

# CHASQUI



POST AUS PERU

Jahr 13, Nummer 27

Kulturbulletin des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten

Dezember 2015

FLORA AMAZÓNICA



*Odontoglossum lindleyanum* Rchb. fil. & Warsc. & Tigresas (1542-2013)

Christian Bendayán.

DER BEFEHLSHABERSTAB DES VARAYOC / DAS POETISCHE UNIVERSUM VON EGUREN /  
DIE AMAZONISCHE PFLANZENWELT VON BENDAYÁN / PERUANISCHE FOTOGRAFINNEN /  
BALDOMERO PESTANA UND DAS FOTOGRAFISCHE PORTRAIT / KOCHKUNST AUS CAJAMARCA /  
DAS RENOVIERTE MUSEO DE ARTE DE LIMA

# DER BEFEHLSHABERSTAB DES VARAYOC

Luis César Ramírez León\*

Ursprung, Formen und Ikonographie des traditionellen Machtsymbols der bäuerlichen Alkalde und anderer Autoritäten Perus.

Die Befehlshaberstäbe des alten Peru sind sowohl im Bereich der Darstellungen oder Ikonographie zu finden, als auch als tatsächlich existierende Gegenstände, welche durch die Archäologie und Sammler gerettet worden sind. In beiden Fällen werden sie aufgrund der hochentwickelten künstlerischen Techniken, die zu ihrer Herstellung angewandt wurden, und als soziale, historische und ästhetische Bedeutungsträger, als Kunstwerke und künstlerische Gegenstände angesehen, welche über die Kultur in einer bestimmten Epoche Aufschluss geben. Von den ersten Kulturen des alten Peru an, ist der Befehlshaber- oder Kommandostab eng mit Religion und politischer Macht verknüpft, je nach Rangordnung von Göttern und Menschen.

Die eindrücklichsten und zahlreichsten Bezüge auf Befehlshaberstäbe lassen sich im Bereich der Ikonographie der verschiedenen Kulturen des alten Peru finden. So sind sie in der Chavín Kultur in der Figur des Gottes der Stäbe auf der sogenannten Raimondi Stele zu finden, auf dessen Stäben Motive von Schlangen und katzenartigen Gesichtszügen zu sehen sind. Dieselbe Gottheit taucht, leicht verändert und Stöcke tragend, in der Paracas- und Nazca-Ikonographie in den «fliegenden Göttern» wieder auf. Ähnlich ist sie auch in der Gottheit auf dem Sonnentor von Tiahuanaco auffindbar, mit ihren aus einer von zwei Falkenköpfen gekrönten Schlange bestehenden Stäben. Auch in der Wari Kunst taucht sie mit fast identischen Merkmalen wieder auf. Für die Mochicas stellt sich diese oberste Gottheit wahrscheinlich als Aiapaec dar. Das Sinnbild ist auch in dem kulturellen Wirkungskreis der Chimú verbreitet, wenn auch mit beachtlichen Abweichungen von der betreffenden Gottheit und unter verschiedenen Benennungen: Oberste Gottheit, Sonnengott, Fruchtbarkeitgott, Gott der Landwirtschaft oder Gott des Mais. Bei den Chimú nimmt der Gott der Stäbe menschlichere Züge an, die Tierattribute verschwinden und gelegentlich kann er ein Messer oder *tumi* in der einen und einen Stab in der anderen Hand halten. Die Beziehung der obersten Gottheit zu den Inka wird schließlich etwas abstrakter und man hat bisher keine Abbildungen gefunden, auf denen sie Stäbe trägt oder anthropomorphe Merkmale aufweist. Für die Inka kann es eine Wesensverbindung zwischen Wiracocha, der Sonne und Pachacámac gegeben haben. Die höchste Gottheit erfährt mit der Zeit Veränderungen, doch ihre Rangordnung wird aufrechterhalten. Die Stäbe, die sie trägt, werden mit Licht assoziiert, mit der Sonne, dem Blitz, das heißt, sie geben die



José Sabogal. *Varayoc von Chinchero*. 1925. Öl auf Leinwand. 169 x 109 cm.

Attribute ihrer schöpferischen und verändernden Kraft zu erkennen; ihrer fruchtbarkeitsspendenden Kraft durch den Blitz, der durch die ausdrucksreiche Verschmelzung von Schlange und Falke Gestalt findet. Die Schlange symbolisiert die Fähigkeit der Gottheit Leben zu spenden, als Träger von Wasser und Licht und von daher auch das Symbol des Blitzes. Da diese Stäbe den Göttern eigen sind, nicht aber menschlichen Befehlshabern, sind keine gegenständlichen Funde bekannt.

Als gegenständliche Überreste sind die Stäbe von der Form her aus Holz gefertigt und länglich wie Gehstöcke. Je nach sozialer, religiöser und politischer Stellung des Trägers zeigen sie größere Qualität in ihrer Anfertigung und Dekoration, mit eingelassenen Edelmetallen, Malereien, Federn und anderen

Ergänzungen auf. Am oberen Ende befindet sich das Erkennungszeichen der obersten Gottheit, möge diese Wiracocha, Pachacámac oder die Sonne sein. Die metallenen Ringe des Schaftes werden mit Keimknoten in Verbindung gebracht oder auch mit Licht- oder Wasserausströmungen, jeweils durch Gold und Silber symbolisch dargestellt, oder auch mit der gewundenen Bewegung der Schlange oder des Blitzes.

Es sind Überreste von Stäben erhalten, die von Priester-Herrschern benutzt wurden und wegen ihrer qualitätsvollen Ausführung entsprechen sie einer bestimmten Hierarchie. Diese Stäbe gehören vor allem zu den Kulturen der Küste und wurden bei archäologischen Ausgrabungen in Grabstätten gefunden. Es handelt sich um Stäbe, die sich dadurch auszeichnen, dass sie, je nach der

Kultur zu der sie gehören, mit unterschiedlichen Attributen der Götter ausgestattet sind. Die Ältesten stellen die Stäbe aus Paracas dar, einige sind mit Federn überzogen, andere haben eine Wellenform und andere wiederum sind vielfarbig bemalt mit goldenen und silbernen Ringen, einige sind von Meeresvögeln gekrönt. Ähnlich den gefiederten Stäben aus Paracas, wenn auch einfacher und weniger präzise in ihren Funktionen, sind die Stäbe auch in den Grabresten in Ancón, die aus der Zeit des Horizonte Medio stammen, zu finden. Es gibt auch einzigartige Funde, wie zum Beispiel die Zepeter des Herren von Sipán aus der Mochica Kultur, mit ihren Enden aus Gold mit figurativen Kriegerszenen; doch auch Stäbe mit der obersten Gottheit Aiapaec am Knauf sind häufig zu finden [...]. Schließlich kommt noch der *yauri* aus Bronze als Zepeter des Inka-Adels dazu, besser bekannt als *tupayauri* oder Königszepter der Inka, wenn er aus Gold gefertigt war, obwohl kein Exemplar mit diesen Merkmalen erhalten ist; selbiger wurde mit einem gefiederten Stab kombiniert, auch aus der Inkakultur, der unter dem Namen *sunturpaucar* bekannt ist.

Bezüglich des *sunturpaucar* der Inka sind keine gegenständlichen Überreste bekannt, nur verschiedene Darstellungen in der Ikonographie. Es handelte sich um ein langes Holzzepter, welches mit kleinsten farbigen Federn überzogen war; drei etwas größere dieser Federn standen an der Spitze über. Diese drei Federn stellten wahrscheinlich Wiracocha dar und krönten auch den Helm oder *troje*, den die Inka auf dem Kopf trugen. Dieser Stab war gelegentlich am oberen Teil mit einem *tupayauri* ausgestattet, in Form einer Art Hellebarde oder Axt, womit sich die Inka, die die gesamte alte Kultur übernahmen, sich gleichfalls in Erben der Macht der Götter verwandeln, wenn auch auf eine dezentere und ehrenvollere Art und Weise [...].

Die Form und Idee der zickzack- oder wellenförmigen Bewegung oder auch Schlangenform der Stäbe, ist als Anspielung auf den Blitz zu verstehen, welcher der höchste Gott selbst oder sein wesentliches Attribut ist, wozu noch der Zusammenhang mit dem Katzentier als Beschützer der Landwirtschaft kommt; zusammen drücken sie seine Macht und fruchtbarkeitsbringende Kraft aus. Als Zeichen der Befruchtung symbolisiert der Stab auch den heiligen Baum oder das Leben selbst, das in wichtigen Pflanzen, vor allem im Mais, Ausdruck findet.

Weiterhin symbolisiert der Stab in seiner landwirtschaftlichen Bedeutung auch die *paccha*, das Gefäß, das die fruchtbarkeitsspendende Flüssigkeit der Mutter Erde in sich trägt.

Der Befehlshaberstab versinnbildlicht nicht nur die politische Macht eines Herrschers oder die religiöse eines Priesters. Er stellt auch die zeugende Kraft selbst dieser Persönlichkeiten symbolisch dar. Dank der Aquarelle, die der Bischof Baltasar Martínez Compañón in Auftrag gab, wissen wir heute, dass die Verstorbenen der Chimú Oberschicht mit ihren Befehlshaberstäben bestattet wurden, die mit symbolischen göttlichen Elementen wie der Sonne oder männlichen Geschlechtsorganen, wie der *Strombus*-Schnecke als Ergänzung zur *Spondylus*-Muschel, die das Weibliche und den Mond versinnbildlicht, in Verbindung gebracht wurden.

Mit Beginn des Vizekönigreiches Peru, wurden in den Reduktionen *Indianercabildos* eingeführt, in denen ein Großteil der *aillus*-Organisation der Inkas fortbestand; der Stab, den die Spanier den Indio-Alkalden gewährten, war ein einfacher Stock ohne jegliche Dekoration, doch symbolisierte er die politische Macht der spanischen Krone. Die spanischen Eroberer zwangen ihre Stabformen auf und erlaubten die Existenz der Stäbe nur in Verbindung mit dem Adel der Inka, und nur als Teil von malerischen Darstellungen oder zur Erinnerung in den öffentlichen zivilen und religiösen Zeremonien. Diese Stäbe sind bereits aus den Bildern der Chroniken von Murúa und Guamán Poma de Ayala bekannt, wenn sie seitdem auch leichte Veränderungen erfahren haben [...].

Durch den Einfluss der offiziellen spanischen Macht und der Rolle des Inka-Adels, entsteht im 18. Jahrhundert mit der nationalen Bewegung kulturellen Widerstandes, ein Stabtypus, der vom Formalen her Elemente des spanischen Stabes, jedoch auch Materialien und Inhalte des alten einheimischen Stabes übernimmt und bei dem das Chonta-Holz als symbolträchtigstes Element und von höchstem Rang vorherrscht. Wenn auch das Kreuz oder das Kruzifix als Symbole der Macht und des Christentums in diese Stäbe aufgenommen werden, so werden gleichwohl, zur Unterscheidung davon, die Symbole der landwirtschaftlichen Fruchtbarkeit der eingeborenen höchsten Gottheit benutzt, die sich durch Schnecken, Silberringe, menschliche Paare und andere Elemente ausdrückt. Diese sexuelle Symbolik wird nicht nur mit den Gottheiten assoziiert, sondern auch mit dem Häuptling oder obersten indianischen Alcalde, der diese Stäbe führt.

Diese Art kolonialer Zepter-Stab wird, zum Teil, zum Inbegriff des allgemein verbreiteten und traditionellen Stabes; und erlangt demnach die Kategorie des künstlerischen Meisterwerks, sowohl aufgrund seiner technischen, formalen und symbolischen Perfektion, als auch wegen seiner Originalität oder Einzigartigkeit. Auf gewisse Weise stellt er ein weiteres wesentliches Verbindungsstück dar, das den Stab der spanischen Autoritäten mit dem der Inka-Adeligen und Häuptlinge mit dem Stab der aktuellen ländlichen Bürgermeister in der südlichen Sierra von Peru vereint. Weiterhin versammelt er eine Menge von kulturellen Traditionen, die durch die Verschmelzung der Techniken sichtbar werden, um den Stab zu einem Kunstwerk zu machen, vor allem bei den Silberarbeiten und der Symbolik der politischen und religiösen



Martin Chambi. Indianischer *varayoc* (Alcalde) und Familie. Tinte, Canchis, Cuzco, um 1934.

Macht, bei denen kulturelle Elemente von überliefertem einheimischem oder auch die Inkakultur betreffenden Ursprung überwiegen [...].

Vom Formalen her wird in vielen Fällen weiterhin Chonta-Holz für die Stäbe von höchster Rangordnung benutzt oder auch, im Gegensatz dazu, dunkles Holz, mit Silber, Kupfer oder Bronze-Einlassungen an Knauf und Schaft, mit nadelspitz zulaufenden Formen aus Eisen am unteren Ende und Glöckchen, bunten Steinen und Bändern als dekorative Ergänzungen. Für die Alkalden von niedrigerer Rangordnung gibt es Stäbe mit einfacherer Dekoration und in einigen Fällen fern der Cuzco-Kultur, handelt es sich um einfaches geschnitztes und bemaltes Holz ohne hinzugefügte metallene Furnierung.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts festigte sich das volkstümliche und traditionelle Stabmodell der *varayoc*, was durch die Beispiele in der aus Arequipa

stammenden gezeigten Sammlung, bestätigt wird; bei ihnen kann ein und dieselbe formale Struktur beobachtet werden, aber auch eine Unterscheidung hinsichtlich der Größe und des dekorativen Reichtums, je nach sozialer Rangordnung. Gemäß der finanziellen Mittel des *varayoc*, erlangen einige dieser Stäbe eine ornamentale Raffinesse, die sie von denen der bäuerlichen Schicht unterscheiden, wie zum Beispiel der einzigartige Stab des Museo del Arte. Andererseits tragen die meisten dieser Stäbe den Bedeutungsinhalt der kolonialen einheimischen Stäbe und in geringerem Umfang auch ihren ornamentalen Reichtum; das heißt, die bäuerlich ländlichen Stäbe bedeuten größere finanzielle Armut, was ihnen jedoch nicht den Rang des Kunstwerkes abspricht, da die Mängel von materieller und technischer Beschaffenheit den künstlerischen, historischen, ästhetischen und kulturellen Wert, den sie als authentischen Ausdruck einer

bestimmten sozialen und kulturellen Schicht mit sich bringen, nicht schmälern. In diesen Fällen handelt es sich nur um eine soziale Differenzierung zwischen Stäben von herrschaftlicher Wesensart und von bäuerlicher oder ländlicher Beschaffenheit [...].

Der aktuelle traditionelle bäuerliche Stab ist noch immer ein symbolisches Instrument der Befruchtung der Mutter Erde oder Pachamama und in einer seiner formalen Varianten, bei der er feine Ketten über Kreuz auf dem Schaft trägt, symbolisiert er eine *paccha* und steht somit auch für die menschliche Befruchtung [...].

Ausschnitt aus dem Buch *La vara de mando popular y tradicional en el Perú* Lima: Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014.

\* Luis César Ramírez León hat einen Hochschulabschluss in Kunst und einen Magister in Peruanischer und Lateinamerikanischer Kunst.

# DAS POETISCHE UNIVERSUM VON JOSÉ MARÍA EGUREN

Ricardo Silva-Santisteban \*

Die Veröffentlichung einer neuen Ausgabe der *Obras completas* (Vollständige Werke) des Begründers der peruanischen zeitgenössischen Poesie

Zwar zieht uns die Poesie von José María Eguren (1874-1942) leicht durch ihre Musik und ihre Geschmeidigkeit in ihren Bann, doch handelt es sich auch um eine «eindeutige und einfache» Poesie. Vor allem durch diese Attribute können schwierig überwindbare Hürden auftreten, durch die extreme Subtilität seiner Darstellungen, durch die symbolische Tiefe parallel zu dem rein äußerlichen Schein, durch sein reiches und ungewöhnliches Vokabular, durch seine intensive semantische Dichte, durch den häufig forcierten Syntax. Eguren ist, wie auch Góngora, Mallarmé oder Vallejo, ein Dichter, der sich der Bemerkung und der Erläuterung bedient, denn manchmal ist es nur so möglich, den häufig latenten Sinn seiner Gedichte zu durchdringen. Die Kombination der besagten Hürden in einem Gedicht verblüfft häufig, oder entmutigt auch die weniger beharrlichen Leser, die sich an der Poesie versuchen, aber nicht für die scheinbar «eindeutige und einfache» äußerliche Ansicht präpariert sind, die aber reich an Nuancen, reich an Melodien, reich an Umrisen, reich an Sinn ist, den Eguren immer versteht, uns nur dann zu liefern, wenn wir in das Gedicht eindringen und es als Einheit verstehen können, die für den literarischen Genuss bestimmt ist und er die kohärente und hinreichende eigene Ästhetik beherrscht [...].

## WERDEGANG

José María Eguren wurde am 7. Juli 1874 in Lima als Sohn von José María Eguren y Cáceda und Eulalia Rodríguez Herculles geboren. Noch am Tag seiner Geburt wurde er in der Pfarrei San Sebastián getauft. Infolge der Besetzung von Lima im Jahr 1880 durch das chilenische Heer wurde er auf die Hacienda Chuquitanta im Besitz seines Bruders Isaac Manuel Felipe Santiago Eguren gebracht. Die Zeit auf dieser Hacienda und der Hacienda Pro verlängerte sich für Eguren sogar nach dem Ende des Kriegs gegen Chile, da man aufgrund seiner beeinträchtigten Gesundheit an diesen Orten ein günstigeres Klima zum Leben für ihn erhoffte. Dies führte zu zwei Begebenheiten: Die Trennung von seinen Geschwistern und die starke und entscheidende Einflussnahme der Natur in diesen prägenden Jahren, in denen der Geist alles verstärkt aufnimmt und die sicher durch die hinzukommende Priese Einsamkeit noch zunahm. Eguren schrieb auf einer Seite über sein Leben: «Er nahm schon in frühen Jahren auf private Initiative seine ästhetischen und literarischen Studien auf». Seine reguläre Schulbildung begann verspätet 1884, als er die Primarstufe im Colegio de la Inmaculada der Jesuitenpriester besuchte, und wechselte dann zum Besuch der Sekundarstufe auf das Wissenschaftliche Institut unter der Leitung von Doktor José Granda. Schließlich brach er seine reguläre Schulbildung ab. Aber die, die er nach seinen Angaben «privat» durchgeführt hat, war mit Sicherheit nützlicher, intensiver und sinnvoller, als die Schulbildung.

Sein Bruder Jorge führte José María in die literarischen Studien ein und leitete sie zu Beginn. Außerdem hatte er das Interesse am Lesen in ihm geweckt, das er, bei der Übersetzung der Werke aus den Sprachen, die er sprach, insbe-



José María Eguren.

sondere aus dem Französischen und Italienischem, mit ihm teilte.

Ich glaube, dass man die Bedeutung dieser prägenden Jahre, die diese für den Dichter hatte, inmitten einer Landschaft aus der Sicht eines fantasiereichen und sensiblen, wunderbaren Kindes, nie richtig gewichten kann. Die *Motivos*, die er ab 1930 zwei Jahre lang schrieb, sind häufig eine verzauberte Erinnerung an diese Jahre der Kindheit [...].

In Bezug auf die Ausprägung der Sensibilität des Dichters nahm abgesehen von der Literatur und der Malerei, die er mit einzigartigem Geschick praktizierte, die Musik eine vorherrschende Rolle ein. Die Musik in ihrer abstrakten Form verleitet jeden, dem sie gefällt, zum Träumen. Nicht nur in seinen *Motivos*, auch in seinen Gedichten erwähnt Eguren seine Lieblingskomponisten. Die musikalischen Anspielungen in seinem Werk sind unzählige. César Francisco Macera gegenüber gestand er: «Ich mag die Musik sehr, aber ich habe Angst, da sie mich irritiert und so sehr absorbiert, dass ich keinen Abstand dazu halten kann, und wenn jemand spielt, lasse ich ihn nicht los.

Meine Mutter spielte sehr gut Piano». Der Dichter hat uns sein Zeugnis über die Musik in zwei wunderschönen

Werken hinterlassen: «Sintonismo» und «Eufonia y canción» [...].

Ebenso behauptete Eguren in einem Interview, das 1922 in der Zeitschrift *Variadas* veröffentlicht wurde, auf die Frage, was er gerne geworden wäre, wenn er nicht Dichter geworden wäre, entschieden: «komponierender Musiker. Die Musik ist die Kunst, die ich bevorzuge».

Schon als Kind hat er sich für die Zeichnung und die Malerei interessiert. Daher beginnt Eguren 1892 öffentlich seine Malerlaufbahn, als er mit einem Ölgemälde unter dem Titel *Esmeralda* an der Nationalen Ausstellung in Lima teilnimmt.

1897, nach dem Tod seiner Eltern und der Zerstreuung seiner Familie, zog Eguren mit zwei seiner Schwestern, Susana und Angélica zusammen, die ihr Leben lang ledig blieben und von denen er sich nie trennen würde, nach Barranco. Kurze Zeit später begann Eguren seine Dichterlaufbahn, 1899 mit der Veröffentlichung von zwei Gedichten in der Zeitschrift *Lima Ilustrado* in der Ausgabe vom März und Mai. Und kurz danach verfasste er «Juan Volatin». Der ästhetische und stilistische Unterschied zwischen den beiden ersten und dem zweiten Werk ist bemerkenswert. Die

beiden ersten bekannten Gedichte von Eguren haben trotz ihrer großartigen formalen Perfektion noch keinen eigenen Stil, obwohl die Wirkung seiner Dichtkunst doch zum Ausdruck kommt.

Eguren hat auf einer wunderschönen Seite darüber berichtet, wie sein poetischer Werdegang begann.

Ich erinnere mich an das Spielzeug meiner Kindheit. Ich habe damit ägyptische Gefolge zusammengestellt und rhythmische Verse für meine farbenprächtigen Pharaonen gereimt. Mich faszinierte das Entfernte und mein Wunsch war es zu Dichten, in einer Kunst, die Sehnsucht nach der ersten Musik und der ersten Landschaft, die mich mit ihrem Traum und mit ihrer Fröhlichkeit erreichten. Ich erinnere mich an meine Ausflüge mit Chocano in die Ruinenstadt. *las vírgenes del malecón y de las rocas* [dt. die Jungfrauen der Promenade und der Felsen] nahmen uns in ihren Bann. Er trug ihnen an diesen rötlichen Nachmittagen feierliche Verse vor. Eines Nachts las ich ihm eine Ballade vor und Chocano zeigte mir den Dichterstern. Die familiäre oder freundschaftliche Lebhaftigkeit begleitete mich stets. Ich veröffentlichte einige Verse in *Lima Ilustrado* und in *Principios*; In dieser Zeit schrieb ich «Juan Volatin», mein erstes Symbolgedicht und andere moderne Gedichte. Ich bewunderte die Meister in Frankreich, obwohl ich es spürte, regnete es im Grunde der Seele: Aber ich setzte meinen Weg auf der Suche nach dem Mysterium und der Distanz fort. In einer Runde junger Geister bildeten wir einen Zirkel und Enrique Bustamante y Ballivián und Julio A. Hernández brachten *Contemporáneos* heraus, eine Zeitschrift, die wegen ihres innovativen Geistes und ihres edlen Enthusiasmus in die Geschichte der peruanischen Geisteswissenschaften eingehen sollte. Darin veröffentlichte ich einige Gedichte und später, durch diese großartigen Freunde und den Meister González Prado motiviert, gab ich *Simbólicas* heraus. Dies war mein Beginn. Über die Liebe habe ich nicht das letzte Wort gesprochen: denn das letzte ist das Ende, der Tod. Sie werden es eines Tages singen, wenn ich wie der Schwan sterben werde.

Aber nicht alles scheint für den Poeten so anregend und glücklich verlaufen zu sein, denn in einem Interview, das der Dichter César Vallejo 1918 führte, beklagte er sich mit einer gewissen Bitterkeit:

Oh, wie sehr muss man kämpfen, wie sehr bin ich bekämpft worden! Zu Beginn haben mich Freunde, die sich auf diesem Gebiet auskannten, immer entmutigt.

Und ich, wie Ihr verstehen werdet, habe schließlich erkannt, dass ich mich geirrt habe. Nur etwas später hat González Prado mein Gedicht gewürdigt [...].

Die Herausgabe von *Simbólicas* im Jahr 1911 bedeutet nicht nur das erste Buch von Eguren, sondern auch die Geburt der zeitgemäßen peruanischen Poesie. Von Freunden wie Alfredo Muñoz und Enrique Bustamante y Ballivián in *Balnearios* und Pedro S. Zulen in *Ilustración Peruana*, aufgenommen und kommentiert, nahm er die böswillige Attacke von Clemente Palma hin, einem tauben Schriftsteller, wie so viele andere seiner Generation und jene, die nach ihm kommen sollten, über das Verständnis der neuen Poesie, die das kleine

Buch von Eguren bringen sollte. Es muss wiederholt werden, es ist zu subtil für die gewöhnlichen und zu delikate für die vulgären Ohren. In jeder Hinsicht und trotz der Stille hat sich Eguren mit der Herausgabe von *Simbólicas* positioniert und er wurde endgültig nicht nur als Dichter sondern sofort als wahrer und unvergleichlicher Meister anerkannt.

So erschien Eguren fünf Jahre später in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift *Colónida* vom 1. Februar 1916 auf dem Titelblatt in einer Zeichnung von sich, die Abraham Valdelomar, Direktor dieser Ausgabe selbst angefertigt hat. Die Ausgabe enthielt eine hervorragende Analyse von Enrique A. Carrillo über den Dichter «Essay über José María Eguren», der eine enthusiastische und lobende Widmung von Valdelomar vorausging [...].

*La canción de las figuras* [dt. Das Lied der Figuren], das zweite Buch von Eguren erschien zwei Monate später, nach dem Essay von Carrillo und die Kommentare fielen nüchterner aus als die, die seinem ersten Buch galten. In der vierten Nummer von *Colónida* und in ein paar lateinamerikanischen Zeitschriften wurde nur eine kurze Mitteilung veröffentlicht, ohne Unterzeichnung. Jedoch wurde mit diesem Buch das Fundament für den Ruhm von Eguren gelegt, denn zwei ausländische Kritiker von großem Prestige befassten sich kurz darauf mit Eguren.

Der US-Bürger Isaac Goldberg widmete dem Dichter ein ganzes Kapitel in seinem Buch *Studies in Spanish-American Literature* (New York, 1920) und der Engländer John Brande Trend einen Artikel ohne Unterzeichnung in der berühmten *The Times Literary Supplement* vom 5. August 1921, der tatsächlich eine Widmung darstellte [...].

Aber wenn für Eguren die Zeit der Anerkennung seines poetischen Werks unter den nicht offiziellen Schriftstellern, jedoch stellvertretend für unsere literarische Tradition, gekommen war, so kam auch der Moment seiner Beachtung als bildender Künstler. Der Maler Teófilo Castillo (1857-1922), der laut Luis Alberto Sánchez «der Begutachter unserer bildenden Künste war, so wie es Clemente Palma auf literarischem Bereich war», widmete Eguren einen der Artikel, die er wöchentlich in der Zeitschrift *Variedades* unter dem Titel *Semblanzas de artistas* [dt. Lebensbilder von Künstlern] veröffentlichte [...].

Gegen 1920 hatte Eguren bereits den zentralen Kern der Gedichte seines dritten Buchs *Sombra* geschrieben, das er 1917 begonnen hatte und mit Pedro S. Zulen, der an der Universität von Harvard in Cambridge, Massachusetts studierte, prüfte, und es ergab sich die Gelegenheit es im Haus Brentano's von New York zu verlegen, das gerade das bereits zitierte Buch von Goldberg herausgegeben hatte. Das Projekt kam nicht zustande, aber bei seiner Rückkehr aus Cambridge veröffentlichte Zulen im *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad de San Marcos* vom Dezember 1924 eine breite Auswahl von Gedichten von Eguren, die sowohl die seiner beiden bereits veröffentlichten Bücher als auch des unveröffentlichten *Sombra* und die Neuauflage des umfangreichsten all seiner Gedichte *Visiones de enero* einschlossen. Die Auswahl beinhaltete einen geschmackvollen und ausführlichen Schlussvermerk von Enrique Bustamante y Ballivián [...].

Eguren wohnte weiterhin in Barranco, in dem Dritten der Häuser, die er in diesem Badeort bewohnt hatte, gegenüber der Plazuela de San Francisco. 1930 stellte Estuardo Núñez, zukünftiger Gelehrter für peruanische Literatur und Professor an der Universidad de San Marcos seine Abschlussarbeit *La poesía de Eguren* vor, die zwei Jahre später veröffentlicht wurde. Aber der literarische Ruhm von Eguren stand nicht im Einklang mit seiner wirtschaftlichen Situation und der Dichter sah sich dank der Hilfe von José Gálvez, dem damaligen Leiter des Portafolios, gezwungen 1931 einen Verwaltungsposten als Leiter für Schulbibliotheken



Barranco, 1910.

und –museen im Bildungsministerium anzunehmen.

José Carlos Mariátegui hatte in der Würdigung von *Amauta* von 1929 verstärkt in Bezug auf Eguren prophezeit: «Vielleicht hat er uns alle seine Verse gegeben, aber er behält uns noch die Überraschung seiner Prosa vor, die stets Poesie sein wird. Poesie und Wahrheit, wie Goethe sagte». Und tatsächlich begann Eguren mit einem im Januar 1930 in *Amauta* erscheinenden Artikel, Prosaartikel zu veröffentlichen, eine Arbeit, die er auch in Zeitschriften wie *Social* und *La Revista Semanal* und sporadisch in Zeitungen wie *El Comercio*, *La Noche* und *La Prensa* fortsetzte, sicherlich aus finanziellen Motiven. Der Dichter versuchte eine Auswahl dieser Artikel in einer Zusammenstellung unter dem Titel *Motivos* zusammenzustellen, jedoch gelang es ihm zu Lebzeiten nie, sein letztes großes Buch zu veröffentlichen.

Ciro Alegría und César Francisco Macera haben erzählt, wie Eguren trotz seines Alters die Strecke zwischen Lima und Barranco zu Fuß zurücklegte, in seiner Armut. Daher verließ Eguren das Haus in Barranco, wo er sich an den Sonntagnachmittagen mit vielen jungen

Dichtern und Schriftstellern traf, die ihn gewöhnlich besuchten. Er zog nach Lima in ein Haus an der Avenida La Colmena, fünf Blocks von der Plaza San Martín, wo er bis zu seinem Tod lebte[...].

Eguren wurde in diesen letzten Jahren wörtlich von einer kleinen familiären Gruppe von Geschwistern und Nichten und Neffen angebetet. César Francisco Macera hat uns ein lebendiges Gemälde von Eguren in dem damaligen Lima hinterlassen.

Manchmal sieht man ihn sehr schnell durch die Straßen des Zentrums wandeln, schwarz gekleidet mit einem flachen Hut, rund und eingedrückt, mit Krempe. Als ob ihn fremde magnetische Kräfte antreiben, sich von den Gruppen auf den Bürgersteigen und an den Ecken fernzuhalten. Zierlich und verträumt ist dieser Mann, dessen großer Verdienst es war, elegant die unschätzbaren Gedichte gesungen zu haben, die drei Generationen überdauert haben, indigener Stoff, dessen Farbe nicht verloren geht, heute ein wunderbarer Alter.

Die Malerin Isabel de Jaramillo (Isajara), eine enge Freundin von Eguren in seinen letzten Jahren, schrieb in einer ihrer Tagebuchaufzeichnungen vom 7. August 1940:

Ich habe José María besucht. Er ist krank. Sein kleines Zimmer in La Colmena ist sehr sauber und ordentlich. Mit Blumenaroma, ohne Blumen. Er mag keine Schnittblumen. Er bewundert sie in den Gärten. Er hat Recht. Sie parfümieren ein Fest ebenso wie eine Beerdigung [...]. Er lag im Bett: blass, sehr dünn, sein Haar glich abgenutzter weißer Seide.

Im Juni 1941 wurde er offiziell anerkannt. José de la Riva-Agüero teilte ihm seine Wahl als zählendes Mitglied der Peruanischen Sprachakademie für die spanische Sprache mit. Die offizielle Anerkennung jener, die ihn Jahrzehnte lang ignorierten, kam zu spät. Eguren lebte nur noch ein Jahr und war in den letzten zehn Jahren gesundheitlich sehr angeschlagen und gebrechlich. Am Morgen des 19. April 1942 starb er an einem feuchten Herbsttag im Alter von 68 Jahren.

Las *Obras completas* von José María Eguren unterteilen sich in zwei Bände: *Poesías completas* und *Prosa completa*. Bibliothek Abraham Valdelomar/ Peruanische Sprachakademie.

\* Hauptamtlicher Dozent an der Pontificia Universidad Católica del Perú und Präsident der Peruanischen Sprachakademie.

#### LA NIÑA DE LA LÁMPARA AZUL

En el pasadizo nebuloso  
cual mágico sueño de Estambul,  
su perfil presenta destello  
la niña de la lámpara azul.

Ágil y risueña se insinúa,  
y su llama seductora brilla,  
tiembla en su cabello la garúa  
de la playa de la maravilla.

Con voz infantil y melodiosa  
con fresco aroma de abedul,  
habla de una vida milagrosa  
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de dulzura  
y besos de amor matutino,  
me ofrece la bella criatura  
un mágico y celeste camino.

De encantación en un derroche,  
hiende leda, vaporoso tul;  
y me guía a través de la noche  
la niña de la lámpara azul.

#### DAS MÄDCHEN DER ZAUBERLAMPE

In dem nebligen Gang  
Jenem magischen Traum von Istanbul  
Zeigt das Profil des Mädchens der Zauberlande  
Einen Schimmer.

Flink und lächelnd schmeichelt es sich ein  
Und sein verführerischer Ruf glänzt  
Vibriert der Nebel des Zauberlandes  
in seinem Haar.

Mit kindlicher und melodischer Stimme  
Mit frischem Birkenaroma  
Spricht es von einem wundersamen Leben,  
das Mädchen der Zauberlande.

Mir warmherzigen Augen  
Und Küssen der morgendlichen Liebe  
Bietet mir die schöne Kreatur  
Einen magischen und himmlischen Weg.

Von der Beschwörung in eine Vergeudung  
Bahnt es sich fröhlich den Weg durch den Nebelschleier,  
und leitet mich durch die Nacht  
das Mädchen der Zauberlande.

José María Eguren. *Das Lied der Figuren*. Lima: Druck und Einband der Haftanstalt, 1916.

# BALDOMERO PESTANA FOTOGRAFIEN, DIE BEI JEDEM BETRACHTEN EINEN NEUEN BLICK ERMÖGLICHEN

Fietta Jarque\*

Fotografische Portraits von Schriftstellern und Künstlern der sechziger Jahre aus der Hand eines privilegierten Zeugen.

Fotobildbände kann man, im Gegensatz zu den geschriebenen Büchern, unzählige Male «lesen». Vielleicht ist das auch der Grund warum man Fotobücher, anstatt sie –vielleicht für immer unberührt– in Reih und Glied in den Regalen der persönlichen Bibliothek zu begraben, sie schön auf dem Wohnzimmertisch anordnet. Um sie zur Hand zu haben um bei jedem Durchblättern in den Bildern neue versteckte Ansätze zu entschlüsseln.

Eine der Stärken der Portraits, die Baldomero Pestana zwischen 1957 und 1967 von peruanischen Schriftstellern, Künstlern und Intellektuellen in Lima und danach in Paris gemacht hat, ist es, uns diese Aufeinanderfolge von Lesarten seiner Bilder zu ermöglichen, uns beinahe dazu aufzufordern. Um den Bereich, von dem wir reden, abzustecken, zu Beginn einige der Namen, die in dem Buch *Retratos peruanos*<sup>1</sup> auftauchen: Martín Adán, José María Arguedas, Ciro Alegria, Enrique López Albújar, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Blanca Varela oder José Durand Flores, unter den Schriftstellern. Ein Aufgebot des Besten aus der peruanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Es sind Persönlichkeiten in ruhenden Haltungen, die meisten von ihnen in Winkeln bei sich zu Hause, vom Fotografen in genau dem kurzen Moment eingefangen, in dem eine vertrauende Seele im Gesichtsausdruck sichtbar wird und der Körper spricht durch die Hände, die Art und Weise, wie der Kopf sich neigt oder wie jemand dasitzt.

Wir haben Menschen vor uns und jeder einzelne, wenn wir ihn durch sein Werk kennen, wird uns durch

Juan Mejía Baca mit Martín Adán und dem Historiker Raúl Porras Barrenechea. Lima, 1960.



Cristina Gálvez, Bildhauerin. Lima, 1963.



sein Aussehen noch etwas mehr über die Werke verraten. Autor und Leben werden miteinander verbunden, ihr Schreiben und wie wir sie uns durch die Lektüre aneignen. Doch da ist noch etwas, nicht weniger wichtiges: sie alle so versammelt zu sehen, bringt uns darauf, dass sie einen Freundes- oder Bekanntenkreis bildeten; es ist jenes Lima, das aus der revolutionären ästhetischen Bewegung, die der Indigenismus darstellte, hervorging, um noch einen Schritt weiter zu tun und auf die internationale Moderne der Nachkriegszeit zu stoßen, diese Bewegung, die die Kennzeichen unserer Identität mit sich trug.

In dem Vorwort, das der peruanische Nobelpreisträger für das Buch geschrieben hat, schwört Vargas Llosa diese Zeit herauf: «Zu jenen Zeiten in Lima ein Künstler oder Schriftsteller zu sein bedeutete in etwa ein Außenseiter, ein Paria zu sein, ein gutartiger Verrückter, eine pittoreske oder allenfalls exzentrische Persönlichkeit, auf jeden Fall jemand, der zu Misstrauen und Niederlage verdammt war».

Dieser Kommentar mag aus heutiger Sicht verblüffend wirken, jetzt, da wir diesen Strauß Persönlichkeiten als Triumphatoren ansehen, als unsere kulturellen Helden. Mit diesen Worten im Bewusstsein blicken wir erneut auf die Fotos und, was wir sehen, ist die Würde, jene Sicherheit von jemandem, der weiß, was er tut, obwohl die anderen es nicht wissen, es nicht würdigen und verachten.

Und wir fahren mit der Namensliste dieses Buches fort, diesmal mit der der Künstler: Fernando de Szyszlo, Gerardo Chávez, Alberto Guzmán, Ricardo Grau, Emilio Rodríguez Larraín, Jorge Piqueras, Joaquín Roca Rey, Alfredo Ruiz Rosas, Cristina Gálvez, Herman Braun-Vega und noch weitere, insgesamt sind es vierundzwanzig. Und den Intellektuellen und Politikern: Jorge Basadre, Luis E. Valcárcel, Honorio Delgado, Juan Mejía Baca, José Miguel Oviedo, Víctor Raúl Haya de la Torre, José Luis Bustamante y Rivero.

Eine ganze Generation in Form von schwarz-weiß Portraits –natürlich analog–, eine Art Museum. Es gibt

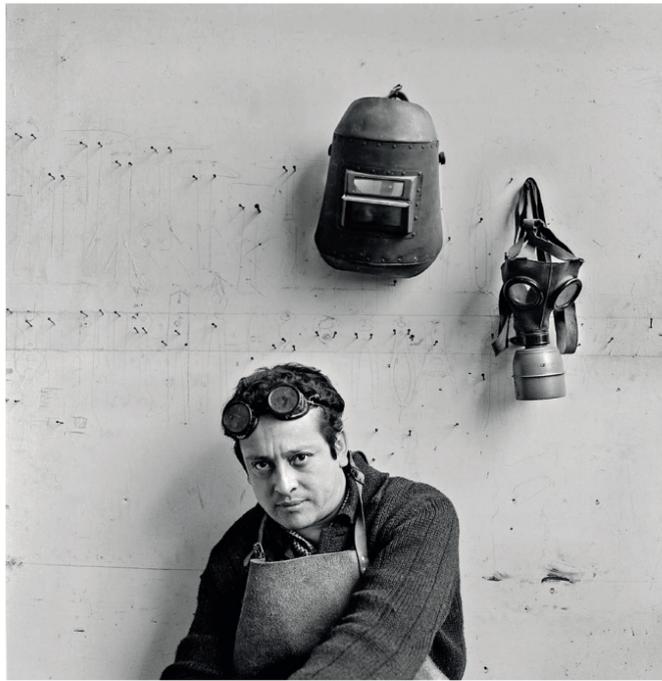
Fotografien, die Denkmäler darstellen und bei diesen handelt es sich um solche. Und in dieses tragbare Museum, welches das Buch darstellt, kann man immer wieder zurückkommen um die Blicke zu erforschen, um uns neben jedem einzelnen von ihnen niederzulassen in einem stummen Zwiegespräch ihres Geistes mit dem unseren.

Für den Schluss dieser Zeilen heben wir uns den auf, der hinter jeder einzelnen dieser Fotografien steckt, den Schöpfer, den scharfsinnigen und treffsicheren Künstler und, auf gewisse Weise, Sammler von Berühmtheiten. Die Person, der wir dieses, für die Geschichte der peruanischen Kultur des 20. Jahrhunderts unerlässliche Album zu verdanken haben. Baldomero Pestana ist seinerseits eine Entdeckung aus jüngster Vergangenheit. Nicht für die, die jene Jahre erlebten, aber doch für die späteren Generationen. Die Eleganz seiner Portraits, die schlichte Komposition, die die Persönlichkeit des Modells hervorhebt, gewinnt noch mehr Bedeutsamkeit dadurch, dass wir sie alle vereint sehen.

Baldomero Pestana wurde 1918 in Galizien, Spanien, geboren und wanderte noch als Kleinkind mit seiner bescheidenen Familie nach Argentinien aus und es war dort, wo er zum Fotografen wurde. Das Jahrzehnt, das er in Peru verbrachte, diente ihm dazu, seinen Stil zu festigen und später übertrug er seine Leidenschaft für den Schein der Wirklichkeit auf die Zeichnung. Pestana starb am 7. Juli 2015, mit 97 Jahren in Galizien, Spanien, knapp einen Monat vor der großen Würdigung seiner Arbeit, die die Ausstellung darstellte, die ihm im Museo de Arte Contemporáneo (MAC) von Lima gewidmet wurde. Ein langes Leben und ein wunderschönes Vermächtnis.

\* Peruanische Schriftstellerin und Journalistin. Sie ist die Herausgeberin des Buches *Retratos peruanos*. Baldomero Pestana.

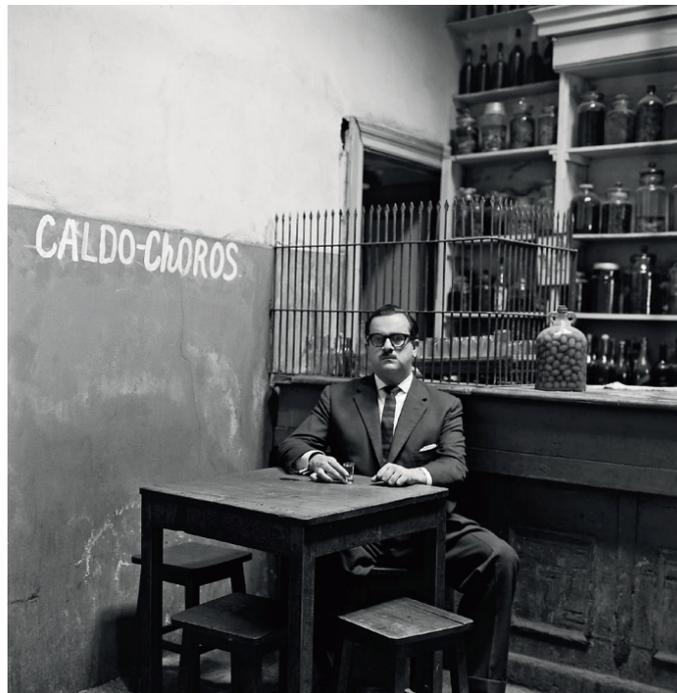
1 *Retratos peruanos*. Baldomero Pestana. Lima: Libros-Fundación BBVA Continental, 2015.



Alberto Guzmán, Bildhauer. Lima, 1963.



Joaquin Roca Rey, Bildhauer. Roma, 1968.



José Durand, Schriftsteller. Lima, 1964.



Blanca Varela, Dichterin. Lima, 1966.



Alfredo Ruiz Rosas, Maler. Paris, 1973.



Man Ray, Fotograf aus den USA und Emilio Rodríguez Larraín, bildender Künstler. Paris, 1978.

# DIE AMAZONISCHE PFLANZENW

Giuliana

Der äußerst produktive Künstler, 1973 in Iquitos geboren, bietet eine zeitg



*Hevea Brasiliensis* (Kautschuk) & gehängter Huitoto.

Das Erlebnis des Amazonasgebietes wird geprägt vom Überfluss an Reizen, mit denen sich jeder Besucher auseinandersetzen muss und die von verschiedenen Quellen herrühren: von den Elementen der Landschaft, den Arten von Flora und Fauna, von der Weite des geographischen Raums sowie einer Reihe von intensiven Erlebnissen und all das gleichzeitig, stellt eine visuelle und sensorische Herausforderung dar. Der Mythos von diesem strotzenden Dschungel entsteht aus diesem Zuviel an Information heraus. Paradoxerweise hat er seinen Konterpart in der geschichtlichen Leere des peruanischen Amazonasgebietes, im Aufgeben dieses Gebietes und in der Abkopplung von den großen Diskursen des Staates. Dies führt dazu, dass das Amazonasgebiet als Erfahrung und Konzept sehr schwierig zu fassen ist und nach wie vor auf vielen Niveaus unerklärlich oder nicht greifbar bleibt für die Forscher, Historiker, Schriftsteller, Künstler und Dichter, die sich ihm angenähert haben.

Von den ersten «Entdeckungsreisen» an, ist ein Narrativ von außen auferlegt worden, um das Amazonasgebiet zu interpretieren. Eine der Formeln zur Erforschung war die der botanischen Studien. Die botanische Bebilderung war eine Antwort auf das Bedürfnis, das Unfassbare zu verstehen, mit Hilfe von Aufzeichnungen, die bestimmte Arten typisieren und zusammenfassen. Diese Bilder stellen den wichtigsten Bezug dar für die Gruppe von Werken, die Christian Bendayán in dieser Ausstellung vereint. Es handelt sich um drei verschiedene Serien auf Papier: schwarz-weiße Skizzen von Pflanzen, die das Schicksal dieser Region geprägt haben, in Form von «botanischen» Aufzeichnungsbüchern dargeboten, digitale Farbcollagen und schließlich noch Bilder, die aus der Übereinanderlagerung von Fotografien entstehen und die, ohne den wissenschaftlichen Bezug aus den Augen zu verlieren, in Verbindung mit der akademischen Malerei des Anfangs des 19. Jahrhunderts stehen.

Bendayán bindet in seine Werke die Zeichnungen mit ein, die als Teil des Klassifizierungsarchivs der Königlichen Botanischen Expedition des Neuen Königreiches von Granada hinterlegt wurden, welche die spanische Krone von 1783 bis 1816 durchführte. Zu diesen Bildern kommt der Einfluss von zwei Künstlerinnen. Es handelt es sich bei diesen weiblichen Bezugspersonen um die englische Malerin Marianne North und die Shipibo Künstlerin Lastenia Canayo. North, von faszinierender Persönlichkeit, war eine Malerin, die eine mutige Forschungsreise durch Gegenden wie Borneo, Java, Japan und Brasilien unternahm. Es sind diese Leinwände, die Bendayán herangezogen hat und in denen sich das Streben nach Wissenschaftlichkeit und die naturalistische Leidenschaft mit einem sehr präzisen und realistischen Pinselstrich überlagern. Von Lastenia Canayo übernimmt er ihre Darstellung der «dueños» der mündlichen shipibo-Tradition, Wächterwesen oder Geister, die die verschiedenen Spezies der Natur beschützen.

Mit seiner Serie *Flora amazónica* (2013), macht Bendayán einen neuen Vorschlag zur Erforschung dieser Region und ihrer Arten, in Verbindung mit dem Wissen um ihre Geschichte und deren Wiedergewinnung, die Sichtweisen der mündlichen Tradition seiner Bewohner mitinbegriffen.

Ausstellung im Centro Cultural Inca Garcilaso des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten.

\* Kuratorin, Kritikerin und Forscherin.



*Stereum sp.* & Muchacho cutipado (1542-2013)



*Comparettia macroplectron* Rehb. fil. & Trina & Piraña (La calle es el cielo, 1542 - 2013)



---

# PERUANISCHE FOTOGRAFINNEN (I)

Mario Acha Kutscher\*

---

Das Werk von 45 peruanischen Fotografinnen wird in einer Ausstellung im Centro Cultural Inca Garcilaso des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten vereint.

**W**ir sind der Meinung, dass fotografischer Blick und Intention sich in der Kultur der sozialen Gruppe, zu der man gehört, bilden und dass das fotografische Werk sich schnell von den ursprünglichen Intentionen seines Autors unabhängig macht, aufgrund der vielfältigen Weisen, es zu verarbeiten und zu konsumieren.

Wenn wir uns bewusst sind, dass der Zugang zur Bildproduktion heute universal ist und dass es die Geräte sind, die vorgeben, was und wie man es fotografieren kann, man denke nur an das Selfie zum Beispiel, aus was besteht dann der Beitrag des Fotografen oder visuellen Künstlers? Und wenn dieser Unterschied auf Ausbildung und Kultur beruht, existiert eine unterschiedliche Blickweise aus der weiblichen Wesensart heraus?

Die gegenwärtige Ausstellung, die eine beachtliche Anzahl von Fotografinnen aus verschiedenen Generationen, von verschiedener Herkunft und Herangehensweise versammelt, versucht Antworten auf diese und andere Fragen zu geben. Allesamt haben eine kreative Erkundung und einen reflektierenden Blick gemeinsam. Es sind hier Fotografien vereint, die eine visuelle Ordnung vorschlagen ohne den Bezug zur fotografierten Realität zu verlieren. Bedeutend sind in diesen Bildern vor allem die Untersuchung und das Fest des Lebens.

\* Visueller Künstler, Fotograf und Dokumentarist.



Leslie Searles. Ohne Titel. 60 x 40 cm.

Beatrice Velarde. Leichnam. 60 x 40 cm.





Estrella Vivanco. *Blicke*. 60 x 63,6 cm.



Mariella Agois. *Ohne Titel*. 29 x 43 cm.



Mayu Mohanna. *Grau 05*. 60 x 40 cm.



Maria Maria Acha-Kutscher. *Day 1*. 29 x 39 cm.



Laura Jiménez. *Ohne Titel*. 60 x 40 cm.

Die Fotografinnen, die an dieser Ausstellung teilnehmen, sind: María María Acha-Kutscher, Theda Acha, Solange Adoum, Mariella Agois, Gladys Alvarado, Luz María Bedoya, Alicia Benavides, Teresa Bracamonte, Malú Cabellos, Carolina Cardich, Nancy Chappell, Nora Chiozza, Soledad Cisneros, Sonia Cunliffe, Mylene D'Auriol, Maricel Delgado, Ana de Orbegoso, Alejandra Devéscovi, Sandra Elías, Marina García Burgos, María José García Piaggio, Rocío Gómez, Ana Cecilia González Vigil, Viviana Hosaka, Laura Jiménez, Rochi León, Luana Letts, Anamaria McCarthy, Inés Menacho, Evelyn Merino Reyna, Mayu Mohanna, Mónica Newton, Lorena Noblecilla, Alejandra Oroscó, Susana Pastor, María Cecilia Piazza, Natalia Pilo-Pais, Camila Rodrigo, Prin Rodríguez, Flor Ruiz, Almendra Salmar, Leslie Searles, Maco Vargas, Beatrice Velarde und Estrella Vivanco.

# LICHT- UND SCHATTENSEITEN DES VIZEKÖNIGS TOLEDO

José de la Puente Brunke\*

Fünfhundertjähriges Jubiläum der Geburt von Francisco de Toledo, dem bedeutendsten und umstrittensten Regenten des Vizekönigreiches von Peru.

In der kleinen Stadt Oropesa – an dem Weg, der Toledo mit Cáceres verbindet, gelegen –, erblickte Francisco de Toledo 1515 das Licht der Welt, als vierter und letzter Sohn der Grafen von Oropesa, Doña Maria de Figueroa y Toledo und Don Francisco Álvarez de Toledo y Pacheco, welche beide zu Familien von höchstem Ansehen innerhalb des kastilischen Adels gehörten. Aus diesem Grund war er von Kindesbeinen an Page am Hof, zuerst zu Diensten der Infantin Eleonore von Kastilien und später für die Kaiserin Isabella, der Gattin Karls des Fünften. Mit 18 Jahren fing er an dem Kaiser selbst zu dienen und er begleitete ihn in Deutschland, Italien, Frankreich, Flandern und Afrika, wobei er sowohl bei Kriegsunternehmungen als auch bei politischen und Verwaltungsmissionen teilnahm.

Die Regierung von Francisco de Toledo in Peru (1569-1581) ist innerhalb des Kontextes der Bemühungen zu verstehen, die Spanien unter Philipp II. unternahm, die Macht über alle seine, in Amerika sowie in Europa gelegenen Herrschaftsgebiete zu zentralisieren. Toledo ist der vielleicht umstrittenste Vizekönig der peruanischen Geschichte. Einerseits von seinen Bewunderern als «größter Architekt Perus»<sup>1</sup> dargestellt, wird er im Gegensatz dazu auch als der große «Strukturenzerstörer» der andinen Welt und als größter Tyrann Perus<sup>2</sup> angesehen. Wenn wir versuchen, die hohe Dosis an Leidenschaft, die beide Standpunkte widerspiegeln, beiseite zu lassen, kann man zusammenfassend sagen, dass beide Sichtweisen richtig sind. Aus der Perspektive der spanischen Verwaltung war es tatsächlich Toledo, der das Organisationschema errichtete, auf dessen Grundlage das Vizekönigreich über viele Jahrzehnte hinweg funktionierte, die königliche Macht festigte und die größten finanziellen Einkünfte erbrachte; und aus Sicht der sozialen andinen Organisation war dieser Herrscher sehr effektiv in der Politik der Bevölkerungskontrolle und der Nutzung der indigenen Arbeitskräfte, welche den dramatischen Verfall der andinen Muster sozialer Organisation und der Besiedelung des Terrains mit sich brachte.

Die Regierungstätigkeiten Toledos waren aufs engste mit den Verordnungen verbunden, die aus der *Junta Magna* hervorgingen, welche 1568 die wichtigsten Autoritäten des Königreichs versammelte, um die Regierung der amerikanischen Kolonien zu diskutieren und an der er selbst teilnahm, bevor er nach Peru abreiste. Und so kam er mit dem Entschluss an, im Vizekönigreich eine echte, auf den Ergebnissen jener Versammlung beruhende Reform durchzuführen, jedoch auch mit der Überzeugung, dass er diese mit Geschicklichkeit und Klugheit in Angriff nehmen müsste. Als großer Staatsmann, der er war, war er sich im Klaren, dass er zu allererst das Territorium in allen seinen Facetten kennenlernen musste. Und so machte er seinen berühmten umfassenden Besuch des Territoriums; dieser diente als Grundlage für die Verfassung der «Informationen» – welche Beschreibungen der unterschiedlichsten Facetten der peruanischen Realität enthielten –, sowie auch die berühmten «Bestimmungen», das heißt, die vielen Anordnungen, die er für die Regierung Perus erließ.

Eine der großen Bestrebungen Toledos war es, die Debatten über die Rechtfertigung der Eroberung vom Tisch zu räumen und die Hoheitsgewalt der spanischen Krone durch die Befriedung des Territoriums zu festigen; mit diesem Ziel nahm er sich –unter anderem– vor, die Inka Bastion von Vilcabamba zu unterwerfen. Diese Unterwerfung und die spätere Hinrichtung von Túpac Amaru I. verursachten die größten Infragestellungen seiner Regierung, sowohl zu damaliger Zeit als auch später. Von seinem Vorhaben getrieben, die Herrschaft der spanischen Krone über das Vizekönigreich zu legitimieren, machte Toledo es sich zur Aufgabe, «die Geschichte neu zu schreiben» und unternahm alle möglichen Anstrengungen, damit sich die *Historia Indica* von Pedro Sarmiento de Gamboa –einem seiner Mitwirkenden– als offizielle Fassung der peruanischen Vergangenheit durchsetzte; diese behauptete,



Retrato del virrey Toledo por Evaristo San Cristóbal (1891).

dass die Inka Usurpatoren und Eroberer gewesen waren, wodurch die spanische Anwesenheit gerechtfertigt wurde.

Ein weiteres seiner zentralen Anliegen war es, geregelte Formen der Ressourcenbeschaffung für die Hauptstadt zu errichten und er war sich klar darüber, dass er zur Umsetzung seines Vorhabens die andinen Bevölkerungsmodelle neu strukturieren musste. Hierfür wurden sowohl die Reduktionen –Indianersiedlungen, die sowohl die Tributeinnahme als auch die Evangelisierung vereinfachten– formalisiert, als auch die *mita*, die regelmäßige

Zwangsarbeit, welche im Bereich der Minen entscheidend zur Sicherung der Edelmetalllieferung nach Spanien beitrug, wenn auch für einen schrecklich hohen Preis, den die andine Bevölkerung hierfür zahlen musste.

Neben seinem Anliegen, die «Republik der Indianer» unter Kontrolle zu bringen, unternahm Toledo auch große Anstrengungen, in der «Republik der Spanier» Ordnung herzustellen, in einem Vizekönigreich, das in den vorangegangenen Jahrzehnten der Schauplatz von äußerst gewaltsamen Auseinandersetzungen

gen gewesen war, sowohl zwischen den Konquistadoren selbst als auch zwischen Konquistadoren und der spanischen Krone. Aus diesem Grunde konzentrierten sich seine Anstrengungen speziell darauf, die *Encomenderos* (Beauftragte) zu bezwingen, von denen viele den Eifer des Vizekönigs, seine Autorität zu behaupten, mit größtem Argwohn sahen. Tatsächlich hatte Toledo mit den Erwartungen zu kämpfen, die viele der Nachfahren der Konquistadoren hatten und die Widerstand dagegen leisteten, ihren sozialen und finanziellen Rang, den sie bis dahin genossen hatten, zu verlieren. Somit musste die Umsetzung der Regelungen, die die Machtzentralisierung zum Ziel hatten, inmitten eines unstablen Gleichgewichtes durchgeführt werden, da Toledo sehr vorsichtig vorgehen musste, um nicht noch größere soziale Spannungen unter den Spaniern selbst zu erzeugen. Die Bedeutung Toledos ist auch ersichtlich an seinem Bestreben, den Regio Patronato zu festigen, den Klerus zu reformieren und eine effizientere Evangelisierung zu erzielen.

Toledo starb im April 1582 in Spanien, kurz nachdem er aus Peru zurückgekommen war, wo er sich am Hof mit einer feindseligen Atmosphäre konfrontiert sah aufgrund der Infragestellungen, die bezüglich seiner Regierung aufgekommen waren und speziell in Hinsicht auf die repressiven Maßnahmen gegen die Inka Bastion von Vilcabamba

\* Leiter des Riva-Agüero Institutes. Dieser Artikel ist eine angepasste Fassung des Vorwortes zu dem Buch von Manfredi Merluzzi *Gobernando los Andes. Francisco de Toledo, virrey del Perú (1569-1581)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Università degli Studi Roma Tre, 2014.

1 So lautet auch der Titel des Buches seines grossen Biografen, Roberto Levillier: *Don Francisco de Toledo, supremo organizador del Perú. Su vida, su obra (1515-1582)*. Madrid-Buenos Aires: Espasa-Calpe S.A., 1935-1940, 2 vols.

2 Siehe, zum Beispiel, Luis E. Valcárcel: *El virrey Toledo, gran tirano del Perú: una revisión histórica*. Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega, 2015.

## DIE LETZTEN TAGE DES VIZEKÖNIGS

Bei seiner Rückkehr nach Spanien fiel Francisco de Toledo in Ungnade, laut El Inca Garcilaso de la Vega\*

Damit der Tod des Inka Felipe Túpac Amaru nicht allein und ohne Begleitung bleibe, sei es uns zum Anlass gegeben, hier kurz den Tod des Vizekönigs Don Francisco de Toledo zu erzählen. Dieser kam, nach Vollendung seines Vizekönigtums, welches sehr lang war (wie es heißt, dauerte es über 16 Jahre an) mit enormem Wohlstand und Reichtum in Spanien an und es war öffentlich bekannt und in aller Munde, dass er mehr als fünfhunderttausend Pesos in Gold und Silber mitbrachte. Mit diesem Reichtum und der Berühmtheit desselben zog er bei Hofe ein, wo er, wie er glaubte, einer der großen Minister von Spanien sein würde aufgrund der großen Dienste, die er der katholischen Majestät glaubte gemacht zu haben, indem er die königliche Nachfolge der Inkakönige von Peru ausgemerzt und ausgelöscht hatte, damit niemand beanspruchen oder auch nur sich vorstellen mochte, dass ihm das Erbe und die Nachfolge jenes Imperiums zustehen würde. Und damit die spanische Krone dieses besitzen und genießen möge, ohne Misstrauen oder Vorsicht, dass es jemanden gäbe, der auf irgendeine Art und Weise Ansprüche stellen würde, dass es ihm gehöre. Er glaubte auch, dass man ihn für die vielen Gesetze und Regelungen, die er in jenen Königreichen in Kraft gesetzt hatte, belohnen würde, wie diejenigen zu Gunsten der königlichen Finanzen durch die Erträge der Silber- und Quecksilberminen (wofür er anordnete, dass Indianer aus allen Provinzen in Vielzahl anzutreten hatten, um in besagten Minen zu arbeiten), und dabei jedem Einzelnen sein Tageslohn ausgezahlt wurde, sowie auch für diejenigen Gesetze, die er verordnete im Dienst und als Geschenk für die Spanier, die in jenen Königreichen lebten, die von den Indios geleistet und aufbewahrt werden mussten, denen er den Wert jener Dinge auszahlte, die sie zur Leistung dieser Dienste und Verwahrung der Geschenke aufgewendet



«Die gute Regierung. Francisco de Toledo starb in Kastilien starkköpfig und kummervoll, da seine Majestät ihm keine Zustimmung gab». Felipe Guamán Poma de Ayala. 1615.

hatten. Und da es sich um umfassende und weitschweifige Dinge handelt, hören wir an dieser Stelle auf zu schreiben.

Mit diesen Vorstellungen von solch großen Verdiensten, trat er ein, die Hand der Königs Don Philipp II. zu küssen. Seine katholische Majestät, welcher lang und ausführlich berichtet worden war und die alle Nachrichten kannte, was alles in jenem Imperium vorgefallen war und vor allem vom Tod, den man dem Prinzen Túpac Amaru zuteil hatte wer-

den lassen und von der Verbannung, zu der seine nächsten Verwandten verurteilt worden waren, wo allesamt umkamen, empfing den Vizekönig nicht mit dem Applaus, den dieser erwartete, sondern ganz im Gegenteil und mit knappen Worten teilte sie ihm mit, er solle nach Hause gehen und dass seine Majestät ihn nicht nach Peru geschickt hatte um Könige zu töten, sondern um Könige zu dienen.

Hiermit war er aus der königlichen Anwesenheit entlassen und begab sich in seine Beherbergung, ganz und gar untröstlich aufgrund der Ungnade, die er nicht erwartet hatte. Und zu dieser kam noch eine weitere, nicht minder große: es fehlte nämlich nicht an Gegnern, die den Rat des königlichen Finanzministeriums davon unterrichteten, dass seine Bediensteten und Minister ihr Gehalt ausgezahlt bekommen hatten, Pesos für Dukaten, und da es vierzigtausend Dukaten waren, erhielten sie jedes Jahr vierzigtausend Pesos und aufgrund der langen Zeit, die der Vizekönig der Regierung über jenes Imperium beigestanden hatte, kamen mehr als hundertzwanzigtausend Dukaten zusammen, zum Nachteil und zum Schaden der königlichen Finanzen.

Aus diesen Gründen verordneten die Beamten des Rates die Beschlagnahme des gesamten Goldes und Silbers, das Don Francisco de Toledo aus Peru mitgebracht hatte, bis man herausgefunden und aufgeklärt hätte, was dem königlichen Finanzministerium zukäme. Angesichts dieser zweiten Ungnade, die der ersten in Nichts nachstand, verfiel Don Francisco de Toledo in solch große Trauer und Melancholie, dass er innerhalb weniger Tage starb.

\* Aranibar Zerpa, Carlos (Hrsg.) (2015). *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*. Tomo III, Historia general del Perú. Lima: Ministerio für Auswärtige Angelegenheiten.

# KLÄNGE PERUS

CÉSAR PEREDO  
ZAMACUECA VOM MEER  
(2013, WWW.CESARPEREDO.COM)

César Peredo wurde in Peru ausgebildet, spezialisierte sich auf die Flöte an der Hochschule Detmold in Deutschland und hat eine interessante Laufbahn hinter sich als klassischer Flötist, Mitglied verschiedener Symphonieorchester aus dem peruanischen Raum, sowie auch eine Zeit lang als Lehrer des Nationalen Konservatoriums für Musik. Weiterhin hat Peredo Streifzüge in die Erarbeitung von Arrangements und Werken gemacht, hauptsächlich für Flöte oder Flöte mit instrumentaler Begleitung. Insbesondere interessierte er sich immer mehr für die Verknüpfung des Klanges der Flöte mit Genres und Elementen aus der volkstümlichen Musik und entwickelte langsam die kommerzielle Seite seiner Laufbahn. In den letzten Jahren hat Peredo mehrere CDs



herausgebracht, die diese unterschiedlichen Interessen bezeugen. Wir können sie verfolgen an der Nachdrücklichkeit, die in seinen Plattenproduktionen der Gebrauch von Benennungen, Instrumenten und Genres der modernen afroperuanischen Musik, mit Spuren von Latin Jazz, Salsa, Balladen oder brasilianischer Musik, erfahren hat. Seine neueste CD, "Zamacueca del Mar", ist ein deutlicher Ausdruck für diese Tendenz.

Sie enthält eine Sammlung von Eigenkompositionen (die Mehrzahl) und einige Arrangements für Musik von Morricone und Toquinho & Vinicius. Sie sind für Flöte, Piano, E-Bass, Gitarre, Schlagzeug, Percussion, Saxofon, Trompete und Posaune instrumentiert, mit einigen Gesangseinlagen.

Das afroperuanische Element wird weniger durch den Gebrauch der in der Titelliste genannten Genres oder durch strukturelle Eigenschaften der schwarzen peruanischen Musik definiert, als vielmehr durch den anhaltenden Einsatz der Cajon-Trommel als ikonischer Repräsentant dieser Klangwelt, einigen typischen Rhythmen, sowie durch die Möglichkeiten, die dieses Instrument bietet, sich mit allen Arten von ästhetischen Vorgaben zu verbinden; dies wird, seit Paco de Lucía, durch den weitverbreiteten Gebrauch des Instrumentes im modernen Flamenco bewiesen, wenn auch in diesem Falle fast immer unter Gebrauch von Saiten, einem eher weniger präsenten Merkmal in Peru. Auf dieser CD ist eine eklektische Vielfalt zu finden, die durch den Klang der Flöte vereint wird, welche fast immer die Funktion übernimmt, die Hauptmelodie(n) zu interpretieren. Die Bemühungen Peredos, am peruanischen Plattenmarkt teilzuhaben sind seit Jahren konstant und

stellen einen Beitrag zu dieser Seite der lokalen Musikindustrie dar.

EVA AYLLÓN  
ALS WÄRE ES DAS ERSTE MAL  
(PLAY MUSIC, 2014,  
WWW.EVAAYLLON.COM.PE)

María Angélica Ayllón, bekannt unter ihrem Künstlernamen Eva Ayllón, kann auf mehr als dreißig Albenproduktionen, mehrere Videos und eine lange Karriere zurückblicken, die sie auf bedeutende Bühnen der populären Musik Amerikas und der ganzen Welt geführt hat. Sie ist die anerkannteste Interpretin der modernen afroperuanischen Musik, Dank einer ästhetischen Ausrichtung, der sie über viele Jahre hinweg treu geblieben ist und die die Integration von traditionellen Genres mit zeitgenössischen Instrumentationen und Harmonien in den Vordergrund stellt. Auch andere Latino Musikrichtungen sind Stoff für die Interpretationen von Ayllón, die Aufnahmen und Projekte mit herausragenden internationalen Künstlern geteilt hat. Trotz dieser langen Karriere ist dieses Album das erste, das die Sängerin auf persönliche und unabhängige Weise produziert hat, da sie in allen bisherigen Plattenproduktionen als Interpretin unter Vertrag genommen worden war. Diese Tatsache erklärt den Titel. Die Stimme der Künstlerin fliegt über verschiedene Klangfarben und Nuancen, ohne dabei ihre persönlichen expressiven Eigenheiten zu verlieren, welche der Interpretationsform der Criollo-Musik von früher verpflichtet sind, doch eingefärbt von ihrer charakteristischen Aussprache,

die von Zeit zu Zeit einige Silben ihrer Texte hervorhebt. Die CD beinhaltet ein breites Repertoire, das von einem Song von Rubén Blades, über verschiedene Abmischungen von Criollo-Stücken geht, wie die von Polo Campos oder José Escajadillo geht, bietet bekannten Songs von Mario Cavagnaro oder Serafina Quinteras eine bevorzugte Stellung oder macht eine Hommage an Los Kipus. Von einer herausragenden Gruppe von nationalen Musikern eingespielt, besitzt diese Produktion einen eleganten und genauen Klang, der jederzeit die Stimme der Sängerin in den Vordergrund hebt. In den instrumentalen Abschnitten ist die Percussion mit Feinheit und Ruhe angewandt, auf Art eines großen *tonderos*, eines tiefgängigen *landós* oder auch eines sinnlichen Walzers. Auch die Gitarre bekommt einen bevorzugten Platz in dieser Produktion. Sie beinhaltet die typischen *guapeos* und *coros*, welche Kontinuität, Stil und Identität verleihen. Auf der CD wechseln langsame Musikstücke mit anderen von tanzbarer, fröhlicher und optimistischer. ABRAHAM PADILLA.



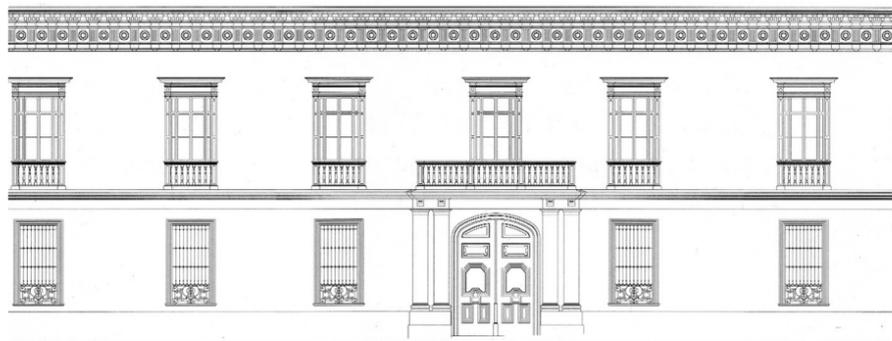
## ZEHN JAHRE SCHAFFENSKRAFT

Das Centro Cultural Inca Garcilaso des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten wird zehn Jahre alt.

Am vergangenen 15. Juli feierte das Centro Cultural Inca Garcilaso (CCIG) des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten sein zehnjähriges Bestehen mit Sitz im historischen Zentrum Limas, in einer Villa im republikanischen Stil –die sogenannte «Casa Aspíllaga»–, die an den Palast von Torre Tagle angrenzt. Über diese Jahre hinweg hat sich das CCIG zu einem dynamischen Raum entwickelt, der aktiv zur Förderung der peruanischen Kultur beiträgt, mit besonderem Schwerpunkt auf ihrer Verbreitung im Ausland; weiterhin beherbergt es auch kulturelle Äußerungen aus verschiedenen anderen Ländern und ermöglicht dezentralisierte Aktivitäten in anderen peruanischen Städten.

Das CCIG veranstaltet Ausstellungen, Konferenzen, Dichterlesungen, Konzerte und Kinofilmaufführungen und verfügt über drei Kunstgalerien, einen Saal für bibliographische Ausstellungen, zwei Säle für unterschiedlichste Zwecke und eine auf nationale Themen spezialisierte Bibliothek.

Über das letzte Jahrzehnt hinweg hat das CCIG Werke von Künstlern wie Martín Chambi, Macedonio de la Torre, Carlos Quizpez Asín, Cota Carvallo, Teófilo Hinojosa, José Tola, Fernando de la Jara, Lika Mutal, Alberto Quintanilla, Rafael Hastings, Ricardo Wiesse, Carlos Runcie Tanaka, Roberto Huaraca, Morfi Jiménez, Enrique Polanco, Jorge Deustua, Fernando Gutiérrez, Ramiro Llona, Javier Silva, Luis Solorio, Jaime Mamani, Bruno Zeppilli, Ricardo Córdova, Hans Stoll, Mariano Zuzunaga, Gerardo Petsain, María Acha-Kutscher, Christian Bendayán, Brus Rubio Churay, Leslie Searles, Musuk Nolte und anderer herausragender Künstler ausgestellt, sowohl wichtige Sammelausstellungen beherbergt als auch Schauen, die von in Peru eingerichteten diplomatischen Vertretungen organisiert wurden. Weiterhin hat er Wanderausstellungen produziert über den *Qhapaq Nan* oder Großen Weg der Inka, den Geographischen Atlas von Peru von Mariano Felipe Paz Soldán, das peruanische Amazonasgebiet, den Inca Garcilaso, Mariano Melgar, Carlos Germán Belli, Antonio Cisneros, Julio Ramón



Ribeyro und andere Autoren, sowie auch vor Kurzem eine Ausstellung über Felipe Guamán Poma de Ayala und seine *Neue Chronik und gute Regierung*.

Seit 2014 veranlasst das CCIG drei Konferenz- und Lesungszyklen angesichts der baldigen Zweihundertjahrfeier zur Erschaffung des republikanischen Staates in unserem Land: «Geschichte, erneut: vom Jahrtausend zum zweihundertjährigen Peru», «Die Republik der Dichter: gelebte Anthologie der peruanischen Dichtung» und «Peru: Roman mit Romanciers. Zeitgenössische peruanische Erzählkunst». An den Veranstaltungen des CCIG haben herausragende Persönlichkeiten wie Mario Vargas Llosa, Carlos Germán Belli, Pierre Duviols, María Rostworowski, Luis Jaime Cisneros, Francisco Miró Quesada C., Gustavo Gutiérrez, Alfredo Bryce Echenique, Rolena Adorno, Edgardo Rivera Martínez, Luis Guillermo Lumbreras, Tom Zuidema, Scarlet O'Phelan, Joaquín García, Hugo Neira, Miguel Gutiérrez, Mirko Lauer, Alonso Cueto, Luis Peirano, Walter Alva, Milosz Giersz, Ramón Mujica, Marco Martos, Fernando Ampuero, Ruth Shady, Jean-Pierre Chaumeil, Juan José Chuquisengo, Manongo Mujica, Raquel Chang-Rodríguez, Max Hernández, Mercedes López-Baralt, Antonio Gálvez Ronceros, Rodolfo Cerrón-Palomino, Luis Millones, Carmen Ollé, Guillermo Niño de Guzmán, Giovanna Pollarolo, Ina Salazar, Rosella Di

Paolo, Odi Gonzáles, Sylvia Falcón und viele andere teilgenommen.

Das CCIG wurde am 15. Juli 2005 durch den Außenminister Manuel Rodríguez Cuadros eingeweiht, zu einem Zeitpunkt, als der Botschafter Alberto Carrión der Leiter der Kulturellen Angelegenheiten war. Wie die Ministerin für auswärtige Angelegenheiten, die Botschafterin Ana María Sánchez de Ríos, sich in der Gedenkzeremonie erinnerte, wurde das CCIG auf Vorschlag seines aktuellen Leiters, dem Dichter Alonso Ruiz Rosas hin geschaffen, der auch mit der Ausformulierung des «Planes für die Kulturpolitik von Peru im Ausland» (2003) beauftragt wurde, welcher unter der Verwaltung des Außenministers Allan Wagner Tizón erlassen wurde. Die Casa Aspíllaga wurde daraufhin mit der Unterstützung der Spanischen Agentur für Internationale Kooperation restauriert. Erster Leiter des CCIG war der unvergessene Dichter Antonio Cisneros, der bis zu seinem Tod im Jahre 2012 im Amt blieb.

Ein Oberstes Dekret, Ende 2005, unter der Verwaltung des Außenministers Óscar Maúrtua de Romaña, erlassen, ernannte das CCIG zur «Organischen Einheit des Staatsuntersekretariats für Auslandskulturpolitik des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten». Anfang 2006 wurde seine Betriebsordnung verabschiedet und 2010 wurde es, während der Verwaltung

des Außenministers José Antonio García Belaunde, in die Bestimmungen der Organisation und Funktionen des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten (2010) mitaufgenommen.

Seit seiner Eröffnung ist die Grafikkünstlerin Gredna Landolt die verantwortliche Kuratorin. Die erste Ausstellung, die im CCIG organisiert wurde und welche später zur 19. Internationalen Buchmesse von Guadalajara in Mexiko aufbrach, bei der Peru 2005 Ehrengast war, war eine anthologische Schau von Drucken von Fernando de Szyszlo.

Wie schon vor zehn Jahren, nahm auch bei der Gedenkzeremonie die Gruppe Yuyachkani teil. Während des Festaktes wurde eine Bronzestatue des Inca Garcilaso, ein Kunstwerk des Bildhauers David Flores, enthüllt, welche die Besucher vor einer Tafel mit der Inschrift der berühmten Widmung des zweiten Teils der *Comentarios reales*, empfängt: «Den Indios, Mestizen und Kreolen aus den Königreichen und Provinzen des großen und so reichen Peru, der Inca Garcilaso de la Vega, ihr Bruder, Kompatriot und Landsmann, Gesundheit und Glück».

CHASQUI  
Kulturbulletin

MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE  
ANGELEGENHEITEN

Generalabteilung für Kulturangelegenheiten  
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Perú  
Telefon: (511) 204-2638

E-Mail: boletinculturalchasqui@reee.gob.pe  
Web: www.reee.gob.pe/politicaexterior

Die Autoren haften für ihre Beiträge.  
Dieses Bulletin wird kostenfrei von den  
Botschaften Perus im Ausland verteilt.

Übersetzt von:  
Karin Rödel  
Antonie Oppel

Druck:  
Impresos SRL

# TOPF UND LAND KOCHKUNST AUS CAJAMARCA

Sergio Carrasco\*

Sitten und Gebräuche einer der meist geschätzten regionalen Küchen der nördlichen Sierra von Peru.

Wie schon von Mario Urteaga oder Camilo Blas lebhaft geschildert, findet Cajamarca, das von jeher vorwiegend ländliche Bevölkerung hat, auf dem Land seinen stärksten Ausdruck. Und das gilt auch für die Gastronomie.

Die Verwurzelung von gewissen kulinarischen Bräuchen könnte man vielleicht durch die Isolation erklären, in der sich die Region über lange Zeit hin befand. Das Thema ist insofern interessant, als dass kulinarische und gastronomische Gewohnheiten intakt geblieben sind, von denen letztendlich unsere so großzügig bediente Tradition des guten Essens herrührt.

Der alten Getreideproduktion des Departements entsprechend, hat Cajamarca auch eine starke Mühlen-tradition, die ihren minimalistischen Ausdruck im Mahlstein findet (den aufwendigsten in der Zuckermühle). Zum Beweis ein Mühlstein, oder besser gesagt, viele: sie alle erklangen einst in Contumazá zur gleichen Zeit, ohne eine Melodie oder Konzert zu beabsichtigen, in gemeinschaftlicher Trance gegen vier oder fünf Uhr nachmittags.

Ab wann wurde weniger gemahlen? Einige Erklärungsversuche: die allgemeine Verbreitung von Reis und der erhöhte Weizenpreis und, andererseits, die einfachere Zubereitung des Ersteren, förderten seinen Gebrauch und verstmitteln das abendliche Orchester. Trotz dieser Verstimmung ist sein Echo in der verbreiteten Verwendung von Körnern und Getreide und auch von Knollenfrüchten und Fleisch noch immer wahrzunehmen.

Die Liste ist lang. Im Fall des Mais, umfasst sie:

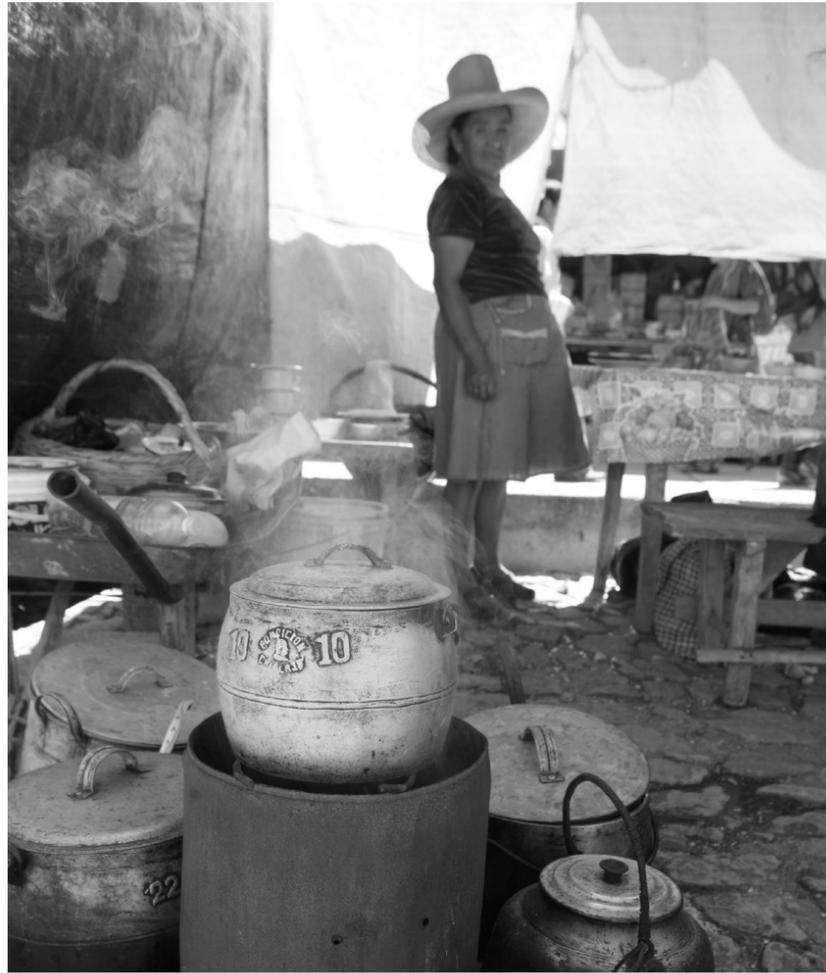
Reife Maiskörner, ausgekört und gekocht. Werden die Körner mit heisser Asche geschält, bekommen sie den Namen *mote pelado* und werden für Suppe benutzt, entweder als einzige Zutat oder in Begleitung von Kartoffeln und Fleisch. Suppe mit *mote pelado*, Erbsen und Eingeweiden vom Lamm wird *mondongo* genannt. *Cancha* oder getrockneter, mit oder ohne Öl oder Fett gerösteter Mais. Die Sorte *paccho* wird für die zarteste und geschmackvollste gehalten. *Cancha* wird allein oder mit Beilagen wie dem *chocho* (*tarhui*) verzehrt.

In Chilimpampa, Cajamarca, wird dieser in grossen Mengen (eine oder zwei Arrobas) in einer grossen flachen Pfanne, fast einen ganzen Tag lang gekocht. Sobald er abgekühlt ist, wird der *chocho* in einen Wollsack gefüllt, zugeschnürt und für vier oder fünf Tage in frisches Wasser untergetaucht um den bitteren Geschmack zu beseitigen. Erst dann und gut abgetropft wird der *chocho* mit roher Zwiebel, Tomaten, klein gehacktem grünem *aji-Chili* und fein gehacktem Korianderkraut und Salz zubereitet.

Gekochter und dann gerösteter *cashul* oder *mote* oder *choclo*, der auf einem Teller für mehrere Esser serviert wird.

Gekochter süßer Mais, der als Beilage zu *chicharrones* oder frittierten Schweinerippchen benutzt wird.

Gemahlener Mais oder *chochoca*, eventuell zuerst gekocht. In Masintranca, Chota, werden die kleinen *choclos* von der Ernte ab zur *chochoca* bestimmt; in Agamarca, Hualgayoc, werden unterdessen die halb reifen *choclos* dafür ausgesucht, sie werden



Küche auf dem Markt von Cajamarca.

ausgekört und gegart. Danach werden die Körner zwischen drei und fünf Tagen an der Sonne getrocknet, um sie danach zu mahlen. In Masintranca wird die zubereitete *chochoca* –gekocht und mit Geschmackszutaten gewürzt– zum Frühstück gegessen.

In Luichocollpa (Hualgayoc) und in Santa Cruz wird die *chochoca* in Form von *pepián* zubereitet und in Nuñún, Hualgayoc, als Mais mit Milch. Ersterer wird zubereitet, indem der Mais geröstet und zusammen mit Erbsen gemahlen wird, um daraufhin das entstandene Mehl mit Wasser und Geschmackszutaten zu kochen.

*Humitas* aus süßem *choclo*, gefüllt mit weichem Frischkäse oder Fleisch. In Auque, Hualgayoc, wird mit dem gemahlener süßer *choclo* auch eine Suppe mit Bohnen, Oca-Knollen, Kartoffeln und Korianderkraut zubereitet. In Agamarca wiederum ist der süße gemahlene *choclo* die Grundlage für eine Tortilla, die mit Mangold und Zwiebel zubereitet wird; während er in Agamarca mit Korianderkraut gekocht wird um eine Polenta entstehen zu lassen.

*Tamales* aus reifem, geschältem und gemahlenem Mais, gefüllt mit weichem Frischkäse oder Fleisch.

In Bezug auf Weizen:

*Resbalado*-Weizen oder *ruche*, auf dem Mahlstein geschält nachdem er eine Nacht in Wasser eingeweicht wurde. Wird für die Zubereitung von Suppen benutzt, zusammen mit frischem Speck, Fleisch, Kartoffeln. Wird für schmackhafter angesehen als der mit Asche oder Kalk geschälte Weizen.

*Cauca*-Weizen, in Asche geschält. Wird gegart und eventuell mit Fett oder Petersilienblättern serviert; oder auch als Zutat von Suppen benutzt,

zusammen mit Erbsen.

*Muro*, in Asche geschälter und auf dem Mahlstein gemahlener Weizen. Wird wie Reis gekocht, weshalb er als *arroz de muro* bekannt ist.

Mehl oder gemahlener Korn, wird für die Zubereitung von Suppen und *cachangas* (Frittierter) benutzt. In Cajabamba wird eine dickflüssige Suppe mit diesem Mehl zubereitet, die als *lahua* bekannt ist und die zusammen mit *huashatullo* vom Schwein gereicht wird. In Cajamarca heißt die Suppe, die mit diesem Mehl, in Stücke geschnittenen Kartoffeln und, wenn vorhanden, Hackfleisch, zubereitet wird, *suchuche*.

Bei der Gerste, ist der arbeitsintensivste Vorgang der, der zum *murum* gehört, den man enthält wenn die Gerste durch Schwenken durch eine *zaranda* (umgangssprachliche Form von *zarandeo*=Sieb) gesiebt wird. Während das Produkt, das durch das Sieb fällt, zur Verfütterung an Geflügel und Schweine bestimmt ist, wird die zurückgebliebene Gerste geröstet und auf dem Mahlstein bearbeitet. Die so durch den Stein gequetschte Gerste kommt danach durch ein feines Sieb, woraus das Gerstenmehl entsteht. Die Mischung von diesem Mehl mit grüner Brühe wird als *sango* bezeichnet. Die Gerste die im Sieb zurückbleibt ist der *murum*. Wenn Wind bläst, wird dieser feine Staub von einer gewissen Höhe herabfallen gelassen –das heißt, er wird in die Luft geworfen–, so dass die Hand der Natur die Arbeit der letzten Auslese übernimmt. Wie auch der *muro*-Weizen, wird er wie Reis zubereitet und folglich als *murum de arroz* bezeichnet.

Quinoa wiederum wird grün oder reif verzehrt. Im Falle der erstgenann-

ten werden in Jadibamba, Hualgayoc, die Blätter gekocht und in der milden Begleitung von Olluco-Knollen oder Kartoffeln gewürzt. Im zweiten Fall, wird die Frucht gekocht mit Kartoffeln und/oder Fleisch gegessen; oder auch geröstet, als Mehl.

Die Kartoffel, genauso vielseitig wie die vorhergenannten, wird verzehrt:

Mit Schale (umgangssprachlich «mit Schlüpfen») gekocht, zusammen mit Käse oder weichem Frischkäse und etwas Scharfem mit einem oder mehreren aromatischen Kräutern.

Gekocht und geschält, zusammen mit Schweinerippchen oder *chicharrones*. Zerdrückt, ohne jedoch zu Püree zu werden, mit *mote*, Erbsen oder Bohnen gereicht, wird dieses Gericht als *llaucha* bezeichnet

Gekocht und dann getrocknet.

Als Kartoffel-*picante*, gekocht und teilweise zu Püree verarbeitet, als Beilage zu Meerschweinchen oder Lammfleischschmorbraten. In beiden Fällen mit Zwiebel-*zarza* serviert.

In Rührei mit Grüner Minze oder etwas Ähnlichem.

Mit wilden Kartoffeln, besser bekannt als *curao*, wird eine Suppe zubereitet und auch Rührei, zusammen mit Inka-Gurke und Kürbis.

Die festkochende weisse und die gelbe mehligke Kartoffel, vor allem die Sorte *huagalina*, sind die zwei meistverwendeten Arten.

Wie sich versteht erfordern fast alle diese kulinarischen Zubereitungen das Mitwirken eines kräftigen Mahlsteines, ein erprobtes, festes Sieb und eine ordentliche, wenn auch einfache Feuerstelle.

Wie es der landwirtschaftlichen Welt eigen ist, steht der Speiseplan mit den Produktionszyklen in Verbindung: Kartoffeln werden von März bis Mai geerntet; Weizen von Juni bis August; und Erbsen und Saubohnen, im August.

Eines der Vorzeige-Gerichte ist der *caldo verde*, die Grüne Brühe, die auf dem Land als Frühstück serviert wird. Ihre grundlegenden Zutaten sind *paico*-Kraut, Grüne Minze, Weinraute und *champca* (*muña*). Früher wurde war unter den Kräutern auch das als *la honrada* bekannte mitinbegriffen und manche nehmen auch die Petersilie und Huacatay mit auf die Liste. Eventuell wird nur eine oder einige wenige der betreffenden Pflanzen benutzt und je nach dem um welche es sich handelt, bekommt die Brühe einen speziellen Namen («*Paico*-Kraut-Brühe, etc. »); meint man es besonders gut, so reicht man scharfe Huacatay-Soße dazu. Sie wird mit zerteilten Kartoffeln, Ei «*chicoteado*» (durch eine kleine Öffnung gegossen, wozu die Schale geschüttelt wird) und weichem Frischkäse in Stücken zubereitet. In Masintranca, Chota, werden der Grünen Brühe Oca-Knollen beigefügt.

In den warmen Orten Chota und Cutervo ist der *shurumbo*<sup>1</sup> das beliebteste Gericht. Darin wirken zusammen: grüne Frittier-Banane, geschält, in kleine Stückchen geschnitten und in kochendes Wasser gegeben, dazu kommen später Maniok, Inka-Gurke und Erbsen. In Santa Cruz wird das Gericht im Wesentlichen mit grünen Kochbananen und Nackenfleisch vom Schwein zubereitet.

In Zusammenhang mit dem weitverbreiteten Erbsen- und Lin-

Foto: Guillermo Figueroa Tangüis



Foto: Guillermo Figueroa Tangüis.

Beim Mahlen von Aji-Chili auf einem Mahlstein.

senanbau in Cajabamba machen etwas waghalsige Kombinationen von Hülsenfrüchten und Getreide einige der kulinarischen Zubereitungen aus, fast alle mit Eigennamen: Erbsen mit Weizen (*shinde*), Erbsen, Weizen, *mote* und Speck (*shambar*), Saubohnen mit Weizen (*«río sucio»*), Mais mit Bohnen und Schweinerüssel (*«locro jetón»*).

Der Bethlehem-Ordenspriester Joseph García de la Concepción wies

1723 darauf hin, dass «diese kleine Stadt ihren Reichtum vor allem den Schweinen zu verdanken hat, deren Anzahl von zwischen elf und zwölftausend Stück jedes Jahr auf ihren Feldern gezüchtet werden; denn da es kein Öl im Land gibt, wird Fett zum Würzen der Speisen benutzt, sogar zur Fastenzeit; sie werden nach Lima befördert, wo durch ihren Verkauf grosse Vermögen gemacht werden».



Foto: Guillermo Figueroa Tangüis.

Felderlandschaft in Cajamarca.

Schon Mitte des 16. Jahrhunderts tauchten die Schweine in der Einschätzung der Zuteilungs-Encomienda des Vogtes Verdugo, als ein Produkt von Bedeutung auf. 1776 jedoch wies Cosme Bueno darauf hin, dass die Zucht und die Vermarktung von Schweinen nicht mehr den «hauptsächlichen Handel» von Cajamarca ausmachte, da andere Züchter in anderen Regionen des Vizekönigtums aufgetaucht waren.

Diese Abnahme führte jedoch nicht zum absoluten Verschwinden. Auf den großzügigen Schweinefortbestand ist die Tradition von Gerichten wie *frito*, dem *shilpida*<sup>2</sup> Trockenfleisch, *puspomote* (Bohnensuppe mit geschältem Mais, Schweinefleisch und Speck) und das schon erwähnte «locro jetón», zurückzuführen.

In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, erlag der Pfarrer des Pfarrbezirks von Guzmango (Contumazá) den Gaumenfreuden des Fleisches, sehr zu Freuden seiner Gläubigerschar und sogar noch mehr zu der der Bewohner der Nachbarsiedlungen. Von der Hand Gottes angeleitet bereitete Aquilino Manero Soto schmackhafte Schinken aus Schweinebeinen, die sich, wie versichert wird, großer Nachfrage in den Dörfern des Chicama-Tals erfreuten. (Man vergesse nicht, dass Cajamarca das Hinterland von La Libertad gewesen ist).

Wenn auf dem Land ein Schwein zubereitet wird, werden Fleisch und

Fett vollständig und bis aufs Letzte verwertet. Nach der Zubereitung der grundsätzlichen *chicharrones*, wird in den Überresten des Frittierten (*shacta*) geschälter frischer Weizen (am selben Tag zubereitet) in ein wenig Wasser körnig und *al dente* gegart. Dieser wird zusammen mit dem Schweine-*frito* serviert, wobei es sich um nichts Anderes handelt als Eingeweide, Leber und andere Innereien vom Schwein, gekocht und dann zusammen mit *aji*-Paprika, Knoblauch, Zwiebel, Pfeffer und Salz frittiert, wozu noch gekochte Kartoffeln kommen. In Ichocán wird *frito* zur Karnevalszeit und am Rosenkranzfest (am zweiten Oktobersamstag) zubereitet.

Auf dem Landgut Tuñad, San Pablo, am anderen Ende der Gesellschaftsskala, war, wenn ein Schwein geschlachtet wurde, sowohl die Zubereitung von *chicharrones* und *frito* als auch von Würsten und Blutwürsten unerlässlich. Heutzutage sind Würste, Blutwürste und verschiedene Würstwaren ohne Schwierigkeiten auf den regionalen Märkten zu finden.

\* Journalist und zusammen mit Raúl Vargas Koautor von *Ollas y sazón de Cajamarca*. Minera Yanacocha, 2008. Siehe auch: Rosario Olivas Wetsón, *Cajamarca, el sabor del mestizaje*. Lima: USMP, 2009.

1 In San Martín wird unter dem Namen *shinombre* ein Eintopf hergestellt mit Bohnen, Schweinefleisch und Maniok.

2 Zerrissen, in Fetzen. Wird sowohl in Bezug auf Fleisch als auch auf Kleidung angewandt.

## REZEPTE

### GRÜNE SUPPE (6 PORTIONEN)

Violeta Silva / Cutervo

#### ZUTATEN

Huacatay-Kräuter (200g), Paico-Kräuter (100g), mehlig Kartoffeln (½kg) festkochende Kartoffeln (½ kg), Saubohnen (300g), Arakacha (½kg) Olluco-Knollen (½kg), weicher Frischkäse (100g), Eier (2), Salz

#### FÜR DEN «ROCOTO» (SOSSE MIT SCHARFEM PAPRIKA)

Tamarillo oder Baumtomate (1), Rocoto-Paprika (1), Frühlingszwiebel (ein Strauß), Salz.

#### ZUBEREITUNG

Die festkochenden Kartoffeln werden in längliche Stückchen geschnitten in zwei Liter Wasser gekocht. Nach dem ersten Aufkochen werden die mehlig Kartoffeln, die Arakacha (wahlweise auch die Olluco-Knollen), alles in längliche Stücke geschnitten und die geschälten Saubohnen, hinzugefügt. Sobald die Zutaten gar gekocht sind werden die klein gewürfelten Eier und der Käse, sowie Salz nach Geschmack beigelegt. Die Huacatay- und Paico-Kräuter werden püriert und in etwas Öl angebraten. Danach werden sie dem *Chupe* zugefügt. Dieser wird mit dem «rocoto» gereicht, der zubereitet wird, indem die Tamarillo, die Rocoto-Paprika und die Frühlingszwiebel mit etwas Salz püriert werden.

### SHILPIDA TROCKENFLEISCH (4 PORTIONEN)

Wilson Sánchez / San Marcos

#### ZUTATEN

Schweine-Trockenfleisch (4 Filets), Knoblauch (eine zerdrückte Zehe) Gehackte Frühlingszwiebel (½ Tasse), Eier (4) *Aji Panca*-Chili (2 EL), Pfeffer, Kümmel und Salz nach Geschmack, Öl (5 EL)

#### ZUBEREITUNG

Jede Portion Fleisch wird geklopft bis sie weich ist. Die Frühlingszwiebel, der Knoblauch, das Chili-Pulver, der Pfeffer, Kümmel und Salz werden angebraten. Das trockene Fleisch wird zerkleinert und in Öl gebraten. Die angebratene Würzmischung wird zu dem gebratenen Fleisch hinzugefügt. Die Eier werden leicht verrührt oder verquirlt beigemischt. Alles wird miteinander vermischt und gekocht bis die Mischung fest wird.

### CHIRIMPICO (4 PORTIONEN)

Nimia Díaz / San Miguel de Pallaques

#### ZUTATEN

Kutteln (800g), klein gewürfelte Karotte (200g), Erbsen (300g) Gewürfelte festkochende Kartoffeln (2), ausgekörnter süßer Mais (4), pürierter Knoblauch (1 EL) Gemahlene *Aji-Chili* (1EL), Grüne Minze (ein Stängel) Gehackte Frühlingszwiebel (2 Sträuße), Salz, Pfeffer und Kümmel nach Geschmack

#### ZUBEREITUNG

Die Kutteln werden gekocht. Sobald sie gar sind werden sie in kleine Stücke geschnitten. Eine Tasse Brühe wird beiseite gestellt. Der Knoblauch, die Frühlingszwiebel und die Grüne Minze werden angebraten und mit Salz, Pfeffer und Kümmel abgeschmeckt. Unter Rühren einige Minuten weiterbraten. In den gleichen Topf werden die zerkleinerten Kutteln gegeben, die Kartoffeln, Erbsen, Karotten und den Mais. Alles zusammen mit der Kuttelbrühe zugedeckt einköcheln lassen.

### SHAMBARITO (4 PORTIONEN)

Nicolaza Hernández / San Pablo

#### ZUTATEN

Erbsen (150g), Bohnen (150g) Gemahlener Weizen (¼kg), Schweinelende (¼kg) Speck (¼kg), Schweinefleischbrühe (1 ½ l) *Aji panca*-Chili (½ EL), Korianderkraut (2 EL) Zwiebel (½ St), Öl (2 EL), Pfeffer und Salz nach Geschmack

#### ZUBEREITUNG

Die Bohnen, der Weizen und die Erbsen werden am Vorabend in Wasser eingeweicht. Das Fleisch wird in sehr kleine Stückchen geschnitten und in Öl angebraten. Dem gebratenen Fleisch werden Zwiebel, Chilipulver, Pfeffer, Knoblauch und Salz beigelegt und alles zusammen verrührt. Dann die Erbsen, den Weizen und die Bohnen hinzufügen. Alles einige Momente köcheln lassen, dann die Brühe und danach das Korianderkraut zufügen. Verrühren und vor dem Servieren einige Minuten einköcheln lassen.

# DAS RENOVIERTE MUSEUM

Nach sorgfältigen Renovierungsarbeiten, öffnet das Museo de Arte de Lima, bekannt als MALI, erneut seine Türen um seinen Besuchern einen Überblick über die jahrtausendealte Geschichte des künstlerischen Schaffens in Peru zu bieten.



Die Wäscherin von Francisco Laso de los Ríos (1823 - 1869). Öl auf Leinwand, 106 x 61,3 cm. 1859.

Das als „Palacio de la Exposición“ bekannte Gebäude, das das Museo de Arte de Lima und seine Sammlungen beherbergt, ist ein Beispiel für die Gusseisenarchitektur des 19. Jahrhunderts. An den Pforten zum historischen Zentrum Limas und am Ende des „Parque de la Exposición“ gelegen, passt sich das Museum leicht an die Aufgaben eines modernen Museums an, da es ursprünglich als Veranstaltungsort der ersten großen öffentlichen Ausstellung, die in Peru organisiert wurde, entworfen wurde. Es stellte



Mateo Pérez de Alesio (Italien, 1547 - ca. 1606). *Maria lactans* / Heilige Familie unter der Eiche (um 1605). Öl auf Kupfer. 48,3 x 38,2 cm. MALI.

eines der ersten, umfangreichen Ausstellungen gewidmeten Gebäude dar, war aber auch eines der frühesten und wichtigsten Werke, welches mit der neuen Eisenbautechnik gefertigt wurde. Das 1872 eröffnete Gebäude umfasste auf seinen zwei Stockwerken knapp zehntausend Quadratmeter

an Ausstellungsfläche, die um einen wunderschönen Innenhof verteilt waren. Diese Struktur erlaubte es, weite und vielfältige Räumlichkeiten zu schaffen, von großer Raumhöhe und großzügigen Proportionen. Der moderne Geist des Gebäudes stand im Gegensatz zu dem klassischen

Design der Fassade, einem Werk des in Lima ansässigen italienischen Architekten Antonio Leonardi.

Nach einem intensiven Erneuerungsprozess des zweiten Stockwerkes des „Palacio de la Exposición“, finanziert durch den Nationalen Copesco Plan des Ministeriums für Außenhandel und Tourismus, öffnete das Museo de Arte de Lima (MALI) erneut seine Säle der permanenten Ausstellung mit mehr als 1.200 Stücken aus einer Sammlung, die aus mehr als siebzehntausend Kunstwerken besteht, welche die dreitausend Jahre Geschichte peruanischer Kunst erzählen. Die nationalen und ausländischen Besucher können die renovierten Säle mit präkolumbischer, kolonialer, republikanischer und moderner Kunst, mit Textilien, Fotografie, Silberarbeiten und Zeichnungen, durchwandern. Die Säle beinhalten Keramikstücke, Ölgemälde und einzigartige Objekte aus Holz und Metall von großem historischem Wert.

Auch die Ergebnisse der zweiten Renovierungsphase des „Palacio de la Exposición“ können besichtigt werden. Die Arbeiten wurden auf einer fünftausend Quadratmeter großen Fläche durchgeführt, welche 34 permanente Ausstellungsräume umfassen und welche von dem anerkannten Architekten Emilio Soyer nach höchstem internationalen Standard entworfen wurden. Der Umbau respektierte die Strukturen, Fassaden, Haupttreppen, sowie als auch die originalen Fenster. Gleichwohl berücksichtigte er die Umverteilung der Räumlichkeiten, strukturelle Verstärkungen und eine Modernisierung der Beleuchtung, mit dem Ziel, die Einrichtungen der Ausstellungsräumlichkeiten auf den neuesten Stand zu bringen.



Paracas (100 v. C.-100 n. C.). Zeremoniendecke. Glatter Stoff mit Stickerei aus Kamelidenfaser 142 x 286 cm. Museo de Arte de Lima. Spende Memoria Prado.