



AMERICA PRECOLOMBINA EN EL ARTE



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

CONTENIDO

Carta Museo Chileno de Arte Precolombino	3
Carta Banco Santiago	5
Ubicación y Cronología de Culturas Prehispánicas	7
Introducción	9
El Contexto Social del Arte en América Precolombina	11
El Museo Chileno de Arte Precolombino, Una Aventura Panamericana	65
Hilos	91

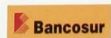
Este libro es auspiciado en Chile por

BANCO  SANTIAGO

AMERICA PRECOLOMBINA EN EL ARTE



Figura masculina (detalle)
Nayarit
100 a.C. - 300 d.C.





MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Esta nueva publicación corresponde a una larga tradición ininterrumpida de ediciones que el Museo Chileno de Arte Precolombino inició con el Banco O'Higgins, y que su sucesor legal, Banco Santiago, ha continuado, innovando su contenido sustancial y formal. Es destacable esta larga y prolífica colaboración entre dicha empresa bancaria y el Museo: a lo largo de 17 años, ella ha producido igual número de publicaciones, las que conforman un cuerpo imprescindible para el estudio y la difusión del arte precolombino americano.

En esta ocasión, de la pluma del notable arqueólogo peruano Luis Guillermo Lumbreras, presentamos un artículo sobre el contexto social en que está inserto el arte precolombino americano, ilustrado con objetos de nuestras colecciones. Se incluye también una reseña sobre los ideales que dieron origen al Museo Chileno de Arte Precolombino, su historia y perspectivas futuras.

Agradecemos al Banco Santiago esta nueva colaboración para difundir el arte vernáculo de América.

JAIME RAVINET DE LA FUENTE
Alcalde de la I. Municipalidad
de Santiago

SERGIO LARRAIN GARCÍA-MORENO
Presidente de la Fundación
Familia Larrain Echenique

BANCO SANTIAGO

El Banco Santiago heredó una rica tradición cultural de los Bancos de Santiago y O'Higgins, que en el caso del Museo Chileno de Arte Precolombino ha significado realizar diecisiete publicaciones de gran contenido editorial y artístico.

"América Precolombina en el Arte" representa un nuevo logro realizado en favor de dar a conocer y preservar el legado histórico de los pueblos originarios de nuestro continente.

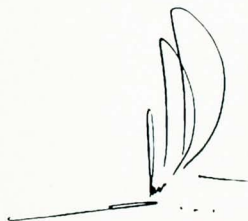
La diversidad de razas, culturas y tradiciones del continente americano hace casi imposible imaginar la factibilidad de una publicación que pueda reunir lo sustantivo y esencial de lo que actualmente se preserva.

Debemos felicitar a quienes supieron vislumbrar esta publicación y pudieron concretar un proyecto ambicioso que servirá para conocer y enriquecer nuestro acervo cultural.

Nos sentimos orgullosos de esta asociación "Banco Santiago - Museo Chileno de Arte Precolombino", cuyos frutos y resultados son cada vez más convincentes y elocuentes y se han materializado en ediciones de gran valor que están presentes en Chile y en los más prestigiados museos del mundo.



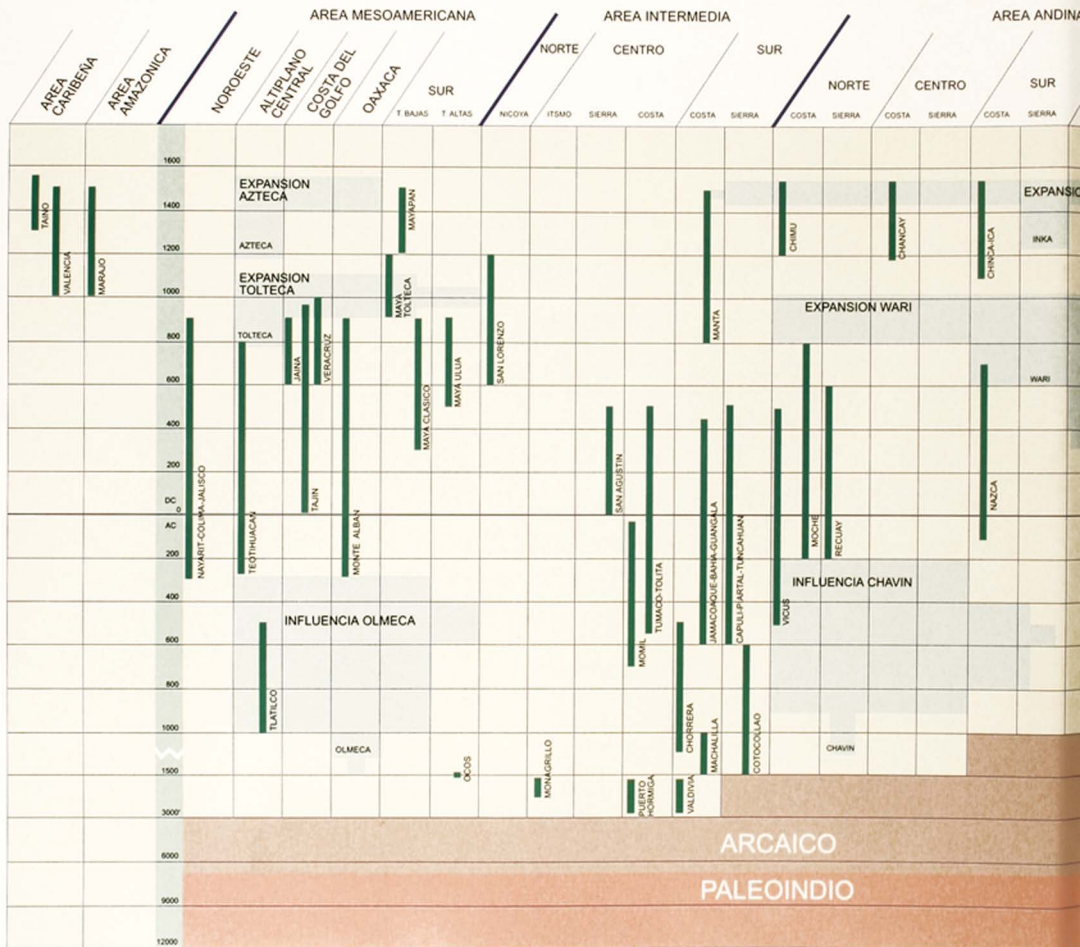
FERNANDO CAÑAS BERKOWITZ
Gerente General



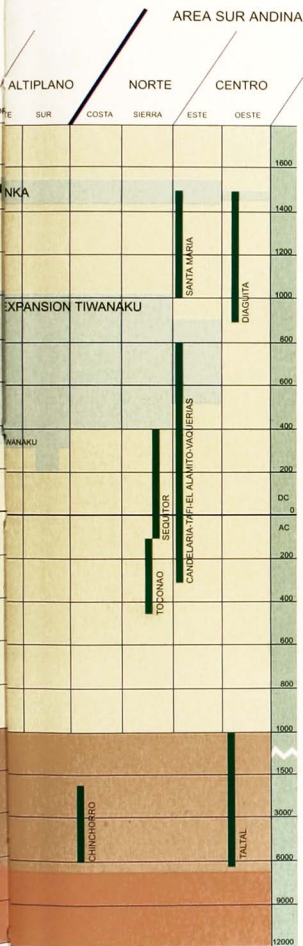
ANDRONICO LUKSIC CRAIG
Presidente

Santiago, diciembre de 1998.

CUADRO CRONOLÓGICO



AREAS CULTURALES





Vaso de plata repujado
Chimú
1100-1470 d.C.

INTRODUCCION

No es tarea fácil escribir un ensayo sobre el Arte Precolombino de América. Resultaría igualmente pretencioso o superficial referirse en pocas páginas al arte "europeo", "africano" o "asiático". Es que la variedad cultural y étnica producto de la larga historia americana, que cuenta con más de diez mil años de ocupación humana, no obedeció a un proceso uniforme que haya logrado exhibir resultados sociales y culturales comparables. Por el contrario, las diversas sociedades que ocuparon las disímiles geografías americanas, exhibieron creaciones culturales debidas a su propia historia, dentro de la cual también hay que incluir los contactos e influencias recibidos de pueblos vecinos. Así como es de irreal pensar que una sociedad se mantenga inalterada a lo largo de su historia, también es extremadamente difícil, aunque no imposible, concebir a un grupo humano que esté completamente aislado en el espacio y cuyo cambio sea solamente causado por su propia historia.

Al momento de la invasión europea, el continente americano estaba habitado por numerosos pueblos que exhibían diversos modos de vida, hablaban diferentes lenguas, concebían el mundo de distintas maneras con conceptos y valores propios, muchas veces antagónicos. Algunos habían formado verdaderos Estados, con complejas estructuras burocráticas, que dominaban grandes extensiones territoriales. Otros, continuaban organizados sobre la base de sus relaciones de familia, más o menos complejas. Así también, coexistían economías diversificadas, construidas sobre formales estructuras de poder y complicadas concepciones y conocimientos geográficos y botánicos, con otras que

aún continuaban un patrón de caza y recolección bastante similar al de sus primeros antecesores, diez mil años antes.

Si bien en nuestra sociedad occidental contemporánea, el arte se concibe como una manifestación puramente estética y valórica transmitida por el artista, este concepto tan estrecho no corresponde sino a un momento muy reciente de nuestra historia. En la mayoría de los pueblos, hoy y siempre, el arte está estrechamente ligado a la vida de la sociedad, especialmente en sus aspectos cosmológicos y valóricos. Por ello, para comprender el arte americano, debemos conocer la historia y los distintos contextos sociales en que las manifestaciones artísticas fueron producidas.

El artículo de Luis G. Lumberras que presentamos, nos entrega valiosos conceptos para entender el arte precolombino, enfatizando aquellas manifestaciones producidas en las "áreas nucleares" americanas, pero sin dejar de lado a aquellas sociedades que vivían en territorios alejados de estos dos grandes focos de desarrollo cultural.

Para el Museo Chileno de Arte Precolombino, que cumple casi dos décadas de existencia, este aporte constituye un importante estímulo. Llega en un momento en que estamos valorando los años transcurridos y los avances en el conocimiento del arte vernáculo de América. Ellos esto han comprometido a iniciar la remodelación de nuestra exposición permanente, proyecto que pretendemos llevar a cabo dentro del próximo año. Por ello, nos hemos permitido incluir en este volumen una breve reseña de la corta historia de nuestra institución.



Cabeza antropomorfa
La Tolita
500 a.C.-500 d.C.

LUIS GUILLERMO LUMBRERAS

EL CONTEXTO SOCIAL DEL ARTE
EN AMÉRICA PRECOLOMBINA



Máscara
Alamito-Tafi
200-400 d.C.

El punto de partida de cualquier consideración sobre la historia del arte de la América Precolonial, es reconocer la diversidad de sus manifestaciones. No es posible tratarlas como un proceso unitario y aquí intentaremos realizar una reflexión acerca de ellas, como expresión particular de los distintos procesos sociales en que fueron producidas.

No creemos posible comparar el "arte americano" con supuestos equivalentes como los casos "africano", "asiático", "europeo" u "oceánico". Cualquier intento de esta naturaleza se frustra frente a la constatación de que sus valores universales están por encima de su supuesta unidad continental. Similares tecnologías favorecen la expresión de rasgos generales y comunes, en tanto que las singularidades se asocian a la historia de procesos sociales particulares.

De otro lado, la comparación entre manifestaciones artísticas distantes puede inducir a error si no toman en cuenta sus contextos. Eso ocurre, por ejemplo, con similitudes que hay entre el arte de los chinos de las épocas Shang y Chou y detalles de la iconografía de Chavín o de los Olmecas, que si bien coinciden en varios rasgos, se organizaron en contextos históricos, motivaciones y contenidos muy diferentes. Derivar de esas analogías supuestas conexiones históricas o influencias es arbitrario, por decir lo menos.

La búsqueda de semejanzas entre manifestaciones artísticas de pueblos diferentes, está normalmente asociada a la búsqueda de una explicación difusionista de la historia. Otra opción es la que propone una explicación evolucionista, y parte del supuesto de que hay un orden en el desarrollo del arte, equivalente a la evolución orgánica, que va de lo simple a lo complejo. No existe una evolución del arte independiente de la evolución de la sociedad en su conjunto, y las expresiones realistas o simbólicas no son procesos secuenciales. La reducción evolucionista es una op-

ción ordenadora en tanto respete las condiciones históricas de los procesos evolutivos y no se refugie en esquemas universales configurados en la dirección de una explicación preconcebida. Nuestra opción, en este ensayo, es más bien exploratoria, sin más pretensión que la búsqueda de un camino para apreciar el arte de los pueblos americanos en el tiempo y el espacio, asumiendo lo uniforme y lo diverso como condiciones propias de la existencia humana, consecuencia de desarrollos desiguales pero con intercambio permanente, que es lo que caracteriza el proceso histórico concreto.

Las obras de arte son la expresión sensible de las representaciones mentales que los seres humanos hacemos sobre nosotros y nuestra existencia. Por ello, son inseparables del contexto social e histórico en que fueron producidas, no sólo en términos de los temas a que se refieren, sino también en las diversas formas como son presentados. En ellas, la frontera entre lo universal y lo singular se disuelve en un indefinible mundo de sensaciones, donde la racionalidad cubre apenas el espacio vivencial que les dio origen, con motivaciones en las esferas religiosa, política o social, frecuentemente asociadas a la exaltación, la reproducción o la denuncia de las relaciones que de tales esferas se derivan.

Es difícil establecer una clara distinción entre lo que es o no una obra de arte, porque de algún modo toda obra humana lo es.

Partiendo de una relación forma-función, podría decirse que es artístico todo aquello que, independiente de sus contenidos funcionales, responde a una voluntad de forma, buscando equilibrios y armonías destinados a estimular sensaciones y emociones más bien que cogniciones

*Hojas bifaciales
Periodo Arcaico.
6500-1000 a.C.
Colecciones Museo
Arqueológico de
La Serena y Museo
Nacional de Historia
Natural*





*Estela
Maya
600-900 d.C.*

o utilidades. Desde esta concepción, la frontera entre lo que es y no es una obra de arte está enteramente ligada a la percepción singular de esos equilibrios, que generalmente responden a códigos convencionales que circulan entre los pueblos y varían con el tiempo. Puesto que la voluntad de forma expresa los contenidos que son propios de la conciencia del artista, la obra de arte es un testimonio directo de las ideas que la gente tiene sobre sus circunstancias.

EL ORIGEN DE LAS DIVERSIDADES

América fue poblada por cazadores-recolectores venidos del Asia. Sus artes aprendidas en el viejo continente se limitaban a la modificación de los objetos naturales, rompiéndolos, astillándolos, uniendo unos a otros o privilegiando sus cualidades de volumen, peso, angulosidad, u otras; creando formas sin intervenir en la transformación de su estructura original. Poco a poco, como reflejo de un mayor control sobre el entorno que habitaban, desarrollaron habilidades para combinar las fibras vegetales o animales y convertirlas en canastas o telas. Algunos milenios después, conocieron la posibilidad de convertir las arcillas en objetos de cerámica, y más tarde la de transformar ciertas piedras en metales, ya sea como resultado de descubrimientos o invenciones independientes, o como producto de contactos entre pueblos. Cada nuevo dominio sobre la naturaleza, cada nuevo instrumento, cada nueva técnica dieron lugar a nuevos medios de expresión, de modo que la complejidad y variedad de las artes se asociaron a este proceso de desarrollo.

La historia de la ocupación humana en América es más reciente que la de África, Asia o Europa, y ocurrió cuando ya se había producido el largo proceso de hominización que dio origen a nuestra especie. Los registros conocidos indican que la antigüedad del

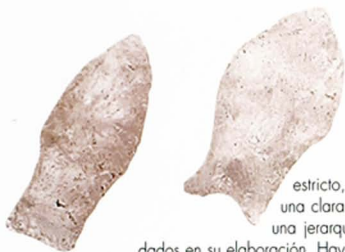
hombre americano tiene a lo sumo algunas decenas de milenios y, de forma confiable, entre 10 a 20 mil años. Eso debe significar que nuestros antepasados venían con un cierto cúmulo de conocimientos y habilidades para organizar su vida. Según sabemos, llegaron desde el Asia por un "puente" terrestre que existía entre las penínsulas de Kamchatka (al oriente de Siberia) y Alaska, en la región circumpolar. Ese "puente", hoy desaparecido, se conoce con el nombre de Beringia y ocupó por milenios el territorio que corresponde al estrecho de Behring.

Beringia, Siberia, Alaska y los demás territorios vecinos, de ambos continentes, tenían condiciones ambientales y recursos equivalentes, de modo que se puede asumir que el largo y seguramente lento proceso de "paso" hacia América no exigió conductas diversas de los migrantes. Todo indica que las poblaciones de uno y otro lado tuvieron formas de vivir similares, con habilidades y conocimientos semejantes. En esta etapa, quizá por la simplicidad de los medios de expresión, las manifestaciones artísticas de los pueblos de cazadores y recolectores están en la línea más universal del arte, entendiendo lo universal como lo que es común a todos. Aun siendo así, los estudiosos ya encuentran una gran diversidad de "tradiciones" que cubren vastas áreas y cambian lentamente, constituyendo una fuente importante de estudio de los procesos de movilidad histórica y territorial de este tipo de poblaciones.

Durante el período de instalación de los grupos humanos en América -en el Pleistoceno, más allá de 9.000 años antes del presente- no hay muchas evidencias de objetos hechos por el hombre que no sean estrictamente instrumentos, todos asociados a la obtención y preparación de los recursos de subsistencia, lo que no quiere decir que no los hubiera. Eran cazadores o recolectores que vivían de la apropiación y manejo de los recursos naturales, tal cual ellos se daban en su entorno. Sus artes respondían fundamentalmente a la necesidad de cazar animales y recolectar plantas.

Los objetos más conocidos son los elaborados con materiales duros, especialmente piedra y hueso. No se puede decir que eran obras de arte en sentido





Puntas de proyectil
"cola de pescado" de
Tagua-Tagua.
Período Paleolítico.
9500-8000 a.C.
Proyecto de
Investigación Lautaro
Núñez

estricto, aun cuando existía una clara voluntad de forma y una jerarquía de talentos y cuidados en su elaboración. Hay piedras talladas con esmero y algunas de ellas —como las puntas de la "tradición llano", de América del Norte, o las de estilo "Cola de Pescado", de América del Sur— tenían acabados que a más de mejorar sus cualidades útiles, buscaban armonía o simetría en los perfiles y volúmenes de los instrumentos. La calidad del trabajo en el logro de una voluntad explícita de forma, podía destacar talentos y establecer identidades, papel que siempre caracterizó a la obra de arte y privilegio a los artistas, de modo que por mucho que todos los miembros de las bandas de cazadores estuvieran en capacidad de producir sus propios instrumentos, es probable que unos fueran considerados artistas y otros no. Estas características se mantuvieron y desarrollaron, a lo largo de todo el tiempo, las regiones donde las actividades de caza eran dominantes y más ventajosas que otros medios de sobrevivencia.

