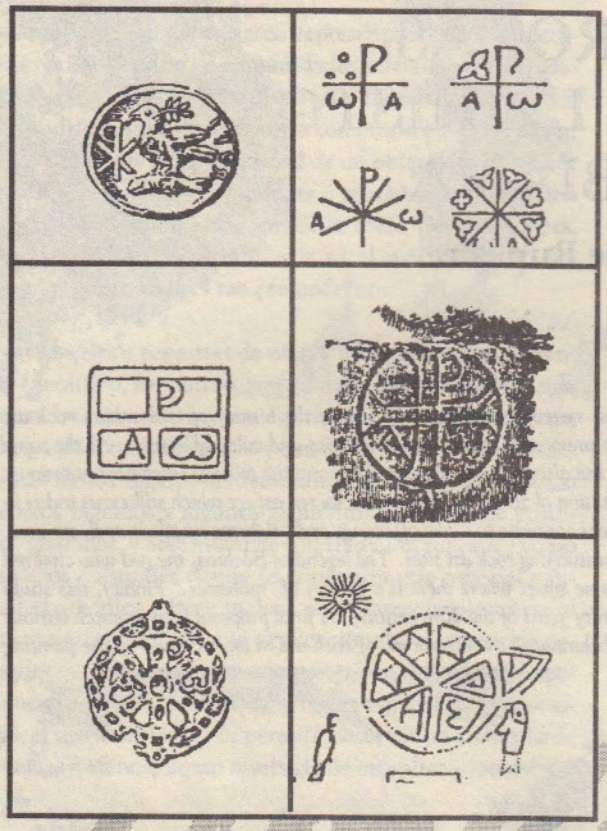
ABSTRACT. *This text presents to the international community the first systematic attempt to analyze the history of Colombian rock art investigation. It explains some of the reasons why this area has not been previously studied in universities and cultural entities. At the same time , it not only shows the number of new zones and recent discoveries, but also shows that those sites continue to have sacred connotations. The study of rock art can not limit itself only to the register and documentation of zones and ignore the sacred aspect which still exists today in the minds of many local inhabitants. In fact, local inhabitants in many areas continue to make offerrings and celebrate rituals in rock art sites. It is indispensable therefor, to incorporate associated cultural context when studying rock art sites. The legend of Bochica, the god who civilized the Muisca, appears to contain some of this sacred aspect; at least for some zones where there is a history of "mohanes." Finally, this study summarizes attempts by investigators from Colonial times up to the first fifty years of the 20th century. A final proposal is to research various archives for documents and publish a version which reveals the motives behind and the meanings of rock art in the "culture of the painting tribes."*

Hace algunos años era común que quien conociera lugares donde existen pinturas realizadas en la rocas por las culturas precolombinas colombianas, pusiera en primer lugar el sector de Facatativá, llamado Piedras del Tunjo o Piedras de Tunja, como el más importante incluso como el único. Muy poco se podía decir sobre otros lugares, a menos que se revisara con cuidado una bibliografía especializada, se hiciera una búsqueda cuidadosa de incunables, o se tuviera la oportunidad feliz de asistir a la conversación de un pariente andariego, o a la charla amena de un campesino lleno de curiosidades, que hablara de nuevos sitios donde existieran piedras grabadas o pintadas.

Realmente, se han ofrecido por distintos medios, incluso desde la conquista, referencias sobre esta manifestación cultural, pero éste fenómeno, relativo al mundo intelectual de los indígenas, fue dejándose de lado como un asunto no significativo dentro de la historia y la cultura colombiana. Asumir ahora críticamente el desprecio y la arrogancia con la que se ha afrontado esta tradición pictórico-cultural y explicar algunas de las razones por las cuales estos documentos han sido relegados es uno de los objetivos de esta investigación. El propósito es doble pues de un lado se intenta mostrar la importancia cultural de estos documentos estéticos rupestres precolombinos y de otro, hacer patente y delinear en sus rasgos la mentalidad que ha venido entorpeciendo el estudio cultural nacional pues ha privilegiado una cierta y particular etapa de la historia y la cultura (etapa colonial) nacional haciendo privilegios al acentuar una historia que legitime sus aspiraciones premodernas.

Piedra pintada de Pandi (Cundinamarca)
Según grabado de Riou. (Siglo XIX)





Análisis comparativo que pretende demostrar el origen cristiano de los motivos rupestres del altiplano cundiboyacence.
Según Dario Rozo
1930

ETAPA COLONIAL

Las primeras referencias sobre pinturas y grabados se encuentran en los cronistas de Indias. Asociadas estas manifestaciones a la religión católica (Bochica apóstol civilizador) se diluyeron dentro de los espacios sagrados cristianos hasta llevarlos a su deformación. Así que la calidad cultural lograda por los Muiscas fue entendida y confundida desde siempre como un aporte europeo. Con esta manipulación de la historia, los logros concebidos por los indígenas quedaron relegados como simples formas excéntricas y en el mejor de los casos decorativas.

Cuando a finales del siglo XIX se inicia en algunos individuos el estudio de la historia nacional, se emprende un trabajo de exposición del significado de las culturas indígenas precolombinas, pero sus perspectivas, sus métodos y sus implicaciones impidieron que se estudiaran sus estructuras culturales. Con supuestos se les miró como organizaciones humanas primitivas.

Allí la interpretación del arte rupestre comienza su proceso de deformación: Fue considerado el fenómeno rupestre como una manifestación curiosa imposible de ser situada dentro de los modos supuestamente claros de entender las organizaciones indígenas; la exposición de "**los dibujos**" y las "**formas**" presentes en distintos objetos mobiliares o no, se presentaban desarticulados de las descripciones y ajenos a los contextos estético-culturales nacionales. Este proceso de exposición de lo indígena lleno de prejuicios, realizado con una percepción no siempre consciente, con el espíritu de una época, hizo que el arte rupestre y sus modalidades y proyecciones estéticas fueran vistas como un conjunto de elementos incluso foráneos (griego, mesopotámico), indescifrables, sin sentido, elementales e infantiles[1].

Algunos historiadores del siglo XIX desvirtuaron la necesidad de estudiar estos **elementos formales**, pues según sus opiniones, *se trataba de trazos sin sentido* (Restrepo Vicente, ver Bibliografía general) *por mero pasatiempo*. Lo particularmente interesante es que se le consideró como un objeto exótico, como un fenómeno ajeno a todo **aquello que se suponía claro** en la exposición de las culturas precolombinas del país.

Lo dramático es que este asunto sigue siendo el mismo ahora: ¡Arte Rupestre! A pesar del desconocimiento académico y universitario, en las provincias se les continúa dando especial importancia como objeto sagrado e incluso, para su destrucción. En algunas poblaciones (Nuevo Colón - Boyacá) se promovieron "**convites**" (en los primeros años del siglo) para destruir las rocas y sus pinturas por estar asociadas con lugares demoníacos. En otras regiones del altiplano, los nombres de ciertas rocas (piedra de la iglesia, piedra del diablo, cojines del diablo) y algunas actividades

Pictografía
Piedra "El Diablo"
(Sutatausa, Cundinamarca)
¿Posible representación de tejidos?
GIPRI 1994

actuales en estas como misas campales (Suesca) muestran que continúa obrando allí una cualidad sagrada.

Todas estas condiciones, permiten reconstruir fragmentariamente el arte rupestre. El objeto como tal ha sido lo menos importante. Visto con los criterios de cada investigador y con la percepción de cada época, se le ha llamado arte geométrico, esquemático, abstracto, jeroglífico, ideográfico, y probablemente en los próximos años será determinado como asunto de shamanismo.

Lo desconcertante es que aunque existen cientos de zonas y miles de rocas, no se produjo un trabajo de documentación sistemático. Muy al contrario, con muy pocos elementos se inventaba una interpretación, que como es obvio se probaba sin necesidad de recurrir a las evidencias documentales (Rozo- Santamaria-Daniken, ver Bibliografía general). Sin embargo, todos estos elementos que conforman la temática rupestre, en su desorden, con todas sus inconsistencias, son parte del piso fundamental de su historia y lo que es más interesante, **espejo profundo de la historia de nuestra mentalidad** y lugar donde se define nuestra capacidad para la investigación cultural.

Al hacer un pequeño resumen de las listas de los sitios donde existen estas manifestaciones dentro de la historia de la investigación del arte rupestre, se puede conocer el modo como estos documentos se han venido lentamente superponiendo al lado de una diversidad de temas inventados por los primeros investigadores. Durante muchos años ha venido siendo esencial entender las distintas interpretaciones producidas y el modo como éstas se han convertido en pretexto para las más curiosas versiones, que se acompañan, como es obvio, por el criterio inconsciente de quienes quieren probar sus teorías usando y atribuyéndoles condiciones fantásticas.

Sin embargo, al tiempo que fueron creándose nuevas interpretaciones, también se fueron agregando sitios, nuevos sectores donde este fenómeno se localizaba. Algunas zonas donde se encuentra este tipo de manifestación fueron encontradas por ingenieros de vías [Triana], viajeros ocasionales [Bichler- Pinto], exploradores (Cabrera), misioneros [Pérez de Barradas] o simples personas curiosas [Müller-Uribe- Borda], entre otros, que por lo emocionante del tema y por una extraña curiosidad desusada, fueron dando sus frutos al ir descubriendo y describiendo diversos petroglifos y pictografías, tanto en algunos lugares próximos a la Sabana de Bogotá, como en algunas provincias y municipios de todo el territorio nacional.

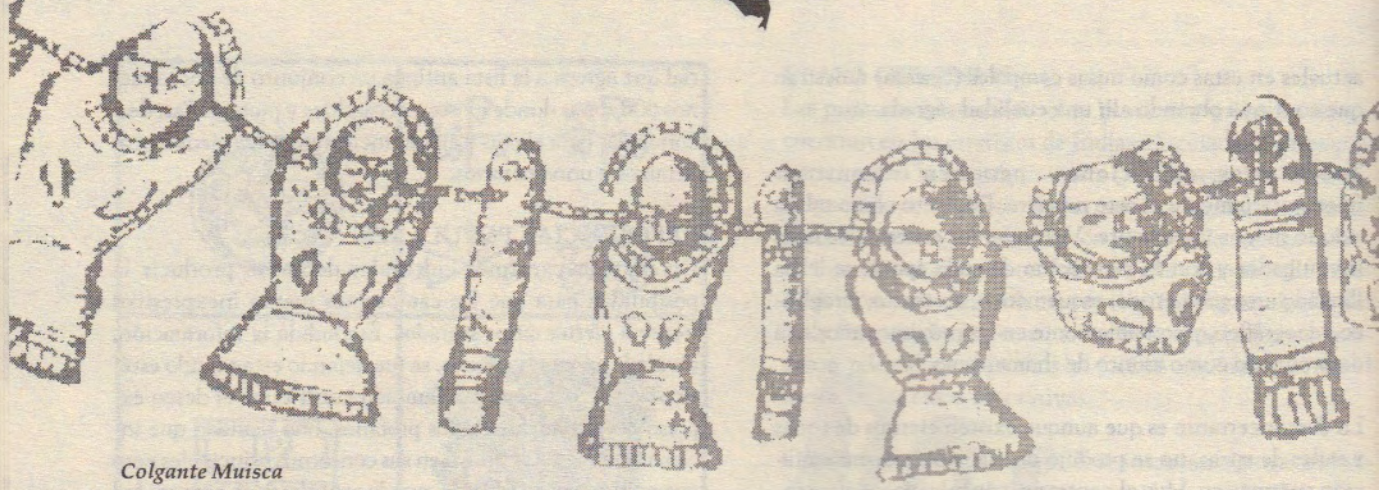
Sólo muy recientemente algunos profesionales (Granda, Muñoz (Gipri), Urbina, de Rendón, Marrinner, Agudelo) han venido revelando y descubriendo un numeroso material que agrega a la lista antigua un conjunto de por lo menos 600 zonas donde existen petroglifos y pictografías, desconocidas para el país y ajenas inclusive en los medios académicos y universitarios.

REFERENCIAS POPULARES

Diversos mecanismos culturales debieron producir la posibilidad para que los campesinos fueran inexpresivos frente a ciertos sitios sagrados. Escondida la información, olvidada en muchos casos, se fue dejando este mundo estético como cosa perdida. También contribuyó el deseo expreso de esconder, para los profanos, una realidad que incluso amenazada se diluyó en sus contornos principales pero que curiosamente todavía guarda sentido en la comunidad campesina. Algunas zonas, que contienen arte rupestre, fueron por muchos años convertidas y todavía lo son, en lugares de miedo; allí aparece el Mojan, la Madre Monte, la Llorona, entre otras deidades misteriosas y maléficas. El espanto se multiplica pues estas entidades que roban niños, asustan y maltratan a los adultos y enloquecen a los incautos, también son capaces de dar tesoros a viajeros desprevenidos o ahogar a quienes irrespetan a las lagunas sagradas. Los mismos habitantes que tenían estos centros de rito y de culto consiguieron espantar al español, que era tan o más "supersticioso" que el indígena. Las historias de miedo son sin duda formas culturales de resistencia.



Petroglifo, Tibacuy (Cundinamarca). Formas como esta, sugirieron a los cronistas la huella del paso de algún apostol evangelizador.

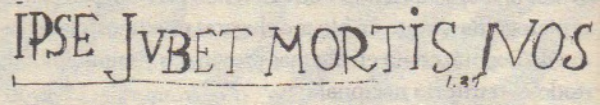


Colgante Muisca
Según H.Kunike, 1916

Cabe también la posibilidad contraria. Curas, doctrineros y mandos administrativos, en distintos tiempos, por años persiguieron los templos antiguos y los lugares de rito, dando castigos y reprendiendo a los campesinos indígenas que conservaran sus costumbres y asistieran a estos lugares sagrados. Los sitios que no pudieron ser convertidos en centros cristianos, en lugares de culto y peregrinación como la iglesia de Nuestra Señora de Chiquinquirá[2], Iglesia de Bojacá[3], Iglesia de la Valvanera Chía, fueron destruidos y olvidados. El procedimiento muestra como los centros ceremoniales indígenas fueron reusados por los conquistadores para recoger la percepción mágico religiosa ya preparada para la ahora doctrina cristiana. En las construcciones sobre lo sagrado, los pueblos del altiplano hicieron del agua y de sus fuentes o manas, los sitios donde se originaba la vida. La mana en Chía, situada en un centro académico cultural y lugar de origen de las familias indígenas (Caná), que eran quienes heredaban el cacicazgo de Bogotá, es un lugar de rito indígena que aún en la actualidad en un centro de peregrinación, donde algunos grupos indígenas (Kogui) llevan todavía pagamentos. Lo interesante es que allí se encuentra una virgen católica.

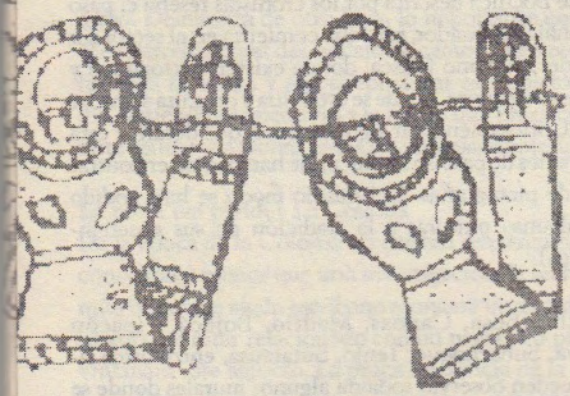
Este sincretismo curioso manifiesta sin duda la manera como los españoles usaron procedimientos probados ya en su trabajo ideológico, en sus guerras con los musulmanes y judíos, para combatir sus expresiones religiosas y culturales. Desde el primer momento en América, fueron atacadas las instituciones económicas y sociales y con ello los aspectos culturales que le son conexos. La cultura popular debió entonces olvidar por castigos, o por cuentos diversos, el sentido e incluso el sitio donde estos murales todavía existen. Lo cierto es que los indígenas no olvidaron del todo sus tradiciones y estas fueron acomodándose, camuflándose en la vida colonial y republicana. Lo ladino no es otra cosa que hacer creer que se está de acuerdo en algo, cuando realmente se hace otra cosa[4] que culturalmente tiene mayor sentido y arraigo.

Especialmente en una roca en el sector de Facatativá, se encuentra un ejemplo que muestra el conflicto patente entre la cultura indígena y los esfuerzos de las instituciones, por derivar las prácticas existentes de tiempo inmemorial, hacia los ritos y símbolos de la religión cristiana. En uno de los costados de esta roca se encuentra el trazo típico de los habitantes precolombinos; con líneas simplificadas en un elemento de síntesis, se muestra lo sagrado indígena. Al lado de estos "dibujos" se encuentra una cruz y unas palabras en Latín: **IPSE JUBET MORTIS NOS (El mismo nos da la vida y la muerte).** Dos culturas compiten en un mismo lugar. Lo impresionante es que la pintura usada en el segundo caso es también óxido ferroso y su color es también rojo. Es particularmente sugestivo este documento, pues permite derivar algunas relaciones sobre el tiempo en que se siguió pintando en ROCAS. *¿Qué tipo de conflicto concreto está presente aquí? ¿Por qué es necesaria la cruz en este lugar si se supone -y esto se ha creído seriamente- que nada tenían que ver los Muiscas con el arte rupestre? ¿Qué tipo de prácticas "profanas" se seguían organizando en las afueras de la población de Facatativá en los tiempos de la república?* Y finalmente, *¿Qué tipo de cultura está impregnando, no sólo, la actividad de pintar y grabar sobre rocas, sino que tipo de factores culturales todavía siguen presentes en la vida de los campesinos actuales?* Todos estos interrogantes sumados a nuevas evidencias en el mismo sector del parque de Facatativá (oraciones en castellano), agregan elementos que ponen en conflicto las ya tradicionales tesis sobre el tiempo remoto de la realización de las pictografías o la imposibilidad de pensar su filiación, por lo menos, para un tipo de arte rupestre y una etapa de este lenguaje.



BOCHICA

Las primeras referencias comienzan con los conquistadores. Se registran con los escribanos y cronistas algunos de los murales del altiplano cundiboyacense (Tupia Sibaté,) que





Representación rupestre del Dios Sua. Segun Interpretación de Miguel Triana, 1924

Indígena Huitoto Grabado S.XIX

según la época y las referencias de los indígenas contaban la historia de su **Dios civilizador Bochica,** el cual había dejado no simplemente sus enseñanzas como tradición oral, sino que había pintado o grabado su propia mano en las rocas y había dado indicaciones diversas, enseñando así, cómo construir y pintar las telas. Este personaje, al igual que en otras culturas, cumple un papel de símbolo y paradigma de transición, por ser el ejecutor de obras en el cambio hacia el mejor manejo de la naturaleza. Bochica da a los antiguos habitantes diversas enseñanzas en el manejo del algodón, del agua, y prescripciones en casi todos los órdenes. Según esta versión, Bochica amplió las vías de la relación con la naturaleza, lo que sin duda también implica un nuevo lenguaje frente a ella. Fray Pedro Simón, reseña y se interesa en ciertos dioses de la cultura Muisca por sus semejanzas con la religión cristiana. Bochica aparece así impregnado desde esta época como un apóstol evangelizador! La supuesta idea de un juicio universal, la inmortalidad del alma, las cruces pintadas (Suacha-Bosa-Sibaté) o grabadas de las sepulturas y en las mantas, se describen, entre otros elementos, como muestras de la visita de la cultura judeo-cristiana! Este elemento religioso continuó por años rondando frente a la explicación de este fenómeno pictórico, subordinándose a la cultura europea.

Sin embargo, la primera relación equívoca o no, sobre arte rupestre y este dios-hombre civilizador, la hacen los Cronistas, que sin duda, recogen aquello que para su percepción era urgente contar. Pero también es sobre lo cual los habitantes guardaban especial cuidado. La leyenda contada por los españoles de Bochica-civilizador del altiplano, muestra en su estructura íntima, la relación entre nuevas formas culturales de procesos migratorios y el ritmo de luchas de grupos hacia la Sabana de Bogotá, pero también contiene, y esto es lo que aquí importa, las **primeras relaciones entre el mito y el arte rupestre.**

Hace algunos años se sorprendía el lector cuando se contaba en esta crónica, la ruta y las características de este perso-

naje, sin ninguna otra referencia. Venía de Oriente y al llegar a la zona de Bosa Suacha debió abandonar su animal (camélido) pues éste murió (laguna de bacasio y el templo a Bochica en este lugar). Su aspecto, su enseñanza, su capacidad para romper las peñas y abrir de tajo el sagrado Salto de Tequendama, daban de por sí diversas interpretaciones, al punto que podían ser distintas personas conectadas por sus capacidades en una entidad civilizadora más amplia que un individuo en el tiempo. La historia de Bochica continuó por años sin ninguna representación gráfica, como un simple cuento desconectado de otras fuentes.

