

Sociedades Precapitalistas, vol. 6, n° 1, e012, diciembre 2016. ISSN 2250-5121
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Estudios de Sociedades Precapitalistas (CESP)

Repensando imágenes para el arte rupestre del sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti (El Alto, Oriente de Catamarca, Argentina)

Re-thinking images in septentrional area of Sierra El Alto-Ancasti for rock art study (El Alto, Catamarca, Argentina)

Eva Amanda Calomino

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Arqueología,
 Facultad Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
 | calomino.eva@gmail.com

PALABRAS CLAVE

Sierra El Alto-Ancasti
Yunga
 Arte rupestre
 Nuevos enfoques

RESUMEN

En este trabajo se realiza una síntesis de nuevos enfoques teórico-metodológicos para profundizar el estudio del arte rupestre de la zona Norte de la Sierra El Alto-Ancasti, Oriente de Catamarca, zona ambiental de *yungas* (Noroeste de Argentina). Esta síntesis es el resultado de la revisión de algunos enfoques tradicionales aplicados al estudio de la imagen y del arte rupestre en particular, del análisis de la aplicación de estos enfoques, que paralelamente se fueron dando en el estudio del arte rupestre de la zona septentrional de la sierra, de la consideración de nuevas visiones y *corpus* que extienden los conocimientos sobre el tema y se especifican aquellas que considero interesantes para analizar el arte rupestre del área de estudio.

KEYWORDS

Sierra El Alto-Ancasti
Yunga
 Rock art
 New approaches.

ABSTRACT

This paper presents a synthesis of new theoretical and methodological approaches to go deep in the analysis of the rock art at the northern area of Sierra El Alto-Ancasti, *Yunga* environmental area, located in the east of Catamarca (North-West Argentina). This review of the traditional approaches applied to image and rock art studies is the starting pointed this paper, analyzing its application to rock art studies at the Sierra's northern area. Afterwards, new visions and information that enlarge the knowledge about this subject are presented, considering those interesting to rock art analyses from sites of the studied area.

Recibido: 15 de marzo de 2016 | Aceptado: 4 de agosto de 2016 | Publicado: 15 de diciembre de 2016

Cita sugerida: Calomino, E.A. (2016). Repensando imágenes para el arte rupestre de la Sierra El Alto-Ancasti (El Alto, Oriente de Catamarca, Argentina). *Sociedades Precapitalistas*, 6(1), e012. Recuperado de <http://www.sociedadesprecapitalistas.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SPe012>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

1. Introducción

El análisis del arte rupestre y de las imágenes en diversos soportes para nuestra área de estudio (sector septentrional de la Sierra el Alto-Ancasti, Catamarca, Argentina) ha sido elaborado desde visiones tradicionalistas, tales como aquellas que impregnan de significados intrínsecos a ciertos signos, las que consideran una condensación de temas a comunicar en los mismos; las que ven a las imágenes como marcadores territoriales identitarios y que distinguen, por ende, diversas identidades culturales, entre otras, que se especificarán más adelante. Estos enfoques tradicionalistas se han ido modificando al ritmo del crecimiento teórico de la disciplina no sólo para el área de estudio, sino en forma general para el abordaje de los restos del pasado. En la actualidad el uso de tales enfoques resultarían insuficientes, aunque no por ello menos interesantes, para entender la complejidad de la historia y relaciones de estas imágenes. Es en este sentido que se plantea una revisión de nuevas alternativas teórico-metodológicas que pueden tenerse en cuenta para abordar estos fenómenos.

Con el fin de realizar este abordaje, se considera que, desde un punto de vista social, el arte rupestre es parte de la tecnología, de las relaciones mutuas entre las personas y las cosas, es considerado como una práctica recursiva entre la materialidad y la vida social. En pos de un análisis enfocado en la materialidad, la vida social, la agencia y la semiótica -el arte como campo de acción-, discutimos y reevaluamos los postulados tradicionales enfocados hacia el simbolismo, la representación y el significado. Esta propuesta expone cómo se ha abordado la temática de las representaciones rupestres hasta el momento y demuestra la necesidad de proponer investigaciones alternativas que conlleven un entendimiento más completo, local y extensivo de los procesos socioculturales pasados y específicamente de la esfera de las imágenes y su percepción.

2. De los enfoques tradicionales sobre la imagen e iconografía a las propuestas superadoras

a. Significado y Representación en Arqueología

Con el fin de comprender las propuestas que se han elaborado en décadas anteriores en el análisis del arte rupestre de la zona detallada *supra* es necesario resumir ciertas ideas tradicionales sobre el estudio de la iconografía y la imagen rupestre.

Los acercamientos arqueológicos sobre las imágenes prehistóricas se han centrado tradicionalmente en la representación, el simbolismo y el significado (Danielsson y Sjöstrand, 2012). En esta línea, se han retomado fundamentos de la Historia del Arte en los que se ha asumido que las imágenes poseen un contenido que debe ser decodificado. Dentro de estos estudios clásicos encontramos el análisis del arte propuesto por Panofsky (1955), quien al abordar los temas de estudio del significado ha reconocido: (a) un tema primario o natural que versa en la identificación de formas puras, representaciones de objetos y animales, entre otros, y corresponde a una descripción pre-iconográfica; (b) un tema secundario o convencional, que busca conectar el motivo y la composición -conjunto de motivos- de imágenes con temas o conceptos -imágenes, historias y alegorías-, que corresponden al dominio de la Iconografía -descripción y clasificación de imágenes-; y (c) el significado intrínseco o contenido, -ámbito propio de la Iconología-, método de interpretación que requiere de la experiencia práctica, del conocimiento de fuentes literarias -cómo

a través del tiempo y en contextos específicos, los distintos temas y conceptos fueron expresados como objetos y eventos- y la *intuición sintética* -historia cultural de los símbolos-. En síntesis, Panofsky (1955) ha identificado y dividido el estudio del arte como Iconografía a la identificación, descripción e interpretación del contenido de las imágenes, y como Iconología al análisis del significado de ese contenido. Este acercamiento ha sido fuertemente criticado por Gombrich (s/f), en cuanto supone una lógica tautológica de explicación de las obras de arte, en tanto teorías que no logran alcanzar mayor certeza que aquellas atribuciones de los *connoisseurs*. Sin una lógica científica explicativa, el análisis del arte carece de sentido puesto que se convierte en una actividad de *el arte por el arte*, un objeto estático, sin historia, para ser admirado, coleccionado y mostrado.

En este marco, en los trabajos arqueológicos con un enfoque tradicional han primado los acercamientos iconológicos, que se han enfocado en identificar lo que la imagen representa para luego interpretar de qué modo esa imagen formó parte de una cosmología o ideología (Reynoso y Patrolongo, 2008; Alberti, 2012). Los análisis del arte rupestre en general y para el Noroeste Argentino en particular han tenido como objetivo principal o meta secundaria la búsqueda de significado, de información codificada que permitiera reconocer funciones que las diversas identidades culturales han “impregnado” a los lugares con manifestaciones rupestres, como por ejemplo, marcadores territoriales. En este sentido no sólo se ve implicado el tema del tratamiento analítico hacia las imágenes sino también el lugar de la agencia de los sujetos/objetos en la cadena operativa de la imagen rupestre.