No tenemos aún informaciones suficientes para precisar antigüedades, pero en algún momento las artes puramente instrumentales se combinaron con mensajes explícitamente artísticos; es decir "formas" destinadas a comunicar o expresar contenidos específicos de la conciencia, como mitos, magia o religión. Los temas eran pintados o grabados en las paredes o techos de las cavernas o abrigos naturales donde se alojaban los cazadores. En California y la región de Coquimbo, en Chile, en los milenios inmediatamente posteriores al Pleistoceno, se tallaron y pulieron unas piedras de perfiles poligonales, con propósitos que aún no conocemos.

Si bien simples, las figuras del arte rupestre no siguen una línea de evolución que vaya de lo naturalista a lo simbólico o viceversa, en una secuencia de lo

simple a lo complejo, de modo que no hay un arte "primitivo" o "inicial" en el sentido estricto de la palabra. Los cazadores elaboraron, en cada caso, los temas y símbolos que nacieron de sus condiciones concretas de existencia. En la América del Norte, los restos de este tipo son escasos; se conocen en Alaska, California y el suroeste de Estados Unidos, con una variedad de diseños que van desde trazos geométricos, o calcos de manos, hasta ensayos realistas de animales de caza o seres humanos. En cambio, en América del Sur se conoce una vasta y muy variada muestra de estas representaciones, asociadas a cazadores de hace 8 o 9 mil años y sus descendientes, tanto en las tierras llanas de la Amazonia y el Orinoco, como a lo largo de los Andes y en el cono sur, hasta la Patagonia.

Las más antiguas evidencias de arte rupestre consisten en impresiones o calcos de manos, en positivo y negativo, como las que se encuentran en las cuevas de

Los Toldos, en el sur de Argentina, cuya edad debe estar en torno a los 9.000 años a.C. El procedimiento es simple, sólo se necesita una superficie relativamente plana y tierras o materiales de color. Eran preferidos los rojos de varias tonalidades, pero también el blanco, amarillo y negro. Estos diseños eran logrados cubriendo de pintura la palma de la mano, que luego se apoya sobre la superficie; o, por el contrario, poniendo la mano limpia y pintando encima, para lograr un "negativo". Combinando las manos y los colores de los pigmentos, se suelen tener efectos espectaculares, aunque éstos no hayan sido buscados por sus autores.

Junto a tales pinturas simplistas, se encuentran escenas de caza de guanacos y vicuñas, cérvidos y ñandúes. Este es un tema que se repite en las pinturas de los cazadores en todos los Andes, con escenas de diverso grado de aproximación a la imagen de los personajes reales. Son generalmente figuras en bloque, donde se destacan sólo los elementos anatómicos significativos para las escenas: en los seres humanos, la cabeza, el



Pictografía de manos
en negativo,
en Alero Manos de
Cerro Castillo, Rio
Ibáñez, Aisén, Chile.
(Foto C. Viviani)





Tela doble faz
Costa Sur Andina
1470-1535 d.C.

cuerpo, las piernas y los brazos abiertos, a veces portando instrumentos de caza; los animales, situados en manadas y en movimiento. Todo hecho con trazos simples pero seguros.

En el sur de Perú —Toquepala— y el norte de Chile, hay muestras excelentes de esta forma de representación escenográfica. En Brasil, donde existe una gran variedad de pinturas rupestres de todas las épocas, son notables las escenas de caza de la Tradición del Nordeste, con diversos tipos de animales. Desde luego, las semejanzas en la presentación de perfil de los animales y de frente de los seres humanos, no significan condiciones de contacto necesario entre los cazadores, dado que es uno de los rasgos que se pueden llamar universales, del mismo modo como son universales los recursos geométricos —rectos o curvos— que sirven como otros motivos frecuentes en el arte rupestre: cruces, espirales, círculos, rectángulos, retículas, estrellas y otros. Ambas formas de diseño se conocen en todos los continentes.

▼ Aldea formativa de
Tulor. San Pedro de
Atacama, Chile
500 a.C.-100 d.C.

Con el tiempo, la mayor parte de las comunidades de cazadores-recolectores se disolvieron para organizar nuevas formas de vida, lo que determinó que hacia el 5.000 a.C., el panorama de América ya no fuera más como el de los milenios precedentes. Se había producido una suerte de reordenamiento de las actividades de muchos pueblos del continente; todos cambiaron, en una u otra dirección, unos antes y otros después. Más que adaptarse a las circunstancias ambientales en que vivían, comenzaron gradualmente a controlarlas, en favor de mejores condiciones de vida.

Entre los milenios octavo y sexto a.C., los conocimientos sobre la conducta de las plantas y animales llevaron a múltiples ensayos de intervención sobre su reproducción, los que derivaron en agricultura, crianza y pastoreo. La agricultura inició el dominio íntegro del territorio comprendido entre los trópicos, con extensiones relativamente exitosas hacia las regiones templadas del norte y el sur. La crianza de animales menores —patos, pavos y cuyes— acompañó a la mayoría de los agricultores, en tanto que la domesticación del perro tuvo una condición más generalizada. En los Andes, el control sobre la vida y reproducción de los camélidos generó la actividad pastoril, basada en la domesticación de la llama y la alpaca.



Figurilla zoomorfa:
Conopa. Inka.
1470-1535 d.C.



En los extremos del continente, donde estas intervenciones no fueron posibles, la caza, la pesca y diversas formas de recolección desarrollaron un progresivo nivel de eficiencia, que las distanció notablemente de sus antecesores. En todos los casos, los seres humanos a partir del 5º milenio de la era pasada, iniciaron una era de transformación de sus condiciones de vida con la creación de un espacio propio, luego de la ocupación de la mayor parte de los distintos territorios del continente.

Esta intervención y dominio del hombre sobre su espacio provocó la definición de desarrollos desiguales, derivados de la aplicación de estrategias diferenciadas de relación con el medio. En la medida en que nacían formas de trabajo distintas —aplicadas a los desiertos y los bosques, los valles y las montañas—, se regionalizaban las conductas y, pese a los intercambios de experiencias entre vecinos, unos fueron tomando distancia de otros, haciéndose diferentes. No fueron diferencias negativas; por el contrario, la combinación de experiencias diversas enriquecía los procesos, multiplicando las alternativas. Fue así como los agricultores se separaron de los cazadores, recolectores y pescadores. De algún modo, todos los agricultores americanos tuvieron acceso al cultivo del maíz, el frijol y la calabaza, el algodón y el ají; asociación de cultivos que no tuvieron otros pueblos del mundo que se organizaron en torno al trigo, la cebada, el arroz, el mijo.

Entre el 5.000 y el 3.000 o 2.000 a.C., mientras la caza y la recolección se mantenían al norte y sur de los trópicos en las llanuras y los bosques fríos y templados, en los bosques húmedos y los desiertos intertropicales se afianzaban las estrategias agrícolas. En los bosques tropicales con cultivos de tubércu-

los, especialmente la mandioca y el camote; en los valles y laderas montañosas con el maíz y los frijoles; en las tierras altas de los Andes, con tubérculos de climas fríos y templados, como la papa. En todo ese tiempo, el borde marítimo fue intensamente ocupado por pescadores, marisqueadores y cazadores especializados que, de otro lado, nunca se aislaron de sus vecinos de tierra adentro.

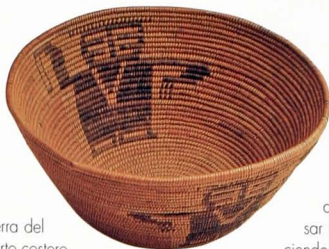
Desde muy temprano, estas experiencias productivas estuvieron acompañadas de un creciente proceso de creación de objetos que cumplían tanto el papel de instrumentos para el trabajo, como de apoyo para otras actividades sociales: la vivienda, el vestido, el consumo de alimentos, las relaciones interpersonales y la reproducción social.

El tejido y la cestería, con el uso de fibras vegetales y animales, así como la cerámica, tuvieron un rápido crecimiento. Independientemente de cómo surgieron y se difundieron, su papel fue fundamental en el tema que nos interesa. Hay pruebas de que el trabajo en fibras —que dio lugar al tejido— es muy antiguo, quizá tanto como la presencia humana en el continente. En las regiones secas de los Andes hay evidencias comprobadas de que su desarrollo fue anterior al quinto milenio y que si bien los tejidos propiamente dichos sólo aparecen asociados a poblaciones que ya tenían alguna forma de cultivo, la cestería y la elaboración de cuerdas son procesos tecnológicos que preceden a la domesticación de las plantas y animales.



Botella
llamero.
Recuy o Santa.
200 a.C.-600 d.C.

*Escudilla de cestería. Topater. Periodo
Formativo. 500-200 a.C.
Colección Museo Municipal de Calama*



Una secuencia rescatada en la sierra del Callejón de Huaylas y el vecino desierto costero peruano, muestra que hacia el octavo milenio a.C. ya se producían cuerdas, que luego sirvieron para formar redes y más adelante —hacia el 5.000 a.C.— lienzos tejidos. En esa misma secuencia, que incluye pueblos en proceso de domesticación de plantas y animales, se aprecia claramente que todos esos objetos estaban destinados a cubrir aspectos ligados a la producción y consumo de alimentos [eran sogas, esteras, bolsos, redes, canastas]. Aquí la voluntad de forma se hacía presente en la manera de combinar las fibras o en la agregación de colores para separar espacios o crear figuras.

La estructura textil contribuyó a crear campos de diseño lineal, con dominio de las equidistancias y las simetrías. Otros medios de trabajo, como los de la talla de la madera y otros materiales blandos, podían favorecer la ejecución de las líneas curvas y los meandros.

Es así como el realismo o naturalismo de las representaciones pudieron tener sus límites establecidos, aun cuando es absurdo asumir que todos obedecieron necesariamente a estas imposiciones de la técnica. Algunas tendencias de diseño sí pueden ser entendidas de esa manera; un ejemplo son aquellas que se desentrevieron entre los habitantes de la Columbia Británica o de la Amazonia, claramente ligadas a la talla de madera, o las que se desarrollaron entre algunos pueblos de los Andes centrales con relación a los diseños de matriz textil.

*Plato de cestería.
Tarapacá. Periodo
Formativo.
500 a.C.-500 d.C.*



Después de las artes textiles y la cestería, la innovación más notable fue la cerámica, cuya virtud es ofrecer una capacidad ilimitada para expresar formas en volumen, ofreciendo además espacios libres

lisos para el dibujo y la pintura. Cada una de sus posibilidades fue explorada y usada de manera creativa por los diversos pueblos que llegaron a conocerla. Durante el cuarto milenio a.C., aparecieron, en torno a los manglares del norte de Colombia y del sur de Ecuador, pescadores y cultivadores incipientes que producían cerámica; y hay noticias de que en la Amazonia, aun en tiempos anteriores, ya había alfareros. En la sierra de Huánuco, en los Andes Centrales, gentes que no conocían la cerámica hacían figuras de barro sin cocer, como ocurría también en otras partes.

Descubrimiento independiente o inducido por difusión, lo cierto es que la cerámica cumplió un papel fundamental en el tratamiento y consumo de los alimentos, a la par que ofreció un recurso expresivo de gran versatilidad. Los habitantes de los desiertos del Perú central, que conocieron la cerámica recién durante el segundo milenio a.C., encontraron en las vasijas hechas de barro la posibilidad de trasladar y conservar el agua fresca aun a distancias muy grandes de sus fuentes, usándolas también para conservar los alimentos, cocerlos y consumirlos. Las vasijas, tratadas inicialmente sólo como objetos utilitarios, se convirtieron pronto en un medio fundamental para la elaboración de obras de arte. La cerámica se difundió en todas las direcciones desde los trópicos húmedos, hacia el norte y el sur, a partir del segundo milenio de la era pasada.

*Cesto semiglobular.
Topater. Periodo
Formativo.
500-200 a.C.
Colección Museo
Municipal de Calama*





Tapiz policromo. Topater.
Periódico Formativo.
500-200 a.C.

La cerámica Valdivia, de Ecuador, que es la más conocida entre las alfarerías primigenias americanas (ca. 3500 a.C.), imitaba, en sus formas básicas,

las de la cestería. Su gran variedad de formas y complejos rangos decorativos ha incentivado a muchos investigadores a no concederle la condición de pionera y asumen que tuvo antecesores alfareros más viejos, que experimentaron la cerámica en otros lugares.

No ocurre lo mismo con la cerámica de Monsú o de Puerto Hormiga en el Caribe colombiano, o la de Taperinha en la amazonia brasileña. Son objetos de cerámica algo rústicos, con una tecnología primaria y un uso tímido de los recursos plásticos de la arcilla, a la que se aplican objetos punzantes o cortantes sobre superficies planas alisadas. Un rasgo común a Valdivia, Monsú y las demás alfarerías es la decoración, incisa, excisa, grabada, impresa o con agregados de figuras modeladas (*appliqué*), que fue hecha con las uñas, los bordes de las conchas, espinas, presión de los dedos, espátulas, etc. No son las manos de un niño, son más bien las de quien tiene los dedos endurecidos por el trabajo campesino. Lo dicho tiene sus límites, pues cuando se examinan la "figurinas" de Valdivia, esa sensación de "manos duras" se desvanece; las figuras, que generalmente representan

Figurilla
femenina.
Valdivia
2300-2000 a.C.



mujeres, indican habilidades que nada tienen de toscas, con detalles que expresan perfiles y gestos precisos, y códigos de belleza anatómicos explícitos, advirtiendo el observador la importancia de los arreglos en el cabello. Sin duda, no se trata de mensajes de belleza; sería más prudente asumirlas como mensajes ligados a la fertilidad o alguna forma de culto que por ahora desconocemos.

El arte de Valdivia Monsú-Puerto Hormiga o Brasil, se inscribe en el contexto de sociedades organizadas en comunidades aldeanas, sin diferenciaciones sociales estratificadas, y es eso lo que trasmite la producción alfarera, donde todo parece comprender a todos.

No fue igual la conducta artística de todos los pueblos alfareros que se iniciaron en la producción de la cerámica, dado que en muchos predominó el valor utilitario de los utensilios, con un mínimo de inversión en la exploración artística no funcional. En los bosques orientales norteamericanos, donde la cerámica apareció en el segundo milenio a.C.,

a las utilidades de las formas de cuencos y ollas apenas se agregan rítmicos conjuntos de función ornamental, logrados con punzones o cordales, que alteran las texturas lisas de las superficies. Aunque suene a una exagerada generalización, el mismo patrón se repite en la mayoría de pueblos de agricultores tempranos, tanto en el norte como el sur de América, los que, en cambio, tienen formas de expresión más complejas en pinturas o grabados rupestres o en esculturas o tallas hechas en piedra o materiales duros tales como huesos o madera.

Figurilla:
mujer embarazada.
Valdivia
2300-2200 a.C.





Figurilla
femenina.
Valdivia
2300-2200 a.C.

Sólo más tarde, con un mayor dominio de la alfarería y otras tecnologías, y con las condiciones de trabajo más firmemente establecidas, las formas y contenidos de las obras de arte adquirieron más complejidad. Si bien no existe una correspondencia mecánica entre el desarrollo social y el arte, se puede reconocer que éste avanza al lado de aquél. Es una correspondencia que liga las posibilidades expresivas con las tecnologías y los recursos, aunque no impone condiciones a la conducta artística en sí misma, que está más en conexión con la esfera de las relaciones sociales y su representación.

Sabemos que el campo de las representaciones no es un calco de las percepciones, y si bien no está en condiciones de reproducir lo que no conoce, es capaz de recrear la realidad mediante la combinación de los fenómenos perceptibles y la agregación de elementos abstractos no explícitos en la realidad objetiva. Eso le abre al arte un espacio propio frente a los fenómenos naturales, creando imágenes y formas que sólo tienen sentido en la conciencia de quien las produce y en la de aquellos que comparten los códigos de referencia y los significados. Es así como el arte se asocia al campo de las relaciones sociales, sirviéndoles como un medio de objetivación de sus condiciones de existencia, justificando y consolidando diferencias donde las hay.

Es así como el proceso de complejización social iniciado con el dominio de la agricultura y/o el crecimiento de la capacidad productiva de los recolectores y pescadores, fue el marco de desarrollo de las varias líneas artísticas que florecieron en el continente. Pero los grandes transformaciones en el arte americano no fueron tanto el resultado del éxito en la producción, cuanto de la existencia de poblaciones que tuvieron la necesidad de organizarse a partir de relaciones complejas, especialmente cuando ellas envolvían relaciones de poder, como las jefaturas o los Estados. Hasta donde parece, no se trata del uso generoso del tiempo libre que supuestamente se disponía gracias al sedentarismo o a la seguridad de acceso a los bienes de subsistencia. Tampoco se trata de privilegiar a un sector "ocioso" de la comunidad para que se dedique a producir obras de arte, libre de las demandas del trabajo para subsistir. La producción artística se desarrolló como una necesidad de proveer de medios de comunicación para apoyar la reproducción social; una forma de trabajo productivo ligado a la tarea de cubrir el espacio de los contenidos críticos e informativos necesarios para validar y consolidar la vida social. Por eso, su desarrollo va de la mano con las necesidades de afirmación de las instituciones y las relaciones que las sustentan. El poder, que es la capacidad de disponer de los bienes y los voluntades, requiere de esa afirmación, y por eso, cuando se instauro, acude a esta mediación.



Clava cefalomorfa
grabada.
Premapuche
Préstamo extendido
Ricardo Irarrazabal



Urna
Marajó
1000-1500 d.C.



Botella zoomorfa: felino
Vicus-Virú
500 a. C.-0



Traje ceremonial
Chimú
1100-1470 d.C.

►
Detalle





*Cabeza antropomorfa:
cara sonniente
Veracruz
600-900 d.C.*



Sonajas (detalle)
Tunchahuán
500 a.C.-500 d.C.