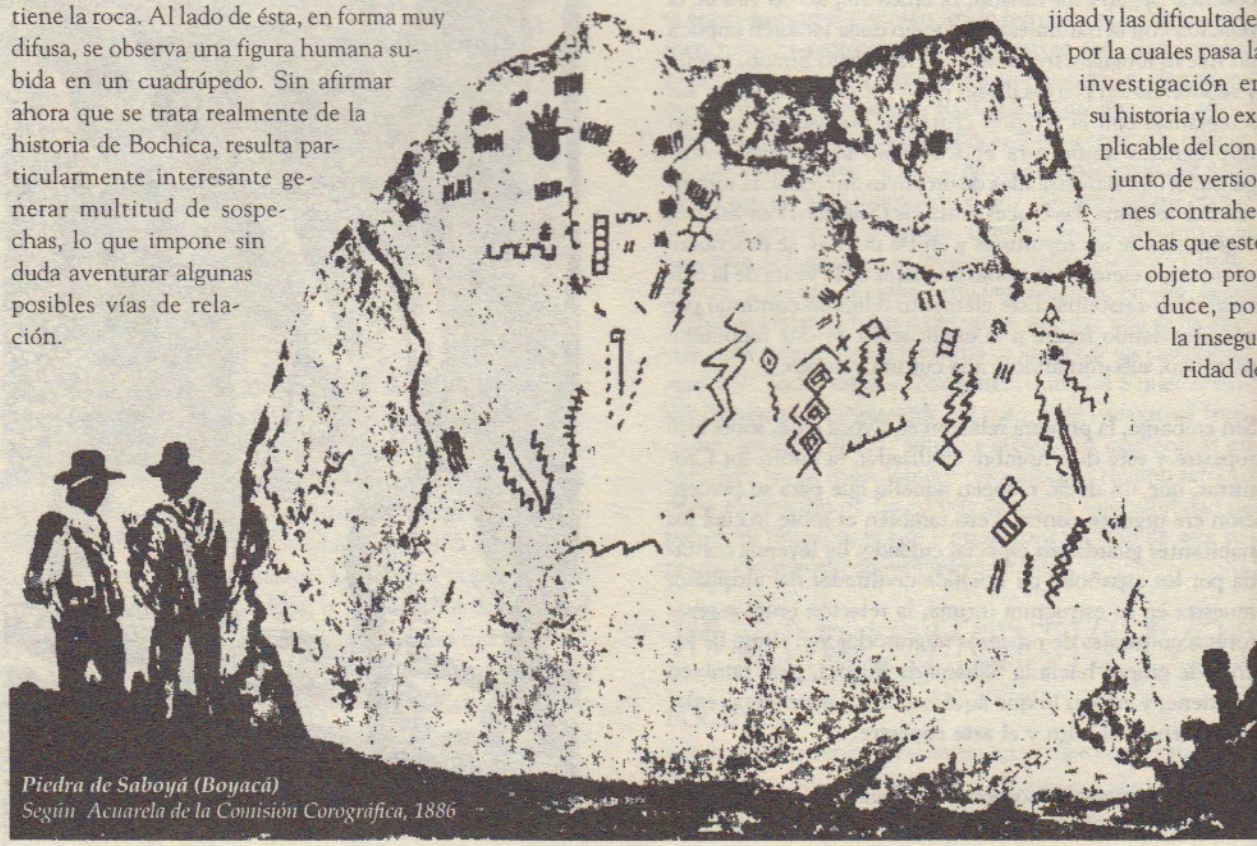
Ahora por lo menos es posible dar la referencia problemática de una roca con un mural inmenso lleno de pictografías. Se encuentra en el costado oriental de la población de Bosa, y es curiosamente semejante en algunos rasgos a la leyenda de este personaje. Se trata de un conjunto de rocas en la finca de Terreros, con distintos grupos pictóricos, que contienen figuras diversas en rojo intenso. En una de estas rocas aparece una figura humana simplificada con un elemento (bastón), que parece indicar el comienzo de la acción frente al Salto de Tequendama, para deshacer la inundación de la Sabana de Bogotá.

Esta figura sobresale de modo que parecería estar presenciando la acción completa del mural por estar en la parte superior de uno de los grupos pictóricos, que contiene la roca. Al lado de ésta, en forma muy difusa, se observa una figura humana subida en un cuadrúpedo. Sin afirmar ahora que se trata realmente de la historia de Bochica, resulta particularmente interesante generar multitud de sospechas, lo que impone sin duda aventurar algunas posibles vías de relación.

ZONAS RUPESTRES

La ruta de Bochica descrita por los cronistas reseña el pas del personaje civilizador, ruta que comienza en el sector su oriental del altiplano (Pasca, donde existen petroglifos) termina en Sogamoso, donde se estabiliza y organiza su pode cultural. Curiosamente en algunos sitios, que describe est leyenda (sitios de paso de Bochica), se han podido encontra sectores de pictografías. Del mismo modo se han podid asociar algunas pinturas a la tradición de sus enseñan zas (tejidos).

En Suacha, Bosa, Canoas, Madrid, Bojacá, Zipacó Facatativá, Subachoque, Tenjo, Sutatausa, entre otros si tios, se pueden observar todavía algunos murales donde s describen elementos formales, que bien podrían asociars al modo como deben hacerse los tejidos, tal y como se enun cia en la leyenda. Aparentemente en Sutatausa (inv Colciencias 1992) al igual que en Tenjo, se encuentran fi guras que muestran el tipo de trabajo que debe hacerse par construir una manta. De un lado del mural se observan for mas, que bien podrían ser análogas con las motas del algo dón, preparadas para ser hiladas. Con trazos de distinto gro sor se puede ver como se cruzan líneas que componen e tejido y el modo de realizar finalmente la manta. Esto es sin duda una formulación provisional y se requieren nuevo elementos para explicar con otras fuentes lo que aquí sim plemente se enuncia. Todo esto quiere re velar el grado de comple jidad y las dificultade por la cuales pasa l investigación en su historia y lo ex plicable del con junto de versio nes contrahe chas que est objeto pro duce, po la insegu ridad d



Piedra de Saboyá (Boyacá)
Según Acuarela de la Comisión Corográfica, 1886

las formulaciones. También muestra que la influencia de los cronistas sigue siendo fuente indispensable para su estudio. Demuestra de otro lado, lo importante que ha sido el desarrollo actual del trabajo de campo, pues permite rehacer la temática y reconceptualizar este objeto de estudio, abriendo perspectivas y lo que es más importante: permite reflexionar sobre todas las antiguas conjeturas.

La peste del olvido: La Colonia

De la época de la Colonia no existen referencias de zonas conocidas a menos que una investigación de archivo, permita notar que algún escribano estuviera interesado en este asunto por estar relacionado con un negocio o pleito, que vinculara este aspecto. La única referencia de la época de la Colonia es una matriz de orfebrería, copiada por Duquesne (1795) y estudiada por Humbolt que les llevó a pensar que se mostraban en este artefacto los signos de un pueblo, que había llegado a la escritura, pues según su interpretación compartida, se dejaban leer números y claves en relación a objetos y etapas para la cosecha. Duquesne recibe (aunque existe una versión de la pieza, el original se extravió) en el pueblo de Tocancipá esta pieza de un campesino, que antes de morir entrega el contenido de sus dibujos y las relaciones que este objeto guarda con normas diversas frente a la naturaleza: ! Un calendario!

Con las posibilidades teóricas actuales sólo se puede afirmar y con algunas reservas, que sin duda las culturas expresaban en sus diversas manifestaciones (objetos, instrumentos) un lenguaje apropiado por años, un sistema de comunicación donde los elementos ahora extraños para nosotros, no son, como suele decirse, formas caprichosas, elementales o simples ornamentos, sino estructuras complejas, niveles de conocimiento y sistemas de experiencia producto de años y años de simplificaciones y refinamientos. Al perderse buena parte del sentido y razón cultural, que conectaba estos elementos, se perdió también su significado y sus vínculos. Objetivados en nuestra ignorancia se les enuncia como simples adornos, lo que en ningún caso fueron.

EXPLORACIONES Y DESCUBRIMIENTOS

La búsqueda de las pinturas continúa. Se necesita llegar hasta la época de la República. Cuando, incluso la Presidencia (**Peregrinación de Alpha** 1850-51) requiere de una noción general del territorio y de sus habitantes. Los exploradores y geógrafos cumplen aquí una particular tarea; un ejemplo de este caso es el que pertenece a Lázaro María Girón en su **informe de Chinauta y Anaçutá** (1892). También Jorge Isaacs en las Tribus Indígenas del Magdalena reseña la presencia de lugares donde se encuentran algunos petroglifos (1867).

Todo este proceso, sin duda, disperso en lo que concierne



Muchos investigadores han interpretado ciertas estructuras formales de las pinturas como posibles representaciones de tejidos, asociándolas a la tradición de las enseñanzas de Bochica.

al arte rupestre, vino a confluir en el trabajo del ingeniero de vías **Miguel Triana,** quien al construir los puentes y las carreteras de algunas zonas del territorio nacional tuvo así, la oportunidad de visitar diversos lugares, e interesarse en hacer de éste fenómeno extraño un objeto de estudio para la explicación de nuevos procesos en la cultura espiritual de los habitantes del altiplano. Lo que más interesa es que él no se limita a hacer la lista, sino que expone distintas relaciones, sistemas de causalidad que según él, explican la presencia de las pictografías en el territorio Muisca. La teoría de Triana expone dos temáticas que se relacionan íntimamente: el nombre de los lugares y su situación geográfica. Los nombres de los sitios rupestres, según Triana, evocan palabras en Chibcha[5], cuyo sentido muestra diversos aspectos frente a la mitología, al lenguaje, a la cultura y lo que es obvio, a los ritos que posiblemente allí se celebraban. Eran límites entre familias, federaciones, marcas étnicas.

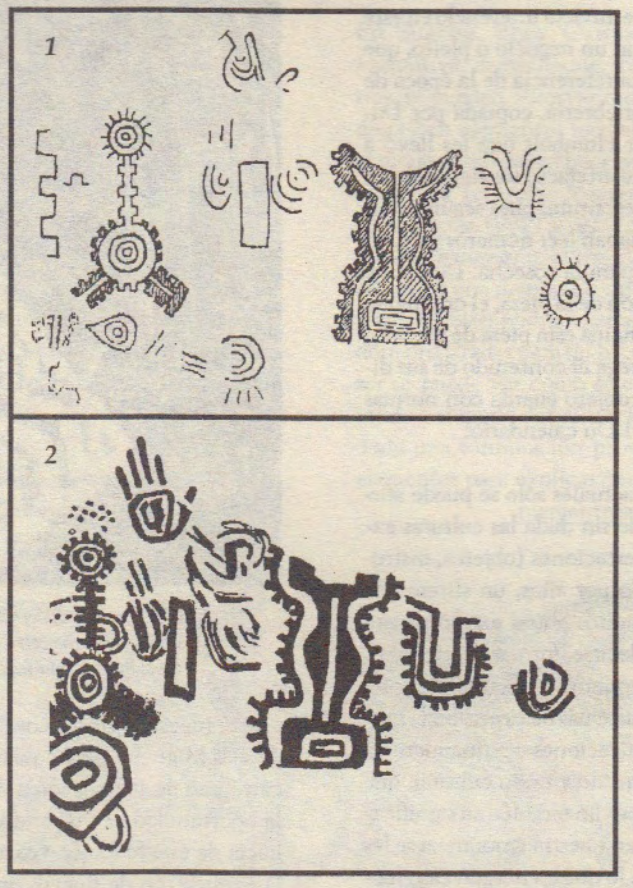
El Jeroglífico Chibcha reseña 14 municipios (Cundinamarca y Boyacá) en 59 planchas. Las pocas hojas introductorias resultan fundamentales, si se quiere entender el modo como

los demás investigadores tuvieron siempre en Triana su referencia. Frente a los trabajos actuales la investigación de Triana se puede confrontar así: En primer lugar, la lista no recoge ni el 1% del material rupestre del país, ni de la Sabana de Bogotá. En segundo lugar, las transcripciones con las cuales algunos investigadores han trabajado, no son más que versiones incompletas y confusas, puesto que el álbum de Triana (jeroglífico), deja por fuera figuras, que no debieron interesarle al dibujante. En tercer lugar, el álbum de Triana deforma las figuras en cuanto a su proporción, distancia y trazo, presentando algo perfectamente distinto al original.

Con todo, lo anteriormente descrito, es sin duda Triana el padre espiritual no sólo por la organización de la primera lista, sino por que de él se desprenden casi en su totalidad las distintas discusiones exacerbadas en algunos casos, o recogidas, incluso actualmente, sin crítica alguna, por diversos grupos y personas, que trabajan en esta actividad reconstructiva del arte rupestre.

Mientras otros historiadores habían exagerado el carácter primitivo, arcaico y elemental de estos pueblos, Triana usa diversas fuentes, con acelerada imaginación, para promover la exposición contraria. Su tesis es que la "raza" indígena se envileció con la cultura occidental. En el texto de la **Civilización Chibcha**, Miguel Triana había reseñado algunas zonas del sector de la Meseta Central pero también hacía referencia a diversas en otros sectores del país, lo que evidenciaba necesariamente la presencia de distintos grupos, de diferentes pueblos pintores en todo el territorio nacional: (Aipe, Jamundí, La Plata. Cerro Caupatí- Caquetá, Tocaima).

De aquí en adelante durante algunos años (1922-1941) el problema de la interpretación de estos centros pictóricos se vuelve el tema central. En 1938, impulsados por el espíritu de los temas presentados por Miguel Triana, tres personas muy poco conocidas, y con un cierto interés por la documentación y por su fidelidad, se dedican a trabajar por años en las distintas zonas, fundamentalmente del altiplano. Uribe, Borda y Müller trabajaron visitando y denunciando la existencia de un conjunto más amplio de pictografías. Lo más interesante de este grupo es que tiene independencia frente a las listas de zonas y a las tesis tradicionales de Miguel Triana. Con lo poco que se puede reconstruir de su trabajo es posible observar en sus publicaciones que no sólo se interesaban en acopiar materiales nuevos y documentar siste-máticamente, sino que, se ocuparon en hacer algunas interpretaciones formales; lo más interesante es que hacen tablas buscando las recurrencias de los "dibujos", para que ciertas figuras les permitan hablar sobre trazos que diferencian sexo, que se refieren a animales o a posibles formas del cuerpo humano. Una roca en especial parece motivar el análisis. Se trata de un mural en Tenjo (Cundinamarca), que posee elementos, que se repiten en otras rocas en el altiplano: formas triangulares. Son figuras humanas realizadas con trazos que simplifican la cara y el cuerpo. Formas sintéticas, que exponen una manera de representar lo humano, que pueden determinar rango o simplemente referenciar acontecimientos míticos. En este mismo sector de Tenjo (Gipri 1980) aparece una roca con pictografías pertenecientes a dos épocas aparentemente distintas por el tipo de pintura superpuesta. La cara (triángulos concéntricos) con sus ojos, y boca en rojo, se acompaña con una figura antropozoomorfa en color amarillo, puesta encima. Basta con detenerse en la pictografía para ver como dos épocas, dos intenciones se encuentran en un sólo lugar.



Dos versiones del mismo motivo rupestre: Pictografía de la roca "La Leona" 1) Wenceslao Cabrera (1967), 2) GIPRI (1978)

1941 es una fecha importante para el estudio de zonas rupestres. Aparece en esta fecha, el trabajo *El Arte rupestre en Colombia*, de **José Pérez de Barradas**. Se trata de una lista lo más panorámica posible para la época, que relaciona distintas zonas y departamentos, dando una imagen aparentemente exhaustiva de petroglifos y pictografías. Dividido el texto en ocho zonas geográficas, da una excelente

imágen general de recopilación, pues agrega un número significativo de trabajos publicados. La investigación de Pérez de Barradas no es un trabajo producto entonces de una información recogida, como resultado de la exploración y del trabajo de campo. Se trata más bien, en casi todos los casos. de una investigación bibliográfica. En términos generales frente al conocimiento actual sobre zonas rupestres el trabajo de José Pérez de Barradas es muy parcial puesto que no aparece ni el 10 % del número real de zonas y desafortunadamente por copiar el álbum y transcripciones anteriores, rehabilita los errores que habían cometido estos autores.

Es sin embargo, el primer autor que se dedica a hacer un trabajo fotográfico, que compensa los antiguos caminos problemáticos del dibujo y dibujante ya reseñados. Frente a las transcripciones caprichosas que solo incluían ciertos trazos, la fotografía resulta un medio extraordinario, pues con este sistema técnico, se pueden registrar en sus particularidades los trazos y la condición formal de cada uno de los grupos pictóricos, al igual que la situación misma de la roca *in situ*. En las listas anteriores, se tenían noticias fundamentalmente de los Departamentos de Cundinamarca y Boyacá. La lista aumenta con Pérez de Barradas para los Departamentos, del Magdalena, Huila, Valle del Cauca, Nariño y para las cuencas del río Orinoco y Amazonas.

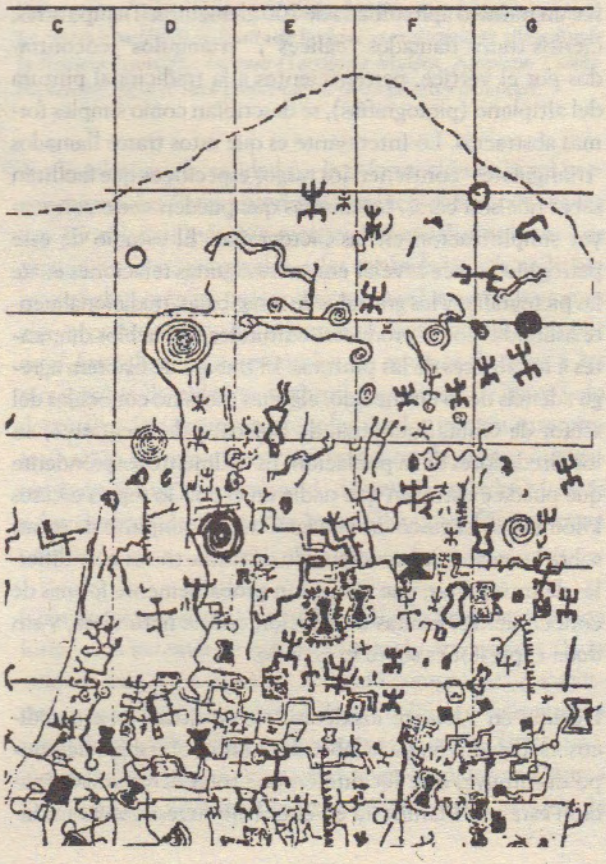
La forma como hasta aquí fue pensado el arte rupestre por los anteriores investigadores dio las bases para que desde 1950 en adelante cada investigador se ocupara en resaltar, o discutir los temas ya inaugurados. Frente a la propuesta sobre el posible camino que contenía la pintura como escritura, se trabajó en los años siguientes.

En 1954 **Louis Ghisletti** utilizó diferentes medios de información para recoger una de las listas más completas, que ponen en relieve el gran número de sectores que compromete por lo menos al altiplano Cundiboyacense. Como estudioso de las lenguas dedica un capítulo completo (**Los Mwiskas**) para denuncio de sitios rupestres, diferenciando los lugares en departamentos y discriminando si se trata de petroglifos o pictografías. Las trece zonas que había reseñado Triana para Cundinamarca y Boyacá, se convierten en un problema ante el informe de Ghisletti de 67 sectores de pinturas para los mismos departamentos, más 24 zonas donde ha podido encontrar información donde existen petroglifos. El análisis de los elementos gráficos se ordena por el número de trazos y "dibujos característicos". El rombo se convierte en un elemento que discrimina diferencias entre el Zipa y el Zaque. El motivo rectángulo-cruz-plano, triángulo, los círculos superpuestos, las líneas onduladas, componen entre otros los **"motivos"**, con los cuales y por medios estadísticos, Ghisletti explica la tendencia del arte rupestre del altiplano. Sin que la solución sea definitiva, se intenta ahora por las recurrencias de los llamados "motivos", asomar un tipo de explicación. En cualquier caso, dice Ghisletti *"se trata de objetos no conocibles, por lo tanto deben ser considerados "ideogramas"*.