En este caso existen otras propuestas superadoras desde la Arqueología Cognitiva (Malafouris, 2007), la implementación de la Semiótica (Keane, 2003), la Fenomenología (Tilley, 1994; Thomas, 1996), la Arqueología del Paisaje (Criado Boado, 1999; Bradley, 2000; Jones, 2006; Llobera, 2007), la materialidad y la agencia (Latour, 1996, 2005; Gell, 1998; Miller, 2005), que han avanzado desde sus diversas posturas en la capacidad de analizar las imágenes en tanto actantes que evocan pensamientos y acciones, con roles sociales. De este modo en relación con el arte Paleolítico, los arqueólogos se han ocupado de lo que representan las pinturas rupestres -real o idealmente- y en sus “orígenes”, y se han ocupado mucho menos de la discusión de las prácticas de hacer estas imágenes, en los aspectos de la materialidad y la práctica (Danielsson y Sjöstrand, 2012). Nos enfocaremos a continuación en estas diversas propuestas superadoras nos enfocaremos a continuación.

b. La imagen desde la percepción. “Rescatando” el concepto de Representación

Al asumir que las imágenes pueden ser utilizadas, modificadas y entendidas de forma diversa por diferentes personas a través del tiempo, es necesario enfocarnos brevemente en una de las propuestas contemporáneas que centran su estudio en la percepción, principalmente en el rol de la imagen en la evolución de la cognición humana en general, la Arqueología Cognitiva.

En el marco de estudios de arte rupestre de sitios europeos, Malafouris (2007) propone considerar relacionadas la cognición y la cultura material entendidos como dominios epistémicos de la experiencia humana y sólo de esta forma, es posible entender la naturaleza de ambas. Al ver una imagen rupestre aquello que vemos es “a representation of a representation of a representation” (Malafouris, 2007:289), ya que nuestra experiencia y percepción media en el acto de ver y entender

aquello que vemos. Al respecto, “Perception is not simply about directly perceiving the world [Gibson, 1966; 1979], it is also, if not primarily, about learning how to see the world and formulating hypotheses about this world” [Gregory, 2005; 1990; 1980] (Malafouris, 2007:290).

Al ver una imagen uno identifica que aquello que ve es una imagen en sí, es una imagen de algo, una representación de algo. Es nuestra familiaridad perceptiva con la imagen como un fenómeno representacional, la que permite, por ejemplo, reconocer en el arte rupestre una “ventana” hacia la mente del pasado. En relación con cómo deben ser entendidas estas imágenes y en qué aspectos o propiedades debe enfocarse el análisis, Malafouris establece que la mayoría de los arqueólogos se centran en el significado de la imagen, considerando las nociones de representación y simbolismo. Para el autor este foco debe cambiarse y para ello propone considerar qué es representación y su importancia.

De forma general la representación puede entenderse como conteniendo un doble sentido: “as an object which stands for, refers to or denotes something, but also as the relation between thing and that which stands for or denotes it.” (Malafouris, 2007:291). De este modo el autor distingue entre: representación interna o mental, que -refiere al contenido representacional de una intención o creencia sobre el mundo- y representación externa -signos materiales disponibles en el mundo-. El autor no niega el carácter representacional de la imagen. Ciertamente la imagen es un signo material que opera como forma de representación externa. Pero el foco en la representación es lo que el autor critica, ya que se centra en la línea cognitiva por detrás de esta imaginaria.

Para Malafouris, criticando la iconicidad en el análisis del arte rupestre, la identificación de ciertas imágenes con animales del mundo real (perspectiva canónica) no necesariamente implica que esas imágenes representan esos animales en sentido referencial. Las imágenes no corresponden a un gran sistema simbólico que uno puede decodificar a partir de las relaciones espaciales, temáticas o formales entre las imágenes.

El centro de su propuesta radica en que la cultura material es un instrumento para pensar, que hace a la emergencia del comportamiento. Esta dimensión semiótica puede entenderse a partir del concepto de “significación enactiva” (Malafouris, 2007: 294), un proceso de integración conceptual responsable de la emergencia simultánea del significado y el significante que crean al mundo. De este modo, las imágenes que vemos del arte Paleolítico, antes que representar el mundo, conllevan un proceso de actuación en el mundo, y al mismo tiempo, de pensar en el mismo. Esto ya está inmiscuido en el acto o la tarea de crear una figura a partir de la roca natural. Entonces la percepción visual es un modo de explorar el afuera antes que de representarlo, las imágenes son estrategias perceptuales.

En este sentido, la mente conoce e identifica estructuras impuestas sobre la materialidad. El mecanismo de la percepción humana así se transforma en un objeto de contemplación, en el que la imagen ofrece un nuevo modo epistémico de acceso al mundo de la experiencia visual. Entonces las personas del Paleolítico no estaban simplemente exteriorizando o externalizando los contenidos de su mente, sino creando patrones externos, como escalones o peldaños para el desarrollo de la creatividad sensomotora; en la interacción mente-mundo llevando adelante este contenido perceptual y experimental. La imagen así permitió y permite pensar sobre lo pensado.

c. Agencia y Semi ótica. El Arte Rupestre en la cultura material

En las propuestas más recientes la cultura material se considera posible de ser estudiada como fenómeno social de múltiples dimensiones tomando principalmente ideas contemporáneas producidas desde la espacialidad, la práctica social, la semiótica y considerando la vida social de las cosas (Latour, 1996, 2005; Frame, 2002; Keane, 2003; Miller, 2005). De esta manera tomando a los objetos que constituyen a la cultura material relacionados con una agencia secundaria, mediada por las personas, y por ende, como una representación –no en el sentido tradicionalista-, dimensión constitutiva de la cultura material (Gell, 1998). El ejemplo paradigmático para comprender este marco puede exponerse en el estudio del arte rupestre, el cual puede pensarse como una tecnología que demuestra la creación y representación de forma más clara, que el lenguaje visual es signo.

Se considera, tomando a Miller (2005), que la materialidad implica la constitución de lo inmaterial como dimensiones inseparables, cuyo análisis nos permite pensar en “lo no percibido” o imperceptible de los objetos. Al respecto, los elementos visuales y pictóricos son un tipo especial de dato arqueológico que traspasa límites no sólo temporales sino también de lo material e inmaterial (Danielsson y Sjöstrand, 2012). De este modo, la cultura material, implica nuestro ser, no a través de nuestra consciencia o del cuerpo, sino en relación con un ambiente exterior que nos habitúa e impulsa. Esta capacidad de los objetos para permanecer periféricos a nuestra visión y, sin embargo, ser determinantes en nuestra conducta ya había sido abordada por Bourdieu (1977), quien mostró cómo la misma habilidad de los objetos para condicionar implícitamente a los actores humanos se convierte en el medio primario mediante el cual la gente es sociabilizada como seres sociales. Estas ideas esbozan la afirmación de que lo menos tangible se encuentra basado en lo más tangible. Los modos habituales de estar en el mundo y su orden subyacente emergieron como una segunda naturaleza o *habitus*. La praxis, para este autor, almacenaba y mantenía la reproducción social, la memoria de la misma.