LA AMÉRICA NUCLEAR

En los lugares donde las comunidades se organizaron con individuos o grupos de rango diferenciado, las obras de arte tuvieron un desarrollo destacado. Los arqueólogos han llamado América Nuclear al territorio que está comprendido entre Mesoamérica y los Andes Centrales, donde se desarrollaron los logros artísticos más destacados del continente, en conexión con procesos complejos de desarrollo urbano y formaciones estatales o jefaturales.

En el intento de organizar la historia de la América Nuclear, normalmente se han seguido criterios valorativos basados en la calificación del desarrollo artístico, utilizando términos como "primitivo", "arcaico", "preclásico", "clásico", "decadente" o "postclásico". Desafortunadamente, los criterios de estas secuencias no son aplicables en otras partes del continente, donde el arte no tuvo un comportamiento tan directamente asociado a los cambios sociales, como ocurre cuando está conectado a las relaciones de poder.

El contenido evolucionista de las secuencias propuestas encontró un camino conciliador funcionalista al combinar el arte, o más bien la tecnología, con los procesos de articulación social y económica. De allí nacieron conceptos tales como "formativo", "desarrollos regionales", "integración regional" y también "militarista", "teocrático" y otros, que al igual que los conceptos nacidos en la valoración artística, tuvieron dificultades de aplicación en la totalidad de las secuencias americanas. La reacción favoreció la organización de "tablas cronológicas", basadas en la fijación de los períodos y sus compromisos territoriales (llamados "horizontes") y, finalmente, indujo a las identificaciones estructuralistas organizadas en secuencias de supuestos grados de complejidad: "bandas", "tribus", "jefaturas" y "Estados", concebidas como etapas de un proceso universal de desarrollo evolucionario

donde la historia del arte no tiene otra función que la de acompañar las diversas formas de organización social.

La debilidad de todas estas propuestas de desarrollo lineal es que el proceso histórico, si bien sigue líneas generales de desarrollo, no obedece a un mismo ritmo ni morfología secuencial; la historia real de las poblaciones tiene una conducta desigual, donde las unidades continentales o regionales derivan de la coexistencia de pueblos, cuyas relaciones articulan y combinan sus experiencias. Las bandas, tribus, jefaturas o estados, teóricamente secuenciables, normalmente coexisten dentro del ámbito de esferas de dominación o en conexión con intercambio de bienes. Estas relaciones se expresan, claro, en sus manifestaciones artísticas. No desaparecen las bandas o las tribus donde nacen los Estados, ni tampoco trasladan sus formas de vida, de manera mimética, hacia las que tienen sus vecinos o sus dominadores; en cambio, dejan de ser prístinos proyectos de desarrollo autónomo, sufriendo interferencias externas en la continuidad de sus líneas históricas previas.

LA CONFIGURACION DE LAS DIFERENCIAS

El "período formativo" se estableció a partir de la expansión de la cerámica sobre pueblos de agricultores tan diferentes como los que convivían en la América Nuclear. De eso resulta que en el 2º milenio de la era pasada, en Mesoamérica y los Andes Centrales se organizaron dos procesos "formativos" de alta complejidad, que desembocaron en el desarrollo de sociedades urbanas y Estados. Se ha identificado a estos procesos como "teocráticos", asumiendo que con ellos se iniciaba un régimen de poder sustentado en la existencia de un grupo sacerdotal hegemónico. Se les distinguía así de los demás pueblos "formativos", que respondían a distintas escalas de organización y



Urna
Diagueta
900-1470 d. C.

Botella escultórica
Moche.
100-800 d.C.

poder, desde formaciones igualitarias autónomas hasta las que indicaban la aparición de rangos diferenciados, como ocurrió en el área intermedia con los procesos que dieron lugar a desarrollos aldeanos exitosos como los de Machalilla y Chorrera, en Ecuador y San Agustín, en Colombia.

En Mesoamérica —desde México hasta Honduras y El Salvador—, entre los milenios 7º y 3º a.C., se habían definido las opciones agrícolas sin expresiones significativas en el desarrollo de las artes. Desde el inicio de la domesticación de plantas hasta su configuración “formativa”, en ritmo lento, las diferentes sociedades fueron incorporando recursos de sus propios entornos y compartiendo préstamos de otros. Tal como se ve en las secuencias establecidas por los arqueólogos en Tamoulipas, Tehuacán y Oaxaca, así como en los hallazgos aislados de otras regiones de México y aun del frontiero sudeste de Estados Unidos, los cazadores y recolectores tuvieron ciertamente muchas dificultades para domesticar el medio. En ese lapso de 4.000 años las actividades de caza y recolección de plantas no cambiaron significativamente pese a que ya se tenían el maíz y otras plantas domesticadas. La vivienda se mantuvo en los refugios naturales y muy tímidamente en caseríos de población limitada y

más bien pobre. No acompañan, a estas circunstancias, formas significativas de las artes visuales.

Lo mismo ocurrió en los Andes Centrales, que comprenden principalmente Perú y Bolivia. En ese lapso, la evidencia de domesticación de plantas y animales no tuvo repercusión inmediata y pese a las alteraciones del 5º milenio, sólo hacia el 3.000 a.C. comenzaron realmente a cambiar las cosas, antes de la llegada de la cerámica. En Mesoamérica y los Andes Centrales, hubo un cambio de rumbo y de ritmo. La progresiva acumulación de cultígenos fue generando opciones agrícolas más atractivas y las exigencias ambientales para su cultivo fueron sustentando el ascenso de la tecnología y la fuerza de trabajo. En la costa peruana, el éxito de la producción agrícola estuvo apoyado en la existencia de una numerosa población, que había crecido gracias a una economía marítima generosa. Es así como se crearon las condiciones técnicas y poblacionales para el sustento de un proyecto agrario exigente; mientras tanto, el ritmo fue lento y la pobreza acampó en las tierras predominantemente áridas.

La cerámica aparece en Mesoamérica a fines del tercer milenio, y aun cuando todavía eran usadas las cuevas y los campamentos para vivir, ya existían aldeas. En Belice, la costa de Chiapas y Guatemala, así como en los valles de México y Oaxaca, y en varios puntos aislados del área, hay evidencia de la cerámica inicial hacia el 2.000 a.C. La cerámica no era diferente a las formas iniciales de otras partes del continente, aun cuando existía una notoria tendencia a la complejidad en otros aspectos de la vida. Ella dio lugar a una cadena de cambios que desembocaron en un proceso de notables contornos artísticos, identificado con el nombre de Olmeca.

En Mesoamérica, al igual que en los Andes Centrales, los sectores especializados en la gestión del proceso productivo se apartaron de la producción manual de los bienes de consumo, pero el proceso fue diferente. El registro arqueológico muestra un lento crecimiento de los centros ceremoniales que no fueron importantes sino hasta mediados del 2º milenio a.C., cuando, ya con pleno dominio de la cerámica, aparecieron las grandes plataformas piramidales asociadas a las esculturas y el maduro arte Olmeca.





Figura masculina
Mánta
800-1500 d.C.

El nombre Olmeca identifica antes que nada un estilo. Su difusión o influencia, muy extensa, ha hecho pensar, al igual que Chavín del Perú, que pudo representar una unidad política. Aparece en Guerrero, es popular en Tabasco y llega a influir hasta la zona del Opeño en Michoacán; llega también al valle de México y a la región de Papantla en Veracruz y la costa del Pacífico de Guatemala.

La zona de más densa presencia es la comprendida entre el sur de Veracruz y Chiapas, con Tabasco en el centro.

Escultura
antropomorfa
San Agustín
0-500 d.C.



En la costa del Golfo, que es la región donde se desarrollaron los más notables monumentos Olmecas, como Tres Zapotes, Tuxtlas, San Lorenzo Tenochtitlán y La Venta, el proceso se inició en la fase llamada Ojochi (1.500-1.350 a.C.), conectada a similares desarrollos de Guatemala y Chiapas, sin evidencias de centros de vivienda diferenciados, aun cuando ya estaban presentes muchos de los ingredientes que iban a formar parte del complejo Olmeca. Estos, sólo comienzan a hacerse vigentes después del siglo XIV a.C., ligadas a una producción artesanal especializada que trabajaba piedras finas como la obsidiana, el pedernal y otras, elaborando productos destinados al intercambio. Aparecen los "templos", organizados en centros ceremoniales donde, además de los "juegos de pelota", se colocaba una gran variedad de

representaciones esculpidas en piedra, con figuras que muestran a bailarines y otros personajes generalmente humanos, así como grandes cabezas, también humanas, sumamente realistas y monumentos llamados "altares".

Los olmecas del Golfo mantenían, desde sus inicios, una extensa red de conexiones con el altiplano de México, Guerrero y Oaxaca, la cual se amplió considerablemente a partir del siglo IX a.C., junto a un activo proceso expansivo, al parecer con fines de colonización. Fue entonces, y hasta el siglo III a.C., que los olmecas alcanzaron sus niveles más altos de desarrollo, con el crecimiento de los grandes centros ceremoniales, donde las construcciones monumentales y otros edificios en forma de montículos estaban organizados siguiendo una orientación planificada, seguramente ligada a la observación de los fenómenos cósmicos con propósitos calendáricos.

Una diferencia notable con el proceso Chavín de los Andes Centrales, es el peso que tenía el intercambio de bienes entre los olmecas, que si bien existía también en los Andes, no parece que hubiera sido la causa principal de expansión de los rasgos estilísticos, como parece haber ocurrido en el área Olmeca.

En Oaxaca y en la cuenca de México el desarrollo "formativo" se inició con una forma simple de vida aldeana; los centros ceremoniales aparecieron después del siglo XII a.C., y con ellos se dio un progresivo incremento de la actividad artística. Ambas regiones mantuvieron estrechos contactos con los olmecas del Golfo, lo que al parecer activó las condiciones para el desarrollo urbano. En Oaxaca, la secuencia se inició en Cerro Mogote y desembocó en Monte Albán, donde adquirió sus máximos niveles de complejidad. Es en este tiempo cuando se definió el llamado "calendario ritual zapoteco". En el valle de México, el impacto Olmeca más sensible se dio en Tlatilco, aun cuando los centros ceremoniales complejos son más tardíos, como los que se organizaron en Copilco y el "preclásico" de Teotihuacán.



Figurilla femenina
Tlatilco
1200-500 a.C.



Figurilla antropomorfa
Olmeca 900-400 a.C.

La parte más destacada de las obras del arte Olmeca está en piedra (basalto, jadeíta, serpentina, esteatita, cristal de roca, obsidiana), privilegiando la representación de seres antropomorfos o directamente humanos. Gustaban de superficies lisas y muy pulidas, interrumpidas por líneas finas incisas para indicar rasgos complementarios del vestido, tatuajes o glifos. Se presenta el realismo de las representaciones humanas combinado con un cierto grado de simbolismo en sus atributos, especialmente cuando se intenta "deificar" a los personajes: ciertas representaciones de la imagen humana llevan un atributo constante, la llamada "boca Olmeca", que consiste en un labio superior muy grueso y elevado, junto a un labio inferior fino y recto, que dejan la boca entreabierta

Máscara de jade
Olmeca
1200-500 a.C.



en forma cuasi-triangular. Otros rasgos son la "muesca Olmeca", una hendidura en forma de "V" que aparece en la cabeza de los personajes, y la forma de los rostros que aparecen como el de un niño neonato (*baby-face*). Junto a estas imágenes, representadas con gran realismo, aparecen, especialmente en los grabados, escenas y personajes imaginarios que

deben ser parte de un panteón, cuya diferencia con el de Chavín es que no están saturados de elementos visualmente "terroríficos", pese a que también se acude a las figuras de felinos y serpientes.

Si se sigue la historia de la "boca Olmeca", fuertemente ligada al rostro de niño, se llega a la progresiva configuración del dios de la lluvia (Tlaloc en Nahuatl; Chac en maya; Cocijó en Zapoteco; y Tajín para el noroeste de Mesoamérica), quien tendría en la boca —principal atributo de Tlaloc— la imagen de la concha *Spondylus princeps*. En un punto dado de las transformaciones de la boca Olmeca, ésta adquiere colmillos y se identifica con el jaguar.

De otro lado están los glifos, asociados a un sistema inicial de escritura, elaborados con diseños complejos extraídos del tocado, el vestido, la hebilla o partes de la cabeza (como ojos, cejas, orejas o bocas). Otros glifos parecen flores, antorchas u otras figuras equivalentes. Son signos convencionales, figurativos que están en la base de la escritura que luego se desarrolló en Mesoamérica.

El arte Olmeca es un arte de elite, que está en el campo del mito y sujeto a las necesidades de un grupo de poder sacerdotal, con capacidad de trabajar con los calendarios, pero que a diferencia de los andinos está también preocupado por el mantenimiento de una red de relaciones de intercambio de bienes de prestigio y posiblemente de cierto tipo de alimentos. Es el inicio de una tradición plástica que se liga de manera casi ininterrumpida con las formas más complejas de los Estados mesoamericanos que nacen en el inmediato período "clásico" y que tienen sus expresiones más conocidas en las formaciones maya y teotihuacana, aunque formas similares se dieron en toda el área, como Monte Albán en Oaxaca o Tajín en Veracruz.

En los Andes Centrales, el tercer milenio fue sumamente activo en la sierra y la costa norte del Perú; la actividad agrícola se generalizó, y más que la organización o crecimiento de aldeas, que ya existían en asociación con los pescadores del litoral, se inició una etapa de formación de centros de actividad diferenciada, no directamente ligados al trabajo agrícola

*Estatua: personaje
con piel de mono.
Veracruz
600-900 d.C.*





*Figura recubierta de
plata y plumas
(detalle).
Costa Centro-Sur
Andina
1100-1470 d.C.*



Gorro de cuatro puntas
Tiwanaaku
700-1000 d.C.

Columna
antropomorfía
Maya
600-900 d.C.



la o a la producción de bienes de consumo, sino a procesos que los arqueólogos han calificado de religiosos, por lo que sus edificios han sido llamados "templos" y sus ocupantes "sacerdotes". El

examen de los "templos" sugiere funciones de trabajo complementario para la actividad agraria. Se trata, por un lado, de la elaboración de calendarios para la producción agrícola, que implica una función técnica especializada; por otro, la de conducir proyectos de creación y mantenimiento de la infraestructura agraria compleja, que implica una función de gestión y planeamiento. Todo indica que se trata de tareas que imponen una actividad continua y permanente, que requiere "escuela" y dedicación a "tiempo completo", obligando a sus practicantes a establecerse en los templos y sus proximidades, a gestionar sus propios recursos de subsistencia y, por extensión, a intervenir en la distribución de los bienes de consumo producidos por otros, generando convenciones jurídicas que aseguren su acceso a ellos.

Todos los agricultores del mundo, de cualquier época, requieren de calendarios para establecer los periodos de actividad agrícola, en los que deben ser consideradas las variaciones climáticas relativas a la temperatura y pluviosidad. Sin embargo, no todos requieren el mismo grado de precisión en la determinación de los ciclos de siembra, cosecha y sus

fases intermedias, ni todos precisan de disponer de cálculos de largo alcance para la programación de sus actividades productivas.

Quienes tienen el sistema de barbecho, pueden disponer de un calendario solar simple, que permita saber después de cuántos años se debe volver a sembrar las tierras agotadas. Los que tienen regímenes estacionales regulares, con estaciones más o menos cíclicas, pueden disponer de los movimientos del Sol y la Luna, y de las constelaciones estelares, para programar su tiempo de trabajo. Cuando las alteraciones del clima y el acceso al agua son de frecuencia irregular y de largo plazo, entonces los calendarios requieren de un mayor número de observaciones y registros, y quienes los producen deben ser especialistas, con capacidad de observar, conservar y registrar informaciones complejas, que permitan inferencias y pronósticos oportunos en la programación de los ciclos agrícolas.

En los Andes Centrales, tanto en la costa peruana como en el altiplano, estos factores definitorios de la actividad agraria requerían, además, de una infraestructura de riego muy costosa y compleja, con canales de agua que recorrian los desiertos en la costa, o con "camellones" mantenidos en torno al lago Titicaca, entre otros recursos hidráulicos. Sin duda que los especialistas en estas tareas, a los que llamamos sacerdotes, "hablaban" con las fuerzas de la naturaleza, creadoras y hacedoras de los fenómenos cósmicos, que en el campo de la conciencia adquieren la condición de fenómenos sobrenaturales. Lo sobrenatural cumple el papel de conferir, justificar y consolidar el ejercicio del poder que exige el cumplimiento de este tipo de funciones. Un recurso fundamental en la realización de las funciones sacerdotales fue la creación de una liturgia y una parafanalia adecuada,

Cabeza de
cetro: *chamán*
Moche
100-800 d.C.





*Máscara de cobre con
nariguera
Moche
100-800 d.C.*

que iban al lado de la objetivación física del mito explicativo o la idea de "las fuerzas", con el uso progresivamente más refinado de las obras de arte.

Eso ocurre en Mesoamérica y los Andes como parte del afianzamiento de la agricultura. Así, la construcción de edificios macizos de estructura piramidal y los espacios dedicados a la observación de los fenómenos cósmicos se asocian a una arquitectura con múltiples atributos formales y ornamentos, donde la obra de arte se ajusta a una estética e informa acerca de las creencias socialmente sancionadas.

*Pirámide El Castillo en
Chichén Itza. Maya
600-900 d.C.
(foto Carlos Aldunate)*



La cerámica es introducida en los Andes Centrales el 2.000 a.C. Este impacto no estuvo acompañado de grandes transformaciones, aunque se integró como un medio importante de consolidación del proceso vigente. Luego de una fase de asentamiento tecnológico, tomó un papel fundamental como recurso de expresión artística.

En Mesoamérica, la cerámica tuvo un papel semejante. En ambos territorios, sin embargo, no fue tanto la cerámica cuanto la arquitectura y la escultura en piedra donde los "sacerdotes" realizaron sus más logradas obras de arte. Las gentes de Chavín, a inicios del primer milenio a.C., ya conocían la manufactura del oro; en Cajamarca y la costa vecina, hay evidencias de que también trabajaban el cobre. Después usaron la plata y unos mil años más tarde, realizaron las aleaciones que dieron origen al bronce. Los hallazgos de metales antiguos en el sur de los Andes Centrales, fuera del ámbito Chavín, indican que la metalurgia fue un proceso iniciado en el sur andino en el curso del segundo milenio, durante el "formativo".

Chavín se manifiesta con un arte lítico fuertemente impactado por los patrones que nacen en el diseño textil, pero su importancia mayor no reside en sus rasgos formales. El arte chavín es un lenguaje, con complejidades estilísticas que contienen metáforas literarias o sustituciones simbólicas cuyo significado es comprensible sólo en relación con una historia que el observador conoce y entiende.