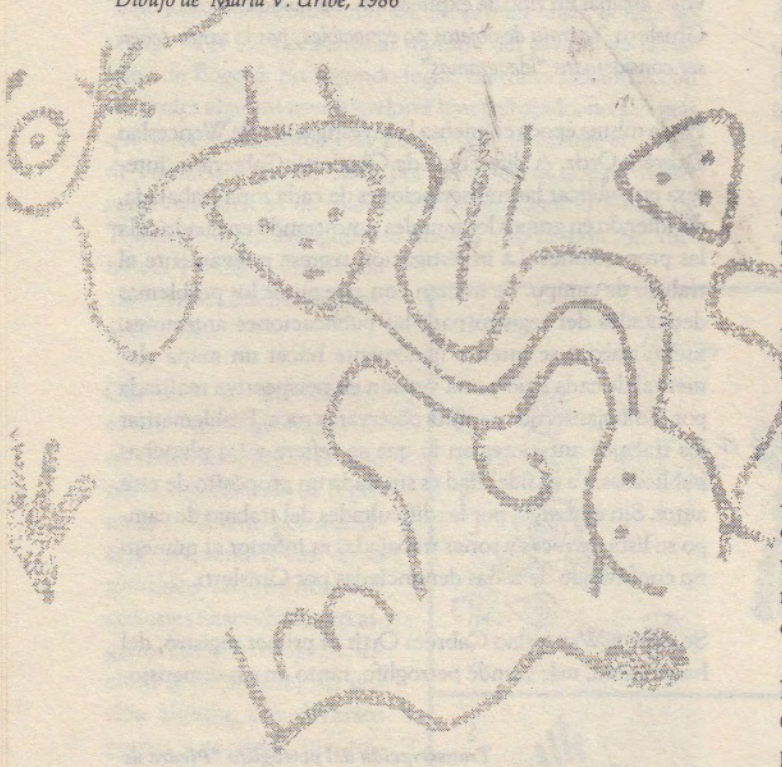
Por la misma época comienza la investigación de Wenceslao Cabrera Ortiz. A diferencia de Ghisletti, Cabrera se interesa en publicar las transcripciones de cada zona trabajada, dividiendo en grupos los murales y mostrando en cuadrícula las proporciones. La investigación regresa nuevamente al trabajo de campo. Se inician con este autor los problemas detectados del registro para las publicaciones anteriores. En su trabajo se intenta igualmente hacer un mapa elemental de cada sitio y una versión en perspectiva realizada por el dibujante, que permita observar la roca. Problematizar los trabajos anteriores en lo que se refiere a las planchas publicadas y a su fidelidad es sin duda un propósito de este autor. Sin embargo, por las dificultades del trabajo de campo su lista de rocas y zonas trabajadas es inferior al número no confirmado de zonas denunciadas por Ghisletti.

Se debe a Wenceslao Cabrera Ortiz el primer registro, del hasta ahora, más grande petroglifo, tanto en sus dimensio-

Transcripción del petroglifo "Piedra de Sasaima". Según Wenceslao Cabrera O. (Fragmento)



Petroglifo, "Alto de las Guacas"
(San Agustín, Huila)
Dibujo de María V. Uribe, 1986



nes como en el número de elementos que contiene: **"La piedra de Sasaima"**. Se trata de una roca grabada que posee un número aproximado de 700 elementos. Tiempo atrás, ciertos trazos llamados **"cálices", "triángulos"** encontrados por el vértice, pertenecientes a la tradicional pintura del altiplano (pictografías), se describían como simples formas abstractas. Lo interesante es que estos trazos llamados "triangulares" contienen los rasgos específicos que facilitan saber que son caras, las mismas que pueden verse con mayor simplificación en las pictografías. El estudio de este petroglifo parece revelar entonces algunas relaciones entre las pictografías y los grabados de zonas bajas, tradicionalmente asumidas como productos culturales de pueblos diferentes a los autores de las pinturas. El trabajo de Cabrera agrega además de lo enunciado, algunas rocas no conocidas del sector de Chía, Sutatausa, de Bojacá, y de Facatativá, en los alrededores de la población. Es realmente sorprendente que pueda existir, sin que nadie en el país lo sepa a escasos kilómetros del casco urbano en Chía un conjunto de rocas, sobre las cuales se han dibujado distintos trazos muy difíciles de interpretar, que recuerdan probablemente formas de conocimiento, formas de relación con la naturaleza, y sin duda expresiones sobre lo sagrado.

De aquí en adelante los denuncios de sitios son esporádicos. Dedicados más a la labor de análisis, el trabajo de campo disminuye, o se localiza en una zona determinada, acción esta que manifiesta en el trabajo investigativo un interés expreso por sistematizar un sector y muestra sin duda la conciencia clara de rigor frente a la actividad de registro y estudio. Pertenece a este grupo de autores Silva Celis, que estudia el sector de el Encanto (Florencia-Caquetá), y los petroglifos del alto río minero (petroglifos del cañaveral). **Antonio Nuñez Jiménez** por ejemplo, trabaja en el sector de Facatativá, interesado en la antigua idea expresada por Triana de la simplificación del trazo, que muestra el cambio y proceso cultural desde el Naturalismo a la geometrización. En esta zona también trabajaron **Vargas** y **Lleras**.

La Familia Rendón, Fernando Urbina, Oswaldo Granda han venido explorando distintas zonas y como resultado de su trabajo, se han podido lograr nuevos sitios donde existen dos de las modalidades de arte rupestre en todo el territorio nacional. Petroglifos en Caquetá, petroglifos en San Agustín, pictografías en Santander, petroglifos y pictografías en Nariño y nuevos hallazgos en la zona de Cundinamarca y Boyacá (GIPRI), componen un cuadro numeroso de zonas, rocas y nuevos problemas de investigación y conservación de estas zonas arqueológicas.

EXPLORACIONES RECIENTES (GIPRI)

Ocasionalmente un paseo o una conversación con un campesino puede llevar a un descubrimiento. Cualquier vereda o municipio está impregnado de historias, de permisos y prohibiciones, que no simplemente se sitúan y reconocen en el presente, sino que hunden sus raíces en remotas prácticas. Ahora con múltiples variaciones, la curación de los mezquinos, el miedo al arco iris, la preparación de la comida fute, recuerdan que en muchas provincias, no ha cambiado sustantivamente el modo de relacionarse con la naturaleza, de pensarla y representarla. Dentro del matorral, muy distante de las zonas colonizadas por las carreteras actuales, se encuentran centenares de murales, cuyos trazos pintados o grabados, son muestras inequívocas de la presencia de los grupos habitantes, que dejaron a la mano estos documentos, producto de su cultura. Cazadores, viajeros ocasionales han visto por años estos avisos precolombinos. Todavía el pasado se resiste a sucumbir frente a la idea ingenua de un país suficientemente documentado. No es difícil encontrar un campesino que cuente que su familia se ponía el viernes santo la mejor ropa y en vez de ir a la iglesia se localizaba en lugares precisos de la montaña, muy cerca de la cueva del moján para esperar que a alguno de sus parientes le entregara el tesoro tan esperado por años. ¿Qué posibilidad tiene el lenguaje rupestre para reconstruir un mundo espiritual al cual no se le ha dado la importancia que contiene?

En 1970, por ejemplo, se tenía la imagen que las listas de las zonas y los estudios de arte rupestre estaban concluidos. Aunque casi todos los autores (Triana, Pérez de Barradas,

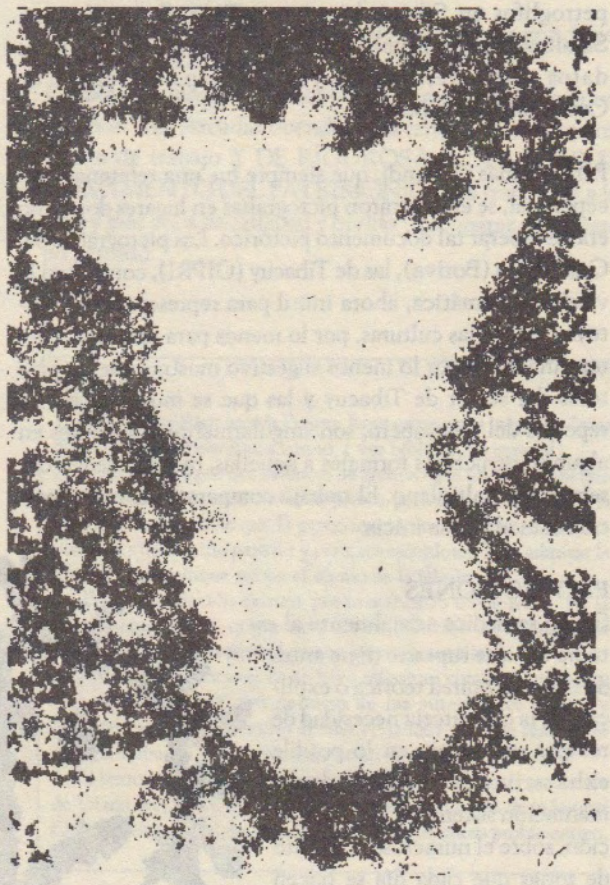
Cabrera) llamaban la atención sobre el carácter incompleto de su trabajo de campo y sobre lo provisional de sus análisis e interpretaciones se dió como natural que lo que se sabía de arte rupestre era lo ya publicado.

Con sólo algunas exploraciones iniciales, se fue desdibujando la seguridad de las listas y paso a paso se fueron también trasformando las interpretaciones. No simplemente había un número mayor de rocas y pinturas o grabados para cada zona, sino que la cantidad de nuevos sectores daba distintos elementos para una formulación, que de por sí mostraba problemáticos los análisis e interpretaciones antiguas ya hechas tradicionales.

En 1970-80 las zonas supuestamente exploradas en forma exhaustiva de Suacha, Bosa, Tequendama, y Sibaté, con las cuales se había organizado un número de 13 pictografías (Triana-1922), se ven aumentadas en forma impresionante, por el trabajo del Grupo de Investigación de la Pintura Rupestre Indígena (GIPRI). Las 13 pictografías de estos sectores, próximos entre sí, fueron sobrepasadas por 58 rocas para Bosa y Suacha, 20 para Tequendama y 18 para Sibaté. Esta aclaración es importante puesto que las *listas (jeroglífico Chibcha), no se refieren a Rocas, sino a pinturas*. La lista tradicional de Triana presenta realmente **11 rocas** con las cuales realiza **13 planchas,** que aparecen el texto de jeroglífico, ya citado. Noventa y seis rocas registradas muestran que aproximadamente el trabajo de Triana recogió únicamente el 10%. en lo que corresponde al antiguo municipio de Suacha.

Lo más importante no es registrar un número mayor de sitios rupestres, sino las consecuencias culturales de estos hallazgos. Las rocas y sus pinturas abren vías, para la discusión con las tesis anteriores, e inauguran caminos nuevos para la recuperación de éste patrimonio. Un sólo ejemplo puede aclarar este aspecto. Restrepo (siglo pasado) **había dicho que no era necesario dedicar tiempo a este asunto sin importancia**. Según éste autor, ni siquiera habían pintado los animales, ni sus personajes principales. Suacha resulta ser un contra ejemplo impresionante. Las rocas del Alto, las pinturas del **valle de Fusungá,** las pictografías de Terreros y los grandes murales del **Vínculo** son sin duda una respuesta objetiva ante esta opinión. Figuras de pájaros, formas humanas y de animales, componen un cuadro de diversidades temáticas, que en cualquier caso permiten observar la seguridad del trazo, la capacidad de simplificación y por último la unidad en las formas.

Este ejemplo de Suacha no es una excepción, pues lo mismo sucede, con respecto a otras zonas. Es semejante la desproporción entre el número de rocas, pinturas y las listas siempre distantes de la cantidad y calidad de los documentos rupestres, que existen en el país.



Petroglifo, Tibacuy (antiguo territorio Panche, Cundinamarca) *La representación de la huella de Bochica se explicaría en sitios donde la tradición consigna su paso (Territorio Muisca, Altiplano Cundiboyacense), pero se hace problemática fuera de estos dominios.*

En lo relativo a la calidad y a la información cultural precolombina, las listas anteriores también daban por seguro que no existían más que pictografías en el altiplano. Los petroglifos eran reservados a las zonas bajas. Ya se había enunciado, según las tesis anteriores, que los petroglifos eran algo representativo, no sólo por su localización, sino por estar formalmente constituidos de manera distinta a las pictografías de culturas bárbaras, agresivas, de muy bajo desarrollo. Los escasos materiales usados por sus interpretes hacían de esta afirmación una fórmula segura que garantizaba la histórica y conocida diferencia entre los Muiscas y los pueblos de las tierras bajas (Panches, Pijaos, entre otros) .

Cuando las investigaciones de campo se proyectaron de una forma más sistemática y cuando se pudo revisar con algún cuidado este o aquel sector, se pudo comprobar, que existen en cantidad un sinnúmero de petroglifos en las supuestas zonas donde sólo deberían aparecer pictografías (pinturas). Además de la zona de los grabados encontrados en Guasca (Botiva), se fueron localizando distintos grupos de

petroglifos en Sibaté, Mosquera, Tena, Santandercito, Sasaima, Tibaná, Ramiriquí, Villa de Leyva (GIPRI). Estos datos únicamente incluyen los departamentos de Cundinamarca y Boyacá.

Pero además de Pandi, que siempre fue una referencia excepcional, se encontraron pictografías en lugares donde no era de esperar tal documento pictórico. Las pictografías del Guayabero (Botiva), las de Tibacuy (GIPRI), complican la visión esquemática, ahora inútil para representarse la distribución de las culturas, por lo menos para una época determinada. Es por lo menos sugestivo mostrar que las pinturas del sector de Tibacuy y las que se muestran en los reportes del Guayabero, son singularmente semejantes en algunas estructuras formales a aquellas, que se pueden observar en el altiplano. El trabajo comparado de arte rupestre hasta ahora se inicia.

PROYECCIONES

Quien se dedica actualmente al estudio del arte rupestre tiene antes de cualquier tarea teórica o explicativa, la obligatoria necesidad de realizar un trabajo en lo posible exhaustivo de registro, documentación sistemática y preservación, sobre el numeroso conjunto de zonas que cada día se hacen presentes frente a las simples exploraciones. Basta aquí con decir que los **petroglifos del Purutal** y **Guadual** (alto Magdalena),los petroglifos de la costa Atlántica, localizados recientemente en **Puerto Colombia, los petroglifos y pictografías de Nariño** y los recientes hallazgos del altiplano cundiboyacense (**Santandercito, Tibaná, Nuevo Colón, Turmequé, Tena, entre otros sitios**), muestran los simples extremos de un fenómeno sin estudiar. Los petroglifos de Antioquia, las pictografías del Guayabero las pinturas de Santander, los petroglifos denunciados recientemente en la **Isla Gorgona,** y las pinturas en **Chiribiquete**, componen sin duda, un cuadro fuera de lo ordinario que bien vale la pena se objetive en políticas de salvamento, estudio y conservación.



Fragmento de Petroglifo, Santardecito (Cundinamarca) Dibujo de GIPRI, 1994

Conjeturas y Refutaciones

Las descripciones de las fiestas, de los ritos y sus sacrificios macabros, la música referenciada por los cronistas como cantos monótonos quedó como la definición de grupos humanos, que deberían ser presionados para acceder a aquello civilizado, que provenía de la conquista. Impregnada como opinión en los libros de la historia de Colombia siempre se imaginó que los indígenas no tenían siquiera sonrisa. Llamar indio a alguien, significa aún ahora, darle un atributo de violento, ignorante y perverso. Frente a esta imagen ya hecha natural el arte rupestre revela aspectos distintos. Una roca en el sector de **Santandercito-Cundinamarca,** con figuras semejantes a aquellas que se pueden observar por un cierto estilo en el altiplano, contiene figuras humanas clarísimas, que representan una celebración. Los celebrantes tienden sus brazos hacia el cielo y una risa impregna el mural en su totalidad; carcajadas reiteradas, muestran el jolgorio, y la jocosidad. Llevan estos personajes en sus manos objetos, que poseen rayos, como si se tratara de un servicio religioso de comunión hacia el sol. El cronista Simón reseña una costumbre donde se describen personajes diversos, que en distintas actitudes desfilan mostrándose. Con disfraces, personas riendo, personas llorando, personas bailando, se camina llevando objetos probablemente alegóricos. Esta escena debió servir con todas sus transformaciones, para las actuales procesiones y comparsas.

Con cada descubrimiento, se hace más difícil sostener el conjunto ya natural de interpretaciones y explicaciones, pues los documentos contienen en sí mismos la vocación de poner casi siempre en conflicto las tesis anteriores. Nuevas formas de pensar y determinar el sentido de tales manifestaciones tiene el investigador que ir procesando, cuando frente a un mural particular se observa que todo lo dicho anteriormente, en forma abstracta, se desdibuja.

En el presente, poco a poco se han venido configurando los caminos para reconstruir los posibles "**estratos**", que puedan configurar distintas relaciones entre estos fenómenos, y la vida social y material de sus autores. Es necesario estudiar distintas fuentes. El proceso de descubrimiento de las zonas tiene su historia y ésta también cuenta como asunto de trabajo. Hasta el momento, sólo se tiene una imagen incompleta en lo relativo al arte rupestre, un registro desordenado de zonas, y un número no conocido de sectores, en los cuales se sabe existen rocas con pinturas y o grabados por diversas referencias, pero no confirmadas todavía.

Esta etapa antigua, ya descrita en sus rasgos generales, se ve ahora mejorada con los trabajos y las propuestas que vie-

nen conformándose en los últimos 20 años. Se puede decir, con los trabajos sistemáticos actuales, que existen más de 600 a 650 zonas, sobre las cuales se realiza en la actualidad, una investigación cada día más rigurosa. Con las limitaciones existentes, ya anunciadas, se ha venido trabajando en la documentación y registro sistemático de zonas y rocas, y en las posibles relaciones que pueden revelar estos materiales, que como nueva fuente documental permiten aproximar una imagen nueva sobre la vida cultural de los pueblos pintores, que habitaron este país.

Desde 1970 hasta hoy el grupo de investigación de la Pintura Rupestre Indígena (GIPRI), ha podido revisar algunas zonas, dando nuevas rutas, tanto al trabajo documental, como al necesario estudio de conservación del arte rupestre, por lo menos para el número amplio de sectores, que contiene el altiplano Cundiboyacense. En el futuro no remoto, no solamente se deberá tener una imagen más completa de los sitios, sino que se necesitará organizar un Centro Nacional de Documentación, que permita centralizar este patrimonio histórico nacional. Ya en otros países se han organizado sociedades que estudian y cuidan el arte rupestre. Bajo la denominación provisional de **Cultura de los Pueblos Pintores** se estudia el arte rupestre colombiano.

Perspectiva Internacional

En los últimos 20 años, tanto en el Brasil, como en Argentina, Cuba, Santo Domingo, Venezuela, Bolivia y Perú, se vienen organizando grupos de investigación. Las publicaciones, con cierta regularidad (**Boletín de Arte Rupestre Boliviano-SIARB, Rock Art Research-IFRAO, International Newsletter on Rock Art-INORA CARICOMOS**) por su calidad advertida, muestran que el trabajo especializado de arte rupestre ha pasado por la etapa de la acumulación inicial de datos, para ser ahora un trabajo que proyecta nuevas vías documentales para el estudio de la cultura. Si el panorama internacional es alentador en sus respectivos países, el conocimiento público o por lo menos de una comunidad científica y universitaria organizada que se tiene de este fenómeno en Colombia es casi ninguno. Las investigaciones recientes, producto del interés por hacer un trabajo comparativo que muestre en forma panorámica la existencia del arte rupestre en Sudamérica desafortunadamente no citan a Colombia. *L' Art Rupestre Sud American* de **Susana Monzón** publicado en 1987, no tiene noticia de la existencia ya confirmada aquí de por lo menos 650 zonas donde existen pinturas y grabados.

Ya es posible sin embargo tener contacto con instituciones y países, que se dedican a estudiar (**AURA- IFRAO-SIARB- ICOMOS- GETTY- CAMUNO**) sistemática y especializadamente este fenómeno cultural. Y si las entidades culturales nuestras no tienen interés por lo propio, muy seguramente el apoyo al trabajo de recuperación de este patrimonio vendrá en el futuro de extranjeros con visión universal y universitaria.

Bastará con rehacer la máquina de la memoria, que quería inventar José Arcadio Buendía para tener al frente una respuesta de trabajo Y DE RIGUROSA ACTIVIDAD DE SALVAMENTO DEL PATRIMONIO para responder a los cien y más años de Soledad y olvido y recuperar así el tiempo perdido.