Desde este marco, tenemos una mutua relación constructiva y constitutiva entre personas y cosas (Latour, 1996). Si bien consideramos que hay que tener en cuenta las múltiples dimensiones que los objetos implican simultáneamente, no creemos que esa relación sea simétrica. Por el contrario, desde una perspectiva social, se propone que los objetos poseen una agencia secundaria, delegada, mediada por las personas y su intencionalidad (Gell, 1998). Actuar ocurre en la acción, excede al acto, media con otras acciones y actantes -humanos y no humanos. La agencia es inherentemente material y contextual, es una cualidad de reproducción social de la acción dentro de las relaciones sociales (Robb, 2010). La agencia es fundamentalmente material por dos razones: porque los materiales son el medio y conforman el contexto para las relaciones entre las personas y porque las personas forman importantes relaciones con las cosas materiales. Las prácticas sociales, ya como lo exponía la idea de estructuración (Giddens, 1998), construyen, reconstruyen y reinterpretan reflexivamente esa cultura material (Dobres y Robb, 2005; Robb, 2010).

En este marco, son particularmente interesantes los postulados de la semiótica acerca de los objetos como inmersos en las relaciones sociales y mediando a las mismas. Principalmente los “objetos de arte” en tanto índices e instrumentos de la agencia social, agencia que para Gell (1998) -siguiendo a Peirce 1958- se producen a través de un proceso de inferencia denominado abducción. El índice, en

tanto signo natural, actúa como representación activa en las transformaciones sociales, como un sistema de acción. La representación aquí es la muestra de una vivencia, de un recuerdo, de una historia, de una nueva presentación de algo que ya no está y solo queda el lenguaje visual para expresarlo. Es algo que está en el lugar de lo que ya no está. No hay nada que para las personas sea un objeto en sí mismo ya que los objetos no representan en sí.

Keane (2003) ha discutido recientemente aspectos de la semiótica de Peirce ya que contribuyen al análisis social de los artefactos materiales. Rescata la importancia de la materialidad, sin dicotomizar en el análisis personas y cosas, ideas también defendidas, como se ha esbozado, por Miller (2005) y Latour (1996). Keane (2003) propone no reducir las cosas materiales a vehículos de significado, sino pensar en la historicidad y el poder social de éstas. Para ello plantea repensar las relaciones “lógico-causales” que expresan un concepto fundamental en el modelo de signo de Peirce (1958). Este modelo se contrapone al de Saussure (1995 [1913]), centrado en la relación significado-significante, entre signos y mundo de referentes, el cual ha llevado a ciertas consideraciones y asunciones en las disciplinas sociales sobre cómo pensar la materialidad, es decir, “the sign does not give direct access to objects” (Keane, 2003:413). Reconoce en este modelo de Peirce dos rasgos: es procesual, puesto que los signos dan nacimiento a nuevos signos en el proceso de significación. Esto permite repensar la idea de que las cosas son sólo signos, que simplifican el mundo a un discurso con significado y su interpretación. Y a su vez, permite considerar el rango de relaciones, no sólo entre signo e interpretante, sino también entre éstos y aquellos objetos de significación. Entonces las bases que motivan y caracterizan las relaciones entre signo y objeto pueden ser icónicas -de semejanza-, de índice -causal o proximal-, o simbólica -evidente en convenciones sociales “arbitrarias” que deben ser igualmente entendidas en las dinámicas sociales de relaciones lógico-causales. En las formulaciones de Peirce el pasado es un hecho actual, una potencialidad de ser en el futuro, lo cual está implicado para el autor en la agencia humana, en la capacidad de la gente para actuar. El hecho de considerar las cualidades sensoriales de los objetos en un sistema de valores contextuales es una idea que ha permitido plantear y han puesto en juego los análisis de las Biografía social de las cosas (Appadurai, 1986; Kopytoff, 1986).

Los objetos no indican en sí, en su forma, las acciones y gestos que tomamos frente a los mismos; se nos presentan en tanto objetos a partir de gestos y acciones. El “iconismo” de un objeto no es simplemente la expresión de algo, no es sólo un índice. Un objeto no es en sí el índice del gesto o del acto de su producción, sino que instiga a una variedad de acciones. Para la gente que se encuentra con un objeto que no forma parte de su mundo de acciones y cosas debe hacer legible, representacional, ese “iconismo”, esa relación acción-objeto, entonces el sentido es potencial, hacia el futuro. Esa relación está íntimamente ligada con la idea de *habitus* de Bourdieu (1979) y las circunstancias biográficas de los objetos. Como este autor ha estudiado en casos etnográficos, ciertas formas materiales privilegian la expresión o concretización de las estructuras sociales y significados culturales. Según Peirce (en Keane, 2003), el sentido es contingente, también lo ha aseverado Gell (1998) en el estudio del arte. De este modo la semiótica además de estar centrada en los signos también está enfocada en temas de agencialidad y acciones; no es la búsqueda de significados sino que por el contrario permite pensar en la “apertura” de las cosas. A partir de su estudio, Keane ha expuesto el rol mediador de la ideología semiótica en la consolidación de objetos como componentes de la vida social.

El símbolo es más que una cosa, es operación y ceremonia, es acción. Esta perspectiva nos lleva a reflexionar sobre la relación entre personas y cosas. Y aquí es donde el concepto de agencia se vuelve crucial. La agencia es material, porque material es el contexto de nuestras prácticas y porque las personas poseen vínculos muy importantes con los objetos. Si bien es importante reconocer que los objetos poseen agencia, como se ha postulado, en última instancia la misma se encuentra en los seres humanos y son estos últimos los responsables de las consecuencias prácticas de sus acciones (Gell, 1998). Así es como pretendemos considerar la materialidad desde su aspecto simbólico.

d. Arte como Tecnología y Campo de y para la Acción

Consideramos que el término “arte” puede emplearse de forma inter-cultural porque designa a una variedad de producciones visuales no reductibles a las manifestaciones artísticas occidentales. El arte rupestre en particular supone la creación de imágenes realizadas sobre soportes rocosos. Desde un punto de vista social, el arte es parte de la tecnología, de las relaciones mutuas entre las personas y las cosas, considerada como una práctica recursiva entre la materialidad y la vida social. Son prácticas sociales que construyen, reconstruyen y re-interpretan reflexivamente la cultura misma (Ingold, 2001). Entendemos que la “Technology is a domain of human endeavor whose study is capable of providing broad insight into the phenomenon of culture” (Frame, 2002:114). Desde esta perspectiva es posible distanciarse del problema centrado en definir los artefactos como cumpliendo una función particular, tecnológica, social o ideológica, puesto que estas tres variables son inseparables en la práctica, todas se incluirían en el diseño. Se ha afirmado que “functional terms are frequently given to artefacts purely because they provide convenient labels. Such labels, or categories, often assume a direct relationship between form and function.” (Allison, 1999:72). Es imposible asociar un objeto a un dominio funcional específico, ya que esta tarea supone diferenciar rasgos que poseen valor utilitario de otros que no lo tienen. Cada actividad envuelve simultáneamente dimensiones sociales, tecnológicas y simbólicas.