El arte chavín se desarrolló a partir del dibujo lineal sobre una superficie lisa, usando convenciones formales de simetría, repetición, módulo de anchura y reducción de los diseños a una combinación de líneas rectas, curvas sencillas y volutas. Eso le dio múltiples posibilidades expresivas para exponer las complejas rela-



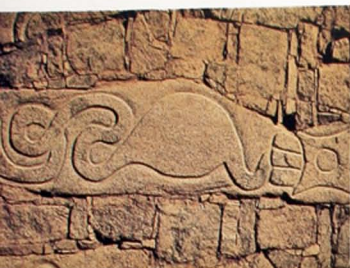
*Plato lítico grabado
Chavín
900-200 a.C.*

Vaso guerrero
Jama Coaque
500 a.C.-500 d.C.





*Vaso músico.
Jama Coaque
500 a.C.-500 d.C.*



Grabado en bloque:
estómago. Pared del sitio
Sechin, en el valle de
Casma, Perú. Período
Formativo Temprano
(Foto Carlos Aldunate)

ciones de poder que estaban detrás de las funciones sacerdotales, donde el principio de simetría se aplica en su versión bilateral, con un referente central vertical, que no se reduce al efecto "espejo", pues las figuras opuestas pueden ser diferentes en sus detalles. Estos efectos simétricos, de vocación textil, permiten el recurso también textil de la repetición de personajes por pares iguales, en una procesión de seres que avanzan en una dirección y que enfrentan a otros iguales, en dirección opuesta. Este es un recurso que varios siglos después se encontrará en manifestaciones artísticas como las de Tiwanaku. El llamado "módulo de anchura" es otra convención textil gracias a la cual los diseños se organizan en una serie de bandas de ancho más o menos igual, acomodando todos los rasgos a esa armazón, equivalente a los diseños textiles en un telar. La reducción de los dibujos a una combinación de líneas curvas, rectas y volutas induce a una cierta geometrización de los motivos, de modo que los detalles de los personajes [ojos, dientes, manchas de jaguar, etc.] se convierten en cruces, círculos o rosetas de 4 o 5 lóbulos, y las pelos o plumas son volutas. Si no se manejan los códigos de articulación de las figuras y sus componentes, no es fácil encontrar la coherencia de las imágenes y menos aun su significado.

Botella con
decoración excisa
Chavín
900-200 a.C.



Si bien no se conocen aún las historias que acompañaban los diseños, no es muy aventurado asociarlas al corpus explicativo de las fuerzas que operaban sobre la naturaleza. En el templo de Chavín, tanto en una piedra grabada con múltiples imágenes, conocida como "Obelisco Tello", como en los dibujos encontrados en una ofrenda de alrededor de 800 piezas de cerámica, piedra, conchas y huesos, hallados en la excavación de la llamada "Galería de las Ofrendas", aparecen un considerable número de seres cuyos atributos asociados corresponderían a la descripción de un mito. Entre los personajes destaca un gran saurio, de poderosos dientes, junto a una concha marina del tipo *Spondylus* y un caracol, también marino, del tipo *Strombus*; se ligon a ciertas plantas tropicales, a peces, aves, serpientes y al jaguar. Gran parte de esa fauna es exótica, aunque la aproximación a sus perfiles indica que quienes diseñaron las imágenes conocían muy bien sus atributos anatómicos.



Detalle de una columna
del Portal de las
Mariposas. Chavín de
Huántar.
Período Formativo Medio.
Perú (Foto Carlos
Aldunate)



Collar de *Spondylus*
Ica 1100-1470 a.C.

Según las informaciones transmitidas por los españoles en el siglo XVI, las conchas *Spondylus*, ligadas al culto del agua, eran importadas por los inkas desde los mares cálidos de Ecuador, para servir de alimento a los dioses. En el contexto iconográfico de Chavín, están asociadas a la temida imagen de los grandes saurios —*Crocodylus acutus*— que viven en los ríos que desembocan en esas costas. No es del todo arbitrario entender el contexto iconográfico de la Galería de las Ofrendas de Chavín y del Obelisco como un relato que da cuenta de las alteraciones climáticas provocadas irregularmente por la "Corriente del Niño", que de una u otra forma definen los períodos de sequía y lluvia que aún hoy día afectan a los Andes en su conjunto.

Tela de algodón
pintada: felinos
Chavín-Karva
900-600 a. C.



Una iconografía ligada a la posibilidad de prever los eventos climáticos que afectan a la agricultura y definir las medidas de seguridad necesarios para resolver las alternancias de largo plazo que ellas determinan, es expresión de la vigencia de una fuente de poder muy grande. Es probable que ni los mismos "sacerdotes" estuvieran en condiciones de entender todo eso. Ellos tenían el conocimiento de las conexiones entre los eventos cósmicos y la recurrencia de fenómenos naturales tales como la aparición de las conchas en determinadas circunstancias, lugares y magnitudes —que es lo que ocurre con el fenómeno oceánico de El Niño—, convirtiendo esas conexiones en un recurso calendárico excepcional, con capacidad de dar cuenta de eventos de recurrencia irregular que escapan a las alternancias estacionales.

Los sacerdotes inkas del Cusco, y los de Pachacamac, en pleno siglo XVI —dos mil años después— seguían usando esta información ligada a la predicción de las aguas. Los inkas montaron un sistema de importación de *Spondylus* —que llamaban "mullu"— a través de funcionarios especialmente encargados de su transporte, a la par que los "Amautas", sabios maestros, resolvían las interpretaciones con participación de los dioses, para ofrecer un servicio equivalente al de los oráculos. Todo eso se definió en Chavín y la iconografía lo preservó.

Desde luego, la iconografía chavinense no se limitaba a este tema, sino que abarcaba todo un universo imaginario asociado a las fuerzas sobrenaturales que gobernaban la vida y la muerte. Sus temas se refieren a seres humanos, animales y escenas imaginarios, antropo o zoomorfos, y signos convencionales abstractos. Todo ello ligado a elementos cuya composición parece interesada en provocar temor. Hay múltiples usos de colmillos y garras, junto a representaciones de seres humanos decapitados, cabellos convertidos en serpientes, dioses feroces, felinos, aves de rapina y serpientes. Es frecuente el uso de una mandíbula superior dentada con colmillos y una lengua que cubre la mandíbula inferior, cuyo papel iconográfico es llenar los espacios de articulación de los cuerpos, o el inicio de los miembros (colas, piernas, codos, alas, etc.). En otros casos, las bocas con colmillos y dientes aserra-

Maça Inka
1470-1535 d.C.



dos se presentan en cadena, en los vientres y los genitales femeninos, o identificando la columna vertebral. Eso contribuye a cubrir espacios vacíos, pero también a recargar de atributos "feroces" a las imágenes. Estas son casi siempre mostradas de perfil, y cuando se requiere mostrar caras de frente, son generalmente compuestas por dos caras de perfil unidas, en una combinación simétrica, que altera la visión hacia expresiones feroces; no es extraño mostrar cabezas humanas o de animales encadenadas, de perfil, apareciendo como cinturón o como cuerpo de una serpiente.

Un arte de esta naturaleza requiere talentos para su elaboración formal, pero al mismo tiempo implica dominio de los temas y una asociación estable con quienes realizan la tarea especializada a que ellos se refieren. Una interpretación gruesa de sus compromisos con la realidad, puede conducir a imaginar un régimen social basado en el poder de las fuerzas naturales con mediación de sus representaciones sobre-naturales, de las que eran "dueños" los personajes que ocupaban los templos. Es un dominio especializado, tanto en su creación cuanto en su ejecución. Sus autores deben haber sido los mismos que condujeron la construcción de los inmensos complejos ceremoniales, que organizaron las múltiples tareas productivas y los intercambios a larga distancia que daban acceso a materias primas que no

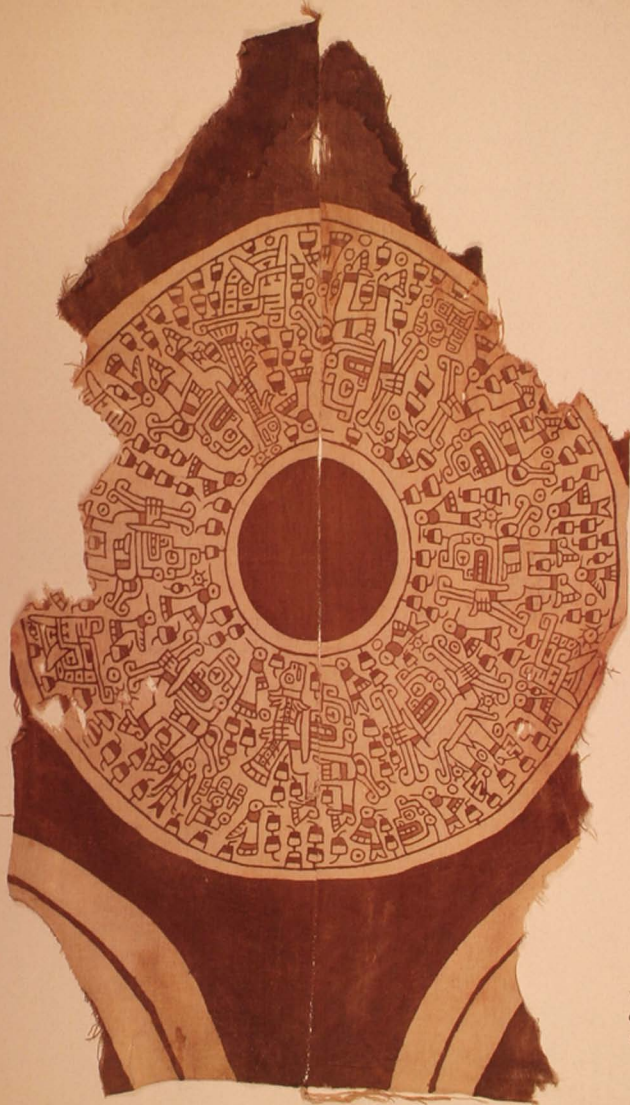
existían en el lugar; los mismos que, sin tener que moverse de sus observatorios, estaban en capacidad de predecir las lluvias y crear seguridad entre los productores del campo.

Simultáneamente, rodearon a Chavín y los Olmecas una serie de pueblos también "formativos", cuyas relaciones con la tierra tenían otro rango de exigencias, gran parte de ellos derivadas de estrategias de "tala y quema", que podían ser resueltas con la participación de todos o la mayoría de los miembros de la comunidad. De muchos de ellos sólo conocemos su cerámica y de algunos sabemos que vivían concentrados en aldeas, con una dependencia desigual de la actividad agrícola. El conocimiento de la cerámica de Ocosó en Guatemala, Barrancoide en Venezuela, Mamil en Colombia, Chorrera y Cotocollao en Ecuador indica desarrollos tecnológicos y artísticos avanzados, muchos de ellos semejantes a los de sus contemporáneos "nucleares". Aparte del hecho de no estar acompañados de los complejos centros ceremoniales que caracterizan a Chavín y Olmeca, tampoco hay indicios iconográficos o de otro orden que permitan inferir condiciones sociales diferentes a las de una organización aldeana, comprometida a lo más con la aparición de alguna forma de poder equivalente a la de jefes étnicos comunales.

Estas poblaciones, a su vez, estaban interdigitadas con comunidades de pescadores, recolectores y cazadores, algunos de ellos con cerámica, mientras otros no la adoptaron hasta varios siglos después.

Figura
masculina
Chorrera
1200-500 a.C.





*Tela de algodón pintada
Chavín
1000-600 a.C.*

Fue así como se estableció la diferencia entre la vida aldeana y la urbana, que caracterizó a los procesos posteriores sobre los que se asentó el Estado. La aldea es el lugar donde viven los que trabajan en el campo; el centro urbano es el asentamiento permanente de gentes que viven en el mismo lugar donde trabajan. No se trata, pues, de una diferencia de cantidad sino de calidad de los pobladores; se trata de distinta clase de gentes, con distintas ocupaciones y una diferente participación en el proceso de producción. Es así como aparecen las clases sociales, que se definen como diferencias entre los productores de bienes materiales de consumo (alimentos y artefactos) y los productores y detentadores de los medios de producción (instrumentos y tecnología especializada). Son los habitantes de esos centros urbanos los que produjeron el arte Chavín y el arte Olmeca, sujetos a los templos más bien que a las aldeas.

Cuando se habla de Chavín, pareciera que uno se refiriese a una entidad central única, a partir de la cual se organiza todo el proceso; ya hemos dicho que no es así. En tiempos de Chavín, entre 1.300 y 500 a. C., en casi todos los valles de la costa, desde Lambayeque hasta el sur de Lima, había al menos uno y a veces dos o tres centros ceremoniales similares a Chavín de Huántar, que, según parece, estaban conectados entre sí. Chavín de Huántar, el sitio epónimo, estaba en la sierra de Ancash y gozaba de una red de conexiones con un ámbito muy extenso del territorio central andino, pero eso no justifica suponer que por esa causa tenía algún tipo de hegemonía política.

No hay indicios para suponer la existencia de un esquema estatal en ese tiempo; el poder estaba en manos de los especialistas que servían en los templos, cuyo alcance no parece que fuera superior al de la región o el valle que requería de sus servicios. Era un poder de función, cuya legitimidad se sustentaba en la fuerza que emanaba de la naturaleza de su trabajo. Las imágenes y los misterios, la parafernalia cultista y el prestigio de sus logros eran su fuerza. Un esquema de poder equivalente subsistió en los Andes hasta el siglo XVI, cuando templos como el de Pachacámac o el de Copacabana (en el lago Titicaca) cumplían esa función sin ser centros de poder estatal.

Así pues, no parece correcta la imagen de un pueblo conquistador, expansivo y guerrero como el que algunos estudiosos imaginaron. La guerra existía, ligada al acceso a las tierras u otros factores de conflicto. Hay, además, evidencia clara de antropofagia, frecuentes sacrificios de seres humanos y "caza de cabezas", al igual que otros pueblos agricultores, de vida aldeana. Según parece, la formación del Estado, en sus fases más definidas —hacia el siglo V de nuestra era— acabó con el canibalismo, a la par que la guerra se convirtió en un recurso importante para incorporar territorios y fuerza de trabajo para asegurar al Estado.

Entre el 2º y el 1º milenio antes de nuestra era, se produjo la definición de desarrollos desiguales, ligados a la diferente organización del trabajo. La dirección urbana o aldeana de los desarrollos no fue una opción nacida de la vocación de cambio de las gentes, sino de las particulares relaciones de trabajo que tuvieron que establecer con las condiciones concretas de su existencia. Nacieron así manifestaciones artísticas diferenciadas por la aparición de especialistas que las estimularon en la dirección de sus necesidades de reproducción social, en consonancia con sus formas de trabajo.



Vaso: máscara de Tlaloc
Maya
600-900 d.C.



Figura masculina Jaina-Maya
600-900 d.C.



LAS DESIGUALDADES MANIFIESTAS

Teotihuacán y los Mayas son el punto culminante del proceso de desarrollo mesoamericano; su sustento es una organización de base urbana, con un extensivo régimen agrícola que explotaba varias formas de apropiación de la tierra y que mantenía una política agresiva de intercambio de bienes, con especialistas ligados a esta actividad, más tarde conocidos como Pochtecas en México.

Sin duda alguna, los mayas fueron los maestros más avanzados del arte americano, con logros paradigmáticos en la arquitectura, escultura, pintura y modelado en arcilla. Desde inicios de nuestra era produjeron estelas conmemorativas de piedra, con fechas grabadas que fijan la edad de los monumentos. Tenían, pues, ya avanzado, un medio de comunicación equivalente a la escritura.

Ocupaban las tierras bajas de Yucatán, las faldas de la sierra guatemalteca y parte de Chiapas, Honduras y Tabasco. Su hábitat era el bosque tropical, caracterizado por exigir un sistema de cultivo de tala y quema, que los mayas lograron estabilizar mediante la creación de diversos recursos de control de la humedad y la regularidad de los cultivos. De cualquier modo, parece que este sistema colapsó, hacia el siglo IX d.C., y eso produjo graves desequilibrios en la vida de la gente. Característica fue la formación de asentamientos concentrados, ligados a la explotación de campos sujetos a explotación agrícola intensiva. En el núcleo de los

grupos de asentamientos estaban los centros ceremoniales con templos y "palacios" construidos en forma de plataformas escalonadas. Los centros más importantes disponían de plazas y caminos pavimentados, altares, baños y campos para el juego de pelota. Estos centros ceremoniales tenían, sin embargo, una población reducida, seguramente restringida a los responsables de los templos, cuya función calendárica está fuera de toda duda.

La pintura mural maya es el conjunto pictográfico más importante de América, y por eso no puede dejar de ser mencionada. En realidad, como la mayor parte del arte pictórico americano, se trata de la organización de campos bidimensionales coloridos. La figura dominante es la humana, a la que se agregan volutas, casas, taburetes, tronos, ollas, plataformas, escalinatas, mascarones, deidades, glifos, árboles, embarcaciones y otros diseños. El dibujo es lineal, y la búsqueda de los efectos de volumen se resuelve con la superposición de formas completas o de colores que ocultan a otras. El área de diseño suele ser preferentemente rectangular y generalmente contiene sólo una escena, donde los personajes se organizan en diferentes niveles, que indican un argumento o escena único. Los elementos iconográficos se disponen generalmente en torno a un eje o un punto de simetría. Se forman así series de personajes en mitades opuestas, donde el de un lado corresponde al del



Vaso con
representación
pictórica Maya
600-900 d.C.

Vaso con representación
pictórica Maya
600-900 d.C.



Vaso con
representación
pictórica
Maya
600-900 d.C.



otro, aunque sean diferentes en sus detalles. El personaje central está ubicado generalmente al centro y encima del conjunto, y sirve como el eje de la simetría de donde se deriva su jerarquía e importancia, que no necesariamente se expresa en su tamaño.

El extenso repertorio artístico de los mayas tomó también un espacio destacado en la producción de cerámica, que introdujo procedimientos y técnicas innovadoras en la elaboración de las vasijas y en su decoración pictórica.

El otro proceso clásico de gran notoriedad fue el de Teotihuacán en la meseta central de México. A diferencia de los mayas, éste se define por su apoteósico desarrollo urbano. Se trata de la primera ciudad que apareció en América, según parece; la de mayor desarrollo urbano de toda su historia. De hecho, no era sólo la morada de un grupo de elite, estaba habitada por una variedad muy grande de trabajadores dedicados a la producción de manufacturas y servicios, entre los cuales se encontraban los guerreros y diversos tipos de sacerdotes, especialistas en las diversas artes y ciencias necesarias a la producción, mercaderes y, por cierto, la elite en posesión del poder, que cuidaba de que todo esto funcionase.



Vaso de alabastro
con sobre-relieve
Maya - Utiia
600-900 d.C.

▶
Detalle

Era una ciudad que tenía unas 5.000 residencias, la mayoría de ellas multifamiliares, aparte de los complejos de edificios públicos que nuclearon la ciudad. Se calcula que pudo estar habitada por unos 50 o quizá 100 mil habitantes. Requería al menos de un ordenamiento urbano con capacidad para regular las relaciones interpersonales de todos sus habitantes. Teotihuacán estaba organizado en torno a dos ejes formados por dos largas avenidas, cada una con un largo de 6 a 8 km. La avenida principal nacía en la Pirámide de la Luna, servía de acceso a la inmensa Pirámide del Sol, y conducía al templo de Quetzalcoatl, ubicado en un espacio sagrado, bautizado como "La Ciudadela". A lo largo de toda ella, había palacios, templos y una serie de espacios de gran elegancia y destaque. Los edificios, todos de piedra, o con basamento de piedra, estaban cubiertos de estuco y tenían pinturas policromas murales o imágenes directamente talladas en la piedra. No hay en la región ningún asentamiento con estas calidades y lujos. Según se deduce por la iconografía, los habitantes vestían con espléndidas tenidas emplumadas, con

Detalle del Templo
de Quetzalcoatl en
Teotihuacán
600-900 d.C.







"Vaso retrato"
Moche
100-800 d.C.



Figurilla antropomorfa articulada
Post-Teotihuacán
750-1000 d.C.

telas policromas y adornos de oro y piedras preciosas. La vajilla era igualmente lujosa, mayormente producida en la propia ciudad, aunque uno de los rubros destacados de sus ornamentos era el disponer de objetos hechos con materias primas llevadas desde lejanas y exóticas tierras.

La producción artística tenía varias líneas de comportamiento, de alta calidad técnica. Muchas de ellas eran resultado de una producción masiva, especialmente la cerámica producida con moldes y en serie. Desde luego, una ciudad de ese tamaño no podía existir sin establecer contactos de diferente grado de dominio sobre sus vecinos y otros de más allá. Es así como sus productos se hicieron presentes en casi toda Mesoamérica, y con ellos llegaron sus códigos y experiencias. Esa influencia fue de gran importancia entre los mayas, con quienes hubo contactos directos, según se aprecia en las diversas escenas de los frescos murales de Cacaxtla.

Al otro lado del continente, después de Chavín, el desarrollo de un mundo "clásico", que no es otro que el de las sociedades urbanas plenamente realizadas, fue igualmente exitoso, especialmente en la costa desértica peruana y en los áridos ambientes del altiplano que rodea el lago Titicaca. La opción urbana se definió de manera diferente a la de Teotihuacán o los Mayas. El éxito de los centros ceremoniales, como conductores de un proyecto agrícola extensivo, permitió el crecimiento y consolidación de los viejos sistemas implantados durante el Formativo.

Fue así como los valles de la costa, desde Lambayeque hasta Ica, ampliaron sus áreas de explotación agrícola, aplicando procedimientos complejos de riego y sistemas de complementación alimentaria y artesanal. A diferencia de los mesoamericanos, la actividad mercantil no fue privilegiada, poniendo el peso en las políticas de uso de la tierra y de mejoramiento de la calidad alimentaria. No quedó atrás la manufactura. Por el contrario, se consolidó la producción de objetos ligados al culto y la reproducción del poder, creando obras de alta calidad artística y técnica.

En los valles de Moche, en la costa norte del Perú, en los de Lima y en los de Ica, donde se organizaron formas sociales de complejos niveles de desarrollo urbano, la cerámica, los tejidos, la orfebrería y el trabajo en finas maderas y piedras semipreciosas alcanzaron excelentes calificaciones.

El arte de Moche es seguramente uno de los mejor logrados en cuanto al dominio de la forma en América. Los llamados "huacos-retratos", son piezas escultóricas de arcilla que, en efecto, reproducen rostros al nivel de los retratos. Ellos no sólo son una muestra de la destreza en el manejo de las formas, sino también de la capacidad de percibir y diseñar en los rostros perfiles emotivos, como dolor, alegría y seriedad. Seguramente eran imágenes de héroes o dioses, como también deben serlo las representaciones escenográficas que hablan de prácticas sexuales o ceremonias que se realizaban en los templos de esta tierra y en los recintos de la otra vida. A todo esto hay que sumarle los dibujos en perfil que describen escenas, pintadas en oscuro sobre fondo claro, y los pin-

Botella asa estribo: dibujos de línea fina.
Moche
100-800 d.C.



Personaje arrodillado: guerrero.
Cobre. Moche 100-800 d.C.

Máscara con adornos
Moche
100-800 d.C.





Fuente con representación pictórica.
Moche
450-600 d.C.

turas policromas que adornan los muros de sus templos, sin contar con la riqueza de sus tesoros de oro, plata, cobre, bronce, piedras y maderas preciosas. Se trata de un arte creativo, pero no "libre", sino más bien "canónico", con una evidente participación de una voluntad central en la construcción y definición de los temas y diseños.

En los valles de Trujillo, con extensión a los Lambayeque y Ancash, se erigieron centros ceremoniales, construidos con adobes y barro, adornados con pinturas murales espectaculares en sus recintos más importantes. En el valle de Moche, las llamadas pirámides del Sol y de la Luna estaban en el centro de un asentamiento urbano de gran magnitud, ocupado por recintos ceremoniales y de vivienda que apenas estamos comenzando a conocer. Todo indica que los asen-

*Botella asa puente:
felino y roedor.
Vicús-Virú
500 a.C. - 0*



tamientos que estaban fuera del ámbito de Trujillo, respondían a unidades dependientes del centro mochano, pues no sólo reproducían sus componentes básicos, sino que estaban asociados a una producción artesanal del mismo tipo, probablemente originada en los mismos talleres. De otro lado, la iconografía Moche y la parafanalia que acompaña a los muertos revelan fuertes diferencias sociales, la existencia de la guerra ligada a la captura de prisioneros y la penetración mochana en territorios diferentes a los suyos. Muchas de las escenas de guerra son presentadas en ambientes que no corresponden a los valles bajos de Trujillo y se asocian a toda una infraestructura de fortificaciones, armas y a una élite de guerreros. Se trataba de un poder militar en pleno auge y centralizado, que induce a suponer que estamos frente a una estructura basada en la fuerza de los ejércitos.

Sin duda Moche era una sociedad estratificada. Había señores y gentes del "común", y junto a ellos prisioneros de guerra, muchos destinados al sacrificio en los templos. Subsistían formas de canibalismo que sólo fueron abandonadas hacia el siglo V, cuando los mochanos fueron incorporados a un Estado organizado en la sierra central del Perú, que los arqueólogos identifican con el nombre de Wari. Si bien es prematuro hacerlo, puede asumirse que esta estructura puede estar revelando formas incipientes clasistas y que Moche estaba constituyendo un tipo de organización política estatal.

Con un distinto nivel de desarrollo, menos complejo, en los valles de Lima estaba ocurriendo algo similar. Sin embargo, las inmensas plataformas piramidales de Pachacámac, Maranga y otros lugares, no parecen haber sido estructuralmente diferentes a las del precedente período Chavín. Lo mismo ocurría en los oasis de Nasca, aunque en un nivel aun más simple. Allí, la producción de una vistosa cerámica policroma condujo a suponer que el desarrollo social era equivalente al de Moche. En realidad, las condiciones de trabajo en esta región, así como la extensión de las áreas irrigables, no ofrecían las mismas posibilidades que permitieron el especial crecimiento de Moche, de modo que nos encontramos con una forma-

►
Detalle





*Figura femenina (detalle).
Veracruz
600-800 d.C.*



*Botella asa puente:
picaflores.
Nasca
100 a.C.-700 d.C.*

ción social básicamente aldeana. Esto no quiere decir que su producción artística fuera menor; en realidad, desde el período Paracas —del Formativo— la producción manufacturera fue notable, tal como se puede apreciar en los tejidos bordados que se produjeron en aquella época y en la variedad y calidad de sus productos alfareros.

Tiwanaku, en las proximidades del lago Titicaca, es la experiencia casi única de un pueblo que habitaba en torno a los 3.800 metros de altitud, con condi-

ciones climáticas adversas y que logró la formación de grandes centros urbanos y un dominio pleno sobre las condiciones del medio. Son destacables sus esculturas de piedra figurando seres humanos divinizados, logrados dentro de patrones planimétricos que toman los volúmenes de las piedras junto a los cánones textiles como pauta para la organización de sus iconos. Está de más decir que se trata de un arte ligado al poder de los templos, cuya función calendárica aparece claramente delineada, aun cuando el crecimiento de su población y de sus servicios hizo posible también agregar otros componentes urbanos. Tiwanaku se organizó con una serie de centros ceremoniales distribuidos en los valles altiplánicos lacustres, pero su ámbito de influencia tuvo una extensión mucho mayor.

Hasta donde nuestros conocimientos alcanzan, los valles bajos de la costa vecina y de Cochabamba fueron el foco de su interés, probablemente para tener acceso a los productos agrícolas de estas tierras, como

*Banda con
personajes aliados
(detalle).
Tiwanaku
700-1000 d.C.*





Mortero tripode
San Lorenzo
800-1200 d.C.

Urna bicroma
Santa María
1000-1470 d.C.



Figura femenina
emplumada
La Tolita
500 a.C.-500 d.C.



Botella:
sacrificador Wari
700-1100 d.C.



el maíz, el ají y la coca, que no son propios de su territorio. Este mismo interés debe ser atribuido a su expansión hacia territorios más lejanos, como los oasis de Atacama, donde tenía acceso a maderas finas y a los metales y las piedras semipreciosas asociadas al cobre. Hay algunos investigadores que atribuyen esta expansión a la existencia de un Estado altiplánico, cuyo poder habría permitido la formación de colonias en varios valles de la costa, especialmente el de Moquegua, así como la capacidad de movilizar a sus mercados o funcionarios para obtener materias primas desde grandes distancias. De hecho, si ése fue el caso, con excepción de Moquegua, no establecieron otros centros administrativos equivalentes a los que si parece que tuvieron los moche en los valles donde aparentemente señorearon.

Debemos repetir que todo esto no estaba aislado del contorno natural y humano ocupado por los vecinos. En los mismos Andes Centrales, estaban limeños y nasques permanentemente conectados con los mochanos, en la sierra de Cajamarca, en el Callejón de Huaylas. En Huánuco, en el valle del Mantaro, en Ayacucho o el Cusco, no hubo un desarrollo equivalente a lo que ocurría en el litoral, pese a que en el caso de Cajamarca y el Callejón de Huaylas existían antecedentes "formativos" tan complejos como los de la costa. En toda la sierra peruana y boliviana, así como en el norte de Chile y el noroeste argentino, los procesos coetáneos eran básicamente aldeanos y sin las complejidades de los costeros o del Titicaca.

No hay marginalidad en los procesos, a menos que ellos sean parte de un proyecto de dominación; hay desarrollos desiguales, pero se combinan y alimentan entre sí. En las vecindades y más allá de los procesos mesoamericano y andino, se desarrollaron simultáneamente muchas experiencias igualmente ricas en creatividad y voluntad de dominio sobre sus circunstancias.

En el "área intermedia" entre ambas áreas nucleares, en América Central, Colombia, Venezuela y Ecuador, el "formativo" desembocó en procesos de desarrollo de sociedades con relaciones de poder al nivel de jefaturas. No se puede decir que eso impulsó mecánicamente a desarrollos artísticos complejos. No es así. En algunos casos incluso se dieron depresiones en las expectativas de avance en relación a lo que había ocurrido durante el "formativo". No crece el arte porque aparece el poder; crece junto al poder cuando ese crecimiento favorece o justifica a quienes lo detentan. De otro modo simplemente se desarrolla, obedeciendo a otros factores, que pueden ser endógenos o exógenos. En el Caribe y en América Central hay buenos ejemplos de eso.

En Panamá y Costa Rica, ligados al poder de las jefaturas, se produjeron muchos objetos de lujo y también manufacturas de corte doméstico, como en todas partes. En otros lugares se crearon "vacíos" de producción artística destacable, como ocurrió en la costa del Caribe colombiano luego de la declinación del proceso "formativo". En Ecuador, sobre todo en la costa, creció un arte vigoroso, de más alcance que los que se lograron en muchos lugares con Estados. Nadie duda que la producción artística de la cerámica Tolita-Tumaco, Bahía y Jama-Coaque están en una línea de pri-

mer plano en el arte universal, del mismo modo como no se puede dejar de destacar la producción alfarera de la várzea —tierras bajas inundables— brasileña, y de la isla de Marajó. Aun los rasgos simples de la iconografía de la cerámica del suroeste norteamericano, de la cerámica diaguita chilena, o los de la compleja alfarería de La Aguada argentina, son obras de arte con dominios de forma notables, para sólo mencionar algunos ejemplos de propuestas artísticas autónomas.

En los territorios donde se instalaron los Estados y las ciudades, la historia del arte continuó su línea de servicio al poder, aunque es menester reconocer que en la etapa de los Estados Consolidados, tanto en Mesoamérica como en los Andes, los Estados perdieron la hegemonía plena sobre la producción manufacturera, que fue progresivamente rescatada por sectores de la sociedad que se dedicaron a producir por cuenta propia o en alianza comunal.

La masificación de la producción manufacturera, destinada a cubrir los espacios de consumo doméstico o de trueque, generó pueblos de olleros o de tejedores autónomos. Los registros españoles del siglo XVI constataron que en la costa peruana había artesanos libres de las obligaciones del Estado y del trabajo agrícola, del mismo modo como había mercaderes libres en gran parte de América.

El Estado, en sus formas plenas, se definió en las "áreas nucleares" a mediados del primer milenio de nuestra era. En Mesoamérica, coincidiendo con el declive de Teotihuacán y los Mayas, que



Orejera de oro
Azteca
1200-1521 d.C.

estableció un Estado basado en el ejercicio de la fuerza militar, el de los Toltecas, cuya capital era la ciudad de Tula, próxima a Teotihuacán. Ellos lograron controlar, a partir del siglo VIII, un vasto territorio que incluía la mayor parte de Mesoamérica, inaugurando una etapa que los arqueólogos conocen con el nombre de "postclásico". Sobre sus fundamentos se construyó, cerca del siglo XIV, otro Estado, conocido como Mexica o Azteca, cuya capital fue la gran ciudad de Tenochtitlán, que los españoles encontraron en pleno vigor y apogeo, con sus reyes, sacerdotes y funcionarios, y con una inmensa población de campesinos, artesanos, mercaderes, guerreros y esclavos. Era, claramente, una sociedad clasista y las manifestaciones de sus artes así lo indican.

Los grandes Estados en los Andes Centrales se definieron con la expansión de Wari, cuya capital era la ciudad de Ayacucho, que a diferencia de Moche o Tiahuanaco, estaba organizada a base de palacios, talleres y otros centros de trabajo y vivienda, con los templos o centros ceremoniales no como unidades centrales sino integradas a la estructura urbana. Wari nació de una formación aldeana en Ayacucho, conocida con el nombre de Huarpa, y su desarrollo estuvo fuertemente ligado a la necesidad de obtener fuentes suplementarias de subsistencia, que

Cabeza de fardo
emplumada Wari
700-1100 d.C.



Figura masculina
Azteca
1200-1521 d.C.





Botella asa estribo:
felino
amamantando.
Chimú
1100-1470 d.C.

permitieran reproducir un esquema de vida basado en la producción manufacturera. Su expansión, iniciada en el siglo VI d.C., fue de corte netamente militarista, comprometiendo todos los territorios productivos que estaban comprendidos entre Cajamarca y Lambayeque, hasta Arequipa y Cusco. En ese territorio impuso una serie de códigos y temas artísticos asociados a su estructura de poder, los que lograron, en varios casos, sobrevivir aun después de su declinación, que se produjo hacia el siglo X d.C. Entonces en la costa se formaron varios Estados; en la sierra, en cambio, donde ya se habían organizado algunos centros urbanos que cumplían la función de sede administrativa de Wari, hubo una suerte de retorno hacia formas aldeanas de vida, si bien se trataba de aldeas mucho más complejas que las que previamente habían existido. No ocurrió lo mismo en el Cusco, donde se organizó una formación urbana que reprodujo algunos de los recursos desarrollados por Wari, pero que en su comportamiento económico y político se parecía también a los

que tenía Tiwanaku. Cusco mismo era una ciudad con una conducta propia de un gran centro ceremonial; los Inkas, que la crearon y desarrollaron, lograron consolidar un Estado muy poderoso, que formó un gran imperio en el siglo XV. En la costa, el Estado de mayor desarrollo urbano fue el de Chimú, una formación nacida en la misma región de Moche, e indudablemente vinculada a su proceso original.

Los Estados de Wari, de Chimú, el de los Inkas o el de los Toltecas y los Aztecas dominaron un espacio político ya asentado por una larga trayectoria de ejercicio del poder, lo que permitió usar el arte en todas sus posibilidades. Los señores se rodearon de artistas, convocaron a poetas, músicos, pintores y escultores, alfareros y orfebres; crearon instituciones dedicadas a la producción de elegancias y lujos y pusieron a los maestros bajo su tutela. Las plumas de colores para adornar tocados, las lentejuelas de oro para colgar en los vestidos, las sonajas, los cascabeles, los espejos, los mantos y las sandalias de lujo circulaban por todo el ámbito de los imperios y sus alrededores. Eran productos a los que las gentes del común no tenían acceso; ellos producían sus propios adornos y atuendos, diseñando graciosamente su vajilla sencilla y tejiendo sus propios mantos. Por esto, en estas sociedades el arte dejó de ser un proyecto único y general, con una múltiple participación de instituciones, etnias y poblaciones de artesanos especializados en la elaboración de formas particulares de manufactura.



Recipiente
ictiomorfo. Pajcha
Inka
1470-1535 d.C.



*Plato tripode
con representación pictórica
Maya
600-900 d.C.*



*Tapis Chimú
(detalle)
1000-1450 d.C.*





*Figura femenina
Valencia
1000-1500 d.C.*

CARLOS ALDUNATE DEL SOLAR

EL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
UNA AVENTURA PANAMERICANA







INTRODUCCION

Han transcurrido casi dos décadas desde que Sergio Larraín García-Moreno y la I. Municipalidad de Santiago, fundaron el Museo Chileno de Arte Precolombino. Fue una iniciativa pionera para Latinoamérica el crear una institución que custodiara, estudiara y divulgara el legado artístico de todos los pueblos precolombinos de América, sin tomar en cuenta las fronteras políticas que hoy dividen a sus países.

Nuestro propósito es exponer los antecedentes y orígenes de este proyecto, hoy convertido en una realidad, en que intervinieron la visión y generosidad de un coleccionista y la comprensión de autoridades públicas, con un asesoramiento técnico y profesional adecuado.

Esperamos que este relato, hecho con la perspectiva de los años, pueda ser útil no sólo para dejar constancia de nuestros orígenes, sino también para otras instituciones análogas latinoamericanas. Así se podrá convertir en realidad el sueño de nuestro fundador: que los pueblos de América se unan, más allá de sus diferencias políticas y geográficas contingentes producto de su corta historia, mirando hacia la profundidad varias veces milenaria de sus orígenes comunes.



*Vista de la Sala
Mesoamericana desde el
poniente (1981; foto René
Combeau)*



EL FUNDADOR

El Museo Chileno de Arte Precolombino es una de las últimas creaciones debidas a la visión, generosidad y espíritu aventurero de Sergio Larraín García-Moreno.

Este arquitecto chileno recibió una educación muy particular, cuya informalidad lo preparó para absorber todo lo que Europa podía entregar a comienzos de siglo a un joven inquieto por el conocimiento, y sobre todo, por las manifestaciones artísticas. Desde niño se interesó vivamente por el arte, que en esa época se denominaba "primitivo". Lo cautivaban la fuerza de la arquitectura y escultura medieval, lo verdadero y profundo de la pintura del Giotto y Cimabue, aquello puro y esencial del arte cicládico. Frente a esas obras, todo el academicismo de la escuela del Beaux Arts, el "buen gusto" de la época, le parecía superfluo y decorativo.

De vuelta en Chile, inicia sus estudios de arquitectura y, bajo la inspiración de Le Corbusier, toma como bandera la vanguardia, lucha contra el arte "oficial" e introduce las nuevas tendencias de la arquitectura en Chile. Se interesa por la docencia, hace clases de Historia del Arte, es Director de la Escuela y después Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica. En esta oportunidad funda la Escuela de Arte y Diseño y el Centro Interdisciplinario de Desarrollo Urbano, invitando a Joseph Albers, Oscar Prager y muchos otros artistas, paisajistas y arquitectos extranjeros a participar en este proceso de renovación de la arquitectura y el diseño en Chile.

Su pasión por el coleccionismo la inició a muy temprana edad, adquiriendo arte medieval, oriental y moderno. En una de estas correrías, quedó atrapado por la simple belleza y el colorido de un cántaro nasca. Para Sergio Larraín, el coleccionar arte precolombino se convirtió, desde ese entonces, en un medio para dar curso a su interés por América, continente que lo cautivaba por la sensación de misterio que en esa época producía la casi absoluta ignorancia por el pasado americano. En las desconocidas formas y diseños precolombinos, intuía la novedad de este continente, su aporte a la humanidad. Advertía que, en ese entonces, América aparecía con la conquista, olvidando que allí terminaba su historia propiamente vernácula. Probablemente, el hecho de ser hijo de chileno y ecuatoriano y de haber vivido su infancia fuera de América fueron elementos importantes que le permitieron escapar de las estrechas y mezzquinas miradas que nos impone nuestra educación local americana, en que se enfatiza más aquello que nos divide que lo que nos une.

Este interés por descubrir América en su pasado artístico, llevó a Sergio Larraín a formar una importante colección que abarcaba las principales culturas precolombinas.



*Sr. Sergio Larraín
García-Moreno*



Pero no sólo le interesaba el pasado como tema de discusión erudita. No sólo veía en estas piezas objetos de goce y contemplación estética en sí mismas, sino que las consideraba un medio privilegiado para despertar la curiosidad y motivar a la acción y a la construcción del futuro de nuestro continente. Paralelamente a su pasión de coleccionista y estudioso del arte precolombino, funda en 1982 el Taller América, que pretende descubrir en nuestro pasado la secreta historia del presente y relacionar el mundo precolombino con el arte y la arquitectura moderna del continente. Acomete esta nueva iniciativa en su personal estilo, como una aventura en que se conoce la meta pero se ignoran los caminos que llevan a ella. Esto otorga al taller una enorme libertad que permite que poetas, pintores, científicos y profesionales se reúnan con el solo objeto de reflexionar acerca de cuáles son las características que definen "lo americano".

Sergio Larraín emprende esta aventura con la misma pasión con que antes había acometido la lucha por establecer en Chile los patrones modernos en el arte y la arquitectura o por defender la causa aliada en Chile durante la Segunda Guerra Mundial. Con el mismo entusiasmo con que había desempeñado cargos de servicio público, como regidor por Santiago y Embajador de Chile en Perú. Con el mismo compromiso que caracterizaron su participación en el nacimiento de nuevos movimientos seculares de Iglesia y muchas otras iniciativas impregnadas de su espíritu apasionado, luchador y generoso.

Sergio Larraín vive hoy con su señora, Mercedes Echenique, en una casa colonial de amplios espacios que él mismo restauró, vecina a la Escuela de Arquitectura. Ambos son amantes de la música y la lectura y juntos comparten la gran aventura que no termina en esta vida: llegar a ser cada día más como Dios los creó.



Máscara
Chanca
1100-1470 d.C.



LA COLECCION

La principal característica de la colección original del Museo es estar constituida por piezas que no fueron escogidas por razones científicas o antropológicas, ni siquiera enciclopédicas. Su interés y homogeneidad radica en que todas ellas fueron elegidas de acuerdo al criterio eminentemente estético del donante. De allí deriva el nombre de museo "de arte", para distinguirlo de uno de antropología, arqueología o etnografía. Larrain cree firmemente que el arte, cualquiera que sea, "toca el corazón", y como tal, se constituye en una fuente de conocimiento diferente a los documentos y monumentos y complementaria a ellos.

En 1979, poco antes de hacer la donación a la Fundación que constituiría el Museo, Sergio Larrain consultó opiniones técnicas a científicos chilenos y extranjeros acerca de la autenticidad de los objetos y les encargó hacer un listado de lo que consideraban deseable para la exhibición permanente. Constatando que había algunos vacíos que llenar, viajó especialmente a Estados Unidos y a Europa a comprar obras de arte que suplieran esa carencia. Sólo cuando estuvo seguro de la calidad de lo que entregaba y que ello era digno de exhibirse en un museo, hizo efectiva su primera donación de más de un millar de objetos, que sirvieron de base para la exhibición permanente del Museo.

Posteriormente, en 1988, dona aquellos objetos que aún conservaba en su propiedad, que sumaban casi un centenar, con la cláusula de que conservaría su usufructo hasta el fin de sus días. Paulatinamente, sin embargo, Sergio Larrain ha ido entregando también estas piezas al Museo.



*Sergio Larrain García-Moreno
(presidente de la Fundación
Familia Larrain-Echenique) y
Carlos Aldunate Del Solar
(director del Museo Chileno
de Arte Precolombino), en los
depósitos de colecciones del
Museo (1981; Archivo
fotográfico Diario El Mercurio)*



*Botella asa estribo:
caza de ciervo.
Moche
100-800 d.C.*



UNA HISTORIA DE LOS ORIGENES

Durante la década de 1970, Sergio Larraín García-Moreno va tomando conciencia de la importancia que ha adquirido su colección y de la urgencia de preocuparse por su mantención íntegra y permanente, con un resguardo institucional más allá de las contingencias. Inicia conversaciones con entidades universitarias y estatales con la intención de hacer una donación para que la colección se exhiba, se conserve y acreciente. Después de algunos intentos frustrados, encuentra una respuesta entusiasta en el Alcalde de Santiago, Patricio Mekis, quien acoge la idea y comienza a trabajar para encontrar un inmueble que cobije a la institución. Después de descartar la Casa Colorada, habitación del último Gobernador de Chile, se consiguen el traspaso a la Municipalidad de Santiago del entonces ruinoso Edificio de la Real Aduana y fondos para reconstruirlo y habilitarlo como un Museo. Para ello, se encarga un proyecto arquitectónico al propio Sergio Larraín y a Jaime Burgos, bajo cuya dirección se inician en 1979 los trabajos de reconstrucción y restauración del patio norte de esta edificación. Se consigue la asesoría de un experto museólogo italiano, el arquitecto Darko Pandakovic, quien se responsabiliza del diseño y equipamiento interior de la parte restaurada del edificio.

Paralelamente, Sergio Larraín encarga al abogado Julio Philippi I. un modelo legal que sirviera para dar nacimiento a una institución estable, que cautelara los objetos, velara por su integridad y les diera un destino bajo las orientaciones y principios fundadores. Surge de este



*Sergio Larraín
García-Moreno y el
alcalde Patricio Mekis
en la inauguración del
portal peatonal (1979;
Archivo Fotográfico
Diano El Mercurio)*



modo la Fundación Familia Larraín Echenique, bautizada así como una forma de manifestar que eran sus herederos, y no el mismo coleccionista, quienes hacían la donación de mil piezas de arte precolombino para crear y mantener un museo orientado a su cuidado, estudio y difusión.

En el Consejo de la Fundación, están representadas instituciones que dan seguridad al Fundador para que la entidad cumpla sus objetivos de conservar, investigar y difundir el arte precolombino americano. Ellas son: Las universidades de Chile y Católica, la Municipalidad de Santiago, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y la Academia Chilena de la Historia. Fuera de los representantes de estas organizaciones, integran también el Consejo cinco personas nombradas por el Fundador, entre ellos el Presidente, Secretario y Tesorero de la Fundación, quienes conforman el Comité Directivo que gobierna y administra esta institución. Al nombrar estos consejeros, Sergio Larraín no sólo se preocupó de que fueran personas idóneas y de conocida capacidad profesional sino que fueran además, verdaderos amigos y apasionados por el proyecto. Preocupado de que la Fundación no se convirtiera en una entidad más —eficiente pero fría— y que mantuviera su espíritu original como proyecto de amor, Sergio Larraín comprometió también como consejeros a representantes de su familia. Los primeros miembros de este Comité fueron su Presidente, Sergio Larraín; el Tesorero, Carlos Alberto Cruz, y el Secretario, Julio Philippi.

La Fundación Familia Larraín Echenique suscribió un convenio con la I. Municipalidad de Santiago, mediante el cual se estableció el Museo Chileno de Arte Precolombino. Básicamente, mediante este Convenio, la Municipalidad colabora con el inmueble donde funciona la institución y un aporte anual en dinero que asegura su funcionamiento. La Fundación, por su parte, aporta la colección de arte precolombino y un importante complemento bibliográfico y documental. De acuerdo a los Estatutos de la Fundación, la administración y gobierno del Museo están a cargo de su Comité Directivo, quien nombra al Director del Museo.



*Figura
masculina
Taino
1200-1500 d.C.*



EL PALACIO DE LA REAL ADUANA

El Museo funciona en un inmueble ubicado a pasos de la Plaza de Armas de Santiago, frente al Palacio de los Tribunales de Justicia y al antiguo Congreso. Es una de las más importantes obras públicas de la Colonia.

Este solar está íntimamente vinculado a la historia de la ciudad y de Chile. En 1555 es concedido al primer Corregidor de Santiago, Juan de Cuevas, quien construye aquí su casa habitación. En 1635, la Compañía de Jesús instala en este mismo sitio el Real Colegio Convictorio de San Francisco Javier, después Convictorio Carolino de Nobles.

Posteriormente, el Gobernador Luis Muñoz de Guzmán, ordena que en este mismo lugar se edifique el Palacio de la Real Aduana y encarga su ejecución al ingeniero militar don José María de Atero, quien lo construye entre los años 1805 y 1807. La edificación es del más puro estilo neoclásico, sobre planos de Joaquín Toesca, arquitecto italiano, a quien se había encargado antes el Palacio de la Moneda, entre otros.

Después de la Independencia, en 1823, esta construcción es ocupada por la Biblioteca Nacional y desde 1845 por los Tribunales de Justicia hasta 1968, cuando un gran incendio destruye totalmente sus instalaciones y archivos. Al año siguiente del incendio, es declarado Monumento Nacional, probablemente para evitar su demolición. Este edificio queda abandonado durante una década, hasta que en 1979 el alcalde de Santiago solicita que se transfiera su posesión a la Municipalidad. Se recupera el primer piso del edificio, interviniéndolo mediante la construcción de un portal peatonal, obra que encarga al arquitecto Fernando Riquelme. En el patio norte del Palacio, se inicia al mismo tiempo las obras de restauración para la instalación del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Durante la década de 1980 y mediante sucesivas obras de restauración, el Palacio de la Aduana es reconstruido y habilitado íntegramente y se destinan todas sus instalaciones al uso del Museo.

1875

*Tribunales de Justicia
Santiago.
(archivo fotográfico
Universidad de Chile)*





El Museo ocupa un hermoso edificio de estilo neoclásico construido a fines de la Colonia como Palacio de la Real Aduana. Vista de la fachada del inmueble desde el norponiente, esquina calles Compañía y Bandera, donde se aprecia el pasaje peatonal que intervino la edificación en 1981.

En 1968, un gran incendio destruyó el edificio, ocupado entonces por los Tribunales de Justicia (1979; Archivo fotográfico Diario El Mercurio)



El sismo que asoló la ciudad de Santiago el 3 de marzo de 1985 se tradujo en daños al edificio y a algunas de las piezas de la colección, las que afortunadamente fueron restauradas y han vuelto a exhibirse al público visitante.



Durante la habilitación del patio sur del edificio, se realizaron excavaciones arqueológicas sistemáticas que permitieron redescubrir el empedrado original del Palacio de la Real Aduana y recuperar evidencias de ocupaciones de la Colonia temprana, entre ellas fragmentos de cerámica indígena (1985; foto Luis Cornejo)



EL MENSAJE

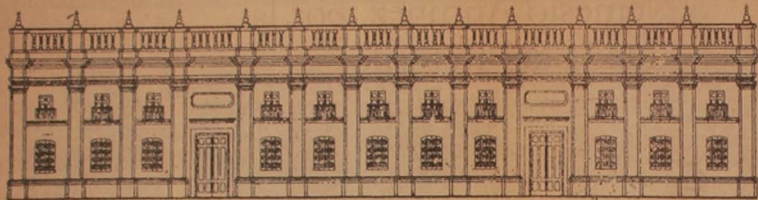
El 10 de diciembre de 1981, día de inauguración del Museo Chileno de Arte Precolombino, Sergio Larraín García-Moreno pronunció las siguientes palabras que constituyen el mensaje de sus propósitos fundacionales para esta institución.

"Tarde en mi juventud y estando casi a punto de ser un arquitecto, comencé a entrever el mundo mágico que existió en nuestra América antes que llegaran los Conquistadores, y del cual yo, con mi educación europeizante, no tenía noticias ni información. Por cierto, estaba enterado del descubrimiento de estos territorios y de las anécdotas relacionadas con los hechos militares que culminaron con el sometimiento de los imperios Inca y Azteca. Eran éstos los únicos que parecían merecer un lugar en nuestros programas de estudio, los cuales estaban enfocados sólo a iluminar la nueva Historia de América, que comenzaba con su europeización y cristianización. Olvidaban, sin embargo, el hecho trágico de que se trataba del fin de la historia propiamente americana, de sus creencias religiosas, de su sabiduría, de su cultura y de su arte, que fueron bárbaramente destruidos por el fanatismo religioso, por la seguridad militar y por la desenfrenada codicia.

Afortunadamente, el tamaño de sus monumentos o la ignorancia de los Conquistadores acerca de los sitios en donde se encontraban, salvó de la destrucción y del olvido a muchos de ellos. La invisibilidad de las tumbas en que enterraban, juntos con sus difuntos, los objetos sagrados o preciosos que les pertenecían, ha permitido que algunos de éstos pudieran llegar intactos hasta nosotros. Gracias a los conocimientos que ahora se tienen de esos lugares, pude recorrer y perderme en las fantásticas ruinas escondidas en la selva devoradora o en el laberinto frío y transparente de las cumbres andinas. Pude mirar y tocar los más preciosos y delicados tejidos o los objetos de cerámica y de metal, y compartir el sentimiento que experimentó Durero cuando escribió que nada había regocijado más su corazón que ver una joya americana llevada a la Corte de Flandes. Me iba maravillando al penetrar ese pasado quebrado y secreto que me revelaba algo de lo más entrañable de nuestra historia, de nuestra tierra y quizás de nuestra propia identidad al percibir su eco en lo más profundo de mí.

Quise conocer mejor ese mundo hermético, convivir con él, sentirlo, palparlo y poseerlo y fue así como comencé a viajar, a leer y a juntar objetos que conmovían mi imaginación, llevados desde América por exploradores, aventureros y coleccionistas a otros países y que ahora volvían a mí.

A este coleccionar al azar de los hallazgos y guiado por mi propio gusto, se debe la unidad de criterio estético que quizás exista en el conjunto que forman estas piezas, así como es la causa de importantes vacíos, que el tiempo irá llenando y que no se habrían producido si la colección hubiera sido planificada por arqueólogos profesionales. Aunque en los primeros años no pensé que estos objetos pudieran un día constituir un museo, muy pronto fui tomando



Museo Chileno de Arte Precolombino Abre sus Puertas

Por Sonia Quintana

CUANDO el pintor alemán Dürero contempló, en 1520, en Amberes, el tesoro que el jefe azteca Moctezuma había enviado a Hernán Cortés para que éste lo entregara a Carlos V, se convirtió en el primer europeo admirador del arte precolombino.

"En mi vida he visto nada que haya recogido tanto mi corazón como estas cosas —exclamó—. Pues he contemplado maravillosos objetos artísticos y me ha asombrado el perfil suizo de los hombres de los países extraños."

A raíz del descubrimiento de América, en el siglo XVI, se despertó en Europa una gran curiosidad

por los objetos que llevaban los navegantes a su regreso del nuevo continente. Sin embargo, por lo general siempre fue fácil describir en las variadas piezas otro valor que no fuera el que se desprendería del material con que estaban hechas.

Por su parte, algunos cronistas de la época contribuyeron, en gran medida, a provocar la codicia de ciertos aventureros al relatar en sus notas la costumbre que existía de enterrar a los jefes indios con sus fabulosos tesoros. Así, especialmente en Colombia, Perú y México, fueron muchas las tumbas saqueadas y numerosos los ajuares funerarios que se perdieron en manos de toscos excavadores.

Sólo durante la segunda mitad del siglo XVIII se llevó a cabo en América la primera excavación con método científico, la que señaló el punto de partida de una tarea de rescate de antiguas y ricas culturas.

VISION AMERICANISTA PARA UN MUSEO

La inauguración del Museo Chileno de Arte Precolombino, que se realizará el próximo jueves 10 de diciembre, constituye la posibilidad de ofrecer al hombre actual una oportunidad de tomar contacto con la historia, creencias y simbología de los pueblos que habitaron nuestro continente hasta la llegada de los europeos, a fines del siglo XVI.

Inspirado en la visión americanista de su creador, el arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, este museo, único en su género y en su categoría dentro de América latina, reúne más de un millar de objetos provenientes de distintas áreas culturales americanas.

Allí, en los mil 500 metros cuadrados destinados a la exhibición, entre cerámicas y textiles, piezas de metal, hueso, madera o piedra, el visitante podrá retroceder en el tiempo hasta encontrarse



Vasos y guerrero con estatuilla. Juma-Coaque 6500 A.C.-200 D.C.

con sus antecesoras remotas y descubrir la herencia de la que es depositario.

La valiosa colección que dio origen al Museo es el resultado de la obra constante de un hombre, iniciada hace 55 años casi por azar.

Después de recibir una educación eminentemente europea, Sergio Larraín regresó a Chile y empezó a estudiar arquitectura. Luego, a través de diversos viajes, nació y creció su interés por profundizar el conocimiento de la cultura de América.

"Empecé por comprar algunas 'piecitas' —recuerda—. La primera de ellas hace 55 años. Luego, a medida que viajé más por América seguí comprando, hasta hacerlo más adelante también en los Estados Unidos y Europa."

Su pasión por el arte precolombino lo llevó, con el tiempo, incluso a vender pinturas y esculturas para completar su colección, la que se apoderando poco a poco de la mayor parte del espacio de su casa.

Cuenta que durante su permanencia en Perú como Embajador de Chile, cuando llegó desde aquí sus piezas para decorar la Embajada, tomó conciencia del verdadero valor de su colección y empezó a pensar que era necesario darle un destino que le implicara dispersarse en el futuro.

"Hablé primero con mi familia y luego un día le dije a Julio Philippi: ¿Qué te parece que le pro-

pongamos a Patricio Mékis la idea de hacer un museo con todo esto? Entonces nos juntamos los tres con nuestras señoras en una consulta histórica. Al día siguiente me llegó una carta de Patricio Mékis en la que me preguntó para qué el antiguo edificio de los Tribunales."

Con el objeto de dejar la colección a resguardo de los cambios de orientación de un organismo, se concluyó la Fundación Familia Larraín Echeverri, "entidad sin fines de lucro que administra y gobierna el Museo y es dueña de la colección que allí se exhibe".

La creación del Museo Chileno de Arte Precolombino fue, pues, el resultado de un convenio entre la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Fundación Familia Larraín Echeverri. La primera, además de proporcionar el edificio restaurado y con todos los requerimientos indispensables para cumplir con las funciones del Museo, debe proveer lo fondos para la adquisición, conservación e investigación, señaladas como tareas propias de la entidad.

Tanto la Fundación como el Museo serán supervigilados en su acción por un Consejo Integrado por 10 miembros, en tanto que un Comité Ejecutivo, compuesto por Sergio Larraín García-Moreno, presidente; Julio Philippi Leizaola, secretario, y Carlos Alberto Cruz Claro, tesorero, tiene a su cargo "al gobierno y administración de la Fundación y del Museo".

Sergio Larraín aclara que si el convenio no llega a cumplirse, existe un plazo de seis meses para ponerle término. Destaca que los tres aliados que han tenido participación en el proyecto, en sus diferentes etapas —Patricio Mékis, Patricio Guzmán y Carlos Bombal—, han demostrado un enorme interés por llevarlo a cabo.

EDIFICIO CON LARGA HISTORIA

Los cuatro mil 500 años de expresiones artísticas americanas que mostrará el Museo de Arte Precolombino no pudieron encontrar su mayor arquitectónico más apropiado. La céntrica esquina donde se juntan las calles Bandera y Compañía fue el solitario lugar que, en 1559, asignó Pedro de Valdivia a Juan de Cuyvas como su solar.

En 1653, la Compañía de Jesús construyó ahí el Real Colegio Convictorio de San Francisco Javier. En 1788 se instaló en el inmueble el Real Convictorio Carolino.

Pero fue en 1805 cuando se construyó el actual edificio de estilo neoclásico. Al fin de servir plaza a la Real Aduana. Posteriormente, en 1845, don Manuel Bulnes ordenó instalar allí la Corte Suprema y la Corte de Apelaciones. Finalmente sirvió de sede a los Juzgados de Menor Cuantía, los que se incendiaron en la década pasada.

Completamente reconducido para servir a sus nuevas funciones, el edificio actual cuenta con dos mil 200 metros cuadrados de construcción y reúne todas las condiciones para la protección y preservación de su valioso contenido.

Además de ser incombustible y antisísmico, cuenta con filtros de rayos ultravioleta e infrarrojos, sistema de aire acondicionado y de presurización, que impide la entrada del aire del exterior a través de sistemas de filtros, mientras las puertas y ventanas poseen un sellado especial.

LOS MISTERIOS QUE GUARDAN LOS TEXTILES

Las escenas de trabajo que se ven en los talleres de preservación, conservación y montaje parecen láminas de un libro de historia medieval.

La conservadora de las colecciones, Julie Palma, trabaja con la prolijidad de un gran artesano en un enorme "quipo" de la cultura incaica, que representa el sistema contable de base decimal que se utilizaba para informar al Inca sobre la realidad numérica de ganado, vejidos, cosechas, tesoros, etc. El "quipo" equivale a lo que hoy podría ser un archivo de computadora. Cada color, cada punto, cada posición de la hebra de lana tienen un significado preciso, que ha supuesto largos años de estudios descifrados.

Aguja, hilo, lana, concentración, paciencia y conocimiento son las herramientas básicas para llevar a cabo el delicado trabajo. Un descuido que una variación podrían significar la pérdida de un dato de varios cientos de años.

Más allá en la hermosa abstracción, Rosario Edwards restaura un tapiz Chanay que data del

El diseñador del Museo, Alberto Durero, muestra una escena cultural de cerámicos toltecos.





◀ *La inauguración del Museo fue ampliamente publicitada dentro y fuera de Chile (Facsimil El Mercurio de Santiago).*

conciencia de que tampoco podrían dispersarse a mi muerte y se me fue haciendo más y más imperativa la necesidad de que en alguna forma, ellos debían permanecer juntos, como unidad.

Por otra parte nació en mí la idea de que yo tenía la misión de evitar que a otros jóvenes americanos pudiera ocurrírles lo que a mí me había pasado durante tantos años de mi vida: vivir ignorando lo que fue la América Precolombina, la variedad y movilidad de sus culturas, la fuerza y el misterio de su arte, y así surgió la idea de un museo que yo podría formar en el futuro.

Pero no era mi intención la de hacer otro museo de lo regional, de los objetos encontrados dentro de las fronteras convencionales de países que, al fin y al cabo, no cuentan ni con doscientos años de vida. En estos museos se pretende mostrar, como algo propio y aislado, aquello que fue creado desde hace milenios por los pueblos de América que se movieron con libertad, que se instalaron a veces transitoriamente, que adoptaron y adaptaron las creencias, la organización social, las formas y las técnicas artísticas de otras culturas.

La aventura de los hombres y de las sociedades americanas no es la de México y Guatemala, no es la del Perú de los Incas, no es la de los territorios que hoy ocupan Estados Unidos, Argentina o Chile. Esa aventura es la del continente en su totalidad y se extiende desde la llegada del hombre hasta la invasión europea, fecha en que esa aventura sufre un brusco viraje y continúa por caminos diferentes hacia un futuro que no podemos prever.

La parcelación geográfica de los museos de América Latina actual, causada por patriotismos o rivalidades mezquinas, ha llegado a producir en nuestras juventudes una visión deformada de lo que fueron las culturas precolombinas. Dan la impresión de que cada una de ellas se limita a lo que se exhibe en los museos de cada país. Un estudiante europeo, en cambio, visitando un museo como el de Londres, París o Berlín, tiene la oportunidad de conocer en su totalidad y complejidad las culturas de América, mejor que quien recorre el hermosísimo y prestigioso museo de México, que enfatiza sólo lo creado dentro de las actuales fronteras de ese país.

El museo que mentalmente programaba debía abarcar el arte del continente entero, desde los inicios de la creación propiamente artística, que coincide casi con la aparición de la cerámica, hasta la llegada de los europeos, después de la cual es difícil delimitar la influencia de éstos en las simbologías, formas y técnicas locales.

El propósito sería mostrar objetos de alta calidad artística, representativos de diferentes culturas y reunidos en un mismo lugar, para apreciar y comparar, viéndolos juntos, las similitudes y diferencias, las recíprocas influencias, la expansión territorial y su permanencia en el tiempo. Estudiar su simbología mágico-religiosa, sus conocimientos técnicos y científicos, sus sistemas informativos y, por sobre todo, procurar penetrar el misterioso mensaje que nos han legado sus pinturas, esculturas y textiles.



Ese Museo debería necesariamente ser complementado con una importante biblioteca, con grabaciones, fotos y películas, con cursos, becas y viajes, sobre las materias que un museo como tal no puede mostrar.

Aquellos remotos proyectos que se formaban en mí como sueños se han vuelto realidad gracias ante todo a la luminosa intuición del ex alcalde Patricio Mekis, que ofreció toda la ayuda financiera necesaria y que hizo posible que un hermoso Palacio Colonial de Santiago, el de la antigua Real Aduana, fuese la sede del proyectado Museo Chileno de Arte Precolombino; y gracias también al apoyo entusiasta y decidido de los dos alcaldes que sucedieron: Patricio Guzmán y Carlos Bombal.

Apoyando este Museo se ha creado una Fundación de carácter permanente, dueña de toda la colección y que velará por mantener vivos los propósitos que la motivaron. Yo agradezco a mi mujer y a mis hijos por haber tenido la generosidad de desprenderse de estos valiosos objetos en beneficio de su pública exhibición.

Hago finalmente un voto para que este Museo que se inaugura en Santiago, pueda servir de modelo a seguir por otros países del continente, creando en cada una de sus ciudades más importantes un museo de arte precolombino de toda América. Sería una importante ayuda a la unidad del continente el que nuestros jóvenes pudieran formarse reconociéndose como hermanos, sabiéndose herederos de un hermoso pasado común.

La red internacional de museos que recogería el patrimonio cultural del continente entero daría al arte americano en todo el mundo la importancia y el relieve que merece y sería una demostración del deseo de unidad de nuestros países y de que la "vocación americanista" no sólo sea una frase decorativa de congresos internacionales.

Tenemos la satisfacción de haber recibido innumerables pruebas de simpatía y adhesión a la obra emprendida, expresadas no sólo en palabras sino también en donaciones en dinero y objetos precolombinos, entre los cuales debo destacar los que ha traído personalmente de Estados Unidos la Doctora Betty Meggers en memoria de su esposo, el Dr. Clifford Evans, ambos prominentes arqueólogos norteamericanos.

No puedo terminar sin reconocer públicamente la decidida colaboración de los funcionarios de los departamentos legales y de obras municipales, la de los constructores, profesionales técnicos y obreros, la de los expertos arqueólogos y ayudantes, hombres y mujeres, la de los técnicos diseñadores y por fin la del equipo dirigente de la Fundación y del Museo. Todos han trabajado en estrecha cooperación, dando lo más y mejor de ellos".



BREVE HISTORIA DEL MUSEO

Aunque 17 años no representan demasiado tiempo para una institución, para el Museo Chileno de Arte Precolombino han significado una etapa importante de consolidación y crecimiento. Durante este período, también han tomado forma nuevos objetivos y se han definido nuevas metas hacia las cuales caminar.



La biblioteca del Museo Chileno de Arte Precolombino, fue inicialmente concebida como depósito de la donación de colecciones bibliográficas de don Sergio Larraín sobre antropología y arqueología americana. De simple apoyo a la labor interna de los investigadores, se ha convertido en la más importante de su tipo en Chile.





Las finalidades que estableció el fundador han permanecido inalterables. Sin embargo, el Museo ha ampliado su área de interés hacia manifestaciones artísticas de las actuales culturas aborígenes de América. Aunque estas sociedades han sufrido transformaciones impuestas por la cultura dominante, a menudo estos cambios son puramente formales, afectando poco el contenido de sus valores y creencias. El estudio de estas manifestaciones, pues, es también una fuente muy relevante para el conocimiento del arte precolombino y no puede ser descuidado, tomando, eso sí, precauciones para discernir entre lo introducido de lo vernáculo.

Las colecciones del Museo han tenido un incremento importante, con préstamos extendidos, aportes, donaciones y adquisiciones. Aún existen áreas deficitarias como la norteamericana, en que la muestra es muy pequeña y poco representativa. Por razones de política de preservación patrimonial, el ámbito que abarcan se ha extendido a la formación de colecciones documentadas de etnografía de culturas aborígenes que se encuentran dentro del país, las que fueron realizadas con el concurso de aportes provenientes de fondos internacionales.

La exhibición permanente se ha mantenido de manera relativamente estable, exponiendo el arte precolombino de América en salas que tienen relación con el concepto de Áreas Culturales, cada una con vitrinas dedicadas a un estilo, en un recorrido de norte a sur. En 1993, después que la Municipalidad entregó al museo la totalidad del edificio, se modificó la entrada a las salas de exhibición, ampliando la sala Mesoamericana, cuya exposición fue íntegramente remodelada.

Desde su misma fundación, el Museo ha dedicado especial atención y profesionalismo a la conservación de sus colecciones, siendo uno de los centros más importantes del mundo en conservación de textiles precolombinos (en la foto, especialistas lavan cuidadosamente una de las telas de la colección. 1981. foto René Combeau)

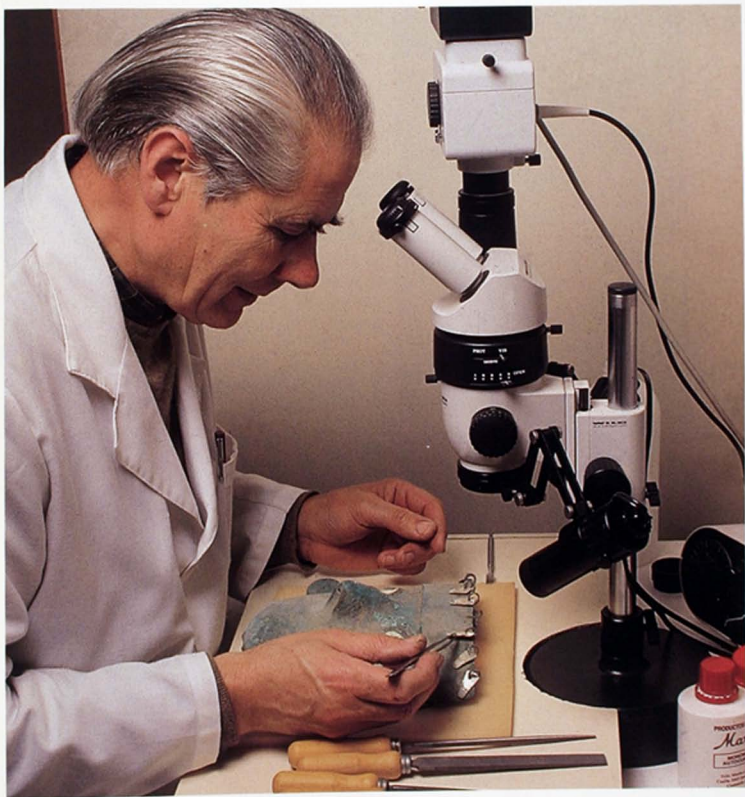




Actualmente existe un proyecto de ampliación de la exhibición permanente. Se incorporarán nuevos espacios, de manera que cubra las siete salas del segundo piso del museo y las galerías adyacentes. Así, junto con exhibir una mayor cantidad de piezas, se podrán realizar dos recorridos complementarios de la exhibición: uno interior, que enfatizará lo estético, y otro exterior, en las galerías, que dará información de carácter gráfico. El nuevo proyecto permitirá que en las exhibiciones se utilice el notable avance en el conocimiento de las artes americanas producido en las últimas décadas. Se dará un paso más allá de la simple exhibición de culturas diferentes dentro de un marco cronológico y espacial, para exhibir en cada vitrina piezas que representen diversas culturas y momentos dentro de una misma área general, pero que permitan desarrollar temas de interés estético y antropológico comunes (ej. las máscaras, la música, el chamanismo) y colocar así en un contexto las diversas manifestaciones artísticas presentadas.

Mediante exposiciones temporales, el Museo ha mostrado la diversidad del arte precolombino. A veces ellas han revestido un carácter monográfico como el arte rupestre, la música precolombina, la metalurgia, el arte plumario y la textilera. También han tenido lugar exposiciones más relacionadas con la estética, como el uso de los colores en diferentes contextos culturales, etc. En otras oportunidades estas muestras se han centrado en culturas determinadas, como las de Arica, San Pedro de Atacama, Mapuche, Diaguita, Selk'nam, Yámana, Nasca, Taino, La Tolita y otras. A veces se ha escogido un tema en un contexto cultural determinado como la muerte entre los Moche, el culto al jaguar entre los pueblos de la puna argentina, la identidad y el prestigio en los Andes, trajes y joyas andinos. En todos los casos se ha tratado de presentar estos temas dentro de la perspectiva propia del Museo, que consiste en enfatizar aspectos artísticos y culturales y el respeto por las identidades y variedad de los diversos pueblos precolombinos.

El departamento de investigaciones del Museo ha estado encargado de preparar los contenidos científicos de las exhibiciones y editar los respectivos catálogos, cada uno de los cuales ha consistido en una puesta al día del tema presentado. Además, cada uno de sus investigadores desarrolla proyectos originales de investigación, dentro de los cuales se prefieren aquellos que dicen relación con el arte precolombino. Este departamento edita el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, una publicación ocasional que trata temas de arte vernáculo americano, a nivel científico. La biblioteca y el centro de documentación, que contienen una de las colecciones de libros, revistas, videos y registros musicales más completas de Sudamérica sobre temas de arte precolombino, arqueología y etnografía americanas, también funciona bajo la dependencia de este departamento.



Laboratorio de restauración de metales.



Desde su inauguración, el Museo contó con el valioso apoyo del Banco O'Higgins para producir un libro de arte todos los años, sobre un tema inédito y de gran valor cultural, cuya continuidad ha asumido ahora el Banco Santiago. Esta colaboración editorial se ha traducido a la fecha en 16 publicaciones, sin contar la presente. La foto corresponde a la ceremonia de presentación del libro "La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentros", realizada en 1994.



Fernando Cañas, en ese entonces gerente general del Banco O'Higgins hoy Banco Santiago, con el Ministro de Relaciones Exteriores de Argentina, Guido Di Tella.

Desde sus inicios, el Museo ha dado asimismo mucha importancia a la conservación y creó un departamento con expertos formados en las diversas áreas y materiales que contempla este rubro. Para la especialización de este equipo, ha invitado a profesionales extranjeros en tejidos, cerámica y metales a ofrecer cursos y seguimientos, oportunidad que ha aprovechado para ampliar esta oferta a otros museos del país. En los últimos años, este departamento ha sido ampliado con una oficina de registro de colecciones.

La museografía ha tenido creciente importancia en la presentación y diseño de las exposiciones e impresos del Museo. En este aspecto, esta sección ha sido pionera en el país, dentro de sus congéneres, y este ejemplo ha servido para que otras instituciones, tanto dentro del país como del extranjero, requieran sus servicios. Actualmente se trabaja en establecer un taller de museografía y ampliar la planta de profesionales que allí trabajan.

Otra labor que ha sido prioritaria entre las actividades del Museo, es la editorial. Con el aporte de instituciones privadas, el Museo ha publicado numerosos catálogos, libros de arte, revistas y ediciones de divulgación, que constituyen un repertorio importante para el arte precolombino. Gracias a esta nutrida actividad editorial, que además ha servido para aumentar el patrimonio de nuestra biblioteca a través del canje, un gran porcentaje de las colecciones de esta institución están publicadas.

La labor de habilitación de nuevos espacios, con la finalidad de recuperar totalmente el Palacio de la Real Aduana donde el Museo está instalado, ha sido también una de las tareas que en estos años han ocupado gran parte de las energías del personal del Museo. Gracias a donaciones de empresas, instituciones de financiamiento cultural, como Fundación Andes y el apoyo de gobiernos extranjeros, entre ellos, la Fundación Japón, se ha podido habilitar y climatizar todas las dependencias de este inmueble, inclusive sus subterráneos, para aumentar la capacidad de exhibición, almacenamiento y otras áreas del Museo.



Con la mirada puesta en este corto recorrido, se pueden advertir cambios, nuevas tendencias y valores que han afectado la labor del Museo.

Este Museo, que tuvo como origen la apreciación de los valores estéticos propiamente americanos, se ha transformado también en un centro de investigación, en una institución que asume como un desafío el respeto y valoración de la diversidad cultural y un lugar en que se pueden confrontar y cuestionar nuestros propios principios y valores.

En Chile, durante las últimas décadas, han aumentado notablemente el interés y la valoración de las culturas vernáculas americanas. Esto se ha materializado en iniciativas muy diversas, de orden legal, cultural y social, una de las cuales, quizá de las primeras, fue la fundación del Museo. Los planes de difusión de esta institución, sus exposiciones, el centro de documentación y los programas de música, videos y conferencias, han tenido una creciente demanda. El Museo, en este sentido, ha venido a llenar una necesidad y un vacío largamente sentido por la sociedad chilena, que necesita conocer su pasado para poder valorarlo. Sólo así se podrá hacer carne el deseo del fundador: de que "los jóvenes de América puedan reconocerse como hermanos, sabiéndose herederos de un hermoso pasado común".



*Ceremonia de
Presentación del libro
"Rostro de Chile
Precolombino",
realizado en 1997.
Clara Szczaranski,
presidenta del Consejo
de Defensa del Estado;
Andrónico Luksic,
presidente Banco
Santiago, y José Pablo
Arellano, Ministro de
Educación.*



*Vasija tripode:
felino antropomorfo
Nicoya 800-1100 d. c.*



HITOS

1981

- Dic. Abre sus puertas al público el Museo Chileno de Arte Precolombino.

1982

- Se publica "Museo Chileno de Arte Precolombino", primer libro de la serie de libros de arte editados con el auspicio de Banco O'Higgins.
- Se inaugura exposición "La Música en el Arte Precolombino".
- Clarissa Palmal, conservadora del Textile Museum de Washington D.C. (EE.UU.) dicta un curso abierto sobre conservación de textiles, cimentando el creciente liderazgo del Museo en este campo a nivel latinoamericano.
- Se desarrollan con gran éxito los cursos para profesores de artes plásticas de educación media dictados por Victoria Castro (Universidad de Chile) en convenio con el Ministerio de Educación.
- Se producen dos videos sobre el Museo, mediante convenio con SONY Cantolla.
- En coordinación con el Ministerio de Educación se publicó el libro "Museo Chileno de

Arte Precolombino" en la serie Patrimonio Cultural Chileno/Museos de Chile.

- Se inaugura la tienda.
- Se abre la biblioteca de investigación al público visitante.



1983

- Se inaugura exposición "El Arte Rupestre en Chile".
- Se recibe la colección W. Reccius de platería mapuche, donada por Jacobo y Aseo Furman.
- Se publica "Platería Araucana", con el auspicio de Banco O'Higgins.
- Se organizan las Primeras Jornadas de Arte y Arqueología, centradas en la investigación del arte rupestre.

- El Museo participa en el proyecto "Tren museo El Ferrocarril" con una muestra de videos y de sus actividades que recorrió gran parte del sur del país y fue visitada por alrededor de 100.000 personas.
- Con el auspicio de Aetna, se editan fichas didácticas para escolares sobre cada una de las áreas culturales en exhibición.
- Se organizan por primera vez ciclos de videos y conferencias fuera del Museo.

1984

- Se inaugura exposición "Trajes y Joyas del Antiguo Perú" con una selecta muestra de piezas del Museo del Oro del Perú. La exposición es visitada por casi 40.000 personas en un mes.
- Se inaugura exposición "Mapuche" Junto al catálogo respectivo, se publica un libro de arte del mismo nombre en convenio con el Museo Viajero.



1985

- Se inaugura exposición "Arica, Diez Mil Años", con una muestra seleccionada de piezas del Museo de la Universidad de Tarapacá. Junto al catálogo respectivo, se publica un libro de arte del mismo nombre (serie Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco O'Higgins, bilingüe español/inglés).
- Se publica el libro "Estudios en Arte Rupestre" con ponencias seleccionadas de las Primeras Jornadas de Arte y Arqueología.
- Se edita el audio-cassette "Precolombiadas".

arte del mismo nombre (serie Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco O'Higgins).

- La I. Municipalidad de Santiago hace entrega oficial al Museo del patio sur del edificio.
- Con financiamiento de la Organización de Estados Americanos, comienzan a recolectarse colecciones etnográficas aymara y mapuche.





1986

- Se inaugura la exposición "Diaguitas, Pueblitos del Norte Verde", con una muestra seleccionada de piezas del Museo de La Serena. Junto al catálogo respectivo, se publica un libro de arte del mismo nombre [serie Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco O'Higgins, bilingüe español/inglés].



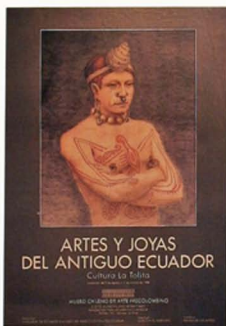
- Se publica el primer número del "Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino", revista especializada en investigaciones sobre iconografía y arte indígena americano.
- Se produce la exposición itinerante "El Arte Rupesite en Chile", que a la fecha se ha expuesto en más de 50 localidades del país y el extranjero.

1987

- Se inaugura la exposición "Hombres del Sur", con una muestra seleccionada de piezas de varios museos y centros de investigación de la región de Magallanes. Junto al catálogo respectivo, se publica un libro de arte del mismo nombre [serie Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco O'Higgins, bilingüe español/inglés].
- Se publica el segundo número del "Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino".

1988

- Se inauguran las exposiciones "Artes y Joyas del Antiguo Ecuador" y "Taino, los Descubridores de Colón" y se publican los respectivos catálogos.



- Se publica "Obras Maestras" [serie Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco O'Higgins, ediciones separadas español e inglés], conmemorando una nueva donación de Don Sergio Larraín García-Moreno.
- Se recibe una nueva donación de Sergio Larraín García-Moreno.

1989

- Se inaugura exposición "George Catlin: Pinturas de Sudamérica", con una selección de pinturas originales de este pintor norteamericano que recorrió Sudamérica cuan-



do las costumbres indígenas estaban aún en gran medida vigentes.

- Se inaugura exposición "Plumas de los Dioses", con piezas del arte plumario indígena boliviano de la colección de Fundación Quipus.
- Se publica "Arte Mayor de los Andes" [serie Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco O'Higgins, ediciones separadas español e inglés] que presenta las colecciones textiles del Museo desde una perspectiva tecnológica y transcultural.
- Se publica el tercer número del "Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino".
- Se inicia el programa regular de ciclos de video y la creación del Archivo de la Música Indígena.
- Se realiza el primer Encuentro de Educación en Museos, con participación de especialistas de todos los museos de Santiago y profesores de otras entidades, incluyendo el Philadelphia Civic Center.
- Se producen dos diopálitros, uno sobre colecciones mesoamericanas y otro sobre colecciones centroandinas del Museo.
- Se comienza a desarrollar un programa computacional para registro de colecciones.

1990

- Se inaugura exposición "Moche: Señores de la Muerte".
- Se publica "Artífices del Barro" [serie Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco O'Higgins, ediciones separadas español e inglés], libro de arte destinado a mostrar las colecciones cerámicas del Museo.
- Se publican tres volúmenes creditados con el Ministerio de Educación en su serie "Culturas Aborígenes", en dos de los cuales se incluyen catálogos comprensivos de las colecciones etnográficas del Museo.

- Con el auspicio de la I. Municipalidad de Santiago y Fundación Andes se da inicio al Programa Arte-Encuentro, destinado a acercar a los creadores contemporáneos al Museo. En su primera versión, se desarrolla el concurso "Un Mural para Santiago". Se realiza el proyecto ganador (de E. Zamudio) en el muro oriente del patio norte.



- Se publica el cuarto número del "Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino".
- Se comienza un programa sistemático de evaluación de exhibiciones, con la realización de un completo estudio de "perfil de visitantes".
- Se forma el conjunto y grupo de investigación sobre música precolombina e indígena americana "La Chimichina", que paulatinamente adquirirá relativa independencia del Museo, pero mantiene vivo el interés por estos temas a través de la producción de libros y cassettes, así como la realización de conciertos, incluyendo giras al extranjero.



1991

- Se climatizan las dependencias del Museo con una donación del Gobierno del Japón.
- Se firma convenio con Oscar Espouey y el Museo Nacional de Historia Natural, mediante el cual el Museo Chileno de Arte Precolombino asume responsabilidad de embalaje, traslado y conservación de una valiosa colección arqueológica de Arica, reservándose por 25 años el derecho a exhibir selecciones de la misma.
- Se publica "Los Orfebres Olvidados de América" [serie Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins, ediciones separadas español e inglés], libro de arte destinado a mostrar las colecciones metalúrgicas del Museo.
- Se publica el quinto número del "Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino".

1992

- Se inaugura en el Port of History Museum de Philadelphia (Estados Unidos) la exposición "Mapuche: Seeds of the Chilean Soul", que reúne colecciones propias del Museo.
- En conmemoración del Quinto Centenario del Viaje de Colón —y con un aporte inédito desde la perspectiva del arte y la estética a la valoración de la diversidad y el simbolismo— se inaugura la exposición "Colores de América" con una muestra seleccionada de piezas precolombinas, mapuche y aymaras de la colección del Museo. Junto al catálogo respectivo se publica un libro de arte del mismo nombre [serie Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins].
- El programa ArteEncuentro convoca a artistas textiles que reinterpretan telas precolombinas de la colección. Las obras ganadoras se exponen en la exposición "América: Trama en el Tiempo".



1993

- Se inauguran la Sala Textil y el patio sur del inmueble, totalmente remodelado con aportes de Fundación Andes, Carlos Cardoen y la I. Municipalidad de Santiago. Se inaugura exposición "Identidad y Prestigio en los Andes" que —al igual que la exposición del año anterior— en lugar de tratar de unidades histórico-culturales aborda un tema específico, en esta ocasión el simbolismo de los gorros y tocados en los Andes precolombinos. Junto al catálogo respectivo se publica un libro de arte del mismo nombre [serie Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins, ediciones separadas español e inglés].
- Se exhiben en Nueva York (Estados Unidos) y Venecia (Italia) versiones de la muestra "Mapuche: Seeds of the Chilean Soul".
- El programa ArteEncuentro convoca a fotógrafos que documenten la realidad indígena con un enfoque estético. Las obras ganadoras se exhiben en la exposición "Foto-Arte Etnográfico".
- Se ofrece un Curso para guías de sala.
- Con el auspicio de El Mercurio, se edita folleto de presentación de la exhibición "América a la vista de todos".

1994

- Se inaugura exposición "Los Sueños del Jaguar" con una selección de piezas precolombinas del noroeste argentino de la colección de Tella del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Junto al catálogo respectivo se publica el libro de arte "La Cordillera de los Andes: ruta de encuentros" [serie Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins, ediciones separadas español e inglés].
- Se publica el primer número de la revista "Mundo Precolombino", destinada a un público masivo.



- El departamento de investigaciones del Museo sigue su programa regular, ganando por concurso numerosas becas para proyecto de investigación a través de CONICYT, National Geographic Society y Fundación Andes y publicando 26 artículos.

1995

- La suma de visitantes a las exhibiciones alcanza a unas 80.000 personas, más 6.000 asistentes a programas de extensión y consultas de archivos documentales (tanto biblioteca como videos y audio-cassettes).
- Se restringe el acceso de estudiantes a biblioteca, desarrollando un sistema de socios.



- Se inaugura exposición "El Dorado, oro de Colombia" con el Museo del oro del Banco de la República de Colombia.
- Se inaugura exposición "Música en la Piedra", que reúne por primera vez colecciones de instrumentos arqueológicos y etnográficos de varios museos en Chile, Bolivia, Argentina y Perú. Junto al catálogo respectivo se publica el libro "Sonidos de América" [serie Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins, ediciones separadas español e inglés].
- Gracias a la donación por parte del pintor Roberto Matta de los fondos de su Premio Nacional de Arte, se inicia la publicación de una serie de libros sobre antropología poética.
- Se publica el sexto número del "Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino".

1996

- Se inaugura exposición "Arte de las cavernas: el Nacimiento del Arte en Europa" [exposición breve de invierno], producida en Francia por Unión Latina, en gira continental.
- Se inaugura exposición "Nasca", con una selección de piezas de museos peruanos. Junto al catálogo respectivo se publica el libro del mismo nombre, número 15 y último de la serie Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins (ediciones separadas español e inglés).

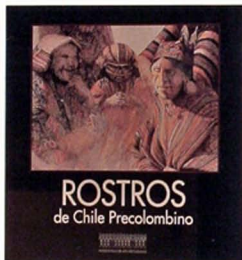


- Se inicia la publicación de "El Precolombino", boletín informativo trimestral de las actividades que se desarrollan en el museo.
- Se organizan las Segundas Jornadas de Arte y Arqueología.

1997

- Se inaugura la exposición "Chile antes de Chile", que reúne por primera vez piezas seleccionadas de museos y colecciones privadas de todo el país ofreciendo un panorama general de la prehistoria del actual territorio chileno.
- Se publica el libro "Rostros de Chile precolombino", dando inicio a una serie de libros de arte auspiciados por el Banco Santiago, continuación directa de la serie Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins.

- En el marco de la 3ª Bienal de Video y Artes Electrónicas de Santiago el Museo organiza la I Muestra Internacional de Video Etnográfico y convoca el I Concurso Nacional de Video Etnográfico.



1998

- Se publica el libro "América Precolombina en el Arte" (serie Museo Chileno de Arte Precolombino- Banco Santiago).
- En colaboración con la I. Municipalidad de Santiago se ofrece un curso de "Prehistoria de Chile" para los profesores de los liceos de la comuna.
- Se desarrollan nuevos trabajos de ampliación en la biblioteca, cuyas colecciones alcanzan los 5.500 volúmenes, con más de 3.000 usuarios atendidos.
- Se inician los trabajos de reconceptualización y remodelación de la exposición permanente del Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Se inaugura la Sala Asea Furman, con una donación de Jacobo Furman.



- Se inaugura la exposición "Mapuche", con colecciones del Museo.
- Se publica el séptimo número del "Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino".

Editores

Carlos Aldunate del Solar
Francisco Mena Larrain
Ricardo Ruiz de Viñaspre Puig

Textos

Luis Guillermo Lumbreras
Carlos Aldunate del Solar

Diseño

Manuel Arriaza Torres
Carlos Alegría Vargas
David Malhue Godoy
Freddy Sepúlveda Vásquez

Corrección de Pruebas y Estilo

Hernán Llanos Magallanes

Fotografías

Fernando Maldonado
Kactus Foto
Claudio Gálvez Jiménez
Claudia del Fierro
Archivo Universidad de Chile
Archivo Museo Chileno de Arte Precolombino
Archivo El Mercurio

Las piezas fotografiadas forman parte de las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, salvo que se indique otra procedencia en el pie de foto correspondiente.

Impresión

Editorial Trineo S.A.

I.S.B.N. 956-243-033-2

Arte, Diseño y Producción

ENGRAMA

EN LA CULTURA

El aporte editorial que ha realizado nuestra institución al Museo Chileno de Arte Precolombino consta de las siguientes obras:

- Museo Chileno de Arte Precolombino (1982)
- Platería Araucana (1983)
- Tesoros de San Pedro de Atacama (1984)
- Arica, Diez Mil Años (1985)
- Diaguitas, Pueblos del Norte Verde (1986)
- Hombres del Sur (1987)
- Obras Maestras (1988)
- Arte Mayor de los Andes (1989)
- Artífices del Barro (1990)
- Los Orfebres Olvidados de América (1991)
- Colores de América (1992)
- Identidad y Prestigio en Los Andes: Gorros, Turbantes y Diademas (1993)
- La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentro (1994)
- Sanidos de América (1995)
- Nasco (1996)
- Rostros de Chile Precolombino (1997)
- América Precolombina en el Arte (1998)

Este libro es auspiciado en Chile por

BANCO  SANTIAGO



BANCO  SANTIAGO