NOTAS

1. Triana, Fray Santamaría Puerto, Rozo entre otros investigadores propusieron el hiperdifusionismo. (ver bibliografía general).
2. Se sabe ahora por documentos de archivo que los indígenas que tenían santuarios eran llevados presos para que construyeran la catedral. Será posible que la peregrinación no solamente sea para visitar la virgen, sino para oir y ver a sus sacerdotes, para admirar la obra de estos aunque sea en el sócalo de la iglesia.
3. En esta población existen por lo menos 35 o más rocas. ¿Es la iglesia actual el sitio originario y la peregrinación del bautismo de los automóviles corresponde a una creencia católica?
4. Actuales documentos de archivo muestran como los indígenas organizaban fiestas con permiso de las autoridades civiles y eclesiásticas (cerrar el techo de una vivienda) y lo que realmente se organizaba era la sacralización de un cacique, de un moján.
5. El texto publicado por el banco Popular (1970) de la ponencia de Triana en Lima (Americanistas) contiene el mapa de la lengua Chibcha asociado a las zonas de pintura. Esto es ahora problemático.

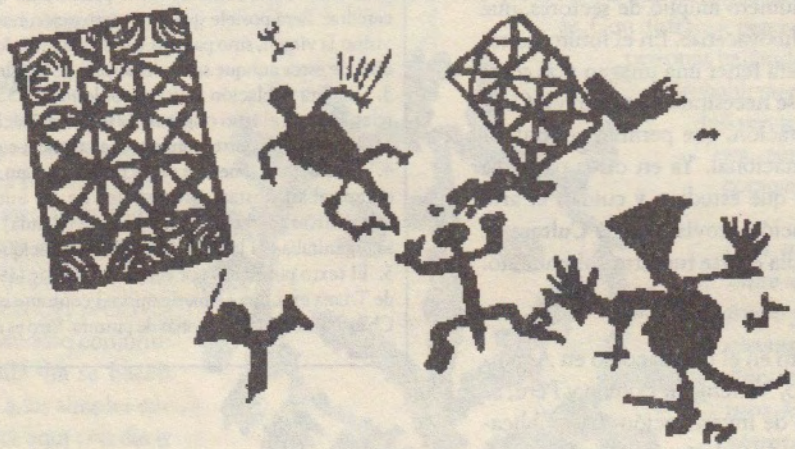


TRANSCRIPCIÓN DE PETROGLIFOS: NUEVAS PROPUESTAS

Estado actual de los procesos de documentación del Arte Rupestre en Colombia

DIEGO MARTÍNEZ C.

ABSTRACT: *This report demonstrates methods used by GIPRI to document petroglyph sites. After making a frotagge, a technical transformation process is initiated which attempts to simulate all the characteristics of the original rock. Photography, video scanner, and transformation of the image with touchup software, are the laboratory processes which reconstruct the original design and structural conditions of the petroglyphs.*



Petroglifo, "El Palco" (Tibacuy, Cundinamarca) Dibujo del GIPRI, 1994

EMPLAZAMIENTO

El Arte Rupestre a difencia de otros vestigios culturales que permiten relacionar al hombre actual con su pasado , tiene la peculiaridad de la permanencia *insitu* . Su soporte natural, la roca, a sido testigo inmóvil del transcurrir del tiempo y las fluctuaciones climaticas y geológicas, que aunque la alteran, no permiten, que sea testigo de sus lentas transformaciones. Desde que el hombre se interesó en descubrir su pasado a encontrado en las rocas libros abiertos que conservan la huella de su antiguo paso; monumentos megaliticos, ciudades,templos, piramides, murallas,etc. todas con la característica transformación técnica con que las culturas han modificado su entorno. Pero en el Arte Rupestre la roca no es transformada, no es transladada a diferentes emplazamientos, y su relación con el entorno y con la pintura o grabado mismos se percibe entonces íntima.

DESPLAZAMIENTO

El investigador de Arte Rupestre requiere acercarse a su objeto de estudio (la roca) y para ello realiza un gran despliege organizativo. En el caso colombiano la mayor cantidad de asentamientos rupestres se encuentran alejados de los centros urbanos en los que se desarrolla la investigación y además presentan un alto grado de inaccesibilidad; por eso se hace necesario desarrollar técnicas de descripcíon de campo que permitan reseñar el objeto con la mayor versatilidad y fidelidad posibles para asi contar con un material de consulta veráz y de fácil manejo.

Desde sus primeros tiempos, la investigación desarrolló el dibujo y la descripción literaria como materiales de apoyo a publicaciones en las que se referenciaban manifestaciones rupestres. En la mayoría de los casos el dibujo se realizaba ingenuamente[1] como queriendo imitar la supuesta desprevención con que fueron realizados los motivos rupestres; además el dibujante terminaba creando una propia versión acomodada a la percepción aún parcial que tenia del objeto. Con el advenimiento de la fotografía, se ganó en fidelidad[2] pero pasaron muchos años antes de que se refinara la técnica que permitía por medio de filtros resaltar los colores del motivo rupestre de la roca. En la actualidad se cuenta con un alto grado de perfeccionamiento en técnicas fotográficas para captar detalles y parcialidades de la roca pero sigue siendo indispensable el dibujo para describir levantamientos generales. Paralelamente se han desarrollado otros sistemas que permiten obtener diferente información sobre la roca:

CALCO: Consiste en elaborar una copia del motivo (Pictografia) directamente sobre el original, utilizando para ello materiales como plástico o algunos tipos de papel con alto grado de translucidez. Aunque este sistema permite la lectura de la imagen en su escala real, al igual que en el dibujo, el transcriptor se arriesga a presentar una versión deformada de los motivos.

FROTTAGE[3]: Esta técnica para documentar petroglifos permite tener una imágen completa y de alta calidad de las particularidades, incluso de los detalles más imperceptibles de abrasión y en general cualquier accidente superficial que posean la roca; las posibilidades de que el criterio del transcriptor cree una versión diferente se reducen al mínimo. Consiste en elaborar un calco frotando sobre una tela3 o papel adherida a la roca, una hoja de papel carbón que se desliza sobre la superficie reproduciendo la linea de las formas y los contornos de las figuras. Los surcos y en general los bajorrelieves permancecen blancos, mientras los límites de las formas se hacen oscuros. Se trata de un negativo del petroglifo.

Sistemas de transcripción como el *blanquedo de los surcos* con tizas o inclusive con vinilos y la elaboración de *moldes en latex* resultan ser altamente nocivos para las rocas, y aunque todavia se utilicen, es conveniente hacer un llamado a nivel internacional para que el desarrollo de nuevas técnicas vayan siempre encaminadas al cuidado y conservación de las rocas procurando siempre tener el menor contacto posible con sus superficies.

MOTIVOS

El GIPRI ha venido desarrollando, en procura de obtener un material cada vez más fiel, un sistema que requiere la conbinación de varias de las técnicas antes descritas; especialmente dirigido a la elaboración de levantamientos generales que permiten la observación integral de las relaciones de los grabados rupestres entre si y de estos con la roca y los diferentes accidentes que presenta.

El objetivo es desarrollar mecanismos de documentación veráces y de alta calidad informativa. El material resultante debe formar parte de un gran archivo y al mismo tiempo servir de ayuda visual para la difusión y conservación de estas manifestaciones. Fichas de registro de la roca, datos sobre alteración y algunas estrategias de limpieza, constituyen las etapas iniciales de documentación.

TRANSCRIPCIÓN DE PETROGLIFOS

La técnica del frottage ha demostrado ser la más apropiada para transcribirlos, pero presenta como inconveniente la dificultad de manejo dadas sus grandes proporciones (el GIPRI cuenta con frottages de hasta 80 m²) y la delicada adhesión del pigmento con que es realizada (papel carbón); Estos factores inciden en el deterioro del mismo, ya que su continua manipilación y lectura acabarían por causarle un daño irreparable.

Por esta razón se desarrolló un método que permite reducir las dimensiones originales de la tela y los motivos impresos, sin alterar la proporción y detalles de textura que resalta el frottage. Al mismo tiempo que se prescinde del manejo del material original.

EL SISTEMA

El proceso de adaptación a formatos, desarrollado por el GIPRI comprende los siguientes pasos:

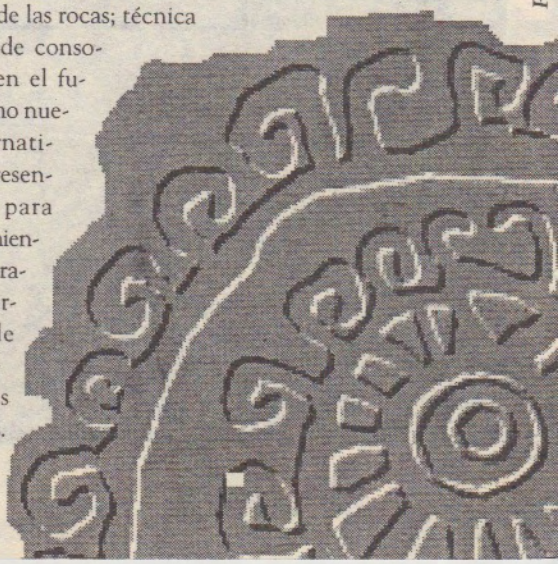
1)**Fotografiar** el Frotagge, extendiendolo sobre una superficie plana uniforme; haciendo tomas por secciones y cuidando de mantener siempre la misma distancia y perpendicularidad entre la cámara y la tela (El número de tomas depende del tamaño del Frottage). Las condiciones de luz deben ser óptimas, procurando que esta sea siempre pareja a lo largo de toda la superficie.

2)Teniendo en cuenta que el frottage es una copia en negativo del grabado, al **Revelar**[4] se obtendrán negativos en "positivo" de los motivos rupestres, es decir, los surcos grabados aparecen negros. Para lograr una copia impresa de este negativo habra que invertirse mediante otra impresión, esta vez el negativo original se imprime sobre otra película *lith* y con el negativo resultante ya se pueden obtener copias en papel (según el tamaño deseado) del frottage en positivo.

3) Una vez obtenidas las copias , se procede al **ensamblaje** del motivo, tomando como referencia el frottage original.

4) Por medio de fotocopiadora se puede uniformar la apariencia de "rompecabezas" que pueda presentar el nuevo formato, e inclusive se presta para reducir o ampliar según se requiera.

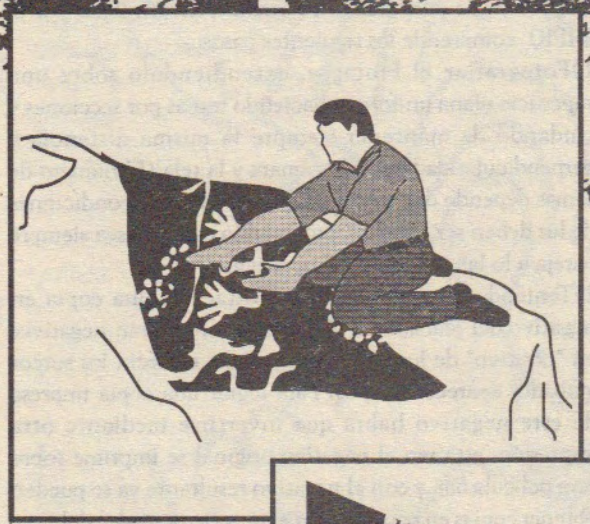
Otra variante a este sistema que puede abrir numerosas opciones en cuanto a la presentación del material de documentación, es la *Digitalización de imagen* por medio de Scanners electrónicos o lectores de video que permiten la lectura del motivo en un computador: una vez allí y utilizando software especializado en retoque fotográfico se abre todo un nuevo campo para crear infinidad de imagenes en las que es posible acentuar la sensación de relieve y textura de las rocas; técnica que puede consolidarse en el futuro como nueva alternativa de presentación para levantamientos generales o parciales de manifestaciones rupestres.



Petroglifo, "El Calendario" (Viota, Cundinamarca) Digitalización del GIPRI. 1995



Roca CUCachiPE-005
(Cachipay, Cundinamarca)
Dibujo de GIPRI. 1994



Elaboración del Frottage
sobre la roca estudiada



***Fotografía** del Frottage*
resultante



***Reducción de Frottage a escala** (en negativo),*
Tamaño original: 1 x 1,5 mts
Transcripción de GIPRI. 1994

Imagen de Frottage en positivo
(Los surcos aparecen oscuros),
Roca CUCachiPE-005
(Cachipay, Cundinamarca)
Transcripción del GIPRI. 1994

NOTAS

1. Algunos autores han basado sus investigaciones en transcripciones poco elaboradas de sus predecesores. Ver:
Triana, Miguel *"El jeroglífico Chibcha"* 1924
Cabrera Ortíz, Wenceslao *"Monumentos Rupestres en Colombia"* Revista Colombiana de Antropología, vol. XIV, 1970.
2. En 1951, "Los Muiscas Antes de la Conquista" de José Pérez de Barradas fué la primera publicación en incluir fotografías de motivos rupestres colombianos.
3. Esta técnica fué traída a Colombia (1985) por Pablo Novca, investigador español quién trabajó con Priulli en Italia.
4. Las fotografías deben tomarse preferiblemente con película *lith* de alto contraste con el fin de obtener el máximo contraste posible entre lo plano y lo grabado.



Digitalización de imagen reducida del frottage *utilizando software de retoque fotográfico.*
Digitalización de GIPRI, 1995

FICHA DE CAMPO

Formato base para la descripción general y registro de estaciones rupestres en Colombia

GIPRI

ABSTRACT: *Considering the increasing number of rock art zones noticed by research groups, university students and also common people, GIPRI developed a filecards system which is intended to unify documentation-store standards with the purpose of the creation of the "Colombian rock art inventory"*

Petroglifo en Cachipay, Cundinamarca.
Frottage de GIPRI, 1994



Una de las mayores dificultades en el trabajo de registro de estaciones rupestres es poder compartir un criterio unificado de descripción de petroglifos y pictografías, y preveer desde las primeras etapas la selección de elementos significativos que aproximen estas manifestaciones a un contexto cultural. Aunque en otras latitudes se han elaborado fichas de registro[1] esta es la primera vez que se presenta a la comunidad de investigadores colombianos, un formato de documentación de arte rupestre que incluye y sintetiza el conjunto de fichas tradicionales y presenta una aproximación general al registro sistemático del arte rupestre.

La información básica de cada roca es documentada a lo largo de 10 capítulos en la Ficha de Campo. Este formato sintetiza la información de primera mano o "hoja de vida" de cada una de las rocas (como ente individual), de una determinada zona. La ficha está codificada de tal manera que sus items hacen parte de un banco de datos sistematizado. Aunque la intención inicial es crear un gran archivo y catálogo del arte rupestre nacional queda claro que esta ficha solo representa un primer acercamiento a la roca estudiada y no pretende ser un exhaustivo análisis de sus características. Lo anterior significa que algunas de sus secciones tendrán desarrollos posteriores.

Este trabajo pretende ampliar la cobertura de la investigación, convocando nuevos equipos de búsqueda y registro a través de Universidades ó instituciones públicas ó privadas, que puedan realizar expediciones para intentar hacia el futuro tener un mapa lo mas completo posible del arte rupestre colombiano.

NOTA: Para cualquier información adicional o consecución de la ficha, favor comunicarse con GIPRI, Cra 54A No. 174-12, Tel/Fax: 6722390, Santafé de Bogotá, D.C. Colombia, S.A.


GRUPO DE INVESTIGACION DEL ARTE RUPESTRE INDIGENA
SISTEMA DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO DE DATOS
GIPRI
FICHA DE CAMPO

I.LOCALIZACION

CODIGO CuCachILRH010

1. Nombre de la roca "De las manos"
2. Departamento Cundinamarca
3. Municipio Cachipay
4. Vereda Tocarema
5. Finca "El Cacique"
6. Sitio "El Potrero"

7. Plano IGAC No. 192
8. Coordenadas
9. Altitud m.s.n.m. 1.860
10. Informante
Nombre Sedulfo Sánchez
Dirección Finca de Simón Bonilla
Teléfono Tocarema, Cachipay

11. Descubierto por Guillermo Muñoz
Fecha Julio 25 de 1993
12. Estudiado por Diego Martínez C.
Fecha Agosto 7 de 1993
13. Limpieza por GIPRI
Fecha Julio 25 - agosto 15 de 1993

14. Ubicación

Cima	☐	Rio	☐
Ladera	■	Laguna	☐
falda	☐	Costa	☐
Planicie	☐	Otro	Terreno
Valle	☐		ondulado

INDICACIONES DE LLEGADA (Esquema)

I.LOCALIZACION

I. LOCALIZACIÓN

1. Nombre de la roca: Indagar con gente de la zona, acerca del nombre con que se conoce la roca, en caso de no tenerlo, asignarle uno teniendo en cuenta ya sea su forma, sus motivos pictóricos, o algún hecho que ayude a relacionarla rápida y claramente, con sus características más significativas.

7. Indicar en el plano del IGAC utilizado, que será anexado al informe, lo más exactamente posible la localización de la roca.

INDICACIONES DE LLEGADA: Elaborar una descripción gráfica del lugar, usando los nombres del sitio y algunas características del sector y las zonas aledañas reconocidas. El recorrido realizado, por quienes visiten zonas rupestres, será registrado mostrando los caminos por los cuales llegaron al lugar.



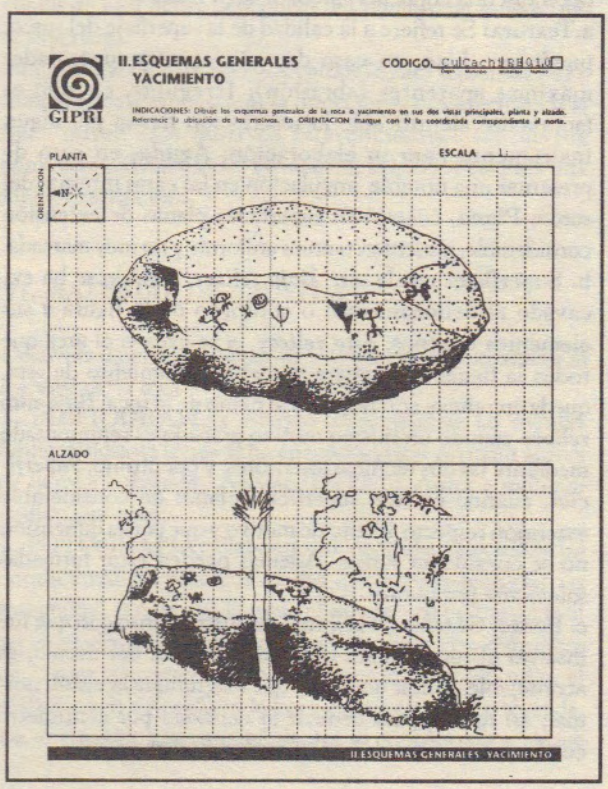
Petroglifo en Tibacuy, Cundinamarca

II. ESQUEMAS GENERALES DEL YACIMIENTO

Dibujar los esquemas generales de la roca o yacimiento en sus dos vistas principales, Planta y Alzado; teniendo en cuenta que se considera vista principal, aquella que represente mayor importancia, ya sea porque presenta mayor cantidad de motivos o los de mejor estado de lectura y conservación. Represente esquemáticamente la localización de los motivos sobre la roca (preferiblemente en color, si son pictografías y en negro si son petroglifos). No olvide mantener la escala y basarse en medidas reales.



Petroglifo en Tibacuy, Cundinamarca


II.ESQUEMAS GENERALES YACIMIENTO
CODIGO CuCachILRH010M
GIPRI

INDICACIONES: Dibuje los esquemas generales de la roca o yacimiento en sus dos vistas principales, planta y alzado. Referencie la ubicación de los mismos. En ORIENTACION marque con N la coordenada correspondiente al norte.

PLANTA
ESCALA 1:
ORIENTACION
N
ALZADO

II.ESQUEMAS GENERALES YACIMIENTO

III. CARACTERÍSTICAS:

En este numeral se describen las características de la técnica utilizada en la elaboración del motivo rupestre.

3. Técnica: En petroglifos se enumeran:

a.Percusión: Un instrumento es golpeado, ya sea directamente o percutido por otro, contra la roca, para formar el surco.

b. Abrasión: El surco grabado, es producido por el frotamiento de un instrumento de piedra o concha. Pudo utilizarse arena y agua, para ayudar al proceso abrasivo.

c. Rayado: El surco es trazado en la roca, mediante la incisión directa de un instrumento de mayor grado de dureza.