Siguiendo a Alberti (2012), quien aboga por una ontología equivalente para las cosas y las personas, los objetos -como podría ser una vasija- pueden ser entendidos como prácticas en sí y no como algo estático. Para este autor, el acto comunicativo ocurre en el “hacer”: es en el “hacer arte” donde reside su significado y no en el objeto terminado. Desde esta perspectiva es que se revalorizan los enfoques que ponen el foco en la cadena operativa, en sentido amplio (Leroi-Gourhan, 1964). Las propiedades de un objeto consideradas esenciales son históricas y socialmente específicas y relacionadas con las técnicas y procesos involucrados en la interacción con lo material. Alberti destaca la tendencia actual hacia una forma de vitalismo, pensar los materiales como “vivos” y no como esclavos de las formas (Conneller en Alberti, 2012). Estas perspectivas consideran que las prácticas o *skills* (*sensu* Ingold, 2001) no imponen formas preconcebidas sobre la materia inerte sino que en el proceso intervienen campos de fuerza y circulación donde las mismas son generadas (Ingold, 2001).

Para Alberti, la combinación de estas posturas nos hacen pensar acerca de que “matter in general can be conceived of as performed in to being through practice. If this is the case, then images –as practices- are onto-generative (productive of reality) and not simply assigned meanings or simple representation.” (Alberti, 2012:21). Las nociones de habilidad y de cadena operativa ponen el

énfasis en la práctica, en el hacer y nos recuerdan que los objetos nunca están completos o terminados. Éstos son “anfitriones” de decisiones, estrategias, ideas, experiencias, entre otros. Esta propuesta revela que los objetos acumulan significado social y simbólico por fuera de su eficacia técnica.

Como se ha propuesto, la materialidad de la agencia es la que provee las bases para la formulación de un rango de estrategias interpretativas con las cuales podemos abordar los materiales de las sociedades del pasado (Robb, 2010). Por ende, aquello que puede medirse arqueológicamente es cada atributo, que es donde opera la variabilidad artefactual y, los que pueden definir características de *performance*. De este modo, las actividades en que los artefactos pudieron potencialmente participar, es decir, los actos tecnológicos, son en sí performativos. En este trabajo, con el análisis de *performance*, no se asume ninguna función inmediata, sino que se considera la posible participación de los objetos en más de una actividad y la existencia de funciones tentativas, sus diferentes participaciones en su historia de vida o, como algunos autores han denominado, su biografía cultural (Kopytoff, 1986; Gosden y Marshall, 1999). Desde este enfoque se considera que son las prácticas concretas las que en definitiva activan, ignoran o no las propiedades (Gastaldi, 2009). Esto se relaciona directamente con conceptualizar la agencia como secundaria en los objetos, como se ha planteado *supra*.

Es en el sistema de representaciones donde se incluye la forma de concebir la naturaleza, el espacio, la temporalidad y las relaciones entre los humanos y el ambiente. Esto se manifiesta en productos materiales, como el arte rupestre. Entonces, la descripción de las unidades es un paso inicial en el análisis, ya que cada sociedad construye un ambiente sensorial: físicamente -a través del mundo material creado- y culturalmente -valorando ciertas impresiones sobre otras- donde ciertos objetos adquieren mayor eficacia que otros (Gosden, 2001). Ese mundo físico se compone de objetos con cualidades -estéticas- susceptibles de ser medidas y descritas. El arte rupestre puede considerarse como una evidencia del sistema de representaciones -en el sentido superador- de las sociedades del pasado. Es en sí la materialidad más abundante recopilada en determinados ambientes de escasa conservación y baja visibilidad. Desde la perspectiva esbozada, los sitios con arte rupestre actúan en la “creación, jerarquización y organización del entorno, definiendo a partir de su simple presencia/ ausencia áreas de diferentes características” (Troncoso, 2005:43). Es decir, entender el arte rupestre desde su espacialidad y materialidad, como elemento activo en los procesos de configuración del espacio social. A su vez, habitar un paisaje implica involucrarse perceptualmente con un ambiente compuesto por rastros del pasado (Jones, 2006), que pueden ser reinterpretados, fomentar y/o condicionar la creación de nuevas materialidades. Implica entonces diversas escalas de análisis, por lo que resulta interesante estudiar patrones de visibilidad en el contexto de la Arqueología del Paisaje, como un modo de contemplar la percepción, y el paisaje que modifica e informa a la gente para la acción (Llobera, 2007), constituyendo otra escala de análisis de la imagen. Las imágenes no son estáticas, completas o meramente comunicativas, son móviles, extensiones de la práctica (Alberti, 2012). Los sitios con arte rupestre son obras abiertas, hacia el futuro, como hemos ejemplificado a partir de los postulados de la Arqueología Cognitiva, la agencia, la materialidad, y la Semiótica.

3. Imágenes en la selva. Antecedentes, tradiciones y nuevos estudios

Investigaciones e interpretaciones tradicionales sobre el arte rupestre y mobiliario en la Sierra de El Alto-Ancasti

La Sierra de El Alto-Ancasti se encuentra en el área oriental de la Provincia de Catamarca y comprende, de norte a sur, los Departamentos de El Alto, Ancasti y La Paz (figura 1). Es bien conocido el hecho de que en estas sierras se encuentran variedad de sitios con manifestaciones rupestres (Gordillo, *et al.* 2000; Podestá, *et al.* 2005; Gheco *et al.*, 2013), principalmente por la cantidad y magnificencia de los diseños, tales como los de *La Candelaria* -Dpto. de Ancasti- (Llamazares, 1997/98). Estas concentraciones se encuentran ubicadas en las laderas de las sierras, un sector intermedio entre las llanuras hacia el oriente y los valles hacia el occidente. Sin embargo, los análisis y descripciones arte rupestre, se han centrado en la zona sur de las mismas, en los Departamentos de Ancasti y La Paz, produciendo diversidad de publicaciones acerca de la temática del arte rupestre y mobiliario en el oriente de Catamarca (Pedersen, 1970; Segura, 1970; González, 1998; de la Fuente, 1979a, 1979b; de la Fuente, *et al.*, 1982; Llamazares, 1997/98; Gordillo *et al.*, 2000).

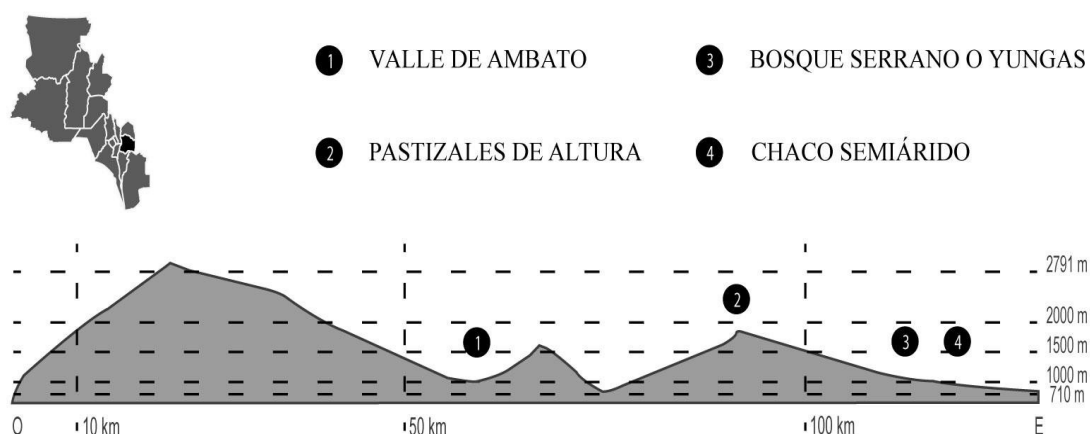


Figura 1. Ubicación del Departamento de El Alto en la Provincia de Catamarca (marcado con trama) y perfil altitudinal esquemático de los ambientes fitogeográficos destacando el área de *yungas* (nº3)