Para pictografía, la técnica mas facilmente identificable, es la inscripción dactilar, que se reconoce por presentar trazos del ancho de los dedos; en caso de no presentar esta característica, describir la posible técnica usada.

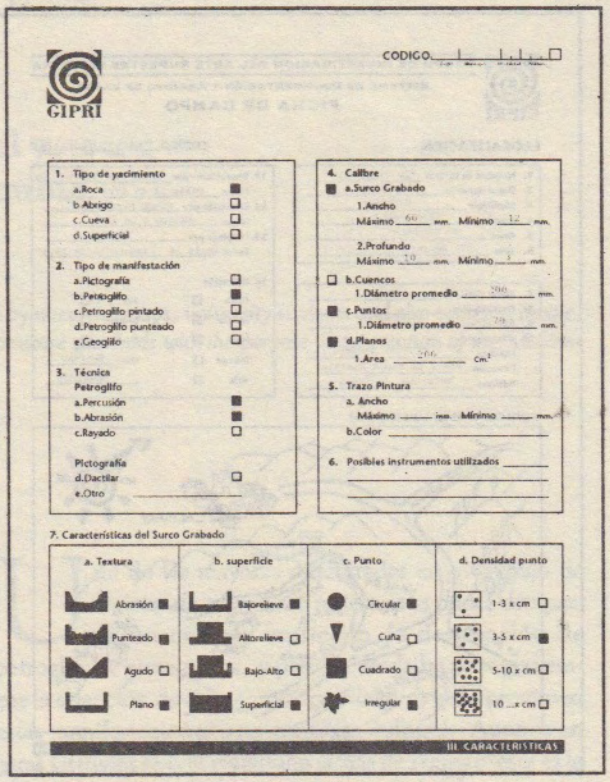
4. Calibre: Medir las dimensiones promedio del surco grabado,cuencos (concavidades semiesféricas), planos (considerables extensiones planas grabadas sobre la piedra) o puntos (pequeñas concavidades circulares no consideradas como cuencos) y de los trazos pintados, describiendo color, y posibles instrumentos utilizados para su elaboración.

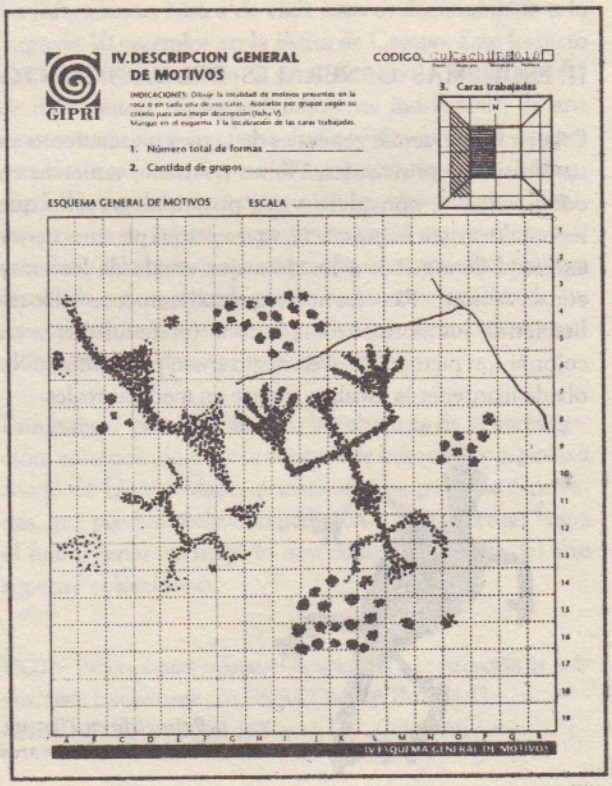
7.Características del Surco Grabado: Para una mejor lectura de las características del surco grabado, en petroglifos, es conveniente realizar una impronta en plastilina (limpiatipos) directamente sobre el grabado, asi obtendrá una copia del surco, de fácil lectura.

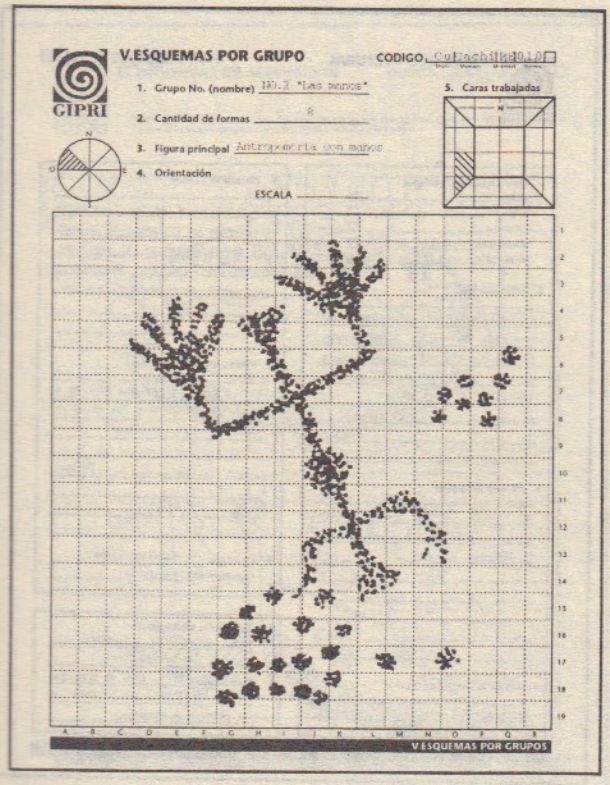
a.Textura: Se refiere a la calidad de la superfície del surco, puede ser; ***Lisa***, en caso de no presentar rugosidades máximas aparentes (abrasión); ***Irregular***, cuando es facilmente identificable la inscripción hecha por algún instrumento para su elaboración; ***Aguda***, en caso de presentar una notable angulación en las caras internas del surco; ***Plana***, cuando en superficies planas de extensión considerable, presentan textura uniforme y no muy marcada.

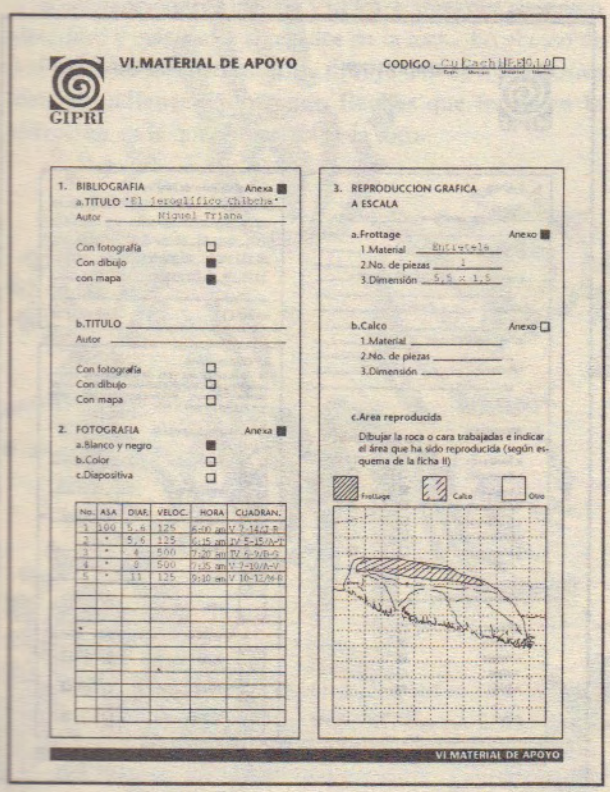
b. Superficie: puede ser; ***Bajo relieve***, cuando se ha excavado el delineamiento o contorno de la figura y sus elementos internos; ***Alto relieve***, si se excava el área que rodea la figura, de manera que el delineamiento de esta, queda en relieve con respecto al plano de la roca; ***Bajo-alto relieve*** cuando un mismo motivo grabado es representado mediante las dos técnicas anteriores; y por último, ***Superficial***, cuando existen superficies planas de considerable extensión respecto al resto de motivo y que por su dimensión no se consideran surcos. Además pueden estar formadas solamente por puntos.

c. Punto: Se refiere a la forma del instrumento con que fue inscrito el surco. Para una mejor lectura del mismo, es aconsejable utilizar una lente que magnifique la visión normal; asi mismo para deducir la densidad por centímetro cuadrado en la que se halla distribuido dicho punto.









IV. DESCRIPCIÓN GENERAL DE MOTIVOS

Dibujar la totalidad de motivos presentes en cada una de sus caras. Es necesario utilizar la escala conveniente para que quepan en la cuadricula dada. Las diversas rugosidades que presenta las rocas hacen necesario que el trabajo del dibujante se detenga en cada particularidad, aún en aquellos trazos que por su deterioro se perciben muy levemente.

Es aconsejable para el caso de pictografías, reseñar las formas con lapices de color (diferenciando sus tonalidades) y para los petroglifos, simular la textura del trazo con trama punteada.

Arriba a la derecha aparece un esquema (3) que representa la roca en su vista en planta con cuatro posibles caras laterales; tentativamente localice la cara o caras trabajadas, dentro del esquema y sombree las con lápiz de color o trama de lineas. No olvide que la cara superior es la que apunta al norte.

V. ESQUEMAS POR GRUPO

Una vez descrita la totalidad de motivos presentes en la roca, proceda a seleccionar sectores que por su ubicación, cercanía o características formales, puedan funcionar como grupo independiente de análisis. Cada uno de estos grupos debe numerarse y nombrarse bajo una determinada característica que lo identifique. Asi mismo anotar el número de formas independientes que posee y describir la figura principal que identifica al conjunto. La cantidad de copias de esta ficha, dependerá del numero de grupos que se describan.

Al igual que en la ficha IV, localizar la cara trabajada (4) y marcar el cuadrante segun la dirección u orientación en la que "miren" los motivos referenciados. No olvide aprovechar al máximo el formato de la cuadricula para una mejor descripción.

VI. MATERIAL DE APOYO

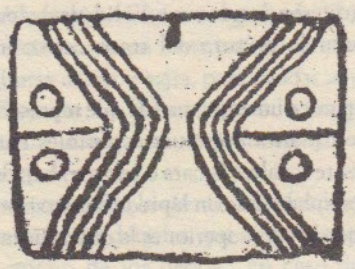
Describir sistemáticamente el material de apoyo anexo al informe de la roca.

1. BIBLIOGRAFÍA: Anexar fotocopias de las fuentes bibliográficas en la que se ha encontrado información acerca de la roca trabajada. Anotar TITULO, Autor y material gráfico que posea.

2. FOTOGRAFÍA: Elaborar una pequeña sinopsis de las condicionantes técnicas en las que fueron tomadas las fotografías. Anotar en la tabla el número de la foto (que al ser anexado debe ir numerada en su reverso, con el nombre de la roca y lugar de emplazamiento) el ASA del rollo, el diafragma, la velocidad y la hora del dia en que fue tomada. En el espacio "Cuadrante" anotar la coordenada a la que

pertenece la toma, anteponiendole IV o V según la cuadrícula de la ficha a la que pertenece.

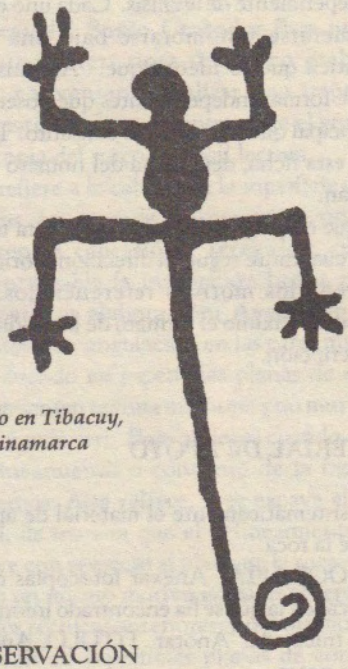
3. REPRODUCCIÓN GRÁFICA A ESCALA: Describir el material en que está hecha, el número de piezas anexas y las medidas de cada una. Asi mismo, indicar el área de la roca que fue reproducida, mediante un esquema general de la misma, utilizando las convenciones dadas.



Petroglifo en Tibacuy, Cundinamarca

VII. MARCO CULTURAL

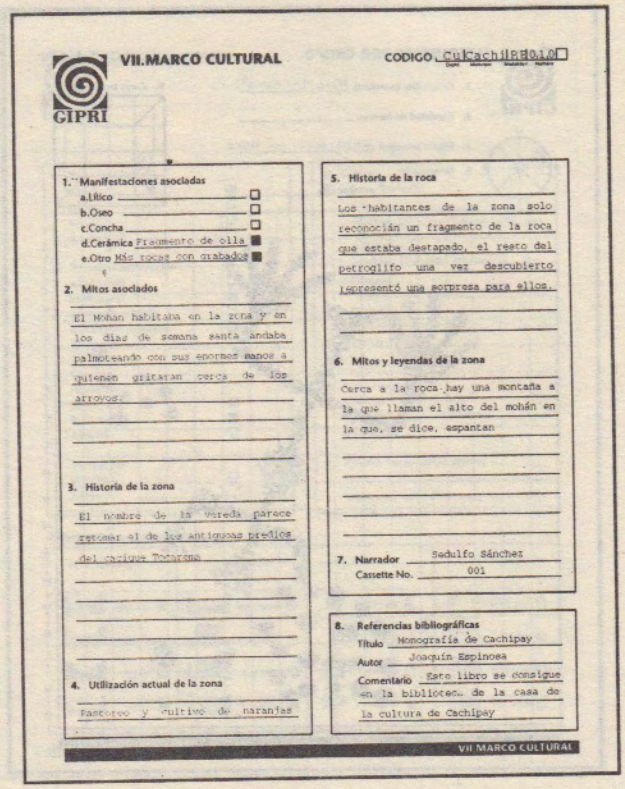
Hacer una síntesis que resuma o esboce el contenido de una monografía o grabación anexas, referente al contexto o marco cultural de la zona en que se hallan las manifestaciones rupestres.



Petroglifo en Tibacuy, Cundinamarca

VIII. CONSERVACIÓN

Describír a *grosso modo*, ciertas características de la zona que intervienen en los procesos de alteración y deterioro de la roca. Identificar dichas alteraciones, especificando si son de carácter natural, artificial o de ambos. Describir muy someramente el tratamiento de limpieza requerido para la conservación y rescate de los motivos rupestres que presenta la roca.



GIPRI

VII. MARCO CULTURAL

CODIGO Cu Cachi RE 010

1. Manifestaciones asociadas
a. Lítico ☐
b. Oseo ☐
c. Concha ☐
d. Cerámica Fragmento de olla ■
e. Otro Más rocas con grabados ■

2. Mitos asociados
El Mohan habitaba en la zona y en los dias de semana santa andaba palmoteando con sus enormes manos a quienen gritaran cerca de los arroyos.

3. Historia de la zona
El nombre de la vereda parece retomar el de los antiguos predios del cacique Tocarema

4. Utilización actual de la zona
Pastoreo y cultivo de naranjas

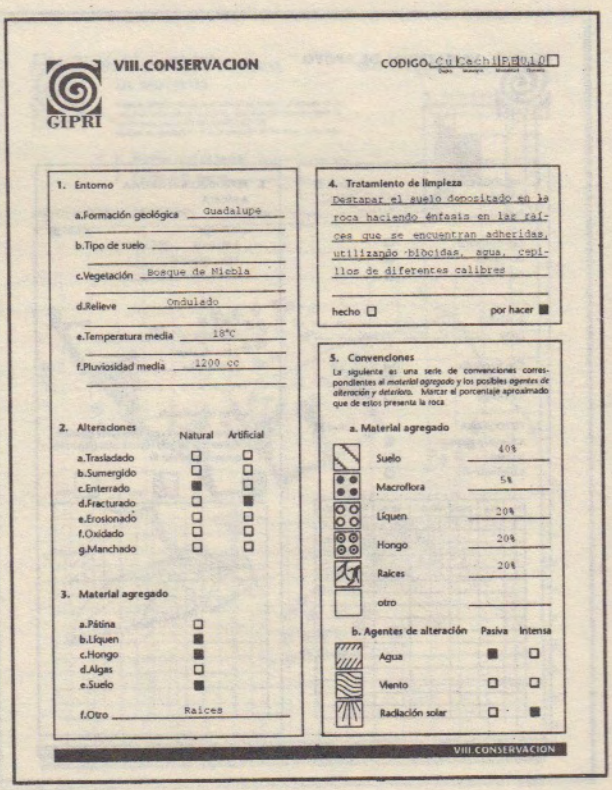
5. Historia de la roca
Los habitantes de la zona solo reconocián un fragmento de la roca que estaba destapado, el resto del petroglifo una vez descubierto representó una sorpresa para ellos.

6. Mitos y leyendas de la zona
Cerca a la roca hay una montaña a la que llaman el alto del mohán en la que, se dice, espantan

7. Narrador Sedulfo Sánchez
Cassette No. 001

8. Referencias bibliográficas
Título Monografía de Cachipay
Autor Joaquín Espinosa
Comentario Este libro se consigue en la biblioteca de la casa de la cultura de Cachipay

VII MARCO CULTURAL



GIPRI

VIII. CONSERVACION

CODIGO Cu Cachi RE 010

1. Entorno
a. Formación geológica Guadalupe
b. Tipo de suelo
c. Vegetación Bosque de Niebla
d. Relieve Ondulado
e. Temperatura media 18°C
f. Pluviosidad media 1200 cc

2. Alteraciones

	Natural	Artificial
a. Trasladado	☐	☐
b. Sumergido	☐	☐
c. Enterrado	■	☐
d. Fracturado	☐	■
e. Erosionado	☐	☐
f. Oxidado	☐	☐
g. Manchado	☐	☐

3. Material agregado
a. Pátina ☐
b. Líquen ■
c. Hongo ■
d. Algas ☐
e. Suelo ■
f. Otro Raices

4. Tratamiento de limpieza
Destapar el suelo depositado en la roca haciendo énfasis en las raíces que se encuentran adheridas, utilizando biocidas, agua, cepillos de diferentes calibres

hecho ☐ por hacer ■

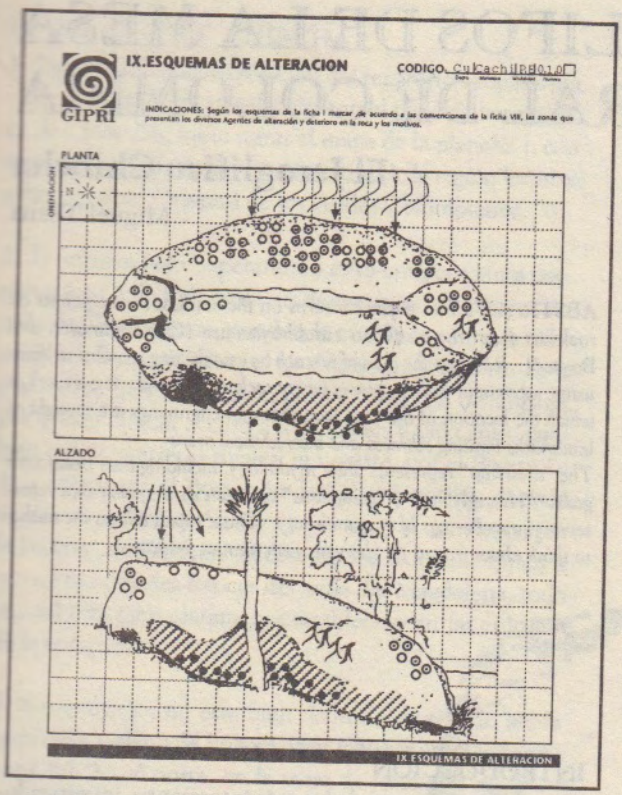
5. Convenciones
La siguiente es una serie de convenciones correspondientes al *material agregado* y los posibles *agentes de alteración y deterioro*. Marcar el porcentaje aproximado que de estos presenta la roca

a. Material agregado
Suelo 40%
Macroflora 5%
Líquen 20%
Hongo 20%
Raices 20%
otro

b. Agentes de alteración

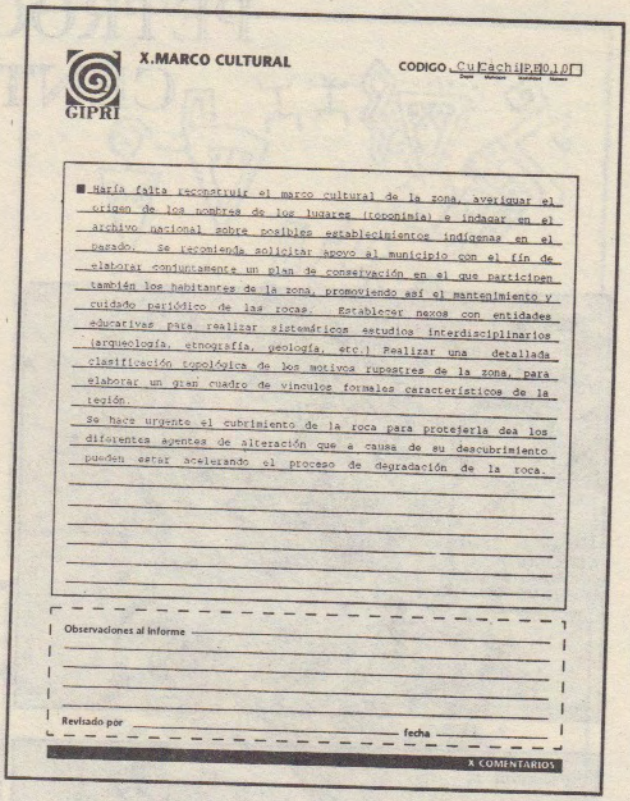
	Pasiva	Intensa
Agua	■	☐
Viento	☐	☐
Radiación solar	☐	■

VIII. CONSERVACION



IX. ESQUEMAS DE ALTERACION

Transcribir los esquemas de la ficha II, y demarcar de acuerdo a las convenciones de la ficha VIII los sectores que presentan deterioro y materiales agregados en la roca. En el caso de los agentes de alteración, dibuje las convenciones correspondientes, junto con flechas que indiquen la dirección en la que actuan sobre la roca.



X. COMENTARIOS

Exponga sus comentarios acerca del trabajo realizado, o haga anotaciones pertinentes con el fin de ampliar o aclarar la información consignada.

NOTAS

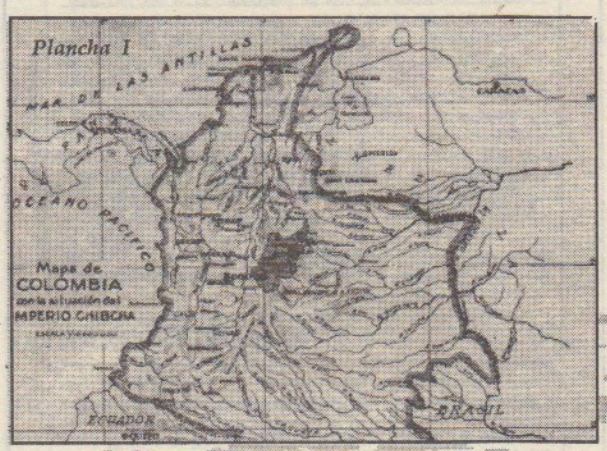
1.ANATI,Emmanuel. Methods of recording and analysis rock engravings. studi comuni, vol 7 Edizioni del centro. Capo di Ponte, Italy, 1977

DE VALENCIA, ruby y SUJO VOLSKY, Jeanine. El diseño en los petroglifos Venezolanos. Fundación Pampero, Caracas, 1987

PETROGLIFOS DE LA MESA CENTRAL DE COLOMBIA

El Jeroglífico Chibcha

Miguel Triana





ABSTRACT. *This paper concerns on the ealrliest investigations on rock art from the altiplano cundiboyacense (Cundinamarca and Boyacá). It locates the area of reseach by establishing its cultural limits using toponimia and the places where rock art is found. It is a work in which the location of the rock paintings and engravings are thought as landmarks limiting ethnical and interethnical areas.*

The "drawings" represents their mythology, including their benefactor gods. "Hieroglyphics", "ideograms" are seen as a system that represents rememberings of a community. Those topics allows the author to think about frog as an element with human features.

INTRODUCCIÓN

Miguel Triana es uno de los más interesantes investigadores de la historia de la investigación del arte Rupestre Colombiano. Fué este autor, quien determinó estas manifestaciones como resultado del mundo intelectual de los habitantes precolombinos de la zona centrooriental (CHIBCHAS). La Civilización Chibcha (1922), El Jeroglífico Chibcha[1], presentan la cultura de estos habitantes articulada a las formas de expresión, de pensamiento dentro de las cuales el Arte Rupestre tiene un lugar esencial. Definir al país de los Chibchas[2] por los límites de las piedras manifiesta esta tendencia explicativa. Este trabajo se abandonó por muchos años para producir una investigación simplemente descriptiva que evitaba ingresar en el estudio del contexto cultural. Las investigaciones de 1950 hasta el presente se ocupan esencialmente en la colección de sitios desarticulados como simples curiosidades.

Para determinar el sentido de los trazos presentes en el Arte Rupestre del Altiplano, Triana presenta una explicación que muestra las transformaciones de los objetos del mundo natural (figura Matriz) hacia su simplificación en atributos, en formas "estilizadas", en "símbolos", en "signos", lo cual manifiesta su idea del desarrollo intelectual y del cambio producido en estas simplificaciones formales."*con la esperanza de que el estudio comparado de ellos sirva algún día para comprender su recóndito significado*".

Lo esencial es que las interpretaciones de este autor se proyectan en las versionesde los investigadores posteriores[3] mostrando así que sus temas y aproximaciones continúan siendo esenciales en la discusión actual.

EL JEROGLÍFICO CHIBCHA

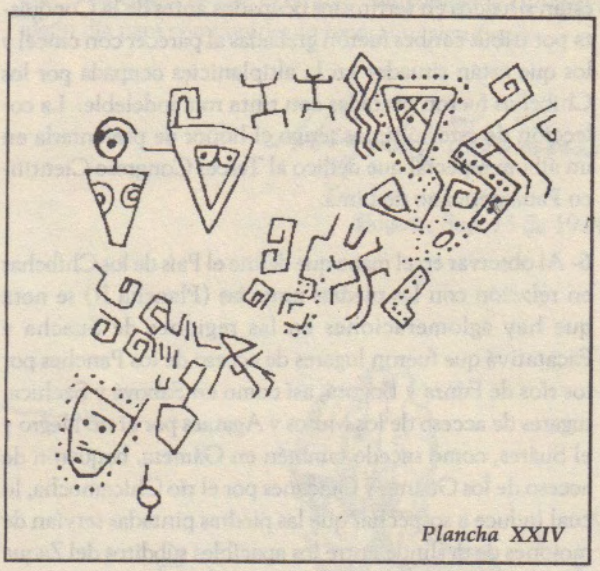
1- Para comprender la posición del territorio ocupado por el imperio chibcha en relación con el resto de la república de Colombia, basta mirar el mapa de la plancha I, con su mancha sombreada, representativa de la región lacustre sobre el ramal Oriental de los Andes Colombianos.

2- El antiguo lago Superandino cuya cuenca enjuta ocuparon los Chibchas, tenía sus desagües, al sur, por la Cascada de Tequendama, por donde ofrecía acceso a la tribu caribe de los Panches que les disputaba el señorío de la placentera tierra; al Norte, por el Boquerón de Tópaga, por donde ofrecía acceso a los Guanes y Güicanes, también tribus guerreras rivales; al noreste, por el Boquerón de Tópaga, por el Boquerón de Saboyá, posible entrada de las tribus caribes Agataes y Muzos, y al occidente, por la brecha de Zipacón ,acceso de los Colimas, Pijaos y otras parcialidades feroces del valle del Magdalena, todo lo cual esta bien claramente establecido en las crónicas de la conquista

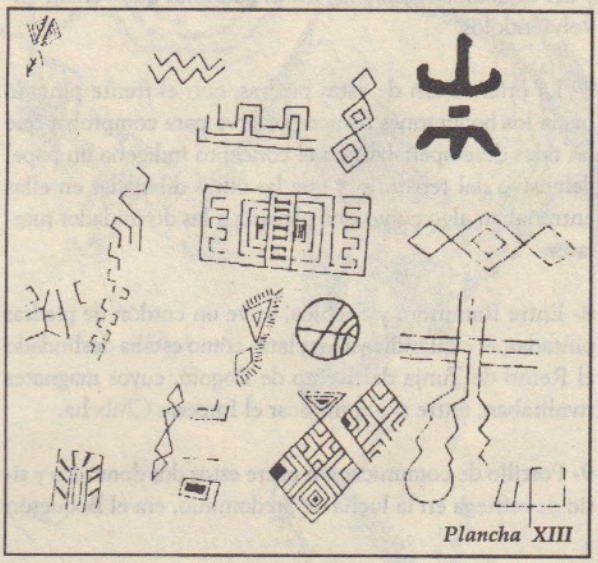
3- Sin embargo, no esta bien definido en estas si había fuera del altiplano de Bogotá otras familias étnicas de origen Chibcha al norte, en la mesa de Jéridas al sur en el valle de Fusagasugá .y al Oriente, en el macizo de Güican. Por esta razón el territorio chibcha no estaba muy netamente deslindado hasta cuando pude comprobar que tal territorio está caracterizado por los nombres geográficos de raíz chibcha y por los petroglifos dispersos allí y pintados con tinta roja, a diferencia de los territorios caribes, donde los nombres geográficos pierden sus raíces chibchas y los petroglifos aparecen como grabados por cincel. Lo que si está bien establecido en las crónicas es que por el Norte colindan lo Chibchas con los Guanes o Guanentaes, al Noreste con los Agataes y Muzos, al Occidente con los Colimas y los Panches, al Sur con los Sutagaos y Buchipas y al oriente con los Chíos, los Morcotes y los Tunebos o Guicanes, todos los cuales se denominaban con el gentilicio de Caribes no, porque se hubiera comprobado que pertenecieran realmente a esta gran familia étnica sino porque eran valerosos, aguerridos y sanguinarios.

4- En excursiones hechas durante cuarenta años de práctica profesional, como agrimensor al principio y después como ingeniero de puentes y caminos he recorrido minuciosamente la región central de Colombia y las llanuras orientales, sobre las cuales publiqué tres libros de observaciones bajo los títulos de Volumen del Centenario, Al Meta y por el sur de Colombia. Durante esas excursiones tuve la curiosidad de copiar cuidadosamente las figuras pintadas o esculpidas en los petroglifos dispersos en el país.

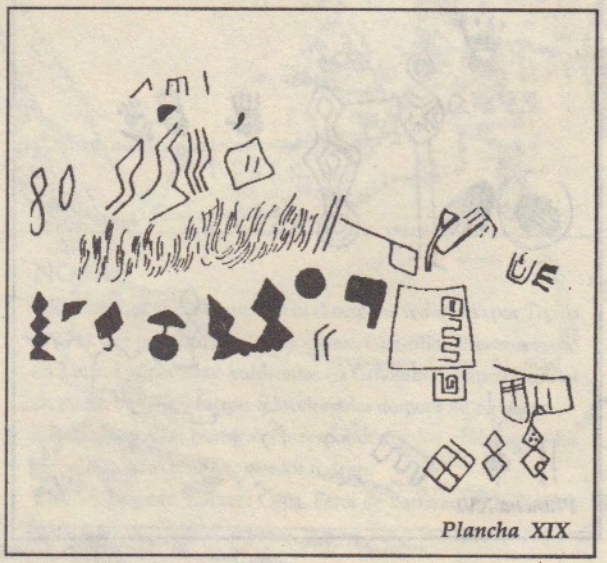
5- Clasificados estos Petroglifos en orden a su localización, he podido establecer como regla general que los que



Plancha XXIV



Plancha XIII



Plancha XIX

están situados en territorios ocupados antes de la Conquista por tribus caribes fueron grabadas al parecer con cincel y los que están situados en la altiplanicies ocupada por los Chibchas fueron pintadas con tinta roja indeleble. La colección de estos últimos tengo el honor de presentarla en un álbum especial que dedico al Tercer Congreso Científico Panamericano de Lima.

6- Al observar en el mapa que define el País de los Chibchas en relación con las piedras pintadas (Plancha II) se nota que hay aglomeraciones en las regiones de Suacha y Facatativá que fueron lugares de acceso de los Panches por los ríos de Funza y Bogotá, así como en Saboyá y Sáchica, lugares de acceso de los Muzos y Agataes por el río Negro y el Suáres, como sucede también en Gámeza, boquerón de acceso de los Guanes y Guicanes por el río Chicamocha, lo cual induce a sospechar que las piedras pintadas servían de mojones de deslinde entre los apacibles súbditos del Zaque y del Zipa de Bogotá y las tribus guerreras que venían envolviéndolos.

7- La orientación de estas piedras, con el frente pintado hacia los boquerones de acceso, sirve para comprobar que las tales desempeñaban en el concepto indígena un papel defensivo del territorio y que las cifras dibujadas en ellas entrañaban algo como una plegaria a las divinidades tutelares.

8- Entre Ramiriquí y Sáchica, se ve un cordón de piedras pintadas, el cual indica a las claras cómo estaba deslindado el Reino de Tunja del Reino de Bogotá, cuyos magnates rivalizaban, entre sí por unificar el Imperio Chibcha.

9- Portillo de comunicación entre estos dos dominios y sitio de refriega en la lucha de predominio, era el Boquerón de Tausa, donde se encuentra una grande agrupación de piedras tutelares, entre las cuales la más notables es la que la tradición popular, ha consagrado al Diablo (Plancha XXIV).

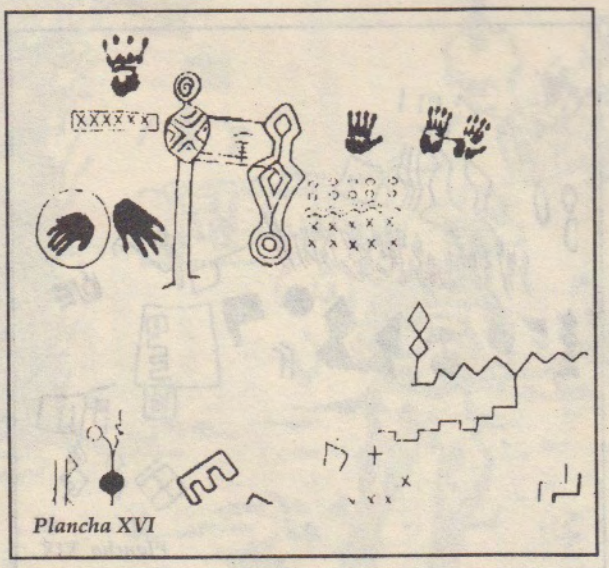
10- Por estas inducciones se puede concluir que los petroglifos de la Mesa Central de Colombia, recogidos en el presente álbum, estaban consagrados a las divinidades tutelares del pueblo Chibcha.

11- El estudio de la psicología de los Chibchas, impregnada hasta el presente en un gran fervor religioso, induce a pensar que los dibujos de sus piedras representaban votos o plegarias.

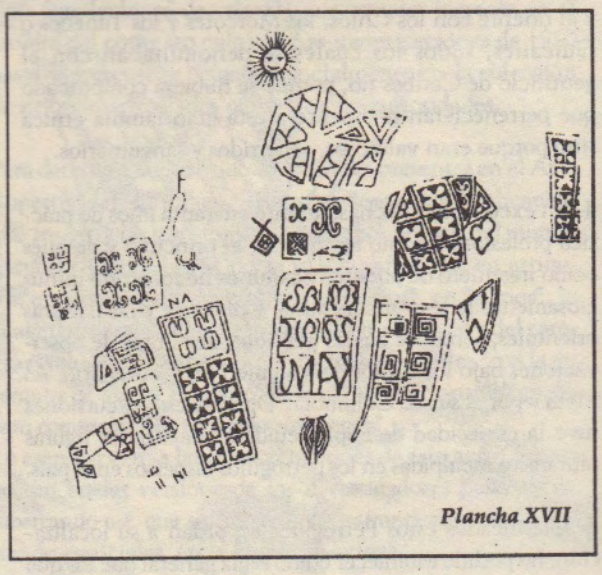
12- Consigna el cronista Simón en sus Noticias Historiales la tradición de que el Civilizador Nemqueteba dejaba en las piedras del camino los dibujos que los tejedores habían de imitar en las mantas, y muchos de los petroglifos ostentan en efecto, apariencia bellamente decorativa (véanse planchas IV y XIII).

13- Entre las piedras con propósito votivo se ven ofrendas de mantas primorosamente decoradas especialmente puede observarse esto en la Piedra de Saboyá (plancha XXVI), en la de Sutatausa, al parecer consagrada a la luna (plancha XXIV), y, sobre todo, en la de Pandi, consagrada al Sol (planchas XVII y XVIII).

14- Sin mucho esfuerzo de interpretación se descubre en algunos petroglifos chibchas un intento descriptivo, según una técnica convencional (véanse planchas XVI y XIX). Puede tomarse como modelo este sistema de representación el jeroglífico de la plancha XVI, el cual parece corresponder a la época de la conquista e intenta representarla



Plancha XVI



Plancha XVII

por medio de un soldado español que impone sus manos sobre una figura de busto femenino simbólica de la Nación Chibcha, la cual yace a la orilla de un río que puede ser el Funza, en medio de los cultivos y rancherías de la Sabana de Bogotá. De estos dibujos de indudable carácter descriptivo, nace la idea de que los Chibchas usaban el método ideográfico o jeroglífico en las conmemoraciones que dejaron en sus piedras pintadas.

15- En las pinturas de carácter votivo se observa que las ofrendas son presentadas o conducidas por ranas y por monos sin cola, como se ve en las planchas VI y XIV. La analogía que tienen estos animales con la forma humana, aparte de otras inducciones un tanto complejas, ya expuestas en mi libro sobre la civilización chibcha que no es del caso reproducir aquí, permite deducir que a rana y el mono estilizados representan en el jeroglífico chibcha la parte anímica y el cuerpo humano, respectivamente.

16- La desintegración de estos dos símbolos, en sus atributos y en sus partes constitutivas; daban a los dibujantes material suficiente para representar ideas mas o menos fantásticas y complicadas. De aquí un procedimiento aceptable para destacar una serie de signos ideográficos que se repiten frecuentemente con variantes, los cuales aunque no pueden calificarse como alfabeto, si pueden considerarse como elementos básicos de un sistema gráfico de expresión.

17-Concretando el empeñó únicamente la rana como representativa del ser humano en sus manifestaciones superiores, dejando a un lado la figura estilizada del mono que aparece de preferencia en las piedras caribes, al parecer como simbolizando las actividades físicas del hombre que esas tribus cultivaban principalmente por sus aficiones guerreras, se pueden seleccionar en los dibujos del presente álbum muchas derivaciones de la figura matriz que parecen significar al individuo con su sexo y modalidades, al grupo familiar, a la tribu, a la entidad nacional y a la especie, así:

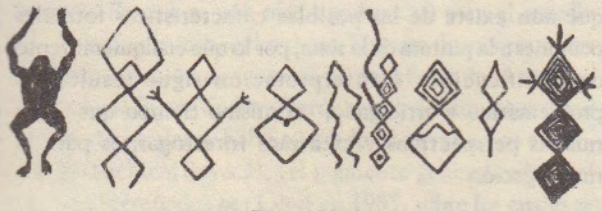


Figura Matriz

18- Estos y muchos otros signos romboidales derivados de la rana estilizada, ora simples, ora entrecruzados y en desorden incomprensible, se encuentran con tenaz frecuencia en la piedras pintadas de la Mesa Central de Colombia, la mayor parte de los cuales los he recogido en este álbum, con la esperanza de que el estudio comparado de ellos sirva algún día para comprender su recóndito significado.

Miguel Triana

Bogotá, Sep. 15 de 1924



NOTAS

1.El texto que se presenta aquí es el original redactado por Triana (1924). que presentó en el III congreso Científico Panamericano en Lima. Las planchas publicadas en Colombia (Banco Popular en marzo de 1970) fueron seleccionadas después de su muerte.

2.Para Triana las pinturas corresponden a los chibchas y los petroglifos a los pueblos que los rodean.

3.Nuñez Jiménez, Cabrera Ortiz, Pérez de Barradas, entre otros

NOTICIAS Y DESCUBRIMIENTOS

Motivos "Naturalistas" en el Altiplano Cundiboyacense (Mongua, Boyacá)



Posible representación del venado de cola blanca, actualmente extinto en la zona.



Grupo principal del mural de Mongua

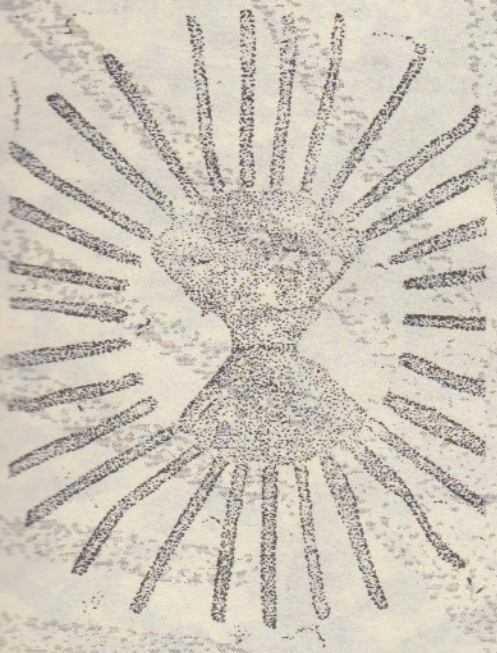
El reciente descubrimiento (Alcides Guerrero, reseñado por Gipri-enero de 1995) de un mural con Pictografías en el municipio de Mongua (Depto. de Boyacá) resulta altamente significativo por sus excepcionales características formales. Se trata de una pared rocosa de aproximadamente 20m x 2,5m de altura en la que aparecen representados motivos "zoomorfos" (Cérvidos) y "antropomorfos" (figura humana) facilmente identificables, acompañados de las formas "geometricas abstractas"(rombos, espirales, triángulos opuestos unidos por uno de sus vértices) que han sido comunes en la tipología de las manifestaciones rupestres del altiplano. A pesar de haberse referenciado hasta el presente por más de 70 años alrededor de 70 zonas, esta es la primera descripción "naturalista" hallada en el territorio.

El mural describe en su grupo principal -con el característico ocre rojizo de las pinturas del altiplano- cuatro cérvidos (Probablemente se trate del venado de cola blanca *Odocoileus Virginianus*) y un hombre. Durante años se consideró el motivo "geométrico o "esquemático" como patrón tipológico rupestre de la zona, el cual dificilmente podía ser asociado a algún objeto de la naturaleza; razón por la cual su estudio ,o fue desechado por no permitir ningún tipo de interpretación "razonable", o por el contrario, propició todo tipo de conjeturas fantásticas que en su mayotía hacian referencia al hiperdifusionismo, queriendo ver en ellos el vestigio de antiguas escrituras de orígen trasatlantico (Normandos, Fenicios, Babilonios, etc)

Este descubrimiento pone de manifiesto el desconocimiento que aún existe de las posibles características formales comúnes a la pintura de la zona, por lo que cualquier intento de clasificación o interpretación sigue resultando problemático y arriesgado; al mismo tiempo que abre nuevas perspectivas y crea más interrogantes para la investigación

¿La presencia de motivos "naturalistas" en el mural de Mongua, sugiere una etapa temprana del arte rupestre del altiplano, teniedo como referencia el proceso naturalismo-geometrismo manifiesto en la interpretación del arte rupestre mundial, o en Colombia se dan procesos y desarrollos distintos?

Pictografía de la roca "La custodia", Transcripción de Gabriel; Camargo Pérez



La piedra de "La custodia" y los símbolos sagrados en la fiesta de San Pascual Bailón

SOGAMOSO

En 1982 el Doctor Gabriel Camargo Pérez, miembro de la Academia de Historia de Colombia publicó un trabajo sobre la laguna de Tota. En el capítulo dedicado a Sia, la diosa Agua presenta algunas fotografías, dentro de las cuales se encuentran descubrimientos rupestres en la vereda de Pilar y Seibita , y en la vereda "el Pedregal" en el muncipio de Sogamoso. La fotos publicadas en blanco y negro presentan algunos fragmentos de tales pictografías. En Diciembre de 1994 el Equipo de Gipri trabajó en la región revisando los denuncios hechos por éste investigador y el resultado es el mural es aun mas grande que lo reseñado por Camargo Pérez y es aún más significativo para el estudio del arte y la cultura pecolombina. Se trata de una zona con alta concentración de pinturas algunas fuera de lo común. Los trazos de Pilar y Seibita fueron realizados con pigmentos blancos, los cuales se habían podido observar como excepción en Sáchica(Boyacá), (el pigmento generalizado es el ocre rojo) reseñados por Gipri en 1985, sobre los cuales se tenía cierta duda de autenticidad. Se trata de un mural de pictografías (45 mts pintado) realizado en pigmento de color blanco. No es éste el color usual de la región. Y en los alrededores se encuentran pinturas en rojo. Sin embargo, lo más interesante es que las formas presentes son muy semejantes a las conocidas en el arte rupestre en la modalidad de la pictografía en el territorio del altiplano. Estos cambios en el color generan nuevas inquietudes en la investigación del sentido y función del arte rupestre colombiano.

En la vereda del Pedregal se encuentra una pintura que por sus características ha generado diversas articulaciones entre el pasado estético indígena y el presente cultural de campesinos y habitantes urbanos de la región de Sogamoso, Monguí, Tópaga entre otros municipios de la región de la laguna de Tota. La forma de esta pictografías parece constituir una de las claves para el estudio del concepto de cuerpo, representado por los habitantes precolombinos . La hipótesis de trabajo es que algunas estructuras sagradas fueron prolongándose en la época de la colonia y conquista como formas asociadas a las representaciones cristianas y se proyectaron al presente. Se trata de dos estructuras formales triángulos enfrentados por los vértices rodeadas por trazos radiales en un número de treinta .El diámetro mayor de la figura completa es de 60 cmts. El diámetro menor es de 29 cmts pigmento rojo , posiblemente óxidos ferrosos.Esta zona contiene aproximadamente 15 rocas (GIPRI, 1994) En la región es llamada la piedra de la custodia, referencia que muestra el modo como algunas estructuras indígenas fueron transportadas, por su semejanza formal a las representaciones de la colonia. Existen además otras cualidades culturales que parecen relacionar estas formas pictóricas con



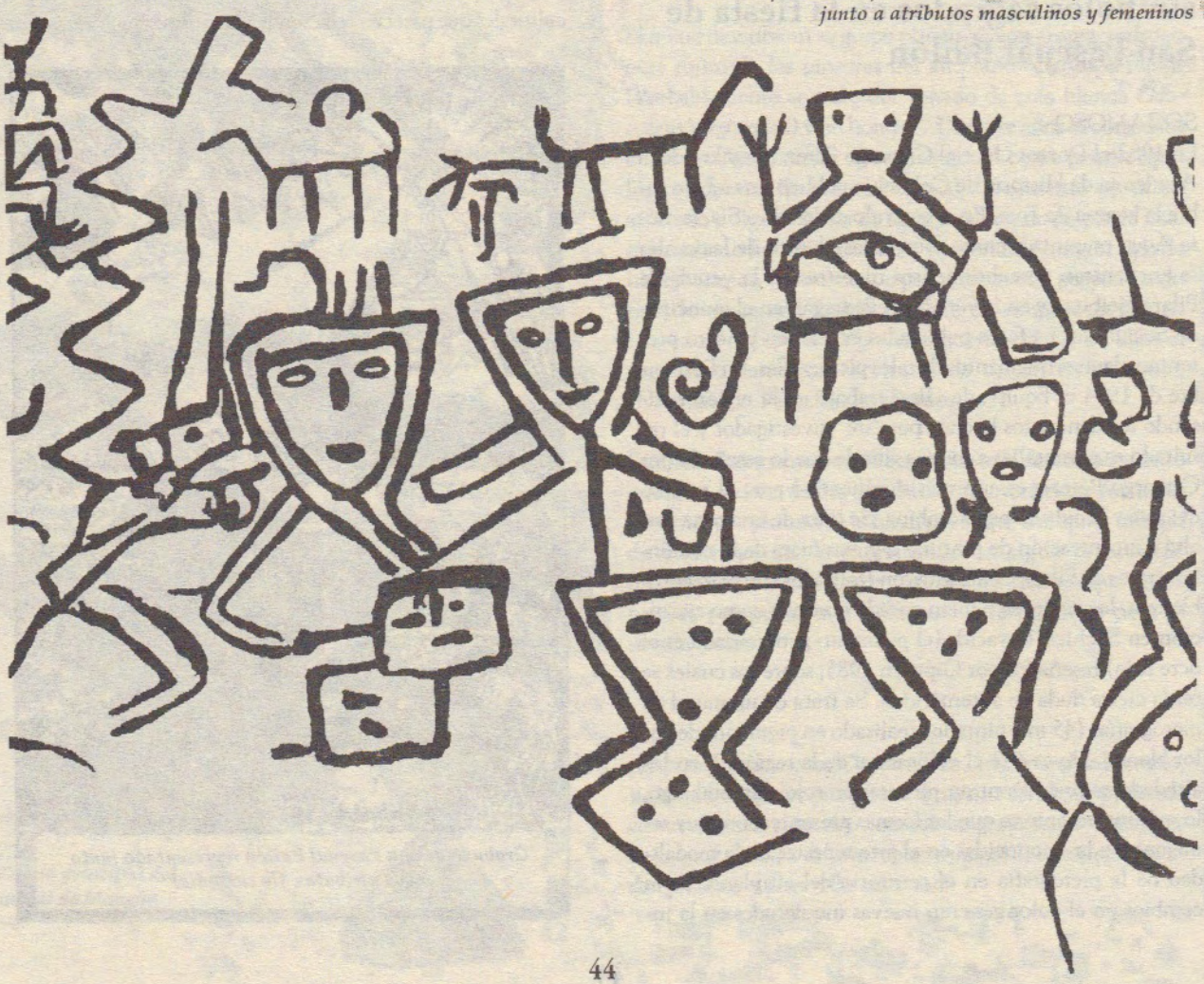
Grabado de San Pascual Bailón representado junto a sus atributos (la custodia)

las fusiones producidas por los campesinos para perpetuar sus tradiciones y rituales. La leyenda católica del Santo Pascual bailón representada frente a una custodia, constituye en la zona una de las formas de relación con lo sagrado más intensas. Esta produce peregrinaciones familiares anuales de hasta 100 personas de diveros sitios del país. Se organizan en cualquier época del año los rituales (novenas) a este santo para solicitar sus favores para que él busque y encuentre objetos y animales perdidos. El investigador Jorge Ferney Cubides Santolines ha determinado distintas relaciones entre esta fiesta y sus conotaciones culturales.

Lo interesante es que esta estructura (cáliz - concepto de cuerpo o hijo de) va aparecer en todo el altiplano y por fuera de este (huila, Tolima) en pinturas y petroglifos en regiones muy amplias que incluso no parecen guardar relación cultural ninguna con los grupos de la zona oriental determinada como CHIBCHA.
No pensamos que sean los fosfénos universales quienes puedan explicar esta difusión estética. En alguna época estos elementos fueron compartidos por distintas etnias y se prolongaron con desconocidas variaciones semánticas hasta por lo menos la conquista. La tradición de Pascual Bailón parece ser un ejemplo de esta dinámica cultural.



Petroglifo de Buenavista, Boyacá.
Donde se aprecia la representación del concepto de cuerpo junto a atributos masculinos y femeninos





Fragmento de pictografía.
"Parque Arqueológico" de Facatativá, Cundinamarca.
Fotograma, GIPRI, 1985

Facatativá, santuario del descuido nacional

No es suficiente con tener información sobre nuevos lugares donde las comunidades del altiplano han dejado pintados o grabados sus lenguajes. Es esencial que en esta publicación especializada se pueda informar a la comunidad nacional e internacional sobre el abandono de algunos sitios en el territorio nacional. Una de las zonas conocidas en el altiplano, que está en mayor peligro de destrucción bajo el amparo de la CAR y de la responsabilidad del ICAN es el denominado parque de las Piedras del Hunza o Piedras del Tunjo o simplemente Piedras de Tunja en el municipio de Facatativá departamento de Cundinamarca. Este lugar posee una alta concentración de pinturas de distintas etapas (precolombino y colonial) y nada se ha hecho ni siquiera para reseñar sistemáticamente las pinturas allí presentes. Bajo su "cuidado" no es posible siquiera tener una publicación que reseñe todos los murales allí presentes. Mucho menos esperar que exista un trabajo monográfico que explique por qué estas pinturas están allí.

En este lugar, y en sus alrededores existen más de 80 rocas con pinturas precolombinas, ahora dejadas en manos de visitantes vándalos que pintan, rayan, rompen y destruyen literalmente este lenguaje. El lugar es invadido cada semana por quienes quieren hacer comida en hogueras y cocinar frente a los murales. Las personas que llegan al lugar sin información ni educación ni control se imaginan que pueden usar el lugar de cualquier forma (pintado con esmaltes) y destruyendo así estos documentos rupestres milenarios.

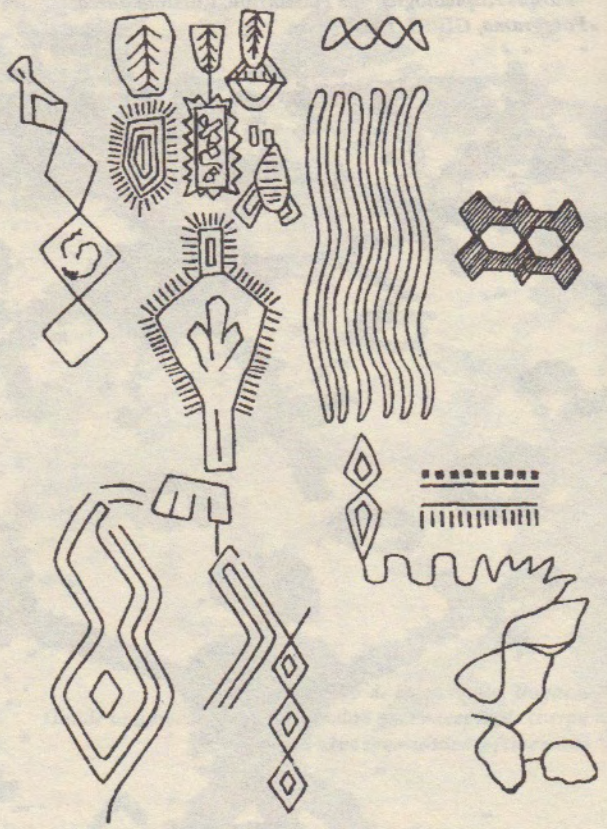
Dos propuestas ha pasado GIPRI para imaginar algunas soluciones. En la primera se pretendía darle un nuevo sentido al lugar, fundar allí una sede departamental de arte rupestre, crear las posibilidades del control del deterioro de la zona, pero muy poca atención ha tenido esta iniciativa. Se Presentó un segundo informe, donde simplemente se sugería un trabajo riguroso de documentación en arte rupestre y realizar simultáneamente algunas fases iniciales de diagnóstico y limpieza de algunas rocas. Cerrar el parque en algunos sectores e iniciar el trabajo de búsqueda de

estrategias para facilitar procedimientos de manejo posterior. Lo cierto es que se va a necesitar hacer un gran escándalo para que las autoridades que manejan este "Parque Arqueológico" entren en razón y se pueda a costa de ellos, salvar este patrimonio o por lo menos lo que aún milagrosamente queda.

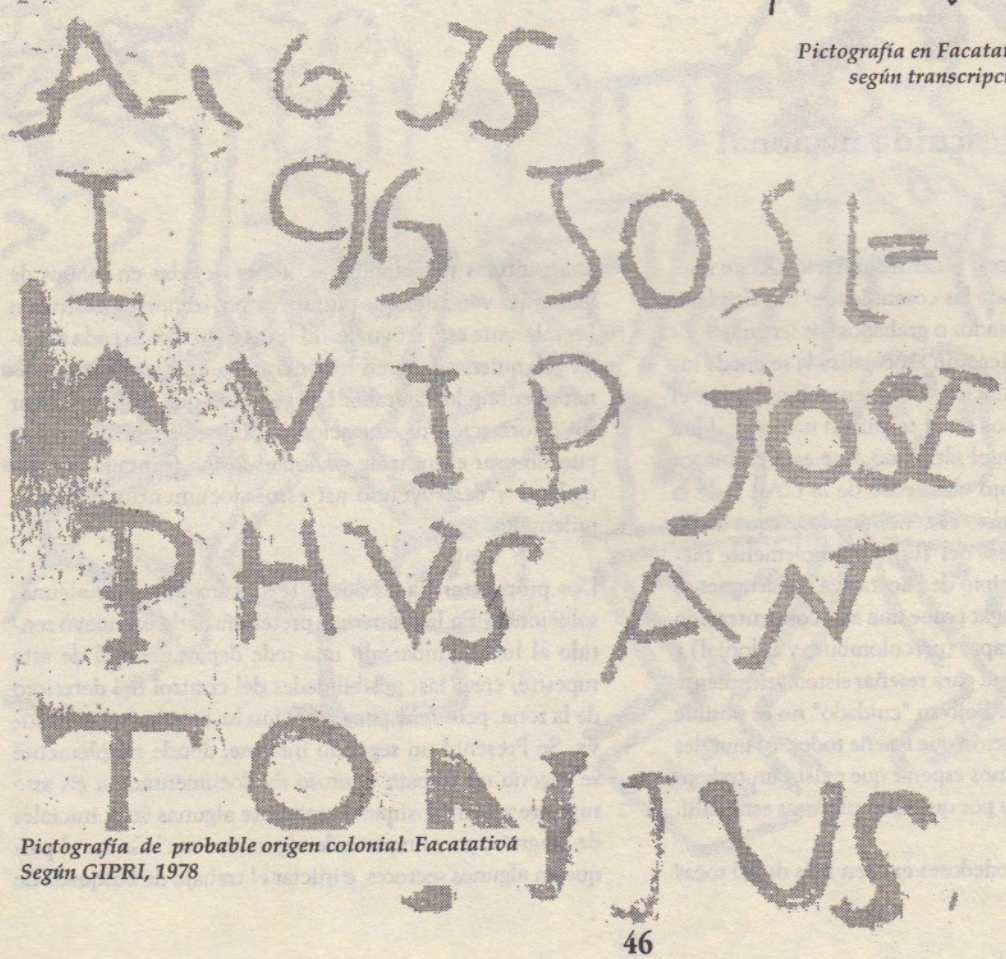
Conocido desde la época de la conquista este sector arqueológico ha venido siendo objeto de toda clase de transformaciones. La destrucción de cientos de rocas en sus alrededores, muestran que la cantidad de sitios y rocas con pinturas era mayor que lo que actualmente se puede observar.

Triana, Pérez de Barrradas, Nuñez Jiménez, e incluso unos estudiantes universitarios bajo el seudónimo de "chonto" reseñaron algunas de estas pictografías con el primer intento cartográfico serio. Nuñez Jiménez agregó a las pinturas unos números que clasifican el conjunto de paneles que posee el lugar, deteriorando de esta forma las pictografías.

Nadie puede imaginar que se cuiden objetos que no se conocen. Lo dramático es que las pinturas de Facatativá, que están en el parque, sean cuidadas por entidades culturales, pues su oficio es el conocimiento, divulgación y protección de la cultura Nacional. ! Lo cierto es que esto no sucede!



Pictografía en Facatativá (hoy en día destruida), según transcripción de Miguel Triana, 1924.



Pictografía de probable origen colonial. Facatativá Según GIPRI, 1978

ANEXOS



Petroglifo en Albán (Cundinamarca)

BIBLIOGRAFIA
ARTE RUPESTRE EN COLOMBIA

ABEL REMIGIO (HNO Nuevos petroglifos de Colombia. Boletín Cultural del Colegio de San José, Medellín (1951)
ACUÑA, Luis Alberto. El Arte de los Indios Colombianos. México 1942.
Anotaciones históricas para un estudio sobre el arte de los indios colombianos. Bogotá, Editorial Senderos, 1935.
Introducción al Estudio de Nuestro Arte Precolombino. Bogotá, Ed. Senderos.
ARDILA DIAZ, Isaías. El Pueblo de los Guanes. Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
BASIER, A. et BRUMER. L'Art Precolombien. París, 1928
BARRADAS, José Perez de, "LOS MUISCAS- ANTES DE LA CONQUISTA" , Instituto Bernardino de Sahagún, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1951.
BETANCOURT, Dario. Historia de Colombia I. Universidad Santo Tomás, 1985
BOTERO, Silva y Oostra,. Trabajo sobre Arte Rupestre en Colombia (Lecturas en
Teoría y Práctica de Arqueología Colombiana, I.) Bogotá, Editado por Mary Anne Gómez Fablin y Alvaro Soto Holguín, 1977.
BURCHER DE URIBE, Priscila. Raíces de la Arqueología en Colombia. Editorial Universidad de Antioquia, 1985.
CABRERA ORTIZ, Wenceslao. Monumentos Rupestres de Colombia. Cuaderno Primero: Generalidades. Algunos Conjuntos Pictóricos de Cundinamarca. Bogotá, Revista Colombiana de Antropología. Imprenta Nacional. Vol. 14.
Pictógrafos y Petroglifos. Boletín de Arqueología. Bogotá, 1946. tomo II.
CAMARGO PEREZ, Gabriel. Tota Bendición de Nenqueteba. Talleres Editoriales de la Imprenta Nal. de Colombia, 1982.
- La Roma de los Chibchas. Imprenta Departamental de Tunja, 1961-62.
CORTES A. VICENTA. Visita a los Santuarios indígenas de Boyacá.. Revista Colombiana de Antropología Vol IX, Bogotá 1960.
CORREAL, Gonzalo. Investigaciones Arqueológicas en los Abrigos Rocosos de Tequendama. Bogotá, 1946.
CORREAL, Gonzalo. Tran Der-Hammen y J.C. Lerman. Artefactos Líticos de Abrigos Rocosos en el Abra. Colombia: Revista Colombia de Antropología, 1970. Vol VI.
CUERVO, Luis Augusto. Los Jeroglíficos de Boyacá. Bogotá, Boletín de Historia y Antiguedades, 1911. Vol. VI.
DUQUE GOMEZ, Luis. Historia Extensa de Colombia. Bogotá, Ed. Lerner, 1965-67. Tomo I, vol II.
Iconografía Cristiana y Simbolismo Chibcha. Bogotá, Revista Fuerzas de la Policía de Colombia, mayo-junio 1956.
FORERO, Manuel José. Inscripciones Precolombianas. Santafé y bogotá. Año XII, tomo XIII, Bogotá, 1930.
Sobre las Piedras de Facatativá, Bogotá, Boletín de Historia y Antiguedades, 1915. vol. XXII.
GARCIA, Julio César. Los Primitivos. Medellín, Universidad de Antioquia, 1938.
GHISLETTI, Luis. Los Muiscas. Una Civilización Precolombina. Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 1954.
GONZALEZ DE PEREZ, María Stella. Trayectoria de los Estudios sobre la Lengua Chibcha o Muisca. Instituto Caro y Cuervo, 1980.
GIPRI, Grupo de Investigación de la Pintura Rupestre Indígena. Rescatan 1.000 Dibujos Chibchas. Cromos 1980.
- Historia de la Investigación del Arte Rupestre en Colombia (altiplano
cundiboyacense - 1a. versión, 1985 - Congreso de Americanistas).GMC.
- GIPRI y la Investigación del Arte Rupestre (Propuesta Metodológica).GMC
- Mito y Arte Rupestre (Estudios de los Ciclos Temáticos Bochicá-Bachué) realizados por el Profesor José Rozo Gauta.DIRECCION GMC.
- El Petroglifo en el Altiplano Cundiboyacense - 46 Congreso Internacional de Americanistas, Holanda - Amsterdam, 1988.GMC
- Estado Actual de las Investigaciones en el Altiplano Cundiboyacense, en el Simposio Administración del Patrimonio Arqueológico, Tema V Barquisimeto, Venezuela WAC 2-1990.GMC
- Sistema de Documentación y Estudio del Arte rupestre. Base de datos de arte rupestre estudiantes Universidad Incca de Colombia, coordinados por Guillermo Muñoz C.
- Comunicación y Arqueológia, Simposio Inteligencia Artificial y Sistemas Expertos, Barquisimeto-Venezuela WAC 2 -1990.GMC.
-Estructura Cultural de Conservación del Arte Rupestre en el Altiplano Cundiboyacense - Tercer Simposio Internacional de Arte Rupestre - Santa Cruz de la Sierra Bolivia - 1991.GMC
GIRON LAZARO MARIA Las piedras grabadas de Chinauta y Anacutá. Bogotá 1892.
GONZALES CAJIAO, Fernando. Arte Precolombino en Colombia, Bogotá, Gaceta de Colcultura, 1978.
GOSTAUTAS, Estanislao. Arte Colombiano, Árte Aborigen. Compendio Arqueológico y Etnológico de Colombia. Bogotá, Editorial Iquesna 1960.

Petroglifo de la roca "la mama",
Cachipay,Cundinamarca. *GIPRI 1994*







Petroglifo de Aipe (Huila)

Petroglifo de San Jacinto (Bolivar)

Pictografía del Guaviare

HUMBOLT, Alejandro. Sitios de Las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América. Madrid, Editorial Gaspar, 1878.

ISAACS, Jorge. "Las Tribus Indígenas del Magdalena, Sol y Luna 1967 Bogotá

JARAMILLO URIBE, Jaime, "Tres etapas de la Historia Intelectula de Colombia" Separata de la revista de la Dirección de Divulgación Cultural- Universidad Nacional No.1 Oct- Dic. 1968.

JIJON, Jacinto y Caamaño. Las Culturas Andinas de Colombia. Bogotá, Biblioteca Banco popular, 1974.

KRAPF MULLER, Gabriel, "Jeroglíficos Milenarios y Jeroglíficos Modernos, Popayán año 27 número 175 1939 pags 48-50 "Jeroglíficos Precolombinos", Cromos No 1.138 Bogotá

LLERAS VARGAS, (Chonto). Las Piedras Pintadas de Facatativá. Estudio detallado de dos zonas, Mimeógrafo. 1976.

MARQUEZ YAÑEZ, Francisco. Las Piedras de Tunja en Facatativá, Mimeógrafo, 1967.

MOLANO MARTINEZ OVIDIO: Saboya: La Tierra de los herederos del gran Cacique Muisca UPN. Tunja 1984.

MONTOYA, Inés Elvira. El Arte Rupestre en la Zona de Soacha y su Relación con la Cerámica y la Orfebrería Muisca. Bogotá, 1974, Uniandes.
Tesis.

MULLER, Karl. P. Uribe Borda. Jeroglíficos Colombianos. Revista Cromos No. 1138, septiembre 1938.

NUÑEZ JIMENEZ, Antonio. Facatativá,Santuario de la Rana. Andes Orientales de Colombia. La Habana, Taller tip. ed. Lex 1959. U. Central de las Villas, Cuba.

O'NEIL, Mary Sills Alice. The Cultural Context of Prehistoric Rock Art in Western. Cundinamarca - Colombia. California U. 1973. Tesis.

PERE BOCH, Gimpera. La América Prehispánica. Barcelona, Ariel 1975.

PEREZ DE BARRADAS, José. Los Muiscas antes de la Conquista. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Bernardino de Sahagun. II tomos, 1950.

El Arte Rupestre en Colombia. Madrid, Conejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Bernardino de Sahagun NO. 1 - 1941.

RAMIREZ SANCHEZ I. ARQUEOLOGIA e Historia precolombina de Facatativa(resumen didactico Ed Marca y Editora colombiana 1983.

RENDON, Guillermo, Rendón Gelemur. Anielka. Tunebia, Reserva Ecológica y Cultural. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1972.

RESTREPO, Vicente. Los Chibchas antes de la Conquista, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, Vol. 26, 1972.

RIVET PAUL. Petroglyphes et Antiquites Colombiens. Journal de la Societé des Americanistes Tome XXI Paris (1929)

ROYO GOMEZ, J. Las Piedras de Tuñja en Facatativá y el cuaternario de la Sabana de Bogotá, Bogotá, Publicaciones del Instituto Etnológico Nacional, Bogotá, 1950.

ROZO M., Dario. Mitología y Escritura de los Chibchas. Bogotá, 1938. El Civilizador. Cromos NO. 258 mayo 21, 1921. Iniciación en la Paleografía Chibcha. Cromos 255 abril 30.1921.

SAENZ DE SAN PELAYO, Peregrino. Las Piedras de Santa Sofía y Leiva con grabados indígenas. Repertorio Boyacense, año 48, Tunja 1962.

SAENZ NAPOLEON I. Villa de Leyva tradiciones y anhelos. Ayudantia general comando ejercito Bogota 1968..

SILVA CELIS, Eliécer. Pintura Rupestre Precolombina de Sáchica. Valle del Leiva. Bogotá, Revista Colombiana de Antropología, Vol. 10, 1961.

SUAREZ C. JUAN A: Monografia de Chirivi Hoy Nuevo Colon, Caja opular cooperativa 1986 Tunja Boyaca.

TOVAR ARIZA, R. Piedra de Pandi, Boletín de la Academia de Historia. Vol. XXXIII, Bogotá, 1946.

TRIANA, Miguel. La Civilización Chibcha. Bogotá. Escuela Tipográfica, primera edición, 1922.

-EL Jeroglífico Chibcha: bogotá, Bco. Popular, 1970.

URBINA RAFAEL A. y DUARTE HERMINDA. Las mesitas del Colegio(De nuestra Senora del Rosario de Calandaima. Fotomecanica industrial Ltdda. 1989.

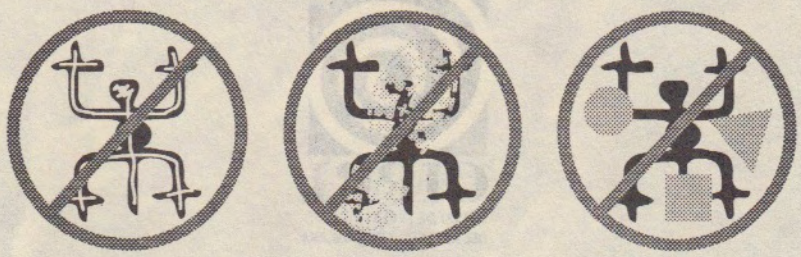
Velandia Roberto, "Historia Geopolítica de Cundinamarca" 1971 Lotería de Cundinamarca.

ZERDA, Liborio. El Dorado. Papel Periódico Ilustrado, 1884. Album de Dibujos existentes en el Museo Nacional de Bogotá.

LOCALIZACIÓN

GEOGRÁFICA DE LA ZONAS REFERENCIADAS

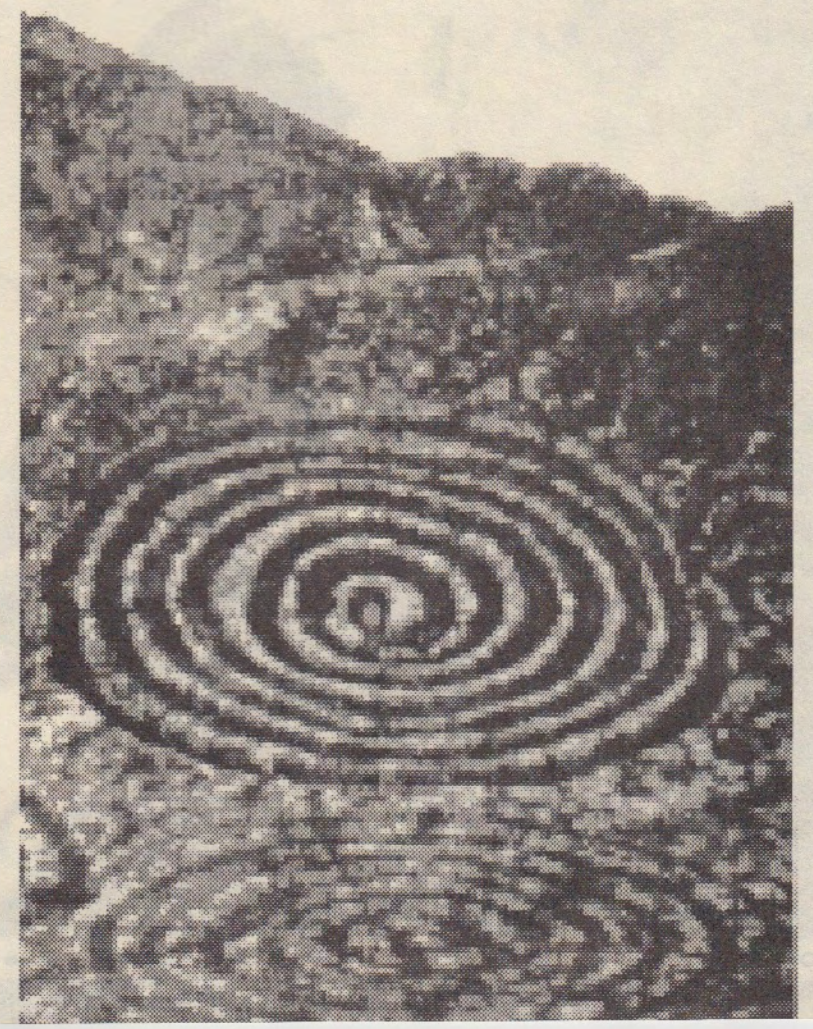




NO RAYAR NO PISAR NO ARROJAR OBJETOS

A.R.T.E RUPESTRE

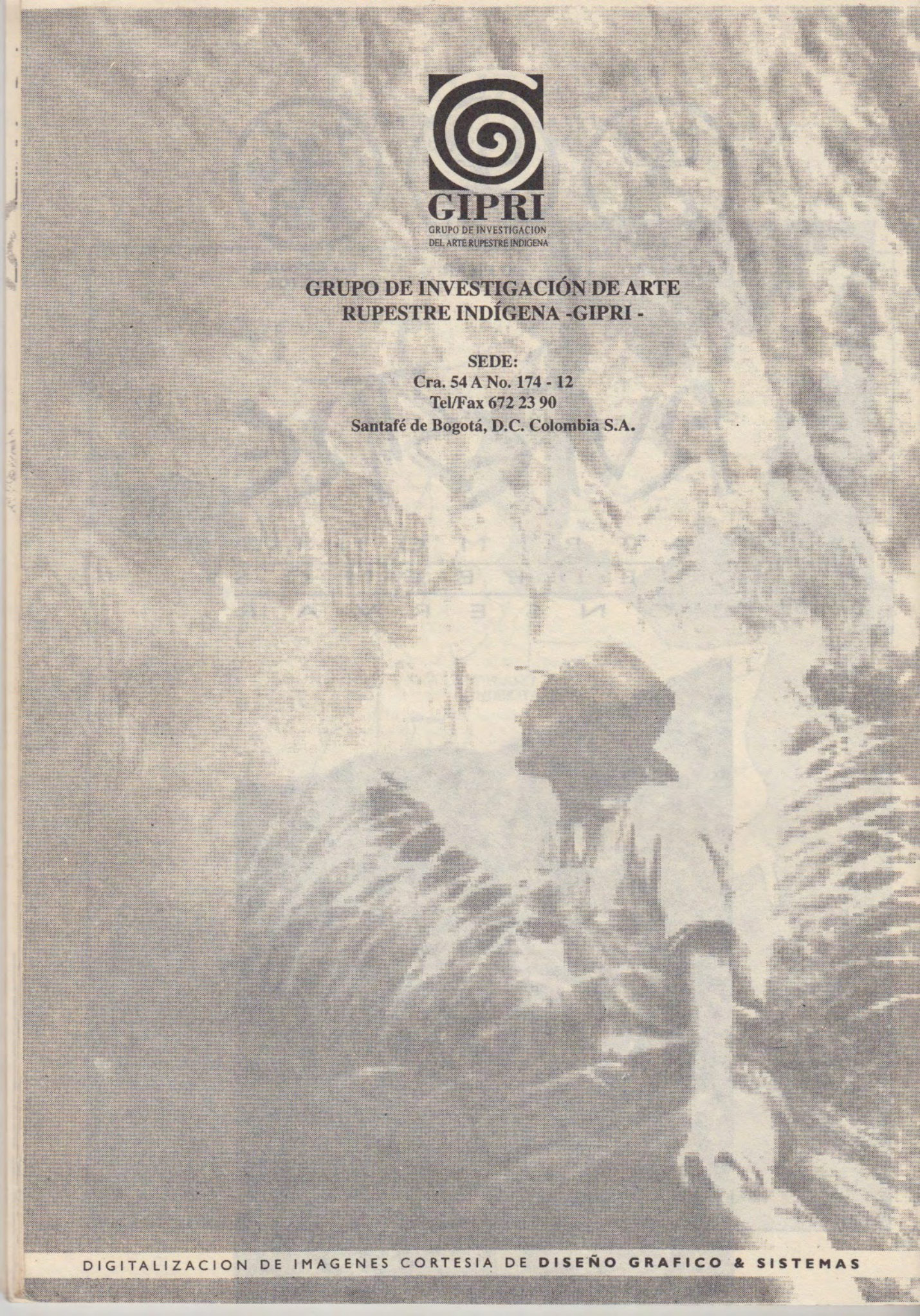
PATRIMONIO QUE·DEBEMOS CONSERVAR



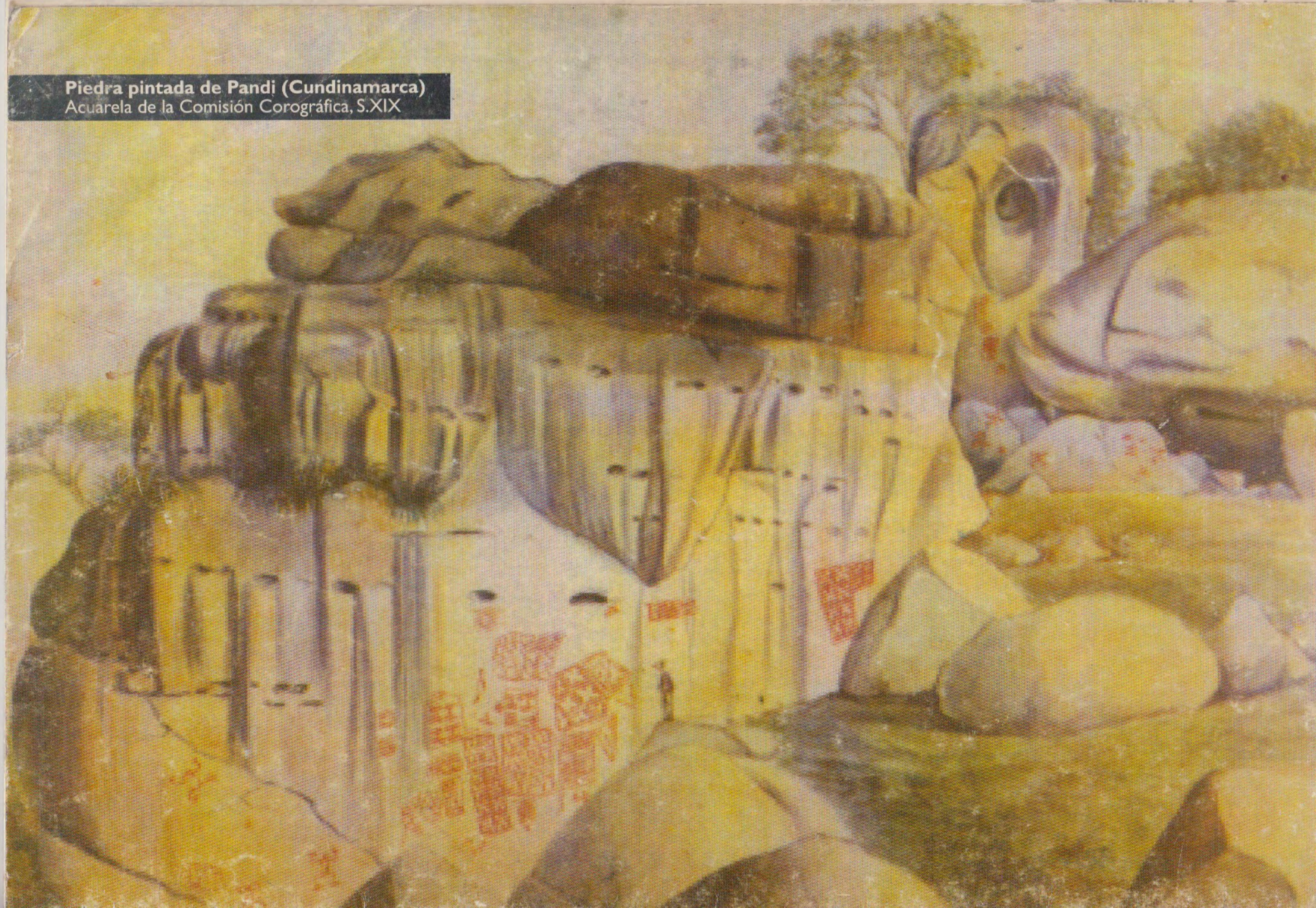
GIPRI
GRUPO DE INVESTIGACION
DEL ARTE RUPESTRE INDIGENA

GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ARTE RUPESTRE INDÍGENA -GIPRI -

SEDE:
Cra. 54 A No. 174 - 12
Tel/Fax 672 23 90
Santafé de Bogotá, D.C. Colombia S.A.



DIGITALIZACION DE IMAGENES CORTESIA DE **DISEÑO GRAFICO & SISTEMAS**



Piedra pintada de Pandi (Cundinamarca)
Acuarela de la Comisión Corográfica, S.XIX