En forma general, los estudios nombrados han contribuido a delinear la variedad formal de las representaciones pintadas y grabadas, evidenciando diseños de carácter geométricos, figurativos e imaginarios, cuyo repertorio temático incluyó figuras humanas, ofidios, aves, llamas, simios, entre otros, con preeminencia de la figura del felino. En estos trabajos se reconoció que el área fue ocupada desde momentos tempranos -Período Formativo-, sin embargo, la mayoría de los mismos se han limitado a definir las manifestaciones adscriptas cultural y cronológicamente a las sociedades Aguada (de la Fuente *et al.*, 1982), ubicadas temporalmente entre *ca.* 600-1100 d.C. (Gordillo, 2009a). Con las descripciones desarrolladas, los autores han mostrado la variabilidad local de las expresiones plásticas de esta cultura y su extensión geográfica (de la Fuente *et al.*, 1982) (figura 2).



Figura 2 Motivos Aguada sobre diversos soportes materiales: a. Dibujo de motivo estilo Portezuelo; b. hombre con máscara de felino -enmascarado- en vaso de piedra; c. figura bipartida estilo Negro Grabado de Ambato; d. antropomorfo grabado en hueso. (Fotografías y dibujo del equipo de investigación)

Se han elaborado, también, comparaciones entre el arte rupestre y la decoración cerámica -arte inmueble y mueble respectivamente- a fin de comprender el repertorio iconográfico Aguada (Kusch, 2000). En el este de Catamarca se distinguen dos estilos cerámicos principales: (i) Portezuelo -valle central de Catamarca- y (ii) Aguada de Ambato -valle de Ambato- (Gordillo, 1998). El estilo cerámico Portezuelo presenta diseños pintados en negro o negro y púrpura sobre un baño crema en múltiples paneles. Se destaca por la técnica del negativo, se pinta el fondo dándose por omisión la forma (Gordillo, 1998; Kusch, 2000) y presenta motivos de felinos, aves, personajes ataviados y enmascarados, entre otros. Por su parte, Aguada de Ambato se distingue básicamente por la cerámica de superficie negra lustrosa, el predominio de diseños grabados -frecuentemente en negativo-, las figuras compuestas conocidas como draconianas -versión elaborada del felino- la representación del enmascarado, del sacrificador, entre otros (Gordillo 2009a) (figura 3). Los mismos están relacionados iconográficamente con las representaciones rupestres, del extremo oriental, en la zona de *yungas* (Gordillo *et al.*, 2000).

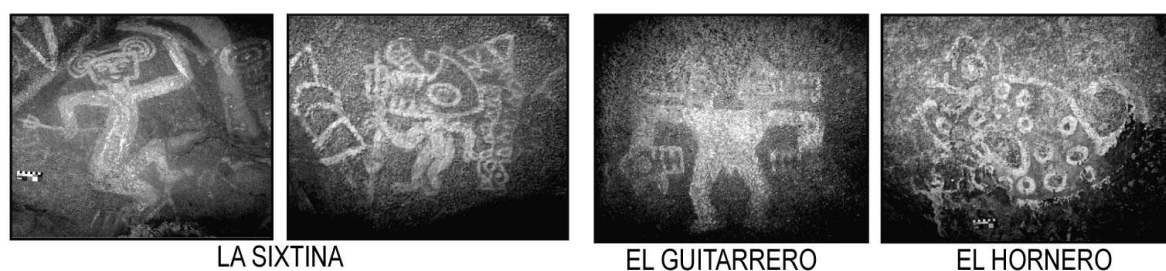


Figura 3 Fotografías de diversos aleros y cuevas con motivos Aguada en arte rupestre para el sector sur de la Sierra el Alto Ancasti, sitio La Tunita (Dpto. El Alto). (Propias del equipo de

investigación)

Los autores citados han aclarado que el arte rupestre solo reproduce ciertos núcleos temáticos del repertorio iconográfico presente en la alfarería, centrándose en la figura humana, la felínica y en escenas -danzas rituales- (Podestá *et al.*, 2005). A su vez, han propuesto que en el área sur de la Sierra de El Alto-Ancasti los elementos decorativos Aguada se potencian, centrándose en la dualidad hombre-felino de forma realista y fantástica, con temas asociados al sacrificio, la transformación, los rituales y seres sobrenaturales (Llamazares, 1997/98; Gordillo, 2009b). Estas características han llevado a proponer ciertas funcionalidades específicas para estos sitios. Considerando las representaciones junto con el entorno donde se emplazan, en los bosques de cebil –*Anadenanthera colubrina*–, especie vegetal proveedora del alucinógeno ritual más importante del Noroeste precolombino y de otras áreas de Sudamérica, se ha sugerido que estos lugares fueron el escenario de prácticas religiosas que incluían el consumo de este psicotrópico (Llamazares 1997/98; Gordillo 2009b). También se ha propuesto que las representaciones funcionaron como hitos demarcadores de territorialidad y dominio frente a los potencialmente conflictivos grupos de los llanos que ocupaban los territorios ubicados inmediatamente al este (Gordillo *et al.*, 2000). Otra interpretación relativamente detallada se centró en la asociación geográfica de los sitios con representaciones de camélidos en hilera con las rutas del tráfico caravanero, tales como La Tunita (Gordillo *et al.*, 2000). Para elaborar tales deducciones, se ha considerado que la variabilidad temática a lo largo de los sitios de la sierra conformaba el mismo sistema simbólico (ej. Kusch, 2000).

A partir de lo expuesto, y retomando el tema de la asociación cronológica, estos estudios que han relacionado el arte rupestre con el arte mueble, se centraron principalmente en definir aquello que podía adscribirse a la esfera cultural Aguada, comparando los diseños en roca con materialidades de áreas valliserranas. En cierta forma esto supone un recorte de las manifestaciones rupestres presentes en los sitios y refleja la necesidad de utilizar este tipo de comparaciones no solo como un modo de asociar elementos y crear conjuntos sincrónicos, sino también como herramienta para desarrollar secuencias socio-temporales que permitan estudiar los procesos propios del área de estudio además de su relación con la zona valliserrana. Con el correr del tiempo se ha tornado una visión del arte rupestre de la Sierra de El Alto-Ancasti como “arte Aguada”, cuando en realidad, veremos más adelante, el universo de imágenes es más complejo y diverso.

Distinguimos varios tópicos que se desprenden de lo escrito previamente que se relacionan con un modo tradicionalista de estudiar la iconografía y el arte rupestre: los análisis descriptivos y comparativos entre imágenes de diferentes soportes; las interpretaciones sobre tales imágenes asociadas a identidades culturales y demarcación de territorio, así como también la transmisión de ideas religiosas y actividades concomitantes a través de diferentes soportes; y la inferencia de funcionalidad ritual de los espacios a partir de entender el arte rupestre como contenedor de ideas mágico-religiosas.

4. Arte rupestre en el área septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti: alternativa teórico-metodológica

Para la zona norte de la Sierra El Alto-Ancasti, la mayoría de los antecedentes publicados solo remiten a descripciones de las manifestaciones rupestres, las que en un primer momento fueron consideradas elementos aislados con respecto a los materiales del ámbito oriental (de la Fuente *et al.*, 1982). Estas descripciones, si bien han aportado acerca de la ubicación de sitios y han constituido un primer acercamiento al conocimiento de las manifestaciones, no han formado parte de análisis sistemáticos (Segura, 1970; Gramajo de Martínez, 2001). Recientemente se han sumado resultados de prospecciones y relevamientos exhaustivos (Gordillo, 2009b; Calomino, 2012 [2010]; Gordillo y Calomino, 2010; Nazar, Gheco y Barot, 2012; Calomino y Gheco, 2014; Quesada y Gheco, 2015, entre otros) que han avanzado en la posible adscripción cronológica de estas imágenes y en el reconocimiento de la variabilidad de diseños producidos a través del tiempo en este paisaje.

A partir de la comparación entre las diversas zonas del área se ha propuesto que en los sitios correspondientes al sector norte de la sierra, la iconografía Aguada se desdibuja presentando menos motivos comunes a esta “entidad” y se infiere que los diseños del norte habrían pertenecido a diferentes períodos prehispánicos (Gordillo, 2009b). Sin embargo estas comparaciones permiten identificar el tratamiento diferencial realizado en el diseño de los mismos referentes. A partir de estos datos es posible establecer que la variable que influye directamente en la forma del diseño es el referente representado en sí. Es decir, cada tipo de modelo que es tomado como motivo -tales como antropomorfos, aves, ofidios, camélidos, entre otros- tiene una variedad específica en los diseños de su representación. Así, por ejemplo, los ofidios a veces se representan de forma realista y otras veces con trazos geométricos, en cambio los camélidos aparecen generalmente de forma figurativa -con excepción de los que poseen rasgos felínicos. Por otro lado los cóndores parecieran representarse de forma muy disímil, aunque evaluando sus rasgos detalladamente presentan un diseño de producción similar. A su vez, debe evaluarse si la diferencia en el diseño de los mismos referentes supone que pertenecen a momentos temporales diversos o a diferentes sociedades o simplemente a la variabilidad intra-cultural en el modo de representar. Claramente los motivos del sector norte requieren un tratamiento detallado de sus características, dada la variabilidad y diversidad que presentan para la región.

Nos parece importante destacar, para pensar nuevas alternativas, las ideas de Gallardo y colaboradores (1990) propuestas para el arte rupestre en particular.

Estos autores desarrollaron sus estudios sobre el arte rupestre del desierto de Atacama –tratándose de grabados de evidente manufactura posthispánica cuyas formas evocan figuras humanas montando caballos- de la cuenca del río Salado, el mayor afluente del río Loa (Chile). A partir de su relevamiento observan un universo de representación reiterativo en imágenes de camélidos, aunque también pueden observarse vizcachas, felinos, zorros y otros animales no identificados. La figura humana grabada o pintada es escasa siendo habitual encontrarla asociada a camélidos o equinos. Prestan principal atención a la figura del jinete la cual es abordada en el contexto andino pasado y presente en una variedad de soportes que han servido como vehículos para contener un tema que sugiere una ruptura estética, tanto en lo material como en los relatos tradicionales (Gallardo *et al.*, 1990). Este trabajo busca varias líneas interpretativas y así logra considerar una metodología de registro estructurada frente a lo fragmentario del registro arqueológico y acorde a nuestro estudio

desde el presente, considerando los aspectos materiales de cierta práctica humana -ya muerta que con sus significados lejanos suponiendo otros procesos de descripción sin perder el dinamismo de los contextos sociales. Para culminar, sugieren que el significado del arte sufre una dependencia contextual, es parte inseparable en la construcción de las estrategias sociales; y es en los límites de prácticas simbólicas concretas, de la actualización social del símbolo, donde es posible ver los significados dentro de su coyuntura histórica.

Si bien no en todos los casos es posible acceder a ese mundo discursivo y oral del pasado, y nuestros rastros de él se resumen en lo material, en las pinturas y grabados sobre las rocas, creemos que estas ideas sobre la representación, la descripción detallada del relevamiento, y la consideración de lo inmaterial, pueden combinarse para interpretar un atisbo de las prácticas de las sociedades pasadas para nuestros casos de estudio y superar las visiones tradicionales de estos sitios.

Debido principalmente a la escasez de antecedentes para el área de estudio y a la falta de una sistematización de los diseños rupestres para la región, la caracterización y posible adscripción cronológica de estas nuevas imágenes es una necesidad dentro del proyecto de investigación que actualmente se está llevando a cabo en esta zona. El mismo se denomina “Arqueología de los paisajes sociales en el oriente de Catamarca (Argentina)”, dirigido por la Dra. Inés Gordillo con sede en el Instituto de Arqueología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Este proyecto busca profundizar los procesos propios de la zona septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti. Con este fin, se han aplicado, lineamientos teórico-metodológicos novedosos, que se centran en la Arqueología del Paisaje, para acercarnos a la comprensión de las modalidades de apropiación y la relación que las personas habrían mantenido con el entorno, así como la distinción de diversos eventos y usos de los distintos lugares. Se centran en la realización del análisis formal y la evaluación de la distribución espacio-temporal del arte rupestre de la zona septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti, tomando los sitios de las localidades arqueológicas de Los Algarrobales, Guayamba, Oyola, El Cajón, Pozos Grandes y La Aguadita.

A grandes rasgos, en estos nuevos estudios, se considera que: el repertorio plástico de los sitios con arte rupestre de la zona septentrional de El Alto-Ancasti consta de representaciones ejecutadas en diferentes momentos de utilización de los soportes, mostrado por la diversidad de técnicas, diseños y superposiciones, desde tiempos Formativos hasta la actualidad (figura 4). Dentro del arte rupestre del sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti existen conjuntos de representaciones que mantienen unidad o regularidad en el lenguaje plástico a escala intersitio, expresado en elementos formales y compositivos compartidos entre distintos emplazamientos y por parte de los grupos sociales que allí habitaron. Durante el lapso de ocupación del área existió una continuidad en la elección de soportes expresivos rupestres y, en consecuencia, se manifiestan en ellos discursos visuales con variaciones de orden temático y estilístico que responden a contextos de producción diferenciados social y temporalmente (Calomino y Gheco, 2014).

Siguiendo a Gallardo y colaboradores (1990), consideramos que plantear una metodología detallada y descriptiva de registro y presentación de los diseños no contradice los intereses teóricos superadores que podamos tener. Así como también la referencia figurativa de las imágenes a animales del mundo real no se opone a la búsqueda de entendimiento de la representación como modo de acción de las personas en el pasado y la apropiación y producción de estas imágenes en la

selva.

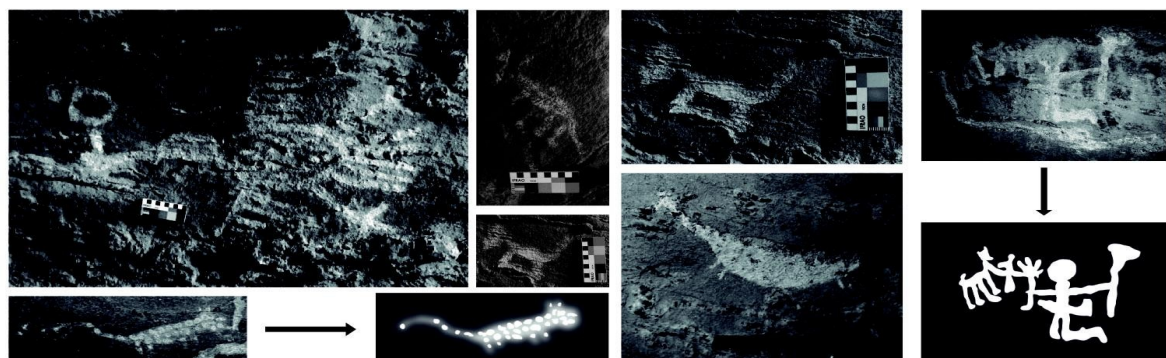


Figura 4 Fotografías y dibujos de algunos motivos de la cueva Los Algarrobales 1 (Dpto. El Alto). (Propias del equipo de investigación)

5. Consideraciones generales

Proponemos que para el trabajo arqueológico en sí es menester adoptar una postura social crítica que considere la agencia humana en la cultura material y permita pensar en las pinturas y grabados como la expresión creativa de las vivencias y del mundo interior de las sociedades pasadas, en la que la delegación del valor humano al objeto actúa como representación.

Recalcamos la importancia de no perder de vista los enfoques que permitan pensar la representación. Como se ha desarrollado *supra*, al considerar el arte rupestre como una parte de la tecnología que, como tal, es susceptible de participar en relaciones recursivas con las personas a través del tiempo, en las que se incluyen actividades y entra en relación directa la agencia de los grupos sociales hacia esa materialidad, nos permite revalorizar la idea de la representación en las prácticas sociales. Este concepto entonces entra en discusión en última instancia en los supuestos de los postulados teóricos actuales. Al prevalecer una mirada social centrada en la representación las descripciones de los sitios con arte rupestre pueden enriquecerse y abordarse desde nuevas perspectivas teóricas, permitiendo la posibilidad de plantear una multiplicidad de interrogantes. Hemos visto que persisten puntos de conexión entre los sitios a partir de las similitudes de determinados repertorios iconográficos que, probablemente, se utilizaron de manera más o menos sincrónica en ambos. Si bien hemos propuesto, al menos en forma preliminar, un conjunto de motivos que podrían corresponder al Período Medio, no hemos encontrado las figuras antropomorfas de sacrificadores, guerreros y hombres con máscaras de felino que hallamos en el sector sur de la Sierra El Alto-Ancasti (Gordillo, 2009a).

Luego de todo lo expuesto, podemos afirmar que la imagen del arte rupestre de la sierra de Ancasti como “arte Aguada” resulta insuficiente frente a la compleja historia de los abrigos pintados de esta zona, aún más, la idea de un “arte Aguada” es una simplificación en sí misma. Las impactantes figuras Aguada remiten a un fenómeno circunscripto y a un momento determinado en la historia cultural de la serranía. Con esto no decimos que durante estos momentos no se hayan pintado los

demás abrigos de otros sitios, sino que en estos casos no fueron realizados los motivos característicos de La Aguada. Los abrigos pintados y grabados del Ancasti revelan una larga historia cultural, que quizás se retrotrae varios miles de años atrás. Esta historia continuó luego de la llegada de los españoles como lo revelan las figuras equinas, grafitis y raspados actuales. Los abrigos son obras abiertas. Durante el lapso de ocupación del área existió una continuidad en la elección de soportes expresivos rupestres y, en consecuencia, se manifiestan en ellos discursos visuales con variaciones de orden temático y estilístico que responden a contextos de producción y prácticas diferenciados social y temporalmente. Lo expuesto por Gallardo *et al.* (1990) *supra* permite pensar ideas más complejas al exponer la necesidad de enmarcar los símbolos en un universo inmaterial e histórico, que a su vez puede ser compatible con el registro “rígido” de las imágenes por parte de la Arqueología. La aprehensión, transmisión inmaterial, se nos escapa dejándonos a los arqueólogos su materialización, pero la relación entre ambas dista de ser lineal y no la podemos menospreciar.

6. Bibliografía

- Alberti, B. (2012). “Cut, Pinch and Peirce. Image as Practice among the Early Formative La Candelaria, First Millennium AD, Northwest Argentina”. En M. Danielsson, F. Fahlander y S. Sjöstrand (Eds.) *Encountering Imagery Materialities, Perceptions, Relations. Stockholm Studies in Archaeology*, nº 57 (pp. 13-28). Estocolmo: E-PRINT AB.
- Allison, P. (1999). “Labels for ladles: Interpreting the material culture of Roman households”. En P. M. Allison (Ed.) *The Archaeology of Household Activities* (pp 57-77). Londres y Nueva York: Routledge.
- Appadurai, A. (1986). “Introducción”. En A. Appadurai (Ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1979 [1970]). “The Kabyle house, or the world reversed”. En *Algeria 1960* (pp. 133-153). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bradley, R. (2000). “Seeing through stone. Rock art research as landscape archaeology”. En *An Archaeology of Natural Places* (pp. 64- 96). Londres y Nueva York: Routledge.
- Calomino, E. (2012) [2010]. El arte rupestre en el área oriental de Catamarca: el sitio Piedra Pintada (Dpto. El Alto). En N. Kuperszmit, T. Lagos Mármol, L. Mucciolo y M. Sacchi (comp.) *Entre pasados y presentes III. Estudios Contemporáneos en Ciencias Antropológicas* (pp.549-560). Buenos Aires: Mnemosyne.
- Calomino, E. A. y L. Gheco. (2014). “Una mirada a los procesos particulares y las historias compartidas del arte rupestre de la Sierra de Ancasti (Provincia de Catamarca, Argentina)”. En *Libro de Resúmenes I Congreso Nacional de Arte Rupestre (CONAR)*. Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe Departamento de Arqueología, Facultad de Humanidades y Artes.
- Criado Boado, F. (1999). Criterios y convenciones en Arqueología del Paisaje. En F. Criado Boado (dir.) *Del terreno al espacio: Planteamientos y perspectivas de la Arqueología del Paisaje* 6 (pp. 1-

82), Santiago de Compostela: CAPA.

Danielsson, F. y Sjöstrand, M. (2012). "Imagery beyond Representation". En M. Danielsson, F. Fahlander y Y. Sjöstrand (Eds.) *Encountering Imagery Materialities, Perceptions, Relations*. *Stockholm Studies in archaeology* 57 (pp 1-13). Estocolmo: E-PRINT AB.

de la Fuente, N. (1979a). "Arte Rupestre en la región de Ancasti, provincia de Catamarca". *Antiquitas*, 2, pp. 408-418.

de la Fuente, N. (1979b). "Nuevos descubrimientos del arte rupestre de la región de Ancasti, provincia de Catamarca". *Centro de estudios de regiones secas*, 1 (2), 5-8.

de la Fuente, N., Tapia, E. y Reales, J. (1982). Nuevos motivos del arte rupestre en la sierra de Ancasti, provincia de Catamarca. *Prehistoria y Arqueología* 1, 13-28.

Dobres, M. y Robb, J. (2005). "Doing agency: introductory remarks on methodology". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12(3), 159-166.

Frame, M. (2002). "Beyond the Image: The Dimensions of Pattern in Ancient Andean Textiles". En C. Paternosto (Ed.) *Abstraction, the Amerindian paradigm* (pp. 113-136). Bruselas: Palais de Beaux-Arts.

Gastaldi, M. (2009). *Cultura material, construcción de identidades y transformaciones sociales en el Valle de Ambato durante el primer milenio D.C.* Tesis de Doctorado inédita. Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata.

Gallardo, F., Castro, V. y Miranda, P. (1990). "Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 4, 27-56.

Gell, A. (1998). *Art and agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Gheco, L., M. N. Quesada, G. Ybarra, A. Poliszuk y O. Burgos (2013). "Espacios rupestres como «obras abiertas»: una mirada a los procesos de confección y transformación de los abrigos con arte rupestre del este de Catamarca (Argentina)". *Revista Española de Antropología Americana* 43 (2): 353-368.

Gibson, J. J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin.

Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.

Giddens, A. (1998). *La Constitución de la Sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gombrich, E. (s/f). *Sobre la interpretación de la obra de arte. El qué, el porqué y el cómo*.

González, A. (1998). *Arte Precolombino. Cultura La Aguada. Arqueología y Diseños*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.

Gordillo, I. (2009a). "Dominios y recursos de la imagen. Iconografía cerámica del valle de Ambato (Catamarca, Argentina)". *Estudios Atacameños, Arqueología y Antropología Surandinas*, 37, 99-121.

Gordillo, I. (2009b). "Imágenes quietas y símbolos viajeros. Representaciones rupestres y

mobiliarios en el Arte Aguada oriental”. Informe final. Fondo Nacional de las Artes. Ms.

Gordillo, I. y Calomino, E. (2010). “Arte rupestre en el sector septentrional de la Sierra El Alto-Ancasti (dpto. El Alto, Catamarca)”. En *Actas del VIII Simposio Internacional de Arte rupestre* (SIAR). San Miguel de Tucumán, pp. 251-255.

Gordillo, I., Baldini, M. y Kusch, M. (2000). ” Entre objetos, rocas y cuevas: significado y relaciones entre la iconografía rupestre y mobiliario de Aguada”. En M. Podestá y M. Hoyos (Eds.) *Arte en las Rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina* (pp.101-112). Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

Gosden, C. (2001). “Making Sense: Archaeology and Aesthetics”. *World Archaeology*, 33 (2), 163-167.

Gosden, C. y Marshall, Y. (1999). ”The Cultural Biography of Objects Author(s)”, *World Archaeology*, 31 (2), 169-178.

Gramajo de Martínez, A. (2001). *Solar de Mis Mayores. La Concepción del Alto. Santiago del Estero*. Santiago del Estero: V Centenario.

Gregory, R.L. (1980). Perceptions as hypotheses. *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 290, 181–97.

Gregory, R.L. (1990). *Eye and Brain: the Psychology of Seeing*. Oxford: Oxford University Press.

Gregory, R.L. (2005). Knowledge for vision: vision for knowledge. *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 360, 1231-51.

Ingold, T. (2001). “Beyond Art and Technology: The Anthropology of Skill”. En M. Schiffer (Ed.) *Anthropological perspectives on technology* (pp.17-31). Albuquerque: University of New Mexico Press.

Jones, A. (2006). “Animated Images. Images, Agency and Landscape in Kilmartin”, Argyll, Scotland. *Journal of Material Culture*, 11, 211-225.

Keane, W. (2003). “Semiotics and the social analysis of material things”. *Language & Communication*, 23, 409-425.

Kopytoff, I. (1986). “La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso”. En A. Appadurai (Ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.

Kusch, M. (2000). “Coincidencias y diferencias: La cerámica Portezuelo y el arte rupestre de Catamarca”. En M. Podestá y M. De Hoyos (Ed.) *Arte en las Rocas. Arte Rupestre, Menhires, y Piedras de Colores en Argentina* (pp.95-100). Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.

Latour, B. (1996). “On interobjectivity”. *Mind, Culture and Activity*, 3 (4), 228-245.

(2005). *Reassembling the social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole I. Technique et langage*. Paris: Albin Michel.

- Llamazares, A. (1997/98). "Arte rupestre en la cueva de La Candelaria, provincia de Catamarca". *Publicaciones Arqueología*, 50, 1-26.
- Llobera, M. (2007). "Reconstructing Visual Landscapes". *World Archaeology*, 39 (1), 51-69.
- Malafouris, L. (2007). "Before and beyond representation: Towards an enactive conception of the Palaeolithic image". En C. Renfrew e I. Morley (Ed.) *Image and Imagination: a Global History of Figurative Representation* (pp. 289-302). Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.
- Miller, D. (2005). *Materiality (Politics, History, and Culture)*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- Nazar, C., Gheco, L., y Barot, C. (2012) "Avances en la documentación del sitio La Tunita (Catamarca, Argentina)." *Comechingonia, Revista de Arqueología* 16, 299-308.
- Panofsky, E. (1955). "Iconography and iconology: an introduction to the study of Renaissance art". En *Meaning in the visual arts* (pp. 26-54). Chicago: University of Chicago Press.
- Pedersen, A. (1970). "Prospecciones de arte rupestre en la Sierra de Ancasti (Catamarca)". *Actualidad Antropológica*, 7, 6-8.
- Peirce, C. (1958). "Collected Papers of Charles Sanders Peirce". *VIII: Review, Correspondence, and Bibliography*. Cambridge: Harvard University.
- Podestá, M., Rolandi, D. y Sánchez Proaño, M. (2005). "El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Noroeste". *Corpus Antiquitatum Americanesium Argentina V*. Buenos Aires: Casano Gráfica S.A.
- Quesada, M., y Gheco, L. (2015), "Tiempos, cuevas y pinturas. Reflexiones sobre la policronía del arte rupestre de Oyola (Provincia de Catamarca, Argentina)". *Relaciones. Revista de la Sociedad Argentina de Antropología XL*, 455-476.
- Reynoso, A. y Pratolongo, G. (2008) . "Jaguars de nuevo. Consideraciones sobre la temática felínica en la iconografía cerámica del Período Tardío en Yocavil (Noroeste argentino)". *Estudios atacameños*, 35, 75-96.
- Robb, J. (2010). "Beyond Agency". *World Archaeology*, 42 (4), 493-520.
- Saussure, F. (1995) [1913]. *Curso de Lingüística General*. Francia: Payot.
- Segura, Á. (1970). "Pictografías de Catamarca". *Junta de Estudios Históricos de Catamarca*. Años 1962- 68. Catamarca.
- Thomas, J. (1996). *Time, Culture and Identity. An interpretive archaeology*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Tilley, C. (1994). *A Phenomenology of Landscape. Places, paths and monuments*. Oxford: Berg.
- Troncoso, A. (2005). "Un espacio, tres paisajes, tres sentidos: la configuración rupestre en Chile central", *Reflexiones sobre Arte Rupestre, paisaje, forma y contenido* 33 (pp. 69-82). Santiago de Compostela: TAPA